



HAL
open science

Michel Butor : du roman à l'effet romanesque

Gisèle Leyicka Bissanga

► **To cite this version:**

Gisèle Leyicka Bissanga. Michel Butor : du roman à l'effet romanesque. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2014. Français. NNT : 2014BOR30010 . tel-01141486

HAL Id: tel-01141486

<https://theses.hal.science/tel-01141486>

Submitted on 13 Apr 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ MICHEL DE MONTAIGNE –
BORDEAUX 3

Ecole Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN LITTÉRATURE FRANÇAISE

**MICHEL BUTOR : DU ROMAN À
L'EFFET ROMANESQUE**

Présentée et soutenue publiquement le 06/05/2014 par

Gisèle LEYICKA BISSANGA

SOUS LA DIRECTION DE M. ÉRIC BENOÎT

Membres du jury

M. Philippe BAUDORRE, Professeur, Université Bordeaux 3-Montaigne

M. Éric BENOIT, Professeur, Université Bordeaux 3-Montaigne

Mme Mireille CALLE-GRUBER, Professeur, Université Paris 3

M. Pierre-Marie HERON, MCF HDR, Université Montpellier 3

À Lucas et Maëlys

*« J'attends de mes lecteurs qu'ils m'éclaircissent
non seulement sur le sens de mes livres, mais aussi sur la façon dont je les fais.*

*En particulier dans la façon dont je
reprérends des textes antérieurs pour les mettre en volume en les faisant jouer avec
d'autres [...] ».*

Michel Butor, entretien avec Anne Fabre-Luce et Georges Raillard, Société
d'étude du XX^{ème} siècle, « Du mouvement en littérature. Entretien avec Michel Butor », in
Cahiers du XX^{ème} siècle, n°1. Mobiles. Essais sur la notion de mouvement I, Paris, éd.
Klincksieck, 1973, pp.7-23.

REMERCIEMENTS

Tous mes remerciements vont à l'endroit de mon directeur de thèse, Monsieur Éric BENOIT, dont l'attention et la patience ont été remarquables lors de l'élaboration de ce travail.

Mes remerciements vont aussi à mon père, M. Jean-Claude LEYICKA et à ma mère Mme LEYICKA, née Denise IROUNGUI,

À M. et Mme Anatole MPFOUMBOULOU, M. et Mme Marc LEKOUAKA, M. Martial LEYINDA, au regretté Marcel NDJIPONO et à sa veuve, à M. et Mme BOUBANGA, à M. Jean-Claude LEBOBA, à M. Christian Brice LEYICKA, à toute ma famille paternelle et maternelle, à mes frères et sœurs, surtout à Annie-Chantal, à mes enfants et à mes neveux pour leur soutien sans faille.

Mes remerciements vont aussi à l'endroit de mes amis, qui n'ont pas cessé de m'assister en temps voulu :

M. et Mme NGUIMBI et enfants, Mireille MASSINGA, François MOTO, Floriane MOTAMBO, M. et Mme DIGBEU, M. et Mme AFANOU, M. et Mme GALODÉ, Séverine NORBERT, M. et Mme CORREA, M. et Mme POHOUEGBE, M. et Mme RACINE, M. Jean-Pierre HOLZEM, M. Serge MOUKAGNI MOUSSODJI, Mme Béatrice CHENOT, et mes amis du programme Erasmus.

Mes remerciements à l'Équipe de Recherche EA 4195 TELEM (Textes, littératures : écritures et modèles) pour la formation dispensée.

Je tiens également à remercier Mme Maryvonne PESTEIL, Conservateur en chef de la Bibliothèque d'Étude et du Patrimoine à Vocation Régionale (B.M.V.R.) de Nice, M. Laurent BOTTINO, employé de la Bibliothèque affecté à la Bibliothèque d'étude et du patrimoine Romain Gary, M. Henri DESOUBEAUX et Michel BUTOR pour leur aimable collaboration.

Mes remerciements vont enfin à Mme Violaine LARRIEU, Ingénieur d'études, pour son sens de l'écoute, et à Mme Annie BAUDOIN, professeur de français à la retraite, pour la relecture de cette thèse.

RÉSUMÉ

L'œuvre de Michel Butor se singularise par la traversée des genres dont elle dévoile les limites. Se référant à la classification générique héritée du XIX^{ème} siècle, la critique littéraire divise souvent cette œuvre en poèmes, romans et textes inclassables, tout en affirmant l'idée d'un abandon de la forme romanesque après 1960. Pourtant, c'est le choix de la forme englobante d'un texte hybride, qui va désormais déterminer le genre.

La première partie de la thèse étudie la mutation des formes littéraires dans l'œuvre de Michel Butor. Il s'agit d'examiner la question du choix du genre romanesque par l'écrivain. L'hybridation générique sera un mode d'expression artistique privilégié, dans la mesure où la recherche de nouveaux aspects de la poétique butorienne montre qu'elle est contaminée par la métaphore théâtrale. Nous verrons donc l'interaction entre roman et théâtre radiophonique à travers la lecture de *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis, Réseau aérien. Texte radiophonique* et *6 810 000 litres d'eau par seconde. Étude stéréophonique*.

La deuxième partie traite de la dramaturgie et met en lumière les aspects radiophoniques de l'œuvre postromanesque à travers les différents niveaux de lecture dégagés par Patrice Pavis (Discursif, Narratif, Actantiel, Idéologique et Inconscient), et le système de la mise en scène en rapport avec le studio d'enregistrement. La notion d' « effet romanesque » sera ainsi le résultat d'une hantise de la forme romanesque produite par la lecture.

La troisième partie étudie la prose poétique du théâtre radiophonique et les structures inconscientes et idéologiques, en s'appuyant sur l'importance du discours oral qui dévoile l'ambiguïté entre la forme (le théâtre radiophonique) et l'attitude de l'individu et du groupe, marquée par l'incapacité de transmettre une perception cohérente du monde à cause de leurs préjugés.

MICHEL BUTOR: FROM NOVEL TO THE NOVELISTIC EFFECT

Michel Butor's work is different from the others by its crossing genres which it shows the limits of. Referring to the generic classification inherited from the nineteenth

century, literary criticism often divides the work in poems, novels, and unclassifiable texts, while maintaining the idea that he had neglected the novelistic form after 1960. Still, the choice of the work that includes several forms of a hybrid text will now determine the genre.

The first part deals with the mutation of the literary forms in the work of Michel Butor. We will examine the question of the choice of novelistic form by the author. Generic hybridization will be Butor's favorite means of artistic expression, because the search of new aspects of Butor's poetics reveals that it is corrupted by dramatic metaphor. So, we will see the interaction between the novel and radio drama through the reading of *Mobile: study for a representation of the United States, Airline Network and Niagara*.

The second part is about the drama and shows radiophonic aspects of the postnovelistic work through different levels of reading set up by Patrice Pavis (Discursive, Narrative, Actantial, Ideological and Unconscious), and the production system in relation with the recording studio. The notion of "novelistic effect" will therefore be the result of an obsession of novelistic form produced by reading.

The third part analyses poetic prose of radio drama and the unconscious and ideological structures of the work, based on the importance of oral discourse which reveals the ambiguity between the form (radio drama) and the individual attitude and the group, marked by the inability to pass on a coherent perception of the world because of their prejudices.

Mots-clés :

Poétique du roman ; théâtre radiophonique ; roman et théâtre ; effet romanesque ; théorie de la lecture ; modernité littéraire ; littérature de voyage ; théorie et critique littéraires ; genres ; prose poétique.

Key words:

Poetics of novel; radio drama; novel and theatre; novelistic effect; theory of reading; literary modernity; travel literature; theory and literary criticism; genres; poetic prose.

EA4195 TELEM-Textes, littératures: écritures et modèles. Ecole Doctorale Humanités-Université Bordeaux 3- Domaine Universitaire, 33607 Pessac Cedex.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

R1 : Répertoire 1

R2 : Répertoire 2

R3 : Répertoire 3

R4 : Répertoire 4

R5 : Répertoire 5

Entretiens vol. I : Entretiens. Quarante ans de vie littéraire, volume I (1956-1968)

Entretiens vol. II : Entretiens. Quarante ans de vie littéraire, volume II (1969-1978)

Entretiens vol. III : Entretiens. Quarante ans de vie littéraire, volume III (1979-1996)

A.B.E.S. : Agence Bibliographique de l'Enseignement Supérieur

A.C.S.R. : Atelier de Création Sonore et Radiophonique

B.M.V.R. : Bibliothèque Municipale à Vocation Régionale de Nice (Elle possède un Fonds Michel Butor)

C.E.L.E.F. : Centre d'Étude des Littératures d'Expression Française

D.I.T.L. : Dictionnaire International des Termes Littéraires [en ligne]

I.N.A. : Institut National de l'Audiovisuel

N.R.F. : *La Nouvelle Revue Française*

O.R.T.F. : Office de Radiodiffusion-Télévision française

R.T.F. : Radiodiffusion-télévision française

S.D.R. : Süddeutscher Rundfunk

S.E.D.E.S. : Société d'Édition d'Enseignement Supérieur

S.E.L.F. XX : Société d'Étude de la littérature Française du XXème siècle

E.B.U. /U.E.R. : European Broadcasting Union/ Union Européenne de Radio-Télévision

U.N.E.S.C.O. : United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, en français
Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES	8
INTRODUCTION	15
PREMIERE PARTIE : LA MUTATION DES FORMES LITTÉRAIRES DANS L'ŒUVRE DE MICHEL BUTOR....	33
Chapitre I. Aux sources de la création butorienne : l'introduction du roman comme forme englobante	36
I.1. Les nécessités psychologiques : un choix dicté par une insatisfaction profonde	37
I.1.1. Le malaise physique	38
I.1.1.1. La guerre : la hantise	39
I.1.1.2. La surdité de la mère et les moqueries sur le patronyme : bouleversement et souffrance.....	40
I.1.2. Le malaise intellectuel	41
I.1.2.1. Le développement de l'esprit critique et l'avènement de la poésie.....	42
I.1.2.2. Critique de l'enseignement universitaire	50
I.1.3. Lecture du malaise à travers les romans.....	53
I.1.3.1. Le malaise physique lié à l'enfance : le problème du langage	55
I.1.3.2. Le malaise intellectuel : l'émergence de l'écrivain.....	60
I.2. Les nécessités didactiques.....	66
I.2.1. L'Égypte comme source du roman : la conscience des objets.....	67
I.2.2. Manchester : la rédaction du roman.....	69
I.3. Les nécessités socio-historiques.....	71
I.3.1. La crise du roman des années 50 : le Nouveau Roman.....	71
I.3.2. L'engagement : un devoir pour l'écrivain.....	78
I.3.3. Modernité de Michel Butor.....	84
I.3.3.1. Michel Butor et sa vision de la vie moderne	84
I.3.3.2. Un écrivain révolutionnaire : la modernité esthétique de Michel Butor	86
Chapitre II. Critique et théorie du roman.....	92
II.1. La critique créatrice	94
II.1.1. Le rôle du critique.....	94
II.1.2. Le paradoxe de la critique butorienne	97
II.1.3. Le statut de l'œuvre et de la littérature	99
II.2. La théorie romanesque de Michel Butor : pour un réalisme phénoménologique.....	102

II.2.1. Ce que la technique romanesque suppose (aspects internes)	102
II.2.1.1. Eloge de l'invention formelle	103
a) Définition du roman	103
b) Les avantages du roman.....	104
II.2.1.2. Quelques aspects de la technique romanesque de Michel Butor	105
a) Travail sur le premier matériau : le langage.....	106
b) L'hybridation générique comme choix de méthode d'écriture et de perception du réel	109
c) L'inévitable subjectivité de l'auteur associée à l'objectivité : l'inspiration et les mathématiques	114
d) Les aspects spatio-temporels	116
e) Le système des personnages (les instances de la fiction narrative) : usage des pronoms personnels et situation du lecteur	122
f) Le style.....	125
g) La transtextualité (idée d'épaisseur textuelle).....	126
II.2.2. Une autre possibilité de dotation du sens : les aspects typographiques.....	131
II.2.2.1. L'espace de la page.....	132
a) L'énumération	132
b) Le renvoi :	132
c) Les marges	133
II.2.2.2. La typographie.....	134
II.2.3. L'œuvre en mouvement	135
II.2.3.1. Genre et mouvement	135
a) Le roman épistolaire.....	135
b) Le récit de voyage.....	137
c) Le récit de rêve	138
II.2.3.2. Le lecteur en mouvement (plan de la réception).....	139
a) Le lecteur dynamique	139
b) Le mouvement du lecteur et l'œuvre en mouvement.....	140
II.3. Nouveaux aspects de la poétique butorienne (ou comment la poétique du roman et celle du théâtre se contaminent mutuellement).....	142
II.3.1. Une poétique butorienne du théâtre (classique) ?	142
II.3.1.1. La rencontre entre Michel Butor et le théâtre : influences et réflexion critique... 142	
a) Définition du théâtre	143
b) La fréquentation du milieu intellectuel et littéraire.....	144

c) Les essais de Michel Butor	147
II.3.1.2. La métaphore théâtrale comme élément d'analyse formelle du roman.....	150
a) La règle des trois unités comme mode de composition du roman.....	151
b) La vraisemblance ou le vraisemblable.....	153
II.3.2. Aspects dramatiques du roman butorien	155
II.3.2.1. Éléments dramatiques contenus dans la fiction romanesque	155
II.3.2.2. Problème de la représentation : l'oralisation du roman.....	159
a) Un frein à la linéarité de la narration	159
b) Difficulté de la lecture	160
Chapitre III. Le problème du genre : essai de classification de l'œuvre de Michel Butor	161
III.1. Enjeu de départ : qu'est-ce qu'un genre ?	163
III.1.1. Définition du genre : une notion en mutation permanente	163
III.1.2. Modernité du genre littéraire	165
III.1.3. Faut-il diviser l'œuvre de Butor en genres ?	168
III.1.3.1. Une vision contrastée de l'œuvre	169
III.1.3.2. Circulation des structures dans l'œuvre butorienne.....	171
a) Les critères formels : points de continuité et problèmes à résoudre	172
b) Les critères thématiques	176
III.1.3.3. La différence entre l'œuvre romanesque et l'œuvre postromanesque publiée après 1960.....	177
a) Le traitement de l'espace.....	177
b) Les aspects descriptifs	177
c) La suppression du protagoniste	178
d) La physique du livre.....	178
e) La transformation du genre.....	179
III.2. Essai de classification de l'œuvre de Michel Butor : proposition.....	180
III.2.1. Problème de dénomination du genre	180
III.2.1.1. Discussion	180
III.2.1.2. Les différentes classifications.....	182
a) Les classifications de l'œuvre sur la période allant de 1965 à 1989	182
b) Les classifications récentes (1990-2006).....	184
III.2.2. Abandon du roman ?.....	186
III.2.2.1. Les thèses formalistes et l'idée d'abandon de la forme romanesque	187
III.2.2.2. La thèse de l'œuvre totale : persistance de la forme romanesque	192

III.2.2.3. Notre proposition : roman, essai, théâtre radiophonique.....	194
DEUXIEME PARTIE : DE LA DRAMATURGIE DANS LE THEATRE RADIOPHONIQUE DE MICHEL BUTOR-	
Etude de la narrativisation du théâtre et de l'effet romanesque	198
Chapitre I. Littérature et radio : nouvelles écritures dramatiques	203
I.1. Bref aperçu de la situation du théâtre des années 50-60	204
I.1.1. La révolution dramaturgique des années 1950-1960	204
I.1.2. Le théâtre à la radio.....	205
I.1.3. Nouveau Roman et radio	207
I.2. Place de <i>Réseau aérien</i> dans les études sur l'œuvre de Michel Butor : oubli ou minoration ?	
.....	208
I.2.1. Revue de la littérature critique	209
a) Les dictionnaires.....	209
b) Les monographies sur Butor.....	210
c) Les colloques	212
d) Les études en revue.....	213
e) Les thèses	214
f) Les compte rendus	214
g) Les entretiens	214
h) Place de <i>Réseau aérien</i> dans l'œuvre de Michel Butor.....	215
I.2.2. Le texte radiophonique dans la poétique de Butor	216
I.3. Valeur du texte radiophonique	221
I.3.1. « La radio, un média délaissé »	221
I.3.2. L'art radiophonique : un nouveau regain d'intérêt ?	225
Chapitre II. Analyse des textes	229
II.1. L'effet romanesque	230
II.1.1. Définition.....	230
II.1.2. L'effet romanesque et les notions voisines.....	232
II.1.2.1. L'effet de réel	232
II.1.2.2. L'effet-personnage	233
II.1.2.3. L'effet-fiction	233
II.1.3. Les conditions d'apparition de l'effet romanesque	235
II.1.3.1. Un hybride générique.....	236
II.1.3.2. Une narration fragmentaire et une stratification discursive	236
II.1.3.3. Le rapport entre le statique et le dynamique	237
II.2. Dramaturgie (esthétique, structure du texte).....	238

II.2.1. Le point sur la méthode d'analyse	238
II.2.2. Les différents niveaux de lecture dégagés par Patrice Pavis.....	242
II.2.3. Structuration des textes	248
II.2.3.1. Le titre et le genre	248
a) La terre (Mobile).....	249
b) L'air (Mobile, Réseau aérien).....	252
c) L'eau (6 810 000 litres d'eau par seconde)	253
II.2.3.2. Les indications scéniques	255
a) La partition cartographique.....	255
b) Inventions techniques et scripturales	256
c) Fonctions de la typographie	261
II.2.3.3. Les grandes parties : les séquences.....	263
a) Les séquences temporelles dans Mobile.....	263
b) Le rythme des avions dans Réseau aérien	264
c) Les parties apparentes dans 6 810 000 litres d'eau par seconde	264
II.3. La fiction et son organisation : analyse et description des modes d'interférence générique	264
II.3.1. Le personnage (individu et groupe)	283
II.3.1.1. Le personnage ouvert (l'alphabet)	283
II.3.1.2. Le personnage du touriste et son instinct grégaire.....	293
II.3.2. La parole comme ensemble de mots croisés	294
II.3.2.1. Les marques du discours	294
a) La simultanéité des discours : chorale, polyphonie	294
b) La déstructuration de la syntaxe	296
c) Le bouclage.....	298
d) L'ambivalence.....	299
II.3.2.2. La dialogisation des discours	299
a) L'émetteur suggéré	300
b) Le destinataire suggéré	301
c) Le dialogue théâtral.....	302
II.3.2.3. Les monologues : apartés ou marques de l'incommunicabilité ?	303
II.3.3. Le temps et l'espace : un chronotope stratifié.....	304
II.3.3.1. Les trajets principaux.....	304
II.3.3.2. Les trajets métaphoriques : les récits de rêve.....	328

Chapitre III. Système de la mise en scène ou de la mise en ondes ?	340
III.1. Michel Butor, la radio et le travail en collaboration : un imaginaire sur commande	342
III.2. La mise en ondes de l'œuvre radiophonique de Michel Butor	346
III.2.1. Le problème de l'architecture sonore	346
III.2.2. La mise en ondes de <i>Réseau aérien</i> et de <i>6 810 000 litres d'eau par seconde</i>	352
III.2.2.1. La réalisation de <i>Réseau aérien</i>	352
III.2.2.2. La réalisation de <i>6 810 000 litres d'eau par seconde</i>	356
III.2.2.3. L'adaptation radiophonique de <i>Mobile</i>	357
III.2.3. Le jeu radiophonique	359
III.2.3.1. Le studio d'enregistrement comme hors-scène ?	360
III.2.3.2. Les acteurs	363
a) Les acteurs interchangeables : les rôles ouverts	363
b) Les acteurs n'existent que par leur voix	366
III.2.3.3. Le problème de la réception : succès de la retransmission ?	367
III.3. Renversement : l'adaptation scénique de <i>6 810 000 litres d'eau par seconde</i> et de <i>Mobile</i>	370
TROISIEME PARTIE : LES STRUCTURES IDEOLOGIQUES ET INCONSCIENTES DANS LA PROSE POETIQUE DU THEATRE RADIOPHONIQUE	376
Chapitre I. Enjeu du voyage : le voyage comme critique idéologique	381
I.1. L'Amérique comme scène d'affrontements idéologiques	383
I.2. Les chutes du Niagara comme lieu fantasmé	391
I.3. Voyage autour de la terre : le mouvement brownien des mots croisés	396
Chapitre II : La représentation poétique de l'espace et de l'intériorité du voyageur dans le texte radiophonique	401
II.1. L'eau salvatrice et l'instant de la rédemption	403
II.2. La poésie dramatique de l'espace dans <i>Réseau aérien</i>	414
II.3. Effet produit	418
Chapitre III : Pour une médiatisation de l'œuvre radiophonique de Michel Butor	425
III.1. Persistance de la thématique spatiale à travers de nouvelles formes de collaboration	427
III.1.1. La dramaturgie picturale	427
III.1.2. La dramaturgie musicale	431
III.2. Propositions pour un nouveau « livre sonore futur »	435
CONCLUSION	443
ANNEXES	457
Annexe 1 : Dialogue avec Michel BUTOR	457

Annexe 2 : Manuscrit des réponses de Michel Butor à notre questionnaire [Extraits], 21 juillet 2008.....	467
Annexe 3 : Cartes et collages de Michel Butor.....	469
Annexe 4 : Prix décernés à Michel Butor	473
BIBLIOGRAPHIE.....	475
Corpus.....	475
Autres œuvres de Michel Butor	475
Etudes critiques sur l'œuvre de Michel Butor.....	480
Sur Chateaubriand.....	485
Ouvrages critiques généraux.....	485
Articles de revue.....	495
Séminaires	498
Exposition	499
Dictionnaires, encyclopédies, lexiques de termes	499
Autres documents	502
Sitographie	503
Supports numériques	505
INDEX DES TERMES.....	506

INTRODUCTION

La littérature du XXème siècle marque un tournant important dans l'évolution des genres, en optant pour les notions de décloisonnement et d'hybridisation génériques comme enjeux des développements qui vont jalonner l'époque toute entière, héritière de la modernité baudelairienne. Elle justifie sa démarche par le choix d'une écriture qui révèle sa fabrique.

La dénonciation de l'illusion romanesque à travers les notions clés de personnage, d'histoire, de suite chronologique, oriente la réflexion de certains écrivains comme Michel Butor dont l'intérêt se porte sur le **chronotope** considéré comme un élément essentiel à la description phénoménologique des perceptions de l'individu. C'est à partir de celui-ci que la notion de genre est repensée dans une perspective qui énonce que la classification héritée du XIXème siècle n'est plus en mesure de rendre compte de leur vigueur aujourd'hui, parce qu'ils ont beaucoup évolué¹.

Notion mise en évidence par Mikhaïl Bakhtine dans le roman, le chronotope est traité, en ce qui concerne l'œuvre de Butor, à travers la notion de rythme qui allie mouvement et statisme, et fait l'objet de développements poussés dans ses essais, dans ses romans (*Passage de Milan, L'Emploi du temps, La Modification, Degrés*) et dont la continuité est assurée dans des formes complexes en expansion comme *Mobile. Etude pour une représentation des États-Unis, Réseau aérien. Texte radiophonique et 6 810 000 litres d'eau par seconde. Étude stéréophonique*. Ce sont des textes fragmentaires qui auraient la capacité d'absorber la totalité du réel, parce que le roman, considéré comme une fiction unitaire par

¹ Mais Jean-Marie Schaeffer recommande la prudence en choisissant de traiter la question du genre à partir de la division traditionnelle : « [...] Les noms génériques traditionnels sont la seule réalité tangible à partir de laquelle nous en venons à postuler l'existence des classes génériques [...] ». Puis il précise à nouveau plus loin qu' « En tout cas, pour le moment, les noms de genres sont notre unique socle stable, et il vaut donc mieux en tenir compte », in *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1989, 2. De l'identité textuelle à l'identité générique, pp. 66-67 et 75.

Butor ne suffirait plus à traduire l'immensité des nouveaux territoires explorés par l'écriture. L'incursion de la géographie et de l'Histoire s'avère être, dans cette optique, fondamental dans l'accomplissement de ce dessein. L'écriture évoluée² de telle sorte qu'elle se saisit de la technique pour mettre en valeur de nouvelles formes d'expression. C'est ce qui se passe dans les années 60 avec l'avènement de la stéréophonie.

Sollicité par les hommes de radio, Butor bifurque vers une écriture sonore dont la modernité réside dans l'utilisation de la radio comme moyen technique. Celui-ci, à l'instar des autres auteurs du Nouveau Roman produit des textes que l'on a considérés comme romans. Mais ceci n'empêche pas de prendre en compte le fait que Michel Butor se soit intéressé aux arts de la scène, et que cela a suscité peu d'intérêt de la part de la critique qui a choisi de traiter abondamment des aspects poétiques et des rapports entre littérature et arts dans son œuvre à cause des sollicitations dont il fut souvent l'objet de la part des peintres et des musiciens. Ceci explique aussi entre autres la minoration d'un texte comme *Réseau aérien* que la thèse entend réhabiliter.

² Michel Butor commence en effet par écrire des poèmes à l'empreinte surréaliste (c'est par l'intermédiaire de Michel Carrouges que Butor rencontre le groupe surréaliste. Butor dira que « le modèle de ces poèmes est passé progressivement de Shelley aux surréalistes. Mais c'était une poésie surréaliste hétérodoxe. Elle avait la prosodie surréaliste. La technique de production correspondait à peu près à ce que je comprenais de l'écriture automatique surréaliste. », in *Improvisations sur Michel Butor. L'écriture en transformation*, Paris, éd. de La Différence, coll. "Mobile matière", 9. Poésie interrompue, p. 39.), conservés par son ami Jean-François Lyotard, repris ensuite dans des revus différentes (parmi ceux-ci, on peut citer : Poèmes anciens, *Les Lettres Nouvelles*, 1958 ; Poème écrit en Egypte, *Les Cahiers du Sud*, juillet 1959 ; Rat-lièvre-hareng, *Cahiers des saisons*, automne 1959 ; Souvenirs d'enfance, *L'VII*, printemps 1961 ; Pérégrinations, *Tel Quel*, automne 1961 ; La Banlieue de l'aube à l'aurore, *L'VII*, printemps, 1962), puis dans des volumes (c'est le cas de « La Banlieue de l'aube à l'aurore », publié chez Fata Morgana, 1968, de « Travaux d'approche » (Paris, éd. Gallimard, 1972) qui rassemble sous le titre *Éocène*, les poèmes de jeunesse cités ci-dessus. Voir aussi les *Œuvres complètes de Michel Butor I. Poésie 1, 1948-1983*, Paris, éd. de La Différence, 2006), ainsi que des essais (un essai sur James Joyce datant de 1948, et un autre sur Jules Verne, datant de 1949 ; voir *Répertoire I*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Critique », 1960) dans lesquels il amorçait sa réflexion sur le récit. Le volume *Répertoire I* regroupe des essais datés ; nous avons ainsi une double datation, et dans les volumes suivants, ils seront regroupés sous la date générale de publication.

Michel Butor priorise à cette période le traitement de la scène qui prendrait en compte les aspects poétiques de l'œuvre pour faire sourdre une musique qui captiverait l'auditeur et stimulerait son imaginaire. C'est pourquoi, la collaboration avec Henri Pousseur dès 1961 dans un opéra intitulé *Votre Faust. Fantaisie genre opéra*, le mènera vers une réflexion sur les arts de la scène en répondant d'abord aux sollicitations des gens de radio, puis à celles des metteurs en scène pour le théâtre proprement dit.

Notre travail consiste alors à examiner la période charnière de 1960 qui marque un tournant important dans l'œuvre de Butor et les conséquences génériques et méthodologiques que cela comporte. C'est à cette période que se pose le problème de la mutation générique chez Butor : a-t-il abandonné la forme romanesque ? L'analyse critique de la littérature présente trois positions antithétiques, mais qui comportent chacune leur part de vérité au regard de l'œuvre : pour les uns, Butor a abandonné la forme romanesque. Six propositions semblent motiver cette assertion, parmi lesquelles :

1) *La remise en question de la notion de genre*

S'agirait-il de l'épuisement ou du refus du genre ? L'évolution de la pensée de Michel Butor penche en faveur de l'introduction de nouveaux moyens de communication comme la radio dans l'espace littéraire. Pour lui, une redéfinition du genre s'impose au regard de l'évolution de la société. C'est l'aveu même du dénuement de la critique qui ne sait plus dans quelle catégorie situer Butor.

Un colloque sur « l'éclatement des genres au XX^{ème} siècle »³ a tenté de répondre à cette problématique à travers des exemples issus de la période surréaliste de l'histoire littéraire. *Mobile, Réseau aérien* et *6 810 000 litres d'eau par seconde* illustrent aussi cette conception nouvelle de l'œuvre.

2) *le refus du Nouveau Roman et le goût de la marge.*

³ Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, (dir.), *L'éclatement des genres au XX^{ème} siècle*, Presses universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2001. C'est le premier colloque de la SELF XX qui s'est tenu à Paris du 19 au 21 mars 1998. Dans l'avant-propos des actes de ce colloque, l'emploi du terme « *éclatement* » est justifié par l'avantage qu'il a de « *mettre en lumière l'explosion positive, l'émergence, la floraison de combinaisons inédites qui favorisait la créativité au-delà des limites génériques* », p. 5.

Etait-ce pour en finir avec le Nouveau Roman dont il ne se sentait pas proche ? Butor n'a jamais partagé les idées de Robbe-Grillet dont l'évocation faisait surgir en lui une pointe d'agacement. Il compare le Nouveau Roman à une espèce de « dortoir » dans lequel il a été introduit par la critique :

« *Le Nouveau Roman est un chapitre dans les histoires de la littérature française du XX^{ème} siècle. Jusqu'à présent c'est dans ce dortoir que l'on me logeait, et je m'y trouvais en bonne compagnie, mais si l'on préfère me donner une chambre pour moi tout seul, j'y serai évidemment bien plus à mon aise.* »⁴.

Cela revient à se demander s'il faut encore situer Butor aujourd'hui à l'intérieur ou en dehors du Nouveau Roman.

3) *La reconsidération de la notion de « roman » et le problème de la fiction*

Sont-ce ses expérimentations théoriques et pratiques qui l'amènent à déclarer que le roman est périmé (en 1978) ?

4) *Le problème de l'œuvre englobante.*

Ce problème réfère à la question de la recherche de la forme capable de recueillir l'hétérogénéité des discours dans le texte dont le choix d'une polyphonie expansive a vocation à représenter le réel dans sa complexité.

5) *La citation et le problème de la polyphonie*

La citation devenant de plus en plus ample a provoqué l'éclatement du texte citant, expérimentant les limites de la polyphonie dans le roman.

6) *Les voyages*

Seraient-ce les voyages qui ont généré cette dispersion de Michel Butor « *aux quatre vents* » ?⁵ Mais une analyse plus attentive des textes liée à la notion d'hybride générique et de

⁴ Michel Butor, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, volume II, 1969-1978, Paris, éd. Joseph K., entretiens réunis et annotés par Henri Desoubaux, 1999, Entretien LXX-« 8 questions à Michel Butor », *Marche romane*, 1971, entretien avec Danielle Bajomée, p. 69.

⁵ Lucien Dällenbach (dir.), *Butor aux quatre vents* suivi de *l'écriture nomade par Michel Butor*, Paris, éd. José Corti, 1997.

polyphonie comme technique du détournement, montre la persistance d'éléments textuels dont le style rappelle celui du roman, que nous regrouperons sous le vocable « **effet romanesque** ».

Pour d'autres, il écrit encore des romans, et le choix éditorial penche en cette faveur quand d'autres encore préfèrent parler de **métamorphose**. En effet, il faut remarquer que Michel Butor invite à considérer son œuvre comme une succession de théorèmes. La délier occulterait une bonne partie de celle-ci ; nous nous éloignerions alors de l'essentiel, dans la mesure où les textes s'entretiennent constamment⁶.

C'est pourquoi, notre position consiste à apporter une nuance et à dire qu'il s'agit d'une question de dosage entre les éléments fictifs et les éléments non fictifs dans le texte. En effet, Michel Butor opère constamment des **renversements** dans son faire artistique. Françoise van Rossum-Guyon a justement parlé de **détails agrandis**. C'est le choix d'une forme englobante qui est à la base de tout ce processus. À l'intérieur de celle-ci, grâce à la circulation générique opérée au cours de l'écriture, un genre ou un autre occupe le devant de la scène littéraire, sans pour autant être mis à l'écart. Il s'agit, si l'on peut dire d'une **redistribution des cartes génériques** à l'intérieur de la forme englobante.

Michel Butor n'abandonne pas un genre pour en pratiquer un autre. Il les pratique tous ensemble dans une forme hybride en mouvement à des degrés divers. Il n'a donc pas abandonné la forme romanesque. Elle se trouve seulement minorée dans des textes construits à partir d'une esthétique du fragment et qui sont des textes radiophoniques à l'intérieur desquels le roman est présent de manière résiduelle, ce que nous avons appelé « effet

⁶ C'est le constat effectué également par Mireille Calle-Gruber, dans la préface au premier volume des *Œuvres complètes* de Michel Butor intitulé « Romans », aux éditions de la Différence en 2006. Son approche s'inscrit dans la saisie du mouvement de l'œuvre, dans sa métamorphose. C'est pourquoi, annonce-t-elle, « l'ordre sera chronologique et ne le sera pas, puisque Michel Butor a plusieurs établis dans son atelier ; qu'il est en activités simultanées et en programmation sérielle. L'appellation « Œuvres complètes » désignera un regroupement par genres mais aussi un peu autre chose, puisque les formes canoniques sont sujettes à mutations génétiques. [...] Chaque recueil sera sériel mais interrompu par d'autres formes. » pp. 13-14.

romanesque ». Cette notion permet de mieux comprendre l'attitude des lecteurs qui continuent à considérer les textes publiés après 1960 comme des romans.

Pour la commodité de l'exposé, une définition préalable du genre s'impose. Selon *Le Dictionnaire du littéraire*,

« Le mot "genre" désigne une classe d'objets qui partagent une série de caractères communs. Dans le domaine du culturel, le terme recouvre deux sortes d'emplois souvent mêlés : 1) un usage théorique qui [...] définit des règles de forme, contenu et but visés [...]; 2) un emploi empirique qui [...] a opéré et opère des regroupements d'œuvres en ensembles plus ou moins stables, en mettant en avant l'un ou l'autre critère [...] »⁷.

C'est dans cette mesure que nous choisirons la division traditionnelle entre romans et textes postromanesques, tout en montrant d'abord que le roman en lui-même est un genre protéiforme dont la définition n'est pas aisée. Dans les poétiques modernes, il est considéré comme un genre hybride ; ce que montre Butor dans une étude importante intitulée « le roman et la poésie »⁸. Pour lui, l'association du roman et de la poésie ne contrevient pas à la loi du genre, dans la mesure où la poésie contribue à la recherche formelle. Elle ne fait que s'inscrire dans une tradition perpétuée par les auteurs contemporains. Butor élargira sa réflexion avec l'intégration de la musique et de la peinture, qui, comme la poésie, permettront un travail sur la forme et le langage.

Cette vision du genre peut être rapprochée de celle des travaux de Bakhtine qui s'est intéressé dès les années 20 au problème de l'hybridation dans le roman, mais sous un tout autre angle, celui de la linguistique énonciative pour parler des phénomènes polyphoniques. Pour lui, « l'hybridation intentionnelle » obéit à la nécessité de la représentation du langage. Elle consiste dans le mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un énoncé. L' « hybridation » mêle deux accents, deux styles :

⁷ *Le Dictionnaire du littéraire*, article « genre », par Yasmina Foehr-Janssen, Denis Saint-Jacques, p. 258.

⁸ Michel Butor, « Le roman et la poésie », in *Répertoire II*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Critique », 1964.

« Nous qualifions de construction hybride un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux "langues", deux perspectives sémantiques et sociologiques.[...] Entre ces énoncés, ces styles, ces langages et ces perspectives, il n'existe, du point de vue de la composition ou de la syntaxe, aucune frontière formelle. »⁹

La diversité langagière à laquelle le théoricien fait allusion se situe au niveau des énoncés, alors que nous la traiterons plutôt au niveau des grands ensembles en parlant d'« hybride générique », notion que nous empruntons à Dominique Vaugeois.

Elle établit en effet la distinction entre l'hétérogène et l'hybride générique, montrant que l'hybride souligne pour elle non pas l'éclatement, mais la réunion des genres. En effet,

« "Le récit poétique" de Jean-Yves Tadié, par exemple ou même les "fictions" de Borgès sont des exemples de noms de genres créés en marge des catégories traditionnelles mais qui, par le biais de l'hybride ou un nouvel acte de baptême retrouvent la loi du genre ». ¹⁰

Ainsi, en dépit du refus des catégorisations génériques clairement exprimées par les écrivains, il reste que la pratique formelle continue à manifester leur survivance. L'hybridisation générique à laquelle nous ferons référence dans l'analyse de l'œuvre postromanesque de Butor concerne la mixité intentionnelle des genres à l'intérieur de textes

⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, éd. Gallimard, coll. « tel », 1978, trad. Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Chapitre III- Le plurilinguisme dans le roman, pp. 125-126.

¹⁰ Dominique Vaugeois, « Conditions et fonctionnement de l'hétérogénéité générique dans *Henri Matisse, roman* », in *L'éclatement des genres au XXème siècle*, sous la direction de Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, Presses universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 35 et s.

Dans *Henri Matisse, roman*, de Louis Aragon, elle envisage de « montrer que la composition de cette œuvre est le lieu même de son sens et de sa spécificité -Aragon a conçu lui-même avec les imprimeurs toute l'organisation matérielle, graphique et iconographique du livre : choix des documents visuels et de leur emplacement, configuration d'une série de pages de titres présentant et séparant les textes-, la composition met à l'épreuve la notion d'identité textuelle et en liaison directe celle d'identité générique. », p.40.

Même si elle définit étymologiquement l'œuvre hétérogène comme une œuvre constituée par divers genres, tout en reconnaissant qu'elle contrevient à la loi du genre, il reste qu'*Henri Matisse, roman* constitue pour elle un bel exemple d'œuvre posant le problème de l'identité textuelle.

marqués par l'hétérogène. Il s'agira d'abord de l'intrusion dans le texte de la « paralittérature » issue du quotidien (catalogues, dictionnaires, annuaires, manuels, atlas, prospectus, etc.). Ensuite, ce sera le recours à l'art pictural pour ce qui est du visuel, à travers la technique du collage¹¹, et de la radio, en ce qui concerne le rapport entre la littérature et les médias pour le texte radiophonique. En effet, c'est une exigence dont Michel Butor se fait le porte-parole:

*« La pratique du collage insiste donc sur les qualités chromatiques, stylistiques, évocatoires des fragments qui sont mis en contact. Dans ces mosaïques, les matières si bien réunies en figures proclament leurs différences essentielles. C'est un procédé de généralisation du dialogue. Particulièrement d'actualité. »*¹²

Ainsi, nous partirons de l'hypothèse selon laquelle la recherche poétique de Michel Butor en littérature prend appui sur l'hybride générique dans un double mouvement interne puis externe à l'œuvre. Il y réexamine la narration traditionnelle pour extirper ce qu'elle a de novateur dans la technique de la composition à partir de l'œuvre de Balzac, de Flaubert et de Proust pour mettre en avant **le chronotope**¹³ et **la description**¹⁴. En effet, ces modèles lui offrent la matière-source dans laquelle il va puiser pour s'inscrire dans une continuité. De *Passage de Milan* à *Degrés*, les rapports du temps et de l'espace se complexifient grâce à une construction en coupe stratigraphique.

¹¹ Selon *Le Dictionnaire du littéraire*, **le collage** est une « technique qui consiste à prélever des fragments d'un ensemble quelconque préexistants pour les intégrer dans une création nouvelle. Abondamment pratiqué dans les arts plastiques, du cubisme au Pop'art, le collage s'apparente en littérature au travail de la citation et relève de l'intertextualité.

Le collage apparaît avec les avant-gardes contemporaines. La technique est héritée des papiers collés que le cubisme, avec Braque, Picasso, Matisse entre autres, a introduits sur la toile [...] », article « collage », par Jean-Pierre Bertrand, p. 104.

¹² Michel Butor, *Michel Butor. Présentation et anthologie*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 2003, p. 35.

¹³ Espace habité, espace extérieur et circulation des personnages à travers ceux-ci. Voir *Répertoire II*.

¹⁴ Ibid. Description des objets représentant l'intériorité des personnages et l'état d'une société à un moment donné.

Le traitement des **groupes et des individus** (l'usage du pronom personnel, l'instauration d'un point de vue) amène Butor vers un type de polyphonie qui postule que l'individu est la somme des états successifs d'autres individus, (des parents, ou des personnes aux liens plus lâches), mais tenus ensemble par les maillons de l'échelle sociale¹⁵. Et en élargissant avec Bakhtine, par le bien commun qu'est le langage :

« le postulat de la véritable prose romanesque, c'est la stratification interne du langage, la diversité des langages sociaux et la divergence des voix individuelles qui y résonnent »¹⁶.

Cela se traduit par la dissémination de la lecture en plusieurs trajets, en ce qui concerne le récit polyphonique (par opposition au récit linéaire) ; ce que favorise le récit de voyage en particulier. Après les aventures individuelles, Butor traite « des masses d'aventures » dans *Degrés*.¹⁷

Du point de vue stylistique, **les longues phrases** sont héritées d'une tradition littéraire qui remonte des auteurs latins et grecs, à Rabelais¹⁸, Balzac, Hugo, et bien sûr Proust. Et cette attention accordée aux mots relève d'un traitement spécifique du langage et de l'exploration méthodique de leur emploi inspiré par la lecture de Roussel.

¹⁵ Michel Butor, « Individu et groupe dans le roman », in *Répertoire II*.

¹⁶ Idem, *Esthétique et théorie du roman*, p. 90.

¹⁷ Georges Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Gallimard/NRF, 1967. Ce volume rassemble des entretiens qui ont été diffusés sur l'antenne de *France-Culture* au cours des mois de janvier et février 1967 et publiés avec l'autorisation de l'O.R.T.F., lit-on p. 7.

Interrogé sur *Degrés*, Butor affirme son intérêt pour la notion de pluriel :

« [...]Degrés a une certaine particularité, c'est que non seulement il n'y a pas d'article, mais que c'est un titre au pluriel, et qu'à partir de ce moment-là j'ai été fasciné par la notion de pluriel. Après avoir raconté les aventures individuelles qui étaient liées à l'ensemble de la réalité, liées à l'histoire universelle, j'ai voulu trouver un moyen de raconter des aventures qui ne soient plus des aventures individuelles, raconter des masses d'aventures, des organisations d'aventures à l'intérieur desquelles chaque aventure individuelle puisse être considérée comme un détail, et donc de faire des livres dont certains détails puissent être comparables à des romans, comme ceux que je faisais auparavant. Je crois que c'est très clair dans Degrés. » p. 13.

¹⁸ Avec cet auteur, Michel Butor s'intéresse à l'emploi de la **liste de mots**.

Quant à la réflexion de Mallarmé¹⁹ sur **la physique du livre**, elle inspire Butor dans ses essais et dans son œuvre romanesque ainsi que dans les textes postérieurs à 1960 (*Mobile. Etude pour une représentation des Etats-Unis, Réseau aérien. Texte radiophonique, 6 810 000 litres d'eau par seconde. Etude stéréophonique*). En effet, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* est une composition remarquable du point de vue **typographique**, dans la mesure où elle traite de l'aspect visuel de la page. Outre le message délivré par le poème, la typographie serait aussi le vecteur du sens.

Ce sens peut aussi se lire à partir d'une réflexion ontologique sur la religion à partir de l'œuvre de Racine (mise en balance entre christianisme et paganisme²⁰) et de Kierkegaard (la métaphysique), tandis que Madame de Lafayette lui donne la possibilité d'observer les mouvements de la conscience dans son rapport à la cognition lorsqu'elle se retrouve confrontée au problème du passage de l'enfance à l'âge adulte.

À la différence de Gérard Genette, il ne s'agit pas chez Butor d'attribuer des fonctions aux composantes du récit, mais plutôt de tendre vers un but : l'écriture de l'œuvre. Il s'agit bien d'éléments pour une écriture du texte romanesque. À ce titre, l'essai « Le roman comme recherche » ouvrant *Répertoire I*²¹ peut recevoir une double interprétation : lorsqu'il sera question des techniques romanesques, ce texte constituera un élément didactique à l'endroit des écrivains et des lecteurs. Par contre, il servira de repoussoir au roman lorsqu'on se situera au niveau de la création postromanesque de Michel Butor, à partir *grosso modo* de *Mobile*. Dans la mesure où ce texte dénonce l'illusion romanesque, il justifie la première thèse qui est celle de l'abandon de la forme romanesque.

¹⁹ Pour une lecture approfondie de Mallarmé, voir Éric Benoît, *Mallarmé et le mystère du Livre*, Paris, éd. Honoré Champion, éd. Slatkine, 1998 ; Éric Benoît, *Néant sonore : Mallarmé ou la traversée des paradoxes*, Genève, éd. Droz, 2007.

²⁰ Cette critique est présente dans *La Modification*, à travers les propos de Cécile, et dans *L'Emploi du temps*. Elle est donc antérieure à l'essai sur Racine intitulé « Racine et les dieux » qui date de 1959.

²¹ Michel Butor, « Le roman comme recherche », in *Répertoire I*, Paris, éd. de Minuit, coll., « Critique », 1960, pp. 7-11 ; voir aussi *Essais sur le roman*, pp. 7-14.

Nous envisagions au départ de traiter exclusivement la polyphonie chez Michel Butor dans un titre ambitieux : « **Michel Butor : des limites de la polyphonie à la sortie hors du roman** », la pertinence de l'étude étant offerte par l'œuvre elle-même. Mais très vite, nous avons expérimenté nos propres limites par rapport à la maîtrise des théories linguistiques qui ont étudié la question.

Il s'avère qu'il s'agissait toujours de se situer au niveau des énoncés et de chercher à révéler l'hétérogénéité en repérant des marques distinctives dans le texte. Nous courions donc le risque de nous enfermer dans des questions purement linguistiques. Notre ambition au contraire, était de saisir le mouvement de l'œuvre et de faire sourdre un moment critique qui a souvent été négligé par la recherche. Il s'agit de l'aspect dramatique contenu en germe dans le roman et révélé dans le théâtre radiophonique, dont nous voulons faire un véritable point de réflexion à partir de la notion d'*effet romanesque*, afin de proposer une nouvelle classification des œuvres de Michel Butor. L'*effet romanesque* se manifeste par la mise en relief d'une structure narrative dont l'aspect rappelle celui du roman. Sa présence est rendue nécessaire par son aspect fictionnel dont la fonction est, selon Butor, de combler les vides dans la perception de la réalité.

L'*effet romanesque*, dans le texte « collage » et la pièce radiophonique, peut ainsi se définir comme la minoration du roman à l'intérieur d'un concert générique (poésie, essai, chronique historique, témoignage...) dont l'enjeu est la mise en évidence de différents points de vue, en relation avec la représentation d'un espace mental. En effet, Butor parle de « *poussière romanesque* » et de « *romans en trois lignes* » à propos de *Mobile*. Il s'agit ici d'**un premier rapport d'inversion** qui s'opère dans l'œuvre. En effet, la poésie, ou plutôt la prose poétique qui était minorée dans l'œuvre romanesque occupe le devant de la scène dans l'œuvre postromanesque.

La description à son tour devient un genre, au vu des proportions paginales qui lui sont échues. Il s'agit là encore d'**un deuxième renversement** : dans le roman, la description sert à révéler l'espace et à marquer un temps d'arrêt sur un objet ou un personnage qui va

jouer un rôle central dans le déroulement du récit. Elle permet en outre d'insuffler un rythme au texte. Or, il n'en est plus de même ici. Elle montre, énumère les éléments sans constituer l'antichambre à une action qui est censée se dérouler plus tard dans la narration. Il ne s'agit plus de planter le décor dans un premier temps, mais de le photographier et de montrer que la description peut être poétique.²²

Or, dans la production postromanesque de Butor, la focalisation sur les objets et sur les personnages devient le centre de l'écriture. Elle répond à la motivation d'une description de l'espace mental, avec en toile de fond, l'espace géographique, offrant ainsi un nouveau rapport, celui de la géographie et de la littérature. Cet espace est « réalisé » par la mise en scène des voix et des bruits au moyen d'une écriture sonore, justifiant le concept de « *présence auditive* »²³.

Pour Butor, il s'agit d'opérer **un troisième renversement** significatif, à savoir, le passage de l'écrit à l'oralité, ou l'écriture de l'oralité comme fait marquant de la deuxième période de son œuvre. C'est pourquoi nous ne partageons pas l'opinion véhiculée dans *Michel Butor qui êtes-vous ?* de Skimao et de Bernard Teulon-Nouailles, selon laquelle

« Réseau aérien n'est peut-être pas à situer sur le même plan que les productions butoriennes des années soixante, parce qu'il semble surtout voué à une exploration radiophonique. [...] »²⁴.

Cette affirmation tend vers une minoration du genre radiophonique relayée dans les études universitaires en France, que Butor aimerait pourtant combattre, alors que d'importants travaux ont été effectués en Allemagne et en milieu anglo-saxon depuis 1929²⁵.

²² Voir Michel Butor, « Le roman et la poésie », in *Répertoire II*.

²³ Idem., « La littérature, l'œil et l'oreille », in *Répertoire III*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Critique », 1968.

²⁴ Skimao et Bernard Teulon-Nouailles, *Michel Butor qui êtes-vous ?*, Lyon, éd. La Manufacture, 1988, p. 83.

²⁵ On peut se reporter au colloque consacré à la relation entre la radio et la littérature, réunissant à Kassel les écrivains et les représentants de la nouvelle institution radiophonique : *Dichtung und Rundfunk. Reden und Gegenreden*, Verhandlungsnieder schrift der Kasseler Arbeitstagung 1929, hrsg. von der Sektion Dichtkunst der Preußischen Akademie der Künste und der Reichsrundfunkgesellschaft, Berlin, 1930. Cité dans l'avant-propos

Pour pallier à ce manque, nous avons réorienté notre réflexion en intitulant notre travail ainsi : « **Michel Butor : du roman à l'effet romanesque** » pour traiter les problèmes de la représentation et montrer le renversement qui s'opère au niveau générique chez Butor, en passant par ses différentes phases aporétiques. Il s'agit de voir, à travers la notion d'hybridité comment les genres circulent à l'intérieur de l'œuvre, comment ils interagissent, quels effets ils produisent, ainsi que les enjeux de la nouvelle esthétique mise en place. Cela permet aussi de mettre en avant l'idée de « passage », et d'accéder à cela même que la critique antérieure n'a pas dit ou qu'elle a seulement effleuré, en proposant une nouvelle vision de l'œuvre de Butor. Nous nous demanderons si le passage du roman à l'effet romanesque est un dépassement de la notion de genre ou l'aveu d'une impasse²⁶ d'où Butor tente de sortir à travers le texte fragmentaire ; le roman étant présenté comme la forme par excellence de la représentation du réel.

La thèse entend aussi mettre en lumière dans le cadre de notre équipe de recherche **EA 4195 TELEM: Texte, Littérature, Ecriture et Modèle**, une forme d'écriture sonore moderne, le texte radiophonique²⁷. Il est conçu pour mettre en exergue une écriture

de *Relais et passages. Fonctions de la radio en contexte germanophone*, Textes réunis par Claudia Krebs et Christine Meyer, Paris, éd. Kimé, 2004, p.7.

²⁶ Pour un penseur du roman et un fervent défenseur de celui-ci, il y a lieu de s'étonner. Néanmoins, il reconnaîtra plus tard qu' « *il y a encore des choses à faire avec le roman* ». Cela veut dire que le roman continuera à être le « *laboratoire de la recherche* » dans un futur proche.

²⁷ Le lien entre *Degrés* et les œuvres postromanesques est d'ordre thématique :

- a) Le thème du voyage : les cours d'histoire-géographie font émerger une vision temporelle stratigraphique des voyages et alimentent l'imagination des élèves dans *Degrés*;
- b) L'Amérique, les Etats-Unis, même si le Canada apparaît dans certains îlots de la narration. Le cours sur la découverte et la conquête de l'Amérique un certain mardi 12 octobre 1954 au lycée Taine constitue le point de départ de *Degrés*, en l'occurrence, de la description d'une heure de cours, par le professeur d'histoire et géographie, Pierre Vernier, qui possède à lui seul les attributs du temps et de l'espace. Il est même question d'une visite que Vernier rend à un ami qui voyage plus tard vers les Etats-Unis (IIIème partie, p. 304, s'agit-il d'une pure coïncidence ?).

radiophonique encadrée par le récit de voyage et donc par la notion de chronotope reflétée par la géographie et l'Histoire d'un continent (l'Amérique), et la perception moderne de l'espace global (le globe terrestre), à travers les échanges qui s'effectuent grâce au développement des moyens de transport, faisant émerger une figure emblématique, celle du touriste muré dans ses préjugés. Ce que l'analyse tente de montrer à travers une étude symbolique du corpus.

Si certains critères semblent dévoiler une forme qui apparaît à certains moments, à tout le moins reste-t-elle fuyante. Elle se saisit de l'instant pour laisser autre chose qui n'est plus elle. Ainsi, poésie, roman, essai, théâtre radiophonique, opéra, ne peuvent être vus que comme des genres en transformation, comme des moments d'une écriture qui tente de dépasser les problèmes de la forme sans jamais y parvenir, Butor se déclarant *in fine* poète. L'œuvre manifeste la circulation des genres. Au-delà de ceux-ci, il s'agit ni plus ni moins que du traitement du langage, de l'intérêt pour la scène et la mise en scène de ce langage qui n'est plus le fait de l'écrivain seul, mais est l'objet d'une redistribution entre celui-ci, le lecteur, l'auditeur et le spectateur. C'est dans cette perspective que nous sommes portés à croire que la poétique romanesque de Butor trouve des développements dans l'œuvre postromanesque en élargissant son objet de recherche. La relation entre littérature et médias trouve un point d'achoppement dans l'œuvre radiophonique de Michel Butor.

À quel moment peut-on parler d'« effet romanesque » ? Quelles sont ses caractéristiques et ses fonctions ? Quelle est sa valeur ? Pourquoi Butor éprouve-t-il encore le besoin d'introduire des fictions à l'intérieur de textes qu'il veut moins fictifs que possible, en se référant à la notion de fiction opposée à la vérité (fiction *vs* vérité), préférant une distinction entre les « éléments vérifiables » et les « éléments non vérifiables » ? Rendre le

L'Amérique traverse le livre de part en part, avec le fameux cours, mais aussi à travers de nombreux supports : les illustrations, les photographies insérées dans les manuels, les gravures, les timbres, les récits de fiction dans les revues policières, les films western ;

- c) *Degrés* annonce aussi le texte radiophonique en posant le problème de la transcription du discours oral (les cours dictés par les professeurs aux élèves, les exercices de traduction, la lecture orale et la perception de la salle de classe comme scène). Il n'est pas anodin non plus que nous assistions à la scène de l'écoute d'une pièce radiophonique par Pierre Eller et ses frères : « tu es resté avec tes frères dans la salle à manger, à écouter une pièce radiophonique », Troisième partie, p. 340.

texte moins fictif en « calquant » la réalité ou en la « photographiant », est-ce s'éloigner de la fiction ? On sait qu'à partir du moment où il y a mise en texte du langage et du réel, il y a forcément un rapport à la fiction. Sommes-nous en face d'une aporie ? Que faire alors de la notion de fiction dans ce contexte ? Sommes-nous encore dans le domaine de la narration ? À quels outils d'analyse devons-nous recourir ?

Il ne s'agira pas d'adapter une méthode, mais des méthodes, à cause de la complexité des textes soumis à l'étude. Puisque nous avons affaire à des récits dans la plupart des cas, notre étude prendra appui sur **les poétiques** qui incluent l'analyse formelle, dans un cadre qui restera à définir, vu que les textes n'obéissent pas à la linéarité, mais autorisent des lectures à plusieurs trajets simultanés, des lectures en réseaux, et donc polyphoniques.

Nous nous servons aussi de **l'histoire littéraire**, dans la mesure où le contexte de la création littéraire a partie liée avec les influences et les infléchissements de la conscience de l'écrivain. Cela permet de mieux cerner la période charnière-1960- qui explique le passage d'un genre vers un autre.

Des méthodes permettant **l'analyse théâtrale** et **poétique** (en rapport avec la poésie, puisqu'il s'agit de **prose poétique**) seront à prendre en compte pour tenter de saisir un sens possible que les spécialistes de l'œuvre pensent mettre en évidence sous certaines conditions.

Ainsi, dans l'article *Sur l'évolution de l'œuvre de Michel Butor. Parenthèse sur la place occupée par 6 810 000 litres d'eau par seconde*²⁸, Jean Roudaut met en garde contre la tentative d'assimilation de la page à un tableau tout en proposant une piste de lecture. Pour lui,

²⁸ Article paru dans *La Nouvelle Revue Française*, septembre 1966, n°165, vol. 28, pp.499-509.

« nul art n'est transposable en un autre », et « le sens des derniers livres de Butor n'est point non plus en ce qu'ils disent (résumable en citations habilement choisies) mais dans la modification que subit au cours de la rédaction un projet formel initial, et le livre se confond avec une distorsion ; l'examen du début et de la fin du livre ne suffit pas à en rendre compte. On ne saisira le sens de l'effort de Butor (critiquable peut-être ; mais la critique sera pertinente si elle se place au niveau choisi par l'auteur) que si l'on prend en considération ces variations de forme ; en *Romanesque II*, le sens est totalement indépendant des significations immédiates. Et les deux séries romanesques étant étroitement liées, une étude future sur l'œuvre de Michel Butor devrait être à l'origine formaliste »²⁹.

Cette étude permet de lever le voile sur la question centrale de l'abandon de la forme romanesque et de montrer la résistance d'un genre, en l'occurrence le roman³⁰, présent dans un hybride générique construit en trompe-l'œil.

²⁹ Ibid., p. 500.

³⁰ La partie romanesque de l'œuvre demeure encore la plus étudiée, pour preuve les thèses de doctorat soutenues ces dernières années :

- Awad AZIZA IBRAHIM SAYED, *L'immeuble parisien dans "Pot-bouille" d'Emile Zola et dans "Passage de Milan" de Michel Butor : du chronotope au mythe*, Thèse : Littérature française : Université Bordeaux III : 2008.

- Ève DAMPIERRE, *Une interrogation si vive adressée à l'Égypte" : transformation de l'Égypte du XXème siècle dans les récits égyptiens et européens*, Thèse : Littérature comparée : Université Paris-Sorbonne Paris-IV : 2006.

- Sonia INOUB, *La découverte de "soi" dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, 300 p. Thèse : Littérature française du XXème siècle: Université de Bourgogne : 2006.

- Toussaint Etienne BALBI, *Etude de la représentation du discours alchimique dans la fiction au XXème siècle à travers des exemples tirés des œuvres de René Barjavel, Antoine de Saint-Exupéry, Italo Calvino, Umberto Eco, Paulo Coelho, Marguerite Yourcenar, Michel Butor*, Thèse : Littérature générale et comparée : Université de la Sorbonne Nouvelle Paris-III : 2005.

- Irina KUZMINA, *Inscription du mythe dans le roman français, anglo-saxon et russe du XXème siècle (L'Emploi du temps de Michel Butor, Brave New World d'Aldous Huxley et Lolita de Vladimir Nabokov)*, Thèse : Littérature comparée : Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines : 2005.

- Ali RAHALI, *Références culturelles et littérature dans " Passage de Milan", "L'Emploi du temps", et "La Modification" de Michel Butor*, Thèse : Langue et Littérature françaises : Université de Nancy 2 : 2002.

- Ysabelle MATTIUZZO, *Les paradis littéraires de la fenêtre : Paul Auster, Michel Butor, Frantz Kafka*, 300 p. Thèse : Littérature générale et comparée : Université de Clermont-Ferrand II : 2002. (Etude qui associe architecture, peinture et cinéma).

C'est dans cette optique que nous avons envisagé la division tripartite de notre travail dans les termes suivants : la première partie intitulée **la mutation des formes littéraires dans l'œuvre de Michel Butor**, est l'occasion de redécouvrir le parcours intellectuel de l'écrivain en proposant quelques-uns des aspects de sa poétique romanesque sous-tendue par l'idée de circulation générique. Il s'agit de voir comment Michel Butor indexe d'autres genres en vue de servir la cause du roman à partir d'une définition élargie de la notion de récit, puis de style en associant les arts à la littérature (peinture et musique), accréditant l'idée d'une circulation générique à l'intérieur du roman comme première forme englobante.

Puis, **une deuxième partie qui traitera de la dramaturgie dans le théâtre radiophonique de Michel Butor (étude de la narrativisation du théâtre et de l'effet romanesque)**. Elle a comme objectif de montrer l'évolution de l'écriture de Michel Butor au moment où elle bifurque vers des formes dramatisées à travers l'art radiophonique constitué en sous-genre théâtral. Mais cet art revêt une importance capitale dans la recherche formelle entamée par l'écrivain dès ses débuts. Il favorise en effet la quête de la meilleure forme englobante, celle qui permet l'éclosion de l'imagination par l'association de l'invention et de la technique en littérature.

Et enfin, **une troisième partie intitulée la prose poétique du théâtre radiophonique et les structures idéologiques et inconscientes de l'œuvre**, qui s'appesantit sur la troisième dimension générique de l'œuvre butorienne, à savoir la prépondérance de la

Sur 55 thèses répertoriées sur le site web de l'A.B.E.S. (<http://www.abes.fr>) pour la période allant de 1970 à 2009 (nous avons écarté deux thèses dont Michel Butor était le directeur de recherche, et deux autres en langue allemande), nous avons 47 thèses sur le roman. Elles se répartissent entre thèses sur un seul roman de Butor, sur les quatre romans, puis sous le titre général de Nouveau Roman, et enfin, des études comparées. Elles sont principalement axées sur l'analyse formelle de l'œuvre : étude du temps, de l'espace, du personnage, le rapport entre écriture et lecture, la réécriture, le narratif et le descriptif. Certains thèmes comme le mythe, la ville, le voyage sont souvent traités. Les méthodes d'analyse sont basées sur la poétique, l'histoire littéraire, la linguistique, la stylistique et la rhétorique en général.

poésie. Ce troisième renversement fait ainsi apparaître une suite de métamorphoses de la forme englobante qui passe ainsi du roman au théâtre, puis à la poésie dramatique dont la fonction principale sera de représenter le réel et les rapports interindividuels dans un monde globalisé.

**PREMIERE PARTIE : LA
MUTATION DES FORMES
LITTÉRAIRES DANS L'ŒUVRE
DE MICHEL BUTOR**

Michel Butor effectue son entrée sur la scène littéraire à travers le roman, forme choisie par nécessité, dit-il. Celle-ci est dictée par le besoin d'associer la réflexion philosophique et les pouvoirs de la poésie. Ainsi, le roman sera pour lui la forme englobante par excellence, dans ce que nous appellerons la première phase de l'hybridisation chez Butor, c'est-à-dire, celle qui associe la poésie, le roman, et en particulier, le récit de voyage.

De 1948 à 1964, Butor va développer une théorie du roman réaliste basée sur la lecture qu'il a faite des auteurs dits classiques³¹ et modernes. Le choix d'un récit qui raconte un voyage, parce qu'il est plus flexible permettrait l'élaboration d'une poétique du roman commencée dès *Répertoire I* et amplifiée dans *Répertoire II*³². Butor s'attèle en effet à établir un « protocole d'écriture »³³ instaurant la mise en pratique de procédés littéraires ayant pour finalité le renouvellement de la forme romanesque ainsi que les modes de lecture. L'œuvre s'inscrivant *in fine* dans la perspective d'un dialogue nécessaire et renouvelé avec le lecteur.

Cette théorie aux allures programmatiques sera associée dans la pratique à l'écriture des romans et à l'analyse de la connaissance, de la manière dont l'individu perçoit l'espace dans lequel il vit à travers le prisme déformant de la société. C'est un espace qui cultive l'illusion, si l'on en croit les déclarations de Butor sur la crise de l'intelligence.

³¹ Ces auteurs sont dits « classiques », mais Butor va s'escrimer à montrer dans ses essais qu'ils sont éminemment modernes, que la nouveauté dont se réclament les contemporains était déjà en germe dans cette littérature. Cet état des faits résulte d'une mésinterprétation des œuvres anciennes, ou d'une lecture en biais qui ne restitue pas souvent la valeur du sens des œuvres que l'on pense connaître. Il en est ainsi de Balzac : « *L'œuvre de Balzac est incomparablement plus révolutionnaire qu'il n'y paraît à une lecture superficielle et fragmentaire ; parmi les nouveautés qu'elle apporte, certaines ont été exploitées systématiquement au cours du XIXe siècle, d'autres n'ont trouvé d'échos que dans les œuvres les plus originales du XXe, et cette fécondité est bien loin d'être encore épuisée.* », « Balzac et la réalité », in *Répertoire I*, p. 80.

³² Notons qu'*Essais sur le roman* [1960-1964] Paris, éd. Gallimard, coll. « tel », 1964, rééd. Gallimard, 2000, reprend un ensemble d'articles parus dans *Répertoire I* (1960) et *Répertoire II* (1964).

³³ Voir Guy Belzane, *Protocoles d'écriture chez Michel Butor*, Thèse de doctorat de 3^{ème} cycle, Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Département C.E.T.S.A.S., 1983. (Le C.E.T.S.A.S., « Centre d'études transdisciplinaires. Sociologie, Anthropologie, Sémiologie », est rebaptisé en 2008 « Centre Edgar Morin »).

La première phase de l'hybridisation chez Butor a donc pour forme englobante le roman. Celle-ci se divise en deux niveaux : celui qui associe roman et poésie et celui qui associe roman et théâtre.

Cette présentation sommaire d'un des moments de l'œuvre de Butor s'avère nécessaire dans l'étude d'une période charnière de l'écriture impliquant l'arrêt ou la continuité dans la pratique d'un genre précis, en l'occurrence, le roman, car, comme nous le verrons plus tard, l'œuvre en sa globalité s'inscrit comme **rature**, et les différents textes écrits, comme des états successifs, des brouillons d'un texte à venir. Mais, n'est-ce pas une illusion de la part de Butor ? Epuise-t-il pour autant la question de la représentation ?

Ainsi, **Le Chapitre I, Les origines du roman**, revient sur le moment crucial qui a déterminé le choix du genre romanesque. **Le chapitre II** examinera la **théorie et les perspectives** du roman butorien. Il ne s'agira pas d'une réflexion sur le genre romanesque en général, mais plutôt d'un exposé sur la réflexion de Butor du point de vue de l'écriture, tandis que **le troisième chapitre** amorcera **la question du genre** et présentera une première tentative de classification de l'œuvre de Michel Butor.

Chapitre I. Aux sources de la création butorienne : l'introduction du roman comme forme englobante

« Au milieu de ces difficultés, je me suis dit qu'un des moyens de rétablir une unité dans ma vie, ce pouvait être d'écrire un roman. »

Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor. L'écriture en transformation*, Paris, éd. de La Différence, coll. « Mobile Matière », 1993, p. 45.

Ce chapitre tente de donner des éléments de réponse à la question primordiale, qui est celle de savoir pourquoi Michel Butor a choisi la forme romanesque comme mode d'expression littéraire. Il s'agit de comprendre ce qui amène un auteur à jeter son dévolu sur telle ou telle forme d'écriture qu'il estime être en adéquation avec l'expression d'un imaginaire susceptible de transmettre au lecteur une certaine vision du monde.

Lorsqu'on examine le parcours de l'écrivain, nous découvrons une œuvre riche, qui a fait de l'exploration, de la critique et de l'invention ses chevaux de bataille. Nous ne pourrions que nous réjouir de l'intérêt que cette œuvre suscite. C'est aussi l'occasion de se pencher sur un moment-clé de la création butorienne qui a donné matière à gloser à la critique littéraire.

Quels sont donc les éléments qui permettent de comprendre l'introduction de Michel Butor sur la scène littéraire à travers l'écriture de romans dans les années 50, alors qu'écrivant de la poésie auparavant, il aurait pu s'affirmer en tant que poète, ou homme de théâtre, puisqu'il a été fasciné dès l'adolescence par le théâtre de Paul Claudel?

Son parcours est éclairant : il a d'abord écrit de la poésie. Ses nombreuses lectures et ses publications inclinent son choix vers le roman, en même temps qu'il essaie de résoudre des questions philosophiques. Il est donc possible qu'à ce moment-là l'image du poète davantage assimilée à celle d'un rêveur n'aurait pas eu la même force de persuasion que celle du romancier. Il fallait que l'acte de dénonciation de la littérature se fît à travers un genre porteur d'idéologie et érigé en instrument de connaissance, et dont la lecture fût plus aisée et mieux appréciée par un large public. Ce choix s'imposait-il à lui de manière radicale, ou avait-il d'autres lignes de fuite ? C'est ce que nous allons examiner.

Une chose est sûre, la création butorienne a subi des mutations, grâce aux différents voyages qui ont généré en lui de nouvelles sources d'inspiration. Nous identifions trois périodes qui ont marqué l'irruption du roman, ou dirait-on le « passage au roman », dans la mesure où Butor écrivait déjà des poèmes de jeunesse. Ces périodes sont rattachées à des lieux précis. Il s'agit d'abord de la période parisienne, ensuite de la période égyptienne et enfin, de la période anglaise.

Les espaces dans lesquels il s'est enraciné sont habités par ce qu'il a appelé le « génie du lieu » qui est source de création pour Butor. Nous verrons plus tard que d'autres éléments viendront mettre en exergue la spécificité de l'écrivain à travers le recueil *Répertoire V*, notamment le texte « D'où ça vous vient ? », dans lequel Michel Butor décline ses sources d'inspiration. Mais, construire une réflexion dans cet ordre d'idée nous amènerait à répéter ce que de nombreuses monographies ont déjà effectué. Dès lors, nous préférons avancer l'idée que trois motivations principales semblent se détacher : les nécessités psychologiques (I.1.), les nécessités didactiques (I.2), et enfin, les nécessités d'ordre socio-historique (I.3).

I.1. Les nécessités psychologiques : un choix dicté par une insatisfaction profonde

Nombreuses sont les monographies dans lesquelles une bio-bibliographie sommaire de Michel Butor est proposée³⁴. Il existe des ouvrages et des articles de

³⁴ Léon S. Roudiez, *Michel Butor*, Columbia University Press, New York, Londres, 1965; Georges Raillard, *Butor*, Paris, éd. Gallimard/NRF, coll. « La Bibliothèque idéale », 1968, p. 7-L'homme, « Ébauche d'un portrait

dictionnaires spécialisés faits par des critiques, d'autres par Michel Butor en personne³⁵, d'autres faits à quatre mains, en l'occurrence, les entretiens, dont le plus complet est pour nous, à ce jour, *Curriculum vitae. Entretiens de Michel Butor avec André Clavel* publié chez Plon en 1996. On y découvre les motivations qui ont conduit l'écrivain à produire l'œuvre que nous connaissons aujourd'hui. Les articles de dictionnaires spécialisés sont aussi intéressants, dans la mesure où ils offrent un résumé synoptique de la vie et de l'œuvre. Ces documents ont l'avantage d'établir une chronologie, de situer l'œuvre dans l'Histoire littéraire, de fournir des anecdotes de la vie quotidienne, de nous faire entrer de plain-pied dans l'univers butorien.

Il ne s'agira donc pas dans cette section, d'effectuer une psychanalyse de Butor écrivain à travers son œuvre, mais plutôt de relever les traits d'un certain état d'esprit qui pourraient justifier le choix du genre romanesque. Nous formulerons la proposition suivante : Butor écrit des romans pour surmonter un désaccord né d'un malaise physique (I.1.1.), d'un malaise intellectuel (I.1.2.), lesquels peuvent se lire en filigrane dans ses romans (I.1.3.).

I.1.1. Le malaise physique

Le malaise physique est une composante essentielle de la psychologie butorienne, en ce qu'il a généré des sentiments négatifs, qui lui ont permis d'avoir une expérience singulière de la réalité et du quotidien. Cette expérience a forgé son caractère en le conduisant vers la recherche de la sophistication. De plus, elle a éveillé en lui une grande méfiance. Ainsi, trois faits marquants de la vie de Michel Butor seront pointés ici, à savoir la guerre (I.1.1.1.), la surdité de sa mère et les moqueries dont il fut l'objet (I.1.1.2.).

en discontinu), pp. 11-27 ; Mireille Calle-Gruber, *Œuvres complètes de Michel Butor*, I-Romans, Paris, éd. de La Différence, 2006.

³⁵ Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor-L'écriture en transformation*, Paris, éd. de La Différence, coll. « Mobile Matière », 1993. Du même auteur, *Michel Butor-Présentation et anthologie*, Paris, éd. Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 2003.

I.1.1.1. La guerre : la hantise

Pour situer son œuvre, Michel Butor part souvent d'un moment important, celui de la Deuxième Guerre (39-45), parce qu'elle a forgé sa personnalité ; elle a engendré la hantise.³⁶ Dans l'ouvrage *Pour tourner la page*, Michel Butor, portant un regard rétrospectif pointe la guerre comme l'un des premiers moments de son œuvre. Il dit à juste titre qu'il a commencé à écrire à l'école secondaire à seize ou dix-sept ans, sous l'Occupation allemande :

« C'était sous l'occupation allemande, et c'était fondamental pour moi, car tout ce que j'ai pensé vient de l'évidence absolue de la guerre. Je suis pour ainsi dire né dans la guerre. [...] »³⁷

Et de poursuivre :

« Ma littérature est une littérature de guerre ; j'ai dit souvent plus précisément que c'est une littérature de "résistance". J'ai d'ailleurs écrit un livre³⁸ en collaboration avec Michel Launay sur ce thème. J'ai toujours écrit en fonction de cette donnée fondamentale : nous sommes toujours en guerre, de toutes sortes de façons et contre toutes sortes d'ennemis, connus ou non. [...] »³⁹

La guerre a marqué son adolescence, au point qu'elle l'a fait mûrir très tôt :

« Pendant la guerre, pour moi c'était l'adolescence. C'est alors que j'ai commencé à avoir des lectures d'adulte, des conversations d'adulte, à regarder de la peinture d'adulte, à me poser des questions d'adulte. Mas tout était filtré [...]. Les conversations étaient surveillées. Pendant toute l'occupation allemande je me suis trouvé dans un état étrange dans lequel le savoir était confisqué. Le savoir était quelque chose qui avait existé autrefois et qui existerait peut-être encore un jour, mais pendant ce temps-là c'était la nuit et le mensonge. »⁴⁰

³⁶ *Improvisations sur Michel Butor-L'écriture en transformation*, p. 9. Cf. aussi Michel Butor, *Pour tourner la page-Magazine à deux voix*, Rédigé sous la direction de Lucien Giraudo, Paris, éd. Actes Sud, coll. « Un endroit où aller », 1997. Premier Entretien, 1. La page de l'actualité.

³⁷ *Pour tourner la page-Magazine à deux voix*, pp. 21-23.

³⁸ Michel Butor et Michel Launay, *Résistances : conversations aux antipodes*, Paris, P.U.F, 1983. Cf aussi *Improvisations sur Michel Butor-L'écriture en transformation*, II- L'aube incertaine, 7) Résistance, p. 29.

³⁹ *Pour tourner la page-Magazine à deux voix*, p. 23.

⁴⁰ *Improvisations sur Michel Butor-L'écriture en transformation*, p. 12.

L'occultation de la réalité pendant la guerre a permis à Michel Butor d'effectuer un travail sur le langage, par l'examen du désaccord existant entre le mot et la réalité que l'on veut traduire :

« Il y a désaccord entre ce qui est dans la bibliothèque et la conversation générale, un désaccord plus grave encore entre le langage humain tout entier et ce qu'on peut nommer le langage des choses. Nous sentons toujours que quelque chose n'est pas dit. Nous voyons presque tout par l'intermédiaire du langage, mais nous voyons à travers lui son inadéquation. Quand nous découvrons quelque chose qui nous fascine, notre première réaction est de le déclarer indescriptible. Puis l'écrivain arrive, tente de décrire l'indescriptible, y arrive de quelque façon, et augmente la sphère du langage à partir de ce sentiment de manque qui vient de l'extérieur et de l'intérieur à la fois. »⁴¹

Cette expérience du langage est à rapprocher aussi de la surdité de sa mère, la sphère familiale étant le premier élément du malaise.

I.1.1.2. La surdité de la mère et les moqueries sur le patronyme : bouleversement et souffrance

Cette attention aux mots, c'est à la surdité de sa mère d'abord, et aux moqueries de ses camarades de classe qu'il la doit.

La surdité de la mère de Butor bouleverse toute la famille qui apprend à communiquer avec elle en lisant sur les lèvres. Mais ce qui l'a amené vers la recherche d'un style toujours raffiné, ce sont les moqueries des camarades de classe, qui ont été pour lui un moment de grande souffrance. Pour les conjurer, il avait décidé d'adopter une attitude courtoise :

« [...] La distinction fut mon mode d'écriture intime : il fallait que je sois plus raffiné que mes camarades puisque je m'appelais Butor. »⁴²

⁴¹ Michel Butor, « D'où ça vous vient ? », in *Répertoire V et dernier*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Critique », 1985, pp. 11-12, Texte dédié à Jennyfer Waelti-Walters.

⁴² Michel Butor, *Curriculum vitae*, Entretiens avec André Clavel, Paris, Plon, 1996, Chapitre 2- Au fond de la classe, p. 31. Cf. *Répertoire V et dernier*, p. 12.

La découverte du livre de Buffon, *L'Histoire naturelle*, lui permet de transcender les effets des moqueries, et de faire du butor un oiseau tutélaire. Ce qui lui fera dire plus tard :

« *Quand vous passez de l'autre côté d'un mot, vous revenez à quelque chose que vous aviez repoussé.* »⁴³

C'est ce que Michel Butor a tenté de faire avec son nom, en opérant un renversement, puisqu'à son époque, le mot « butor » avait un sens dépréciatif dans les dictionnaires. De plus, l'univers culturel était marqué par le succès d'une pièce d'Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*.⁴⁴

Les moqueries ont forgé un tempérament et un style d'écriture. Le style recherché sera une manière de se construire une carapace et de prouver à son entourage qu'il est quelqu'un d'exceptionnel. Et donc, ce problème physique associé aux affres de la guerre forment un premier état qui justifie la psychologie de Michel Butor dans le besoin de se dépasser par l'écriture. Toutefois, loin de résoudre le malaise personnel, ses lectures seront le moteur d'une contradiction encore plus grande dans le processus d'acquisition de la connaissance. Ce sera la naissance du malaise intellectuel.

I.1.2. Le malaise intellectuel

Le malaise intellectuel est marqué chez Butor par une soif de connaissance. Contre toute attente, c'est l'ennui qui prend le dessus. Il s'agit toujours ici de la période de l'adolescence, à l'intérieur de laquelle se produisent de nombreux renversements. La culture livresque élargit son horizon de connaissance, puis aigüise sa faculté de raisonnement

⁴³ Ibid., pp. 15-16.

⁴⁴ Une phrase célèbre du Vicomte à Cyrano de Bergerac était celle-ci :

« *Le Vicomte- Maraud, faquin, butor de pied plat ridicule !* », Acte I, Sc. IV, *Cyrano de Bergerac*, Paris, éd. de Patrick Besnier, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classiques », édition revue 1999 (1983), p. 101.

Dans *Improvisations sur Michel Butor*, l'auteur parle de cette pièce pour illustrer l'idée de la nostalgie de la culture.

(I.1.2.1.). Cela aura pour conséquences la remise en cause des enseignements qu'il recevra au lycée, puis à l'université (I.1.2.2.). Deux moments cruciaux durant lesquels il s'adonne à la poésie, et écrit des essais critiques.

I.1.2.1. Le développement de l'esprit critique et l'avènement de la poésie

Le développement de l'esprit critique chez Michel Butor a pour source la culture livresque. En effet, les vieux livres issus de la bibliothèque familiale retenaient le plus son attention. Ensuite, l'intégration de la classe de philosophie et les nombreuses réunions au château de La Fortelle achèvent sa formation. Jeune étudiant de philosophie, la rencontre avec Sartre lui permet non seulement d'acquérir l'esprit critique, mais aussi de prendre ses distances avec un milieu dans lequel il ne se sentait pas à l'aise :

« J'ai été moi-même [...] étudiant de philosophie, non pour aller à l'école de Sartre, mais plutôt pour devenir capable de prendre mes distances par rapport à lui ; mais cela revient au même, c'est à cause de lui que j'ai pris cette voie. Les études de philosophie m'ont aidé considérablement à cette époque, puisqu'il y a eu un désaccord entre l'enseignement de cette discipline et ce que je cherchais. »⁴⁵

Fort de la culture parallèle⁴⁶ qu'il se constitue par rapport à la culture officielle, Michel Butor éprouve un malaise évident et tente de se protéger en écrivant de la poésie :

« Quand j'étais au lycée à Paris sous l'Occupation, j'attendais beaucoup de mes professeurs, et certains me décevaient, par exemple parce qu'ils avaient des positions politiques qui ne correspondaient pas à l'image que ma famille se faisait du patriotisme, d'autres, dont je me méfiais à cause de leur goût [...].

Quand j'estimais qu'un professeur était dangereux pour moi, je m'installais au fond de la classe, en faisant de mes livres un rempart, je constituais une citadelle de livres, derrière laquelle j'écrivais des poèmes. [...] »⁴⁷

⁴⁵ Ibid., p. 22.

⁴⁶ Michel Butor lit Proust, Joyce, Kafka. Il s'intéresse aux tragiques grecs, aux écrivains étrangers, aux anciens et aux modernes.

⁴⁷ *Improvisations sur Michel Butor*, II- L'aube incertaine, 9) Poésie interrompue, pp. 38-39. Cf aussi *Curriculum Vitae*, p. 27.

Ce que traduit bien François Aubral :

« [...] Dès ses débuts, pour Michel Butor, écrire ce fut d'abord prendre ses distances. Distance non pas d'un précieux ou d'un esthète, mais sorte d'écart théorique lourd qui constitue le progrès de l'écriture. »⁴⁸

Michel Butor écrit de la poésie non seulement pour opposer une résistance à l'enseignement qu'il reçoit, mais aussi pour se protéger des influences des personnalités issues du milieu intellectuel qu'il fréquente. Ainsi, Sartre et Breton seront les figures emblématiques de cette séparation intellectuelle entre le poète et le critique, qui pour lui étaient plutôt complémentaires :

« Dans cette poésie d'écolier ou d'étudiant, on était dans la présence de la guerre, dans des ruines où je faisais couler une sorte de langage en ruines avec une tonalité générale très proche du gris existentialiste. Je produisais du gris existentialiste au milieu duquel je m'efforçais d'introduire des irisations surréalistes. J'essayais d'ouvrir des portes entre les hémisphères de ma tête.

Je me suis trouvé au bout d'un certain temps devant une production schizophrénique. Ma tête était vraiment divisée en deux. Je ressentais un désaccord profond entre ces deux aspects de ma production et de ma personnalité. A partir d'un certain moment il m'a fallu trouver un moyen de mettre cela ensemble mieux. »⁴⁹

Si durant l'Occupation, il estime que le savoir a été confisqué, il refuse la dictature du plus grand nombre. Il le fait savoir dans cette poésie de résistance qu'il compose dès le lycée :

« Cette poésie née sous l'occupation, était un moyen pour moi de constituer une résistance. Il y a ainsi toute une architecture de résistances avec des résistances à l'intérieur les unes des autres. Il y avait les vrais réseaux de résistance dans les montagnes [...]; il y avait ces réseaux de résistance intellectuelle. »⁵⁰

⁴⁸ François Aubral, *Michel Butor*, Paris, éd. Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1973, p.18 ; cf aussi *Improvisations sur Michel Butor*, pour mesurer la distance qu'il a prise par rapport à Sartre, Breton et la culture en vogue à l'époque de la Deuxième Guerre. Voir II- L'aube incertaine, 7) Résistances, p. 31.

⁴⁹ *Improvisations sur Michel Butor*, pp. 39-40.

⁵⁰ *Curriculum Vitae*, p. 27.

Cette forme de poésie contient en germe toutes les thématiques qui seront développées dans les romans, selon Raillard et Aubral. Elle constitue les prémices d'une œuvre protéiforme dont l'insaisissabilité prête toujours matière à discussion.

Soit le poème « La Banlieue de l'aube à l'aurore »⁵¹. Nous retrouvons dès le titre le thème de l'espace et du temps en mouvement. Il s'agit d'un lieu évoqué dans ses différents moments, de la première lueur du jour à la prochaine lueur du jour suivant⁵².

C'est un poème jalonné de souvenirs d'enfance liés à la Deuxième Guerre, et surtout à la période de l'Occupation. Le poème est divisé en 9 sections.

Dans la première, Michel Butor fait usage de l'antithèse pour mettre en balance des réalités opposées à l'intérieur d'une même image. Ainsi, l'élément liquide souligne cette ambivalence, dans la mesure où il est perçu dans un premier temps à travers des images de calme relatif (mer, pluie), alors que dans le même temps, cet élément liquide renvoie à la sclérose :

« *Et de longues gouttes d'eau rouillée*

Glissent lentement dans le dos

*Des petites filles »*⁵³

⁵¹ Les références sont tirées des *Œuvres complètes de Michel Butor IV. Poésie 1*, 1948-1983, Paris, éd. de La Différence, 2006. Ce volume contient :

© Gallimard : *Illustrations I*, 1964 ; *Illustrations II*, 1969 ; *Travaux d'approche*, 1972 ; *Illustrations III*, 1973 ; *Illustrations IV*, 1976 ; *Envois*, 1980 ; *Exprès*, 1983.

©Fata Morgana : *La Banlieue de l'aube à l'aurore*, 1968.

©Michel Butor : *Une Chanson pour Don Juan*, 1972-1973.

©La Différence : *Brassée d'avril*, 1982.

⁵² Le terme « lueur » est indexé en titre dans *Improvisations sur Michel Butor*, V. Lueurs dans le brouillard, 17- L'Angleterre du Nord ; 18- Les longues phrases ; 19- Débordements, p. 81.

⁵³ *Œuvres complètes de Michel Butor IV. Poésie 1*, vers 7-8-9, p. 159.

Il s'agit d'une réalité altérée, un moment de désagrégement, de vieillissement de l'espace dans lequel on vit, et dont les répercussions sont perceptibles sur les jeunes enfants. Georges Raillard pour sa part voit dans ces vers l'image de la « rouille de l'usure qui corrode les assises de l'être, brûle le regard : comme le charbon chez Zola, elle marque l'enfance. »⁵⁴ Il rappelle en note que

*« la rouille désignera aussi les parties déjà vieilles de la neuve Amérique dans Mobile : à l'opposé de l'ancien, stable dans sa structure, le rouillé se dissout, n'est pas susceptible de rajeunissement. »*⁵⁵

Cette première section révèle un état d'impuissance, face à la situation vécue dans le temps à travers la question suivante : « *N'es-tu pas l'impuissance même* »⁵⁶. Et à laquelle succède le chaos représenté par l'« *enfer* », « *les feuilles mortes* » et le verbe à la troisième personne du pluriel au futur de l'indicatif « *disparaîtront* », comme une annonce imminente de ce qui ne peut plus être nié, comme une évidence, et comme la marque d'un regard désabusé.

Ce chaos absorbe la beauté et la fragilité représentée par les fleurs :

« Les fleurs se sont répandues dans les enfers

Un jour de grand vent

Et il n'y a plus ici que des feuilles mortes

*Les bateaux eux-mêmes disparaîtront »*⁵⁷

Ces vers décrivent le contraste entre la vie et la mort, le beau et le mal. On peut y voir une allusion aux *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire. Ici, les fleurs se meuvent non pas vers la lumière, le rêve, mais plutôt vers la noirceur et l'eschatologie, vers l'idée de fin d'un monde, de fin d'une vie dont le point de chute est l'« *enfer* ».

Cette image est violente, dans la mesure où le symbole est fort. Elle manifeste vraiment une profonde angoisse et la perte de l'espoir, parce que la chute des fleurs dans l'enfer montre la condition de l'être, happé par le grand vide effrayant, le feu éternel. D'où encore cet autre contraste entre l'aspect éphémère de la beauté de la fleur, et l'aspect effrayant

⁵⁴ Georges Raillard, *Butor*, Paris, éd. Gallimard, coll. « La Bibliothèque idéale », 1968, p. 40.

⁵⁵ Ibid., note infra 1, p. 41.

⁵⁶ *Œuvres complètes de Michel Butor IV. Poésie 1*, p. 160.

⁵⁷ Ibid., vers 27-28-29-30, p. 160.

et éternel de l'enfer, ainsi que l'état de damnation de l'âme qui s'y engouffre. Les feuilles mortes quant à elles, mettent en évidence cette idée de chaos, ainsi que la disparition des bateaux, et donc des embarcations qui conduisent l'homme vers le néant. Il s'instaure ainsi une atmosphère de désolation, dans un monde qui n'offre rien de sûr, qui avoue son incapacité à réconcilier les êtres et les choses les plus simples, les plus familières :

*« Mais toi plus étrangère encore à moi
Que je le suis
Quelle familiarité pourrais-tu instaurer
Entre les choses et mes gestes
Dans le monde que tu m'apportes
La désolation a des yeux aussi grands
Que dans les fables grecques »⁵⁸*

Ce qui lui permet d'affirmer avec insistance dans l'apostrophe suivante :

*« Toi
Qui es aussi petite que tous
Tu me caches le monde »⁵⁹*

En effet, le monde, tel qu'il le perçoit maintenant est voilé. L'installation de l'obscurité préfigure le sentiment de l'abandon et de la contagion par une puissance d'ombre supérieure :

*« Les ombres
Autour des marécages
M'appivoisent et me condamnent »⁶⁰*

C'est pourquoi l'image du loup se présente comme la solution à la hantise d'être pris au piège. Elle permet de. Ainsi, dominer sa peur. Ainsi, le poète décide à son tour de

⁵⁸ Ibid., vers 35-36-37-38-39-40-41.

⁵⁹ Ibid., vers 44-45-46.

⁶⁰ Ibid., vers 50-51-52.

s'approprier l'essence du loup, effectuant le transfert de son identité attachée à l'image de l'oiseau vers celle d'un animal féroce :

*« Je suis un loup qui hante
Les endroits de purifications et de crimes*

Je suis un loup »⁶¹

La section I est donc un questionnement sur la réalité du moment, devenue trouble aux yeux du poète. La section II s'inscrit aussi dans ce rapport d'étrangeté. La conscience, envahie par les images troubles, ne possède plus la capacité de discernement, à cause de la banalité offerte à la vue :

*« La réalité vieux jeu rentre se coucher
Elle éteint sa lampe »⁶²*

La fête devient alors le seul instant où tout le monde peut se réconcilier, où tout redevient lumineux, et où il se produit un renversement : après avoir subi l'angoisse du questionnement, la fête est le moment même où

*« Tous les enfants y participent
Et ils ont pendant trois jours entiers
Pleine suprématie
Sur leurs parents qui sont forcés de leur obéir »⁶³*

avant de porter un constat amer sur l'attitude de ces derniers :

*« Comme des parents qui essaient
D'intéresser leurs enfants
À leurs histoires sans solution
[...] »⁶⁴*

⁶¹ Ibid., vers 64-65-66, p. 161.

⁶² Ibid., vers 3-4, p. 161.

⁶³ Ibid., vers 43-44-45-46, p. 162.

⁶⁴ Ibid., section IV, vers 30-31-32.

Le même constat s'applique aussi à la valeur de leurs paroles :

« Comme les promesses
Les vieilles promesses »⁶⁵

Dans les sections II, III et IV, nous relevons les impressions d'une personne qui sent que l'avenir est condamné, à cause du malaise ambiant dans les familles, d'où la grande déception qui l'étreint dans les vers 38-39.

La section V est plus axée sur l'imminence de la guerre :

« Les forêts de fusils s'allument sur les côtes »⁶⁶

Le poète évoque alors la période durant laquelle la famine s'installa :

« Tout est perdu j'ai faim j'ai froid
Mes mains s'allongent
Et les tables servies
Disparaissent dans l'ombre »⁶⁷

⁶⁵ Ibid., vers 38-39.

⁶⁶ Ibid., vers 2, p. 165.

⁶⁷ Ibid., vers 51-52-53-54, p.166. Cf aussi *Curriculum vitae*, chapitre 2. Sur le thème de la faim, voir *Œuvres complètes de Michel Butor IV. Poésie 1*, 1948-1983, Paris, éd. de La Différence, 2006 dans les poèmes suivants : *Mouvement brownien* :

« J'ai froid

J'ai faim », III- vers 9-10, p. 186 ;

Travaux d'approche-Éocène, (dédié à Jean- François Lyotard), notamment le poème « Pérégrination » :

« Car tu sens bien que la faim commence

à diviser les organes de ton ventre,

et que le froid de ces rails détournés

envahit maintenant de lichens

délie sournoisement

les jointures de tes vertèbres », p. 480 ;

autre poème contenu dans le même recueil, *Hespérides et Harengs* :

Suivent des images de destruction et de mort⁶⁸. La section VI présente l'atmosphère d'après-guerre. C'est pourquoi, dans la section VII, le poète dit :

*« Je suis en larmes
Mes mains sont des antennes »*⁶⁹

Ces larmes sont la manifestation d'une souffrance profonde, parce que le poète prend conscience du fait que les enfants n'ont plus d'avenir :

*« Et des enfants sans avenir
Des enfants de briques et de poussières
Se laissent envahir par ses mains
Indéfiniment enlaçantes et crient
Nos mains sont noires et blanches
Et notre sang coulera dans le froid »*⁷⁰

Mais l'instinct de survie, plus fort que tout, permet d'entreprendre une nouvelle révolution intellectuelle, seul gage de liberté :

*« Les poissons morts des halles
Nous verront brûler des statues
Et courir sur les toits
Avec de nouveaux fusils
Et déchirer les grandes poitrines des bœufs
Qui couvrent les portes les routes
Avec des instruments mathématiques et sûrs [...]»*⁷¹

« des fantômes de nos désirs

et de notre faim », XI, p. 510.

⁶⁸ « La Banlieue de l'aube à l'aurore », vers 53-82, p. 167.

⁶⁹ Vers 1-2, p. 170.

⁷⁰ Section IX, vers 95-100, p. 177.

⁷¹ Section IX, vers 101-107, p. 177.

Les sections V, VI, VII, VIII, et IX décrivent non seulement l'état de guerre, le sentiment de perte et de manque qu'il génère dans l'esprit des individus, mais aussi l'effet produit par la contagion de la pensée dominante. Le poète redoute les conséquences sur les générations futures, dans la mesure où elles courent le risque de reproduire les mêmes gestes que les adultes, si elles ne commencent pas à envisager d'autres moyens de résistance, moins violents, et plus axés sur le renouvellement de l'intelligence⁷².

Ce poème présente les angoisses d'un sujet par rapport à la réalité qu'il perçoit. Le regard, qui se veut objectif par moments essaie de replacer les choses dans leur contexte, avec l'émergence d'images sombres relatives à la salissure, à la mort, aux animaux féroces d'une part, et celles qui sont irisées d'autre part, où le rêve, bien qu'étant projection vers un ailleurs, ramène sans cesse à la dure réalité. On voit bien ici la manifestation de l'influence de Sartre et de Breton sur Butor.

Ces « *battements d'un cœur perdu* » illustrent bien le malaise prégnant en Butor après avoir vécu la guerre, la surdité de sa mère, les moqueries sur son patronyme, et le sentiment d'un savoir confisqué. L'écriture des poèmes devient un moyen de résistance. Elle permet aussi, toujours dans le sillage de Sartre, de développer l'esprit critique et de remettre en question l'enseignement universitaire qu'il reçoit.

I.1.2.2. Critique de l'enseignement universitaire

L'insatisfaction persistera au fil des années, dans la mesure où ses études de philosophie à la Sorbonne provoquent un malaise plus grand et une méfiance accrue vis-à-vis des institutions. Deux échecs à l'agrégation de philosophie achèvent l'installation du doute. L'entrée à l'université est donc un moment crucial dans la formation de Michel Butor :

« J'ai été élevé à l'intérieur de l'université française. Mais dès le début, lorsque j'ai fait mes études à la Sorbonne, j'ai éprouvé un sentiment de malaise. Dans les années de la fin de la guerre et de l'après-guerre, l'enseignement qu'on recevait à Paris était plutôt donné par la ville de Paris en elle-même que par son institution universitaire. Ce que j'ai appris à l'extérieur des cours, dans le milieu des étudiants,

⁷² Sur ce poème, voir l'analyse de François Aubral dans son livre, *Michel Butor*, Paris, éd. Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1973. **Approche diachronique**. Poésie Nécessaire Impossible, pp. 15-28.

dans les conversations de café, a été beaucoup plus important. J'ai tout de même eu des professeurs pour qui je conserve une grande admiration. Des gens comme Gaston Bachelard ou Jean Wahl m'ont beaucoup aidé lors de ces années difficiles.»⁷³

Il y trouve un lieu fonctionnant avec des règles propres, d'où ce constat :

« Lorsqu'on va à l'école, on y va pour se conformer. Lorsqu'on va à l'Université, on y va pour passer des examens, donc pour réussir à composer des textes comme les professeurs le veulent. Mais l'inadaptation de l'enseignement (qui est toujours inadapté à la société dans laquelle il est donné et on peut dire qu'actuellement, dans bien des cas, il est incroyablement inadapté) entraîne l'étudiant, presque partout dans le monde, à se révolter parce qu'il est déçu par l'enseignement qu'on lui apporte.»⁷⁴

L'écriture sera à nouveau une planche de salut pour lui :

« Jeune étudiant à la Sorbonne, je publiais des articles dans des revues, ce qui me donnait une certaine sécurité. »⁷⁵

Cette écriture sera marquée par les influences du moment, notamment par la phénoménologie à laquelle Jean- François Lyotard a consacré un ouvrage à l'intérieur duquel il nous fournit la définition suivante :

*« Pourquoi « phénoménologie » ? Le terme signifie étude des « phénomènes », c'est-à-dire de **cela** qui apparaît à la conscience, de **cela** qui est « donné ». Il s'agit d'explorer ce donné, « la chose même » que l'on perçoit, à laquelle on pense, de laquelle on parle, en évitant de forger des hypothèses, aussi bien sur le rapport qui lie le phénomène avec l'être **de qui** il est phénomène, que sur le rapport qui l'unit avec le Je **pour qui** il est phénomène. Il ne faut pas sortir du morceau de cire pour faire une philosophie de la substance étendue, ni pour faire une philosophie de l'espace, forme **a priori** de la sensibilité, il faut rester au morceau de cire lui-même, sans pré-supposé, le **décrire** seulement tel qu'il se donne.»⁷⁶*

⁷³ *Entretiens*, vol. II, Entretien LXXX- « L'université française est plus refermée sur elle-même aujourd'hui qu'avant 1968 », *Le Monde de l'éducation*, février 1976, entretien avec Frédéric Gaussen, p. 134.

⁷⁴ *Entretiens*, vol. I, Entretien LXVIII- « Vers un enseignement universel », *Liberté*, mars-avril 1968, entretien avec Pierre Jeancard, p. 355.

⁷⁵ *Pour tourner la page. Magazine à deux voix*, Huitième entretien- XVII- La page de l'école, p. 199.

⁷⁶ Jean-François Lyotard, *La Phénoménologie*, Paris, P.U.F. coll. « Que sais-je ? », 14^{ème} édition, 2004, p. 5.

Idée relayée par Michel Butor qui explique ainsi sa propre démarche littéraire :

« Cette philosophie m'apprenait au moins que la littérature avait beaucoup d'importance pour la philosophie, qu'un des moyens de résoudre les problèmes difficiles, c'était de décrire la façon dont ils se posaient. [...] »

La philosophie de l'époque menait d'une façon quasi inévitable au roman. Pour trouver la solution à nos malaises, il était indispensable de changer la position des problèmes, et donc de travailler sur le langage. Le meilleur moyen était de décrire.»⁷⁷

Fort de cette expérience, c'est vers d'autres systèmes d'enseignement qu'il se tournera pour critiquer l'enseignement donné en France à travers de nombreux entretiens. Car, pour lui, c'est la base de la connaissance, c'est pourquoi il arrive à l'idée selon laquelle :

« Si l'on veut transformer une société, le point-clé sur lequel il faut agir, c'est son enseignement [...]»⁷⁸

Et enfin, *« qu'il se passe à l'intérieur de la famille ou des institutions spécialisées, c'est la façon dont la société se perpétue dans sa culture et son mode de vie. C'est donc sa région la plus sensible, celle où se réfléchissent tous les problèmes. »⁷⁹*

Le problème du langage et de la représentation de la réalité est évoqué déjà dès son adolescence. Pour échapper au discours ambiant, il se réfugie au fond de la classe pour écrire une poésie de résistance. L'université, phase suivante de son évolution intellectuelle, n'est pas plus rassurante. C'est un malaise profond qui s'installe à nouveau. Sa nouvelle révolte transparaît dans l'écriture des essais qui ne respecteront pas la doxologie de l'université (c'est-à-dire que Butor ne mentionnera pas les références de ses citations en notes infra paginales par exemple).

⁷⁷ *Improvisations sur Michel Butor*, pp. 45-46. Cf aussi « Intervention à Royaumont » in *Répertoire I*, p. 271.

⁷⁸ *Entretiens*, vol. I, Entretien LXVIII- « Vers un enseignement universel », *Liberté*, mars-avril 1968, entretien avec Pierre Jeancard, p. 355.

⁷⁹ Michel Butor, *Michel Butor-Présentation et anthologie*, Paris, éd. Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 2003, article « Enseignement », p. 52.

Les études de philosophie l'amèneront à se pencher sur la phénoménologie et à l'adopter comme méthode d'analyse. Écrivant déjà de la poésie, Michel Butor souhaite éclaircir des sujets pour lui obscurs en philosophie. Le passage par la Sorbonne est un moment difficile pour lui qui décide contre toute attente de s'exiler hors de France en acceptant un poste de professeur en Égypte. Mais pour l'heure, suivons les représentations du malaise vécu par Butor à travers son œuvre romanesque, celle-ci recelant une part de l'inconscient et du vécu de l'auteur.

Pour la commodité de l'exposé, nous mettrons désormais les initiales R1 pour *Répertoire I* ; R2, pour *Répertoire II* ; R3 pour *Répertoire III* ; R4 pour *Répertoire IV*, et R5 pour *Répertoire V et dernier, Entretiens* vol. I, vol. II, et vol. III, pour Michel Butor, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, entretiens réunis et annotés par Henri Desoubaux, en trois volumes.

I.1.3. Lecture du malaise à travers les romans

Hormis la biographie et les entretiens fournis par l'auteur sur l'origine du choix de la forme romanesque, c'est à l'intérieur du texte romanesque qu'il faut aussi saisir les motivations de l'écrivain, dans la mesure où il constitue un certain dépôt lié à l'expérience personnelle. Ainsi, le texte du *Répertoire V* « D'où ça vous vient ? » mis en relation avec les romans, nous aidera à éclaircir les enjeux du choix de l'écriture romanesque. Pour Michel Butor, l'écrivain est avant tout une personne qui possède une certaine culture ; il ne crée pas son texte *ex nihilo*. Il cherche tout simplement à transmettre une émotion, un art, un savoir émanant de sa personne afin d'aider ses lecteurs à se remettre en question. En effet, il ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme que :

« Ce qui est oublié attend dans la bibliothèque, et bien des choses vous attendent dans les greniers de votre esprit. Le moment de l'inspiration, quand les choses commencent à prendre forme, est généralement lié au retour de quelque expérience enfouie. »⁸⁰. Et de poursuivre : « Le texte

⁸⁰ Michel Butor, « D'où ça vous vient ? », in *Répertoire V et dernier*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Critique », 1982, 1- Elle vient de l'enfance, p. 16.

*original vient d'une relation spéciale entre l'auteur et son passé, à travers le langage et un certain nombre d'expériences. »*⁸¹

Jean Roudaut, effectuant une étude thématique de l'œuvre de Butor⁸², montrera qu'elle « a essentiellement pour sujet le malaise contemporain »⁸³. L'idée a été reprise et développée par Skimao et Bernard Teulon-Nouailles dans *Michel Butor-Qui êtes-vous ?*⁸⁴ et que nous reprenons à nos frais, non pas pour faire «une critique de l'assise culturelle occidentale » comme ils le démontrent à travers toute l'œuvre de Michel Butor, mais pour illustrer le moment de la création romanesque après son départ de Paris. Michel Butor est encore rempli d'amertume et du mal être orchestré par la vie parisienne. Ses romans *Passage de Milan* et *L'Emploi du temps* sont ce que l'on peut appeler des « données immédiates » de l'esprit de Butor, les romans suivants n'étant que d'autres régions d'exploration de ce malaise qui trouve sa source dans un désaccord profond avec ce qui ne fut pour lui qu'un vaste mensonge : la transmission de la culture, du savoir.

Ce n'est pas pour rien si *Passage de Milan* et *L'Emploi du temps* débutent la nuit et se terminent par une effusion de colère représentée dans le premier roman par la consommation de boissons alcoolisées, de cigarettes, la présence de nombreux regards haineux relayés par des sous-conversations hypocrites ainsi que le meurtre commis sur Angèle Vertigues, celle qui aura été le point de rencontre de toutes les personnalités venues de l'intérieur et de l'extérieur de l'immeuble. Ce qu'illustre le diptyque suivant : deux personnages, l'un externe à l'immeuble (Henri Deletang) et l'autre, interne à l'immeuble (Louis Lécuyer), orchestrent sa mort en deux temps. Bien qu'il y ait une seconde rencontre (la réunion littéraire) chez Samuel Léonard le collectionneur, c'est chez les Vertigues que les contradictions apparaissent avec le plus d'éclat.

Pour le second roman, c'est l'idée d'enlèvement et d'envoûtement qui provoque une grande colère, de la haine, cette fois-ci dirigée contre la ville, la présence de nombreux

⁸¹ Ibid.

⁸² Jean Roudaut, *Michel Butor ou le livre futur*, Paris, éd. Gallimard/ NRF, coll. « Le Chemin », 1964.

⁸³ Ibid., p. 76.

⁸⁴ Skimao et Bernard Teulon-Nouailles, *Michel Butor-Qui êtes-vous ?*, Lyon, éd. La Manufacture, 1988.

incendies, réels ou symboliques, allant jusqu'à l'idée d'un meurtre commis en miroir à travers le roman policier *Le meurtre de Bleston* écrit par un certain J. C. Hamilton.

Les deux "héros" (Louis Lecuyer et Jacques Revel) quittent la ville et s'en vont "ailleurs". Les deux romans jouent chacun avec une dominante : affective pour *Passage de Milan*, et intellectuelle pour *L'Emploi du temps*, puisque l'empreinte narcissique du romancier s'y reflète en de nombreux miroirs.

Ce qui motive l'écriture de *Passage de Milan* et de *L'Emploi du temps* et par ricochet le journal de Jacques Revel, c'est l'idée d'un manque intérieur et extérieur à combler, d'où la figure de l'écrivain devenue cruciale dans les romans, parce que son but premier est d'éprouver la matière langagière, afin de mieux nommer les choses. Tant qu'on se contente d'accepter le donné, ce que la société nous offre à travers la famille et les institutions, nous mettons en veille notre capacité d'analyse. Notre perception est limitée :

« Puis l'écrivain arrive, tente de décrire l'indescriptible, y arrive en quelque façon, et augmente la sphère entière du langage à partir de ce sentiment de manque qui vient de l'extérieur et de l'intérieur à la fois. »⁸⁵

Les deux phases du conflit personnel (malaise physique et malaise intellectuel) permettent l'émergence de l'écriture, et par conséquent, celle de la figure de l'écrivain ou du romancier. Il s'agira donc de lire le malaise lié à l'enfance (I.1.3.1.), puis le malaise intellectuel (I.1.3.2.) subordonnés tous les deux à des problèmes liés au traitement du langage.

I.1.3.1. Le malaise physique lié à l'enfance : le problème du langage

Michel Butor a connu la guerre dans son enfance. Bien qu'elle n'en constitue pas le sujet principal, et qu'elle ne soit pas explicitement mentionnée dans les romans, elle reste présente par quelques allusions évasives.⁸⁶

⁸⁵ « D'où ça vous vient ? », in *Répertoire V et dernier*, p. 12.

Par contre, le sentiment d'angoisse, et celui d'habiter un monde faux, est lié à l'idée de prison. C'est le rôle que jouent l'immeuble, puis les appartements dans *Passage de Milan*; la ville, puis la chambre de Jacques Revel dans *L'Emploi du temps*. Il s'agit de poser un cadre social, un espace de vie qui conditionne la conscience et les comportements des individus. C'est ce que Jean Roudaut constate en affirmant que :

« La société nous apparaît d'abord sous la forme familiale. C'est à travers elle que nous acquérons nos premières informations sur la réalité du monde extérieur ; c'est en elle que par réaction se fortifie ce que l'on appellera le moi. [...] »⁸⁷

Puis, un deuxième cadre va être posé : l'espace sera inséré dans un temps déterminé. C'est pourquoi, dès l'*incipit*, la nuit est choisie comme temps de "l'action" dans les deux romans. Elle symbolise l'image première des êtres enfermés dans l'inconscience, ne percevant la réalité que de biais.

Passage de Milan illustre l'expression du malaise dans un espace clos, l'immeuble, solide à l'intérieur duquel les personnages circulent et échangent, et à travers lequel est peint un microcosme social : des personnages de conditions différentes s'y côtoient sans vraiment se connaître. Chacun vivant dans son espace privé, la fête donnée au quatrième étage est l'occasion de rassembler tout le monde. Cependant, loin de réunir, elle fait apparaître des antagonismes avec beaucoup d'acuité. L'appartement des Vertigues devient « le four où cuisent déjà les intrigues »⁸⁸, jusqu'à l'action finale, le meurtre accidentel d'Angèle Vertigues commis par Louis Lécuyer.

La sensation de chaleur ressentie par Louis Lécuyer et Henriette Ledu, la nièce de Samuel Léonard lorsqu'ils arrivent sur le pallier de l'appartement des Vertigues annonce ce

⁸⁶ Michel Butor, *Passage de Milan*, Paris, éd. de Minuit, coll. « 10/18 », 1954. L'allusion à l'invasion allemande est faite aux pages 126-134.

⁸⁷ *Michel Butor ou le livre futur*, pp. 83-84.

⁸⁸ *Passage de Milan*, p. 92.

meurtre : *«Un bruit de forge leur souffle au visage tandis que s'ouvre la porte du four où cuisent déjà les intrigues où lèvent les champs magnétiques »⁸⁹.*

Le thème de la chaleur se décline ainsi sous plusieurs dimensions : d'abord au niveau des relations familiales : la chaleur familiale n'est présente qu'en apparence, puisqu'elle cache de nombreuses frustrations qui se soldent par un repli sur soi. C'est le spectacle qu'offrent la famille Ralon et la famille Mogne.

Ensuite, au niveau des relations interindividuelles, de manière élargie : c'est l'hypocrisie, la colère et la haine qui éclatent, au fur et à mesure que la nuit avance. Ce sont donc des personnages rivés dans leur noirceur inavouable, qui se réfugient derrière le déni de la réalité. Ainsi, pour sa défense, Louis Lécuyer avoue à Samuel Léonard qu'Angèle Vertigues serait responsable de sa propre mort, parce qu'elle a refusé de danser avec lui :

« [...] Je ne sais ce que vous allez penser de moi.

J'ai entendu crier, je suis descendu pour voir, moi aussi. [...]

Et j'ai allumé la lumière, et je l'ai vu qui l'embrassait, et sa tête qui se retournait, et qui me regardait en riant. [...]

Et je me suis retrouvé seul avec elle [...].

Et je ne savais pas qu'elle était morte, et je voulais lui dire quelque chose, mais quoi, car elle était tombée d'une façon si affreuse.

Et puis ils sont arrivés et je me suis caché. Comment pouvez-vous croire que c'est moi, alors que j'avais tellement envie qu'elle danse avec moi, et je lui en voulais tant de s'amuser avec tous ces garçons frivoles ?

Et pourtant je ne l'importunais pas. [...] »⁹⁰

Ou encore Vincent Mogne, qui, pris en flagrant délit dans la chambre du boy égyptien nie son homosexualité :

«La lumière s'éteignit ; par la fenêtre donnait la lune, qui semblait rendre toutes choses traversables. Et Vincent, haletant, gardait les yeux fixés sur la porte, qui ne s'ouvrit pas ; et il entendit son frère

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Ibid., pp. 244-245.

parler pour le sauver, et l'idée qu'il était au courant le remplissait de honte quoiqu'il en eût. Au-dessus les ressorts du sommier, et au-dessus le corps de l'Égyptien immobile comme un cadavre. »⁹¹

Dans ce roman, ce sont les relations entre individus qui sont analysées. La famille est un premier foyer de malaise ; une grande gêne y règne d'autant plus que la parole est vacuité. Dans une famille nombreuse comme celle des Mogne, on communique peu : « *on arrive, on se retrouve, on dîne. On s'évite, on ne sait rien se dire, on s'endort, tandis que tout continue à s'agiter [...] »⁹². La parole est émise par bribes; il existe une espèce d'autocensure qui enveloppe tous les êtres anesthésiés par la routine. L'atmosphère est lourde car deux mondes coexistent : le monde extérieur, celui des convenances où l'on porte le masque social, et le monde intérieur, celui de la sous-conversation, du langage des profondeurs de l'inconscient qui tente de prendre le pouvoir sur l'individu au fil de la nuit. C'est pourquoi, la frustration enfante la colère, puis la haine, et enfin le meurtre.*

Ce roman porte en lui les stigmates de l'échec et de la colère de Michel Butor. L'univers familial qui se complaît dans la routine, l'aveuglement et la surdité freine l'émergence du langage qui permettrait de mieux saisir la réalité, afin d'évacuer les contradictions, et instaurer une harmonie. Par cette attention portée au langage, il n'est donc pas étonnant que la surdité soit traitée de manière littérale ou imagée.

Au sens littéral, le personnage de la bonne Elisabeth Mercadier, est l'exemple de la personne dont la perception de la réalité est réduite. Sa surdité est surtout physique :

« Au sixième étage, la vieille Elisabeth Mercadier s'était endormie, son chapelet entre les doigts. Elle est un peu sourde ; seule de toute la maison, avec les trois enfants de Vere, elle ne sait pas qu'il y a une soirée chez Vertigues. »⁹³

Sa position surplombante au sixième étage la met à l'écart des événements qui vont survenir.

⁹¹ Ibid., pp. 209-210.

⁹² Ibid., p. 9.

⁹³ Ibid., pp. 104-105.

Au sens figuré, Michel Butor veut représenter le "dialogue de sourds" permanent dans l'immeuble. Et c'est toujours sur le mode figuré que Revel, en situation de bilinguisme s'exprime, face à ses interlocuteurs qu'il ne comprend pas :

« Il avait ajouté d'autres phrases, mais de nouveau je me trouvais quasi sourd-muet ; [...] et ses mots rapides, liquides, avaient glissé sur mes oreilles, sans qu'il me fût possible de les saisir. »⁹⁴

Certes, la « voix douce et attentive »⁹⁵ de James Jenkis est d'un réconfort certain pour lui, parce qu'il éprouve des difficultés à communiquer : « et pourtant, comme il était visible que je peinais pour comprendre et me faire comprendre ! »⁹⁶. Il est par conséquent « [...] accablé par ces premières journées de travail, parce que l'effort de traduction était encore constant [...] »⁹⁷.

Cette situation a été décrite plus tard par Michel Butor dans *Répertoire V* en réponse à la question de savoir d'où venait l'originalité de son écriture : « Elle vient des contradictions qui existent à l'intérieur du langage, de la littérature, du paysage ». Et de préciser que « toutes les différences à l'intérieur de notre société, et en particulier celles que l'on voudrait cacher, sont réfléchies à l'intérieur des complications de notre vocabulaire », avant d'indexer la situation du plurilinguisme :

« Si vous parlez deux langues, vous êtes déjà sur une frontière linguistique où éclatent bien des conflits que vous avez à mater, à calmer, pour pouvoir continuer à parler, pour ne pas être en guerre perpétuelle avec vous-même [...] »⁹⁸

Ce principe ignoré par Revel provoque son égarement, dans la mesure où la fréquentation des deux familles à Bleston (les Jenkis et les Bailey) sera à la base de nombreux malentendus qui provoqueront de la gêne et du regret.

Voilà donc, à travers les deux romans, un aperçu de ce malaise qui a poussé Michel Butor vers l'écriture. Ici, nous nous situons sur le plan affectif : atmosphère de tristesse, manque de communication et idée d'enfermement associés à la routine qui engendre

⁹⁴ *L'Emploi du temps*, p. 38.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Passage de Milan*, pp. 104-105.

l'anesthésie générale. Si la parole a du mal à se libérer dans les familles, en revanche, c'est chez le peintre et l'écrivain qu'elle se structure, d'où l'apparition de la figure de l'intellectuel comme porteur de la parole libératrice. C'est ici que nous examinerons le traitement du malaise intellectuel dans les romans.

I.1.3.2. Le malaise intellectuel : l'émergence de l'écrivain

L'incipit de *L'Emploi du temps* est symptomatique des préoccupations profondes ayant motivé l'écriture romanesque comme moment de résolution des deux pans contradictoires que Michel Butor voulait réconcilier dans sa vie. Toute l'activité de Jacques Revel consistera dans la recherche d'une révélation de soi-même à travers l'écriture de son journal, devenant ainsi l'expression d'une espèce d'introspection.

Il tente de déchiffrer la ville, comme l'ont montré plusieurs études⁹⁹ sur ce roman. Mais, ce qui nous importe ici, c'est de rechercher les éléments qui ont fait émerger l'écriture, la résistance par l'écriture, afin de libérer la conscience du sommeil menaçant, de l'engourdissement, de la nuit qui gagnait du terrain, selon Butor. Seul un travail d'enquête, d'interrogation, de remise en cause, de relecture en constituera la planche de salut.

⁹⁹ Études de la ville dans *L'Emploi du temps* :

- Nicole Simard, *Fiction de ville : le phénomène urbain ou l'espace intersubjectif dans L'Emploi du temps de Michel Butor*, Thèse : Université du Québec à Montréal, 1999 ;

- Mireille Calle-Gruber, *La ville dans L'Emploi du temps de Michel Butor : Essai*, Paris, éd. A. G. Nizet, 1995 ;

- Colette-Chantal Adam et al., *Analyses et réflexions sur Butor, L'Emploi du temps : la ville*, Paris, éd. Ellipses, 1995 ;

- Hervé Duchêne, *L'épreuve littéraire : la ville : E. Verhaeren, "Les villes tentaculaires", B. Brecht, "Dans la jungle des villes", M. Butor, "L'Emploi du temps"*, Paris, éd. Rosny Bréal, coll. « Concours d'entrée aux grandes écoles scientifiques », 1995 ;

- Nouha al Hakim, *Michel Butor romancier de la ville à travers ses romans : Passage de Milan, L'Emploi du temps*, La Modification, Degrés, Thèse : Université de La Sorbonne nouvelle, Paris, 1985.

On retrouve donc cette attitude qui était présente dès le lycée et ensuite à l'université au moment où Butor faisait ses études. Se sentant obligé de suivre un enseignement qui ne le satisfaisait pas, Michel Butor va se révolter en effectuant des lectures marginales afin de forger sa propre opinion.

L'Emploi du temps pose d'entrée de jeu des problèmes de langage, à travers l'exemple d'un étranger perdu dans une ville inconnue, et le problème de la traduction. Dès son arrivée, Revel trouve une réalité à laquelle il a du mal à accéder, parce que la barrière de la langue fait de lui un « sourd-muet ». Il évoque le souvenir de son arrivée comme un « prélude ». Mais ce prélude est en fait une première configuration du savoir, une donnée empirique immédiate, puisqu'il procède à tâtons ; il essaie d'accommoder la réalité qu'il perçoit avec celle qu'il a acquise auparavant. Le visuel lui sert d'aide : il cherche les mots du regard. Sa tentative de lecture de la ville crée une dissociation, parce qu'il ne se comprend plus, n'arrive plus à saisir sa propre personnalité.

Ainsi, dans un premier temps, Revel essaie de s'intégrer à la ville. Mais au fil du temps, il sent qu'il s'englué, qu'il s'éloigne de lui-même. Il se sent prisonnier et envoûté. C'est pourquoi, pour tenter de comprendre ce qui lui arrive, il décide d'écrire, en se remémorant les jours anciens.

L'image narcissique du romancier apparaît ainsi dans la deuxième démarche de Jacques Revel qui décide de ne plus se fier aux impressions premières, mais d'entamer une vraie recherche : « *c'est maintenant que commence la véritable recherche* »¹⁰⁰, dit Revel, faisant écho à l'essai de Michel Butor « le roman comme recherche » (1955), dans la mesure où, du tâtonnement on passe à la critique créatrice, à la lecture active, à l'analyse approfondie. On tente de repenser le mode d'appréhension de la réalité. Il était sommaire, dès le premier abord, affectif (la voix de James Jenkins, la prononciation d'Horace Buck). Il devient objectif dans un second temps, grâce à l'utilisation d'une datation qui permet de mieux situer et analyser les événements dans le temps.

¹⁰⁰ *L'Emploi du temps*, p. 45.

Il lui faut écrire, pour sortir de sa torpeur, afin de se « dégage[r] peu à peu de [sa] somnolence. ». Cette métaphore sera reprise tout au long de l'œuvre¹⁰¹. C'est le même sentiment qui a habité un peu plus tôt le narrateur du *Génie du lieu*:

« Cette insidieuse étrangeté, cette sournoise dissolution, dans laquelle je me sentais menacé d'asphyxie et d'hébétéude, tout en risquant de devenir drogue et prétexte à somnolence, prétexte à éluder tout ce malheur si visible, au début, je m'en échappais le plus possible, fuyant l'école à chaque week-end, fuyant l'école le jeudi à midi dès la sonnerie, parce que le vendredi nous tenait lieu de dimanche, attrapant le train de justesse pour respirer au Caire un peu d'air d'Occident plus frais [...]»¹⁰²

C'est pourquoi, il décide d'entamer une recherche :

« Aussi, de même que désormais les séjours au Caire n'étaient plus pour moi de simples retours vers une Europe qui me manquait, mais le plus puissant instrument dont je pouvais disposer dans l'analyse de l'Égypte moderne, dans l'amélioration de mon regard sur elle, de même très rapidement la visite des sites antiques n'a plus été pour moi une simple évasion esthétique ;

elle est liée à un effort pour repenser, pour élargir les perspectives que j'avais héritées de mon éducation, effort dont j'avais bien ressenti la nécessité déjà avant mon départ de France, mais de façon seulement lointaine, désintéressée, non, certes, avec cette pression, cette acuité. »¹⁰³

De la même façon, la démarche intellectuelle de Revel paraît nécessaire et justifiée, dans la mesure où la quête de soi passe par une meilleure perception de l'espace :

« [...] car cette fouille, ce dragage [...], doit me délivrer des eaux troubles de ce mauvais sommeil qui m'avait envahi et aveuglé, de cet enchantement morose que je subissais, doit me permettre d'agir de nouveau en homme éveillé, d'éviter les plus graves erreurs, de parer aux dangers les plus pressants, d'intervenir enfin, avec intelligence et efficacité [...]. »¹⁰⁴

Contre la « contamination » et la sorcellerie de la ville de Bleston, Revel va repenser le problème autrement, en se dotant de nouveaux outils d'investigation. À côté des

¹⁰¹ Ibid., somnolence, p. 9 ; « J'étais condamné » ; « le terrible engourdissement dont je viens de me réveiller » ; « cet obscurcissement de moi-même », p. 10.

¹⁰² *Le Génie du lieu*, p. 163.

¹⁰³ Ibid., pp. 194-195.

¹⁰⁴ *L'Emploi du temps*, p. 105.

informations officielles (le plan de la ville, les guides, la visite de l’Ancienne et de la Nouvelle cathédrale, les commentaires fournis par l’ecclésiastique, les documentaires, les travelogues diffusés au Théâtre des Nouvelles, les musées, les restaurants), il se servira de nouveaux éléments pour mener son enquête personnelle.

C’est ainsi qu’il va acheter un nouveau plan de la ville, rechercher un nouvel appartement, acheter un journal, *L’Evening News*, adopter l’attitude du botaniste en visitant les parcs, acheter un mouchoir de coton pour se prémunir contre les mauvais sorts, revisiter l’Ancienne et la Nouvelle cathédrale, notamment le Vitrail du meurtrier, acheter un roman policier et racheter un nouvel exemplaire, pensant avoir perdu le premier, revisiter le *Muséum of Fine Arts*, pour mieux réexaminer les tapisseries Harrey. Les témoignages fournis par la famille Jenkis l’aiguillent dans sa recherche. Tous les supports du déchiffrement de la réalité, les différents récits qui apparaissent servent chacun à mettre en avant une part de réalité. Comme l’affirme Michel Butor, « *chacune de ces formes (du récit) nous relie à un secteur particulier de la réalité.* »¹⁰⁵ Ici, Bleston. Pour étudier la réalité, Revel écrit son pseudo-roman ou pseudo-journal, parce que, dit Butor, « *le roman est le domaine par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître.* »¹⁰⁶ Nous retrouvons là tout le fond de la pensée de Michel Butor qui cherche à lutter contre l’obscurcissement de la conscience.

Après avoir décrit d’une manière brute son arrivée à Bleston, Revel amorce ici une autre tentative. Il réexamine à nouveau, sous un tout autre angle, les événements vécus. Il modifie son regard, puisque le temps lui a permis de prendre du recul. C’est parce que « *dès les premiers instants, cette ville m’était apparue hostile, désagréable, enlisante [...]* »¹⁰⁷, que la routine aidant, l’effet de contamination va faire naître la haine. C’est là que survient la notion de résistance : « *J’ai été mis en garde, je me suis défendu ; si je n’avais tant résisté, j’aurais été incapable d’entreprendre cette narration.* »¹⁰⁸

¹⁰⁵ Michel Butor, « Le roman comme recherche », in *Essais sur le roman*, p. 7.

¹⁰⁶ Ibid., p. 9.

¹⁰⁷ *L’Emploi du temps*, p. 47.

¹⁰⁸ Ibid.

Ecrire pour résister à la contamination. Ecrire pour exprimer sa propre opinion, pour faire entendre sa voix, ou s'entendre parler, et donc se révéler à soi-même. Ce qui nécessite une seconde strate dans l'approfondissement de la recherche qui se mue en quête.

Chaque présence en un lieu de la ville s'apparente à un pèlerinage censé délivrer Revel du maléfice, de la sorcellerie de Bleston. Il y a donc un aspect mystique dans la quête de Revel qui cherche à conjurer le mauvais sort. Il parle d' « *exorciser les sinistres envoûtements* ». Le nom de Revel qu'il faut aussi entendre comme une répétition incessante apparaît comme une injonction : **révèle** : il lui faut révéler quelque chose. Mais la fin du roman montre le renversement qui s'opère : Revel se présente comme l'anagramme de « lever ».

Revel ne révèle rien, échoue dans sa quête, rassemble ses notes qui se présenteront comme une ébauche pour un travail futur de fouille et se **lève** (puisqu'il est assis à son bureau tout le temps pour écrire), prend le train, et quitte la ville. Après le pacte conclu avec elle, Revel l'entend le traiter de « *dérisoire alchimiste* » qui ne peut se débarrasser de sa « *puissance d'ombre* », dans la mesure où il n'a pas su la déchiffrer.

Dans *Passage de Milan*, la figure de l'écrivain épouse de multiples facettes. C'est celle du romancier doublé d'un critique, lors de la soirée organisée chez le collectionneur Samuel Léonard. Après avoir écouté les théories des uns et des autres sur l'anticipation, Samuel Léonard annonce le projet d'un travail en collaboration dans une revue pour aider le lecteur à mieux lire, à mieux percevoir ce que les œuvres proposent. Mais il se heurte à la gêne de ses collègues qui se crispent. Ce désaveu se ressent fortement, et le projet reste en suspens. Il est également question de la manière dont la connaissance est transmise aux enfants à travers l'œuvre de Léon Wlucky¹⁰⁹.

C'est aussi la tentative du peintre qui veut mettre des mots dans sa peinture. On peut voir le peintre Martin de Vere faire allusion au langage de la peinture¹¹⁰, au pouvoir

¹⁰⁹ *Passage de Milan*, sur les relations de parenté, le travail de la mémoire, pp. 134 ; 136 ; 146.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 103.

évocateur de certains mots¹¹¹, de la même façon que Revel se raccroche aux mots dès son arrivée à Bleston pour tenter de déchiffrer la nouvelle réalité dans laquelle il a atterri.

C'est donc chez Samuel Léonard et chez le peintre que la parole semble libérée. Cependant, ces peintres, qui ont perçu les signaux de détresse d'Angèle Vertigues, un peu tard, finissent par être discrédités par Virginie Ralon, la mère des deux curés (la confession, la parole qui libère, salvatrice, est leur attribut) au motif qu'ils ne se connaissent pas :

« Des peintres ; presque la première fois qu'on leur parle. On vit depuis des années dans la même maison, on est habitué à leur allure, à leur nom, et si quelque événement vous met en contact, on risque d'oublier qu'on ne les connaît ni d'Ève ni d'Adam et qu'on ne sait en rien dans quelle mesure leur parole mérite confiance, surtout à cinq heures du matin. »¹¹²

Tandis que Samuel Léonard en fait de même, déclarant, pour rassurer Louis Lécuyer :

« Ne croyez pas ce qu'ils raconteront, ils n'ont rien vu ; ce sont des peintres, je crois, c'est pour ça qu'on les voit l'été sortir en chandail [...] »¹¹³ et d'ajouter : « je m'arrangerai pour que monsieur et madame de Vere se taisent. »¹¹⁴

On voit finalement qu'au fond, la parole finit par être occultée même par ceux-là qui en sont considérés comme les dépositaires, parce qu'ils n'acceptent pas l'évidence. Ils s'arrêtent sur des impressions premières, ne vont pas au-delà de leur raisonnement et se réfugient dans l'égoïsme, dans la situation qui les arrange. Il en est de même avec la quête de Revel qui aboutit à un triste constat : tout est déformé. Les mots ne peuvent saisir correctement la réalité. Par conséquent, la désolation cède la place à la colère, manifestée par la présence des incendies. Et l'on aboutit à une mise entre parenthèses de ce que l'on veut étudier, réservant cela pour une quête future. Ce qui amène à penser que

« l'intérêt est donc focalisé sur un seul personnage et sur ce qu'il faut bien appeler son « éducation » (y compris sentimentale) car c'est encore ici d'un être qui cherche à atteindre « l'âge d'homme » dont il est question [...] »¹¹⁵

¹¹¹ Ibid., p. 121.

¹¹² Ibid., p. 238.

¹¹³ Ibid., p. 242.

¹¹⁴ Ibid., p. 248.

Cette première section a permis de traiter du choix de la forme romanesque à partir d'un premier critère psychologique, et donc propre à l'auteur, à travers une approche bio-bibliographique. Il semble donc que le sentiment du malaise occasionné par un certain mode de vie soit l'une des raisons ayant poussé Michel Butor vers le choix de la forme romanesque dans un premier temps. Mais il en existe d'autres, qui expliquent ce choix. Ceci nous amène à examiner les nécessités didactiques dans le choix de la forme romanesque, liées au vécu de l'écrivain et à l'influence du génie du lieu.

I.2. Les nécessités didactiques

Les nécessités didactiques relaient en quelque sorte la critique de l'enseignement, même si Michel Butor tente de s'en défendre dans *Curriculum vitae* :

« Ce n'était pas l'enseignement que je critiquais mais ceux qui à mes yeux, le trahissaient à cause de leur incompétence ou de leur maladresse pédagogique. »¹¹⁵

Cette approche de la manière dont le savoir se transmet n'a été possible que lorsque Michel Butor décide de s'exiler hors de France. C'est grâce à l'obtention d'un poste de professeur de français à Minieh en Haute Égypte, puis d'un poste de lecteur à l'université de Manchester que la figure du romancier se construit. Inscrit dans cet univers, c'est pour lui un atout majeur, car l'écriture se présente comme un exutoire. A la question de savoir si la littérature a été une psychothérapie pour lui, Michel Butor répond dans *Curriculum vitae* :

« Oui, elle m'a permis de prendre des distances par rapport à mes préjugés, à mon éducation. C'est l'écriture qui m'a donné confiance en moi. J'en avais grand besoin car mes échecs à l'agrégation de philosophie m'avaient beaucoup perturbé. Je ne pouvais les admettre, j'encaissais vraiment très mal.

¹¹⁵ Skimao et Bernard Teulon-Nouailles, **La période romanesque**, in *Michel Butor-Qui êtes-vous ?* Lyon, éd. La Manufacture, 1988, p. 33.

¹¹⁶ Michel Butor, *Curriculum vitae*. Entretiens avec André Clavel, Paris, Plon, 1996, Chapitre 4-La Thébaïde, p. 48.

Heureusement, j'avais déjà publié un certain nombre d'articles dans des revues parisiennes et cela m'a soulagé. »¹¹⁷

À la question : pourquoi Michel Butor choisit-il la forme romanesque ? nous avons formulé une première proposition, la recherche d'un équilibre personnel par la remise en cause de l'enseignement des lettres. La deuxième proposition pointera l'épisode égyptien comme moment crucial dans sa décision d'écrire. Celle-ci est provoquée par le dépaysement, la découverte d'un autre pays, d'une autre culture. C'est aussi le moment de la prise de conscience d'un objet important pour l'écriture, la table (I.2.1.). Un autre exil à Manchester fera sourdre des profondeurs de la conscience de Michel Butor son premier roman (I.2.2).

I.2.1. L'Égypte comme source du roman : la conscience des objets

Tout lecteur de Michel Butor sait aujourd'hui que les voyages font partie de la genèse de son œuvre. Il en est ainsi du roman, dont les origines sont liées à son séjour égyptien. Dans *Le Génie du lieu*, Michel Butor affirme :

« [...] L'Égypte a été pour moi comme une seconde patrie, et c'est presque une seconde naissance qui a eu lieu pour moi dans ce ventre allongé suçant par sa bouche delta la Méditerranée et ses passages de civilisations, thésaurisant celles-ci et les amalgamant dans sa lente fermentation [...] »¹¹⁸

La découverte de nouveaux paysages, jusque-là inconnus pour lui, suscite l'émerveillement, occasionnant une remise en question de son parcours.

Nous ne réécrivons pas ici le séjour de Michel Butor en ce lieu. Nous devons seulement retenir qu'il a été séduit par ce pays pour deux raisons :

- il lui permettait de couper les ponts avec Paris ;
- il éprouvait une fascination pour sa civilisation depuis l'enfance grâce aux visites des salles égyptiennes du musée du Louvre :

¹¹⁷ Ibid., Chapitre 3- VIF, VIF. LENT ET LENT, p. 43.

¹¹⁸ *Le Génie du lieu, Égypte*, p. 110.

« [...] ce pays représentait pour moi la thébaïde, le royaume des ermites, une sorte de paradis de la méditation : j'en avais grand besoin, et grande envie. [...] »¹¹⁹

Parallèlement, trois projets le tenaient à cœur :

- un projet de thèse de philosophie intitulé « *les aspects de l'ambiguïté en littérature et l'idée de signification* » que Jean Wahl devait diriger, et qui n'a pas été écrite ;
- un projet de rédaction d'articles ;
- et enfin, un projet de roman¹²⁰.

Pendant ce séjour, s'est aussi posé le problème de la langue. Il communiquait dans un anglais approximatif avec des élèves de langue arabe¹²¹. Cette difficulté lui a permis non seulement de s'intéresser aux problèmes de traduction, mais aussi aux objets de la vie quotidienne, notamment à la table.

Dans *L'Emploi du temps*, nous avons vu la représentation narcissique de l'écrivain à travers Jacques Revel qui écrit son journal. Mais cette rédaction n'est matériellement possible que grâce à la présence d'un outil indispensable dont il déplore l'absence. En effet, sa chambre d'hôtel à *L'Écrou* est dépourvue de table¹²². Cette question revient comme un leitmotiv chez Butor qui en a fait le récit dans *Le Génie du lieu*¹²³ :

¹¹⁹ *Curriculum vitae*, Chapitre 4- La Thébaïde, p. 54.

¹²⁰ Sur ce projet de roman, voir : *Entretiens*, vol. I, Entretien II- « Instantané : Michel Butor », *Les Nouvelles littéraires*, 17 janvier 1957, entretien avec André Bourin, pp. 29-31. Il s'agit d'un portrait-entretien dans lequel Michel Butor parle de son séjour en Égypte : « La source du roman en était le souvenir que j'avais de Paris en Égypte. Mais le livre se présenta plutôt comme l'inverse : mon souvenir de L'Égypte à travers Paris ! », p. 31 ; *Entretiens*, vol. I, Entretien VI- « Un révolutionnaire du roman. 1926-1957 : ou les modifications de Michel Butor », *Le Figaro littéraire*, 7 décembre 1957, entretien avec Paul Guth, pp. 48 et s. Il s'agit aussi d'un portrait-entretien ; Michel Butor, *Le Génie du lieu*, Paris, éd. Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 1958, Égypte, p. 109 et s. ; Georges Raillard, Michel Butor, Paris, éd. Gallimard, coll. « La Bibliothèque idéale », L'Homme (Ebauche pour un portrait en discontinu)- **Les Jours**, p. 19, **L'œuvre**, p. 51 (sur la rédaction de *Passage de Milan*) ; Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor-L'écriture en transformation*, Paris, éd. de La Différence, coll. « Mobile matière », 1993, III- La voie du roman, p. 45 et s.

¹²¹ *Le Génie du lieu*, pp. 143-144.

¹²² *L'Emploi du temps*, p. 53.

¹²³ *Le Génie du lieu*, pp. 138 et s.

« Comment dès lors, ne pas s'émerveiller de la table ?

Comment ne pas voir que parler de cet objet si simple c'est poser du même coup toute une civilisation d'un certain type, toute une région de l'histoire, et [...] l'introduction de tels objets à l'intérieur d'une culture à laquelle ils sont étrangers [...] ». ¹²⁴

Et plus tard, dans *Improvisations sur Michel Butor*¹²⁵ et dans *Curriculum vitae* :

« Cette mésaventure m'a convaincu qu'il était indispensable de faire des descriptions précises, même dans le domaine romanesque. J'ai aussi compris que les objets les plus familiers impliquent toute civilisation, un mode de vie ». ¹²⁶

L'idée a été développée dans l'essai « Philosophie de l'ameublement »¹²⁷, à l'intérieur duquel il prend comme point de départ de son analyse, le texte critique de Poe sur l'arrangement des appartements aux Etats-Unis au début du XIX^{ème} siècle. La conscience de l'objet est donc celle d'une société enracinée dans l'Histoire. L'objet recèle en lui le récit d'une vie, perceptible aux différentes marques apparentes liées à son utilisation.¹²⁸ Fort de cette expérience, c'est à Manchester que le projet de roman se matérialise.

I.2.2. Manchester : la rédaction du roman

Un séjour à Manchester pendant deux ans permet à Michel Butor de rencontrer Jean Beaufret, oncle du dramaturge Michel Vinaver, qui lui propose un poste de lecteur :

¹²⁴ Ibid., p. 142.

¹²⁵ *Improvisations sur Michel Butor-L'écriture en transformation*, 11) La table égyptienne, pp. 51 et s.

¹²⁶ *Curriculum vitae*, pp. 57-58.

¹²⁷ Michel Butor, « Philosophie de l'ameublement », in *Répertoire II*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Critique », 1964, pp. 51-60.

¹²⁸ Pour une réflexion plus poussée sur les objets en littérature, lire la revue *Modernités*, « Écritures de l'objet », textes réunis et présentés par Roger Navarri, Presses universitaires de Bordeaux, 1997, tome 9. Voir aussi Laurent Lepaludier, *L'objet et le récit de fiction*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2004. Il tente, à travers une analyse sémiotique et philosophique, d'étudier le rôle de l'objet en littérature à partir d'un corpus issu de la littérature britannique, afin de mettre en place une poétique de l'objet.

«Je parlais surtout de civilisation française, des coutumes, de l'air du temps : une sorte de sociologie du quotidien. »¹²⁹

C'est à Manchester que débute la rédaction du roman *Passage de Milan*¹³⁰. Et nous retrouvons encore ici l'importance accordée aux objets :

«Ce sont eux qui permettent au lecteur et aux personnages de circuler dans le dédale très compliqué de mon immeuble. Les objets représentent un système de signalisation visuelle et sonore : autant de points fixes dans ma cartographie romanesque. Ils doivent donc être décrits minutieusement, ce qui implique qu'on leur accorde un regard nouveau. »¹³¹

La rédaction du roman proprement dit est la période durant laquelle le travail créatif se met en branle. Les voyages deviendront la source de cette relation entre écriture et voyages se trouvant au centre d'une production et d'une réflexion importante.

L'instant précis, déterminant, qui pousse Michel Butor à prendre la plume pour écrire un roman, c'est sa présence en Égypte. Cette transposition dans un espace inconnu lui fait dire « je vais écrire un roman ». Pourquoi ? Parce qu'il avait besoin de trouver un équilibre dans sa vie. C'est un Michel Butor bouleversé, déçu, qui remet en question l'enseignement qu'il a reçu, l'atmosphère d'après-guerre qu'il a vécu. Il trouve dans le roman un lieu privilégié d'expression, de libération de la parole.

Le critère didactique constituerait donc le second volet de la trilogie dans la réflexion sur le choix du genre romanesque chez Michel Butor. Un troisième critère, d'ordre socio-historique, dans la mesure où l'écrivain s'inscrit dans une société donnée à un moment de l'histoire de celle-ci, permet d'émettre une nouvelle hypothèse.

¹²⁹ *Curriculum vitae*, p. 63.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 64.

¹³¹ *Ibid.*, p. 65.

I.3. Les nécessités socio-historiques

Après la recherche d'un équilibre personnel par la remise en cause de l'enseignement des lettres, deux voyages, dont l'un en Egypte, et l'autre à Manchester, ont favorisé l'émergence du roman. Michel Butor est aussi un écrivain qui se situe dans l'Histoire. C'est pourquoi, une troisième proposition peut être formulée à cet effet, à savoir qu'il choisit la forme romanesque dans la mesure où il éprouve le besoin de transformer la société. Ce projet est possible par l'inscription de son œuvre au sein du mouvement que l'on a appelé le Nouveau Roman (I.3.1.), puis par la conscience du rôle de l'écrivain à travers son engagement (I.3.2.), et enfin, par l'expression de sa modernité (I.3.3.).

I.3.1. La crise du roman des années 50 : le Nouveau Roman

Le choix du roman est aussi motivé par le contexte des années 50, celui dans lequel on assiste à une crise du roman qui se révélera comme une des formes de l'avant-garde littéraire qui va se constituer.

Grâce à sa rencontre avec Georges Lambrichs, le manuscrit de son premier roman, d'abord intitulé *L'Entrepôt*, est publié aux Éditions de Minuit en avril 1954, sous le titre définitif de *Passage de Milan*. C'est par le biais des publications réalisées dans cette maison d'édition aux côtés d'autres romanciers qu'il est associé au Nouveau Roman. Cette assimilation est rendue possible aux yeux de la critique, malgré des pratiques diverses, par des éléments apparaissant de manière constante au sein des œuvres, dans le but de dénoncer l'illusion réaliste à travers :

- la remise en cause du récit ;
- la mise entre parenthèses du personnage ;
- l'éviction de la psychologie ;
- la description minutieuse des objets.

Mais c'était sans compter sur Michel Butor qui a souvent souligné son agacement lorsqu'on l'associait au Nouveau Roman pour trois raisons : l'insertion de son œuvre dans ce mouvement, la question des influences et le rapprochement avec Alain Robbe-Grillet.

En effet, l'expression Nouveau Roman relèverait d'une démarche critique simpliste :

« on a voulu nous rassembler sous la même étiquette. C'était à la fois habile, sécurisant et séduisant. Dans son célèbre essai, Pour un nouveau roman, Robbe-Grillet a essayé de théoriser tout ça, mais je n'avais ni l'impression, ni l'envie d'appartenir à un groupe littéraire. Les critiques ne savaient pas très bien comment parler de nos livres, alors ils ont inventé ce terme fourre-tout et assez réducteur. »¹³²

Ce qui a pour corollaire l'émergence de la problématique de l'existence d'une école du Nouveau Roman. C'est que pour Michel Butor, l'idée d'école du Nouveau Roman n'a pas lieu d'être¹³³, puisque la notion même de Nouveau Roman est très confuse pour lui¹³⁴. C'est aussi l'argument développé par Roland Barthes à travers le titre de son essai « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet ».¹³⁵

Le second point relatif à la non appartenance de Michel Butor au Nouveau Roman est basé sur la négation d'une influence réciproque entre les romanciers : « *Nos livres ont poussé indépendamment les uns des autres, sans échange d'influence* »¹³⁶. Il montre qu'il est plus sensible à leurs différences qu'à leurs ressemblances. Ceci n'exclut pas le fait qu'il porte un grand intérêt aux romans de Beckett, de Claude Simon, de Nathalie Sarraute et d'Alain Robbe-Grillet pour deux raisons. La première est qu'il les trouve esthétiquement beaux, la seconde,

¹³² *Curriculum vitae*, Chapitre 8. Nouveau Roman, p. 102.

¹³³ Lorsqu'on en parle, il répond : « *Vous me faites dresser les cheveux sur la tête. Il n'y a pas d'école.* », *Entretiens*, vol. I, 1956-1968, Entretien XVIII- « Entretien avec Michel Butor », *France Observateur*, 14 Janvier 1960, entretien avec Maria Craipeau, p. 132.

¹³⁴ Ibid., Entretien XXXIV- « Léonce Peillard s'entretient avec Michel Butor », *Livres de France*, Juin-Juillet, 1963, p. 216.

¹³⁵ Roland Barthes, « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet », in *Essais critiques*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Points Essais », 1964, pp. 105-109.

¹³⁶ Op. Cit., Entretien IV- « Les enfants du demi-siècle », *Les Nouvelles littéraires*, 5 décembre 1957, entretien avec André Bourin, p. 40.

est qu'il y a en eux une réflexion sur des questions posées au roman lui-même, disait-il lors d'un entretien en 1957.

Ainsi, derrière le refus de l'insertion de son œuvre dans la vague du Nouveau Roman, il faut voir un souci d'originalité, de reconnaissance en tant qu'écrivain à part entière, et non un refus total, puisqu'il prend le temps de se pencher sur les œuvres de ses confrères. Mais cela ne l'empêche pas d'exprimer un troisième refus, à savoir la comparaison constamment établie par la critique entre son œuvre et celle d'Alain Robbe-Grillet. Pour lui, la raison de cette comparaison réside dans la description minutieuse, et la manière de traiter les détails. Mais, plus sensible à leurs différences, il considère que Robbe-Grillet fait de l'art pour l'art en se réfugiant dans la monstration des objets, tandis que ses motivations personnelles sont d'ordre réaliste:

« Robbe-Grillet croit à l'art pour l'art. Il polit avec amour des objets d'art. Des bibelots. Pour moi, le roman se situe dans le monde des réalités, avec ses ramifications innombrables. C'est ça qui me fascine, que je cherche. Les réalités.»¹³⁷

Ce sont deux positions antithétiques sur l'esthétique du roman. Pour Robbe-Grillet, le roman n'a aucune prétention à transmettre un savoir quelconque, il se suffit à lui-même, alors que pour Butor, le réalisme doit être très poussé, grâce à l'acte réflexif de l'écrivain sur le matériau langagier. C'est seulement à cette condition qu'il peut jouer un rôle social. Le roman permettrait d'acquérir un savoir. Son rôle didactique permettrait d'éveiller les consciences des individus. C'est pourquoi, la proposition selon laquelle le Nouveau Roman récuse le roman traditionnel de type balzacien, n'emporte pas l'assentiment de Michel Butor pour qui Balzac est un précurseur ; il revendique cet héritage littéraire, et préfère s'inscrire dans un *continuum*, contrairement aux écrivains qui pensent la transformation de la forme romanesque en termes de rupture¹³⁸.

¹³⁷ Ibid., Entretien III- « Rencontre avec Michel Butor », *France Observateur*, 28 novembre 1957, entretien avec Maria Craipeau, p. 35. cf. aussi Entretien XV- « Le rôle de l'écrivain », *L'Express*, 23 Juillet, 1959, débat avec Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Maurice-Edgar Coindreau, Henry Green, Juan Goytisolo, Lopez Pacheco, Delibes, Camilo José Cela, et Italo Calvino autour de l'éditeur Carlos Barral, p. 120.

¹³⁸ Sur le Nouveau Roman, de nombreuses publications existent à ce sujet : Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, éd. de Minuit, 1963 ; Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, éd. Gallimard, 1956, coll. « Idées », 1964 ; Raymond Jean, *La littérature et le réel. De Diderot au "Nouveau Roman"*, Paris, éd. Albin Michel, 1965 ; Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, éd. du Seuil, 1971. Du même auteur,

Consécutives à la crise du roman, une autre raison sur le choix de la forme romanesque réside selon Mireille Calle-Gruber dans l'observation de l'état de la philosophie d'après-guerre :

« L'état de la question philosophique dans l'après-guerre européen, le conduit à investir ce genre littéraire. Sous l'influence de Husserl et de Heidegger, la réflexion phénoménologique s'efforce de faire les comptes avec ses propres fonctionnements : elle privilégie la description critique des modes de questionnement, analyse le travail sur le langage, et considère par la suite la littérature comme le champ d'exercice où la pensée puisse inventer les formes qui lui donnent les moyens de penser son exercice. »

Sartre écrivant *Les Chemins de la liberté*, après avoir publié *L'Être et le Néant* en écho à *Être et Temps* de Heidegger, donnait le ton, indubitablement. Là où Sartre échoue, Michel Butor réussit à atteindre à la singularité de la forme. »¹³⁹

Pour résoudre les problèmes qui se posent, la réflexion phénoménologique avait l'avantage d'apporter une méthode d'approche :

*« [...] On s'aperçoit que certains problèmes sur lesquels on discute depuis des années, sont en réalité de faux problèmes. Ils n'ont pas de solution parce qu'ils sont mal posés. Au lieu de s'acharner à les résoudre, il faut fouiller dans leur position même, ce qui ne peut être fait qu'en prenant des exemples à l'intérieur de la réalité humaine, ce qui est déjà faire du roman »*¹⁴⁰.

Il y aura donc une triple intention derrière l'idée de transformation à travers la réflexion romanesque :

Le Nouveau Roman, suivi de *Les raisons de l'ensemble*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Points », 1973, éd. revue et augmentée, 1990 ; *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui 1. Problèmes généraux*, sous la direction de Jean Ricardou, Françoise van Rossum-Guyon, colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1972 ; *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui 2. Pratiques*, sous la direction de Jean Ricardou, Françoise van Rossum-Guyon, colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1972 ; *Revue des lettres modernes*, Paris, éd. Minard en 6 tomes (voir la Bibliographie en fin de thèse dans la rubrique « Articles de revues »).

¹³⁹ Mireille Calle-Gruber (dir.), *Œuvres complètes de Michel Butor*, I-Romans, Paris éd. de La Différence, 2006, p. 19.

¹⁴⁰ *Improvisations sur Michel Butor-L'écriture en transformation*, III- La voie du roman, 10) Le roman et la prosodie, p. 46.

- la transformation du livre qui débouche sur
- la transformation de la conscience du lecteur, puis sur
- la transformation de la société,

qui aura pour conséquence l'émergence d'une révolution, celle qui permet de passer de la nuit (l'obscurité causée par l'ignorance) au jour (la lumière apportée par la connaissance). Ce n'est pas pour rien si, pour prendre un exemple patent, Butor intitule l'ouvrage qui commémore sa retraite en tant que professeur *Improvisations sur Michel Butor-L'écriture en transformation*. En suivant la métaphore temporelle, on peut voir dans le sommaire, que le chapitre initial s'intitule « *la nuit froide* », tandis que « *changer la vie* », qui constitue le dix-septième chapitre clôt l'ouvrage. Pour lui, « *tant qu'on peut travailler à une transformation en profondeur de la société, c'est ce qu'il faut faire* ». ¹⁴¹

Dans cet ouvrage important, dans lequel le discours de Michel Butor prend comme point de départ de sa réflexion la période d'après-guerre qu'il a connue et à laquelle il a appartenu, il nous présente les étapes de la transformation de sa pensée, de son évolution intellectuelle par rapport à la société du moment. Il montre comment évoluer avec son temps en cherchant à le dépasser, si l'on considère que ce qui est présenté comme vérité n'est en fait qu'une illusion. Butor souligne toujours sa grande méfiance vis-à-vis des mouvements qu'il a connus, et auxquels il n'a pas adhéré (au surréalisme, à l'existentialisme, ou au Nouveau Roman).

L'écriture est donc un moyen de transformer la société. Le programme de cet ouvrage est ainsi le suivant :

« *Je voudrais essayer de saisir les transformations de cela, et les relations qu'il y a entre les transformations de notre monde et celles de cette activité fondamentale [l'écriture]. Quelle est la relation qu'il y a entre ces deux ordres de phénomènes ? Comment intervenir dans ce monde en transformation ? Est-ce que l'écriture peut intervenir à l'intérieur de cette transformation ? Est-ce que l'écriture peut se transformer de telle sorte que la transformation du monde, que nous subissons, puisse être une transformation pour un mieux, au*

¹⁴¹ Ibid., p. 300.

*moins pour un moins mauvais ? Il suffit de lire les journaux pour comprendre que c'est tout à fait indispensable. »*¹⁴²

Dans l'idée de transformation, Butor fait référence non seulement à la phénoménologie, mais aussi à l'histoire, en examinant les possibilités du roman à l'aune de l'histoire littéraire, puis de l'alchimie. Cette dernière méthode offre l'idée de transformation de la matière avec un symbolisme très poussé. C'est l'idée de passages successifs d'un état premier à un état second. Le passage de l'une à l'autre des étapes suppose un apprentissage qui permet d'acquérir la capacité de déchiffrer la réalité en ses différentes « régions » (terme que Butor affectionne). Ainsi, l'essai « l'alchimie et son langage » datant de 1953 montre que Butor envisageait déjà le processus de la transformation de la conscience à la mesure de cette expérience, et placé dans *RI* après « Le roman comme recherche », c'est l'univers du symbole qui est exploré. Il s'agit d'éveiller l'esprit :

*« le langage alchimique est un instrument d'une extrême souplesse, qui permet de décrire des opérations avec précision en les situant par rapport à une conception généralisée de la réalité. [...] Il oblige ainsi au réveil des régions de conscience obscurcies. »*¹⁴³

Dans cette visée de transformation de la conscience, émergent certains titres : « Sur *Le progrès de l'âme* » de John Donne (1954), « La balance des fées » (1954). Butor s'intéresse dans cet essai au conte de fées, dans la mesure où ce type de récit permet de critiquer la réalité, afin de la transformer. Le conte de fées présente un monde inversé, différent de ce que la réalité nous propose ; il crée un monde possible en transformant les consciences, notamment celles des adultes. La féerie comme critique de la réalité invite à la transformer :

« Le langage spécial du conte libère la conscience de l'adulte. Par cette ruse se transmet une expérience morale qui déborde les préceptes reconnus. Cette correction de la moralité officielle ne représente nullement une rébellion ouverte contre celle-ci. Elle comble ses vides. Elle compense son hypocrisie. [...] »

¹⁴² Ibid., pp. 8-9.

¹⁴³ « L'alchimie et son langage » (1953), in *Répertoire I*, p. 19.

*Monde à l'envers, monde exemplaire, la féerie est une critique de la réalité durcie. Elle ne demeure pas à côté de celui-ci ; elle réagit sur elle ; elle invite à la transformer, à remettre à l'endroit ce qui, en elle, est mal placé ».*¹⁴⁴

Ou encore ce titre « Une possibilité » (1950-1956), étude qui traite de l'œuvre de Kierkegaard *Étapes sur le Chemin de la Vie*, montre bien que le progrès de la conscience reste le centre de sa réflexion. La notion de transformation obéit à la logique de l'investigation phénoménologique de Butor, afin de comprendre le processus de la saisie du réel par la conscience. En effet, cette notion est, après avoir sondé son œuvre, son mythe personnel. Nous voulons dire qu'elle revient de manière obsédante dans ses essais, si on les considère comme des écrits programmatiques à l'intérieur desquels Butor annonce son projet initial. Le résultat escompté est une prise de conscience du lecteur. Non content de la société dans laquelle il vit, il veut extirper le profond malaise qu'il ressent à travers une « écriture en transformation »¹⁴⁵. C'est le rôle qu'il va assigner au roman.

Dans l'œuvre de Butor, la transformation de départ commence par le passage. Le roman *Passage de Milan* publié en 1954 et les essais et conférences réunis dans *Répertoire* présentent le travail de la conscience en montrant les étapes de son évolution : elle passe d'un état premier, celui de la nuit, vers un second état, la traversée des faisceaux d'événements qui sont des étapes d'initiation, pour aboutir à un troisième état final : un dépassement de soi, manifesté par une réorientation du mode de perception. L'âme sort de l'obscurité et envisage la réalité autrement.

¹⁴⁴ Ibid., « La balance des fées » (1954) pp. 64-65

¹⁴⁵ C'est le sous-titre de l'un des ouvrages d'une série, *Improvisations sur Michel Butor-L'écriture en transformation*. Les autres ouvrages s'intitulent comme suit : *Improvisations sur Flaubert suivi de Michel Butor à Mayence*, Paris, éd. de La Différence, 1984 ; *Improvisations sur Henri Michaux*, Paris, éd. de La Différence, 1985 ; *Improvisations sur Rimbaud*, Paris, éd. de La Différence, 1989 ; *Improvisations sur Balzac, vol. I .Le marchand et le génie ; vol. II. Paris à vol d'archange*, Paris, éd. de La Différence, 1998.

Si Michel Butor voit dans le roman, à la suite des romanciers du XIX^{ème} siècle et de quelques contemporains¹⁴⁶ un instrument de connaissance capable de changer la manière dont on perçoit la réalité, il n'en est pas de même pour Maurice-Edgar Coindreau et Alain Robbe-Grillet. En effet, pour Maurice-Edgar Coindreau, le roman n'aurait pas d'influence sur la société parce qu'elle évolue naturellement. Robbe-Grillet s'inscrira dans le même ordre d'idée : pour lui, on ne peut juger le roman qu'à travers le roman. Il refuse le rattachement au social, parce qu'il oblitérerait la valeur du roman¹⁴⁷. Il se pose en farouche partisan de l'art pour l'art.

Si le roman est considéré comme un instrument de transformation de la réalité et de la société, c'est dans la mesure où il comporte un intérêt social et littéraire par sa forte capacité d'intégration¹⁴⁸. Nous savons que ce second argument sera remis en question par Butor après 1960 à travers la production d'œuvres qu'il dénommera « études ».

Butor ne cessera alors d'interpeller le lecteur d'une manière obsédante tout au long de son œuvre. Tel est le véritable rôle de l'écrivain conscient de l'action à mener dans la société. Nous pouvons ainsi parler d'une forme d'engagement littéraire à travers lequel l'œuvre est légitimée et se trouve porteuse de valeurs que l'écrivain défend par la prise de conscience d'une responsabilité à assumer envers le lecteur, la société et l'Histoire.

I.3.2. L'engagement : un devoir pour l'écrivain

Engagement et choix d'une forme d'écriture sont intimement liés chez Butor. Comme nous l'avons vu plus haut, c'est dans la recherche et l'invention de nouvelles formes que le roman peut transformer le lecteur et la société. L'écrivain manifeste ainsi sa présence sur la scène littéraire dans les années 50. Par son « appartenance » au Nouveau Roman,

¹⁴⁶ *Entretiens*, vol. I, Entretien XV-« Le rôle de l'écrivain », *L'Express*, 23 Juillet, 1959, débat avec Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Maurice-Edgar Coindreau, Henry Green, Juan Goytisolo, Lopez Pacheco, Delibes, Camilo José Cela, et Italo Calvino autour de l'éditeur Carlos Barral, p. 117 et s.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 117.

¹⁴⁸ *Ibid.*, Entretien IV- « Les enfants du demi-siècle, Michel Butor », *Les Nouvelles littéraires*, 5 décembre 1957, entretien avec André Bourin, p. 40.

Michel Butor introduit le volontarisme dans l'écriture. Par le choix du roman qui offre une grande capacité d'exploration scripturale, il tente de déployer une nouvelle manière de s'approprier la réalité, convaincu de vouloir faire du roman le lieu d'une exploration systématique de la conscience, du moins, une critique de la connaissance. Il peut ainsi affirmer :

« Pour moi, le Nouveau Roman a été une manière de m'engager [...]. Cela impliquait une façon de m'engager par l'intermédiaire de la littérature elle-même. »¹⁴⁹

Un engagement souple qui s'oppose aux actions qu'il va mener dans les années 60 en signant « La Déclaration des 121 », et en adhérant à « L'Union des écrivains » lors des événements de Mai 68.

Selon le *Dictionnaire du littéraire*,

« L'engagement » est le phénomène littéraire, présent à toutes les époques, par lequel les écrivains donnent des « gages » à un courant d'opinion, à un parti, ou, de manière plus solitaire, s'impliquent par leurs écrits dans les enjeux sociaux et, notamment, politiques.

[...] Les grands conflits idéologiques du XIXème et du XXème siècle renouvellent régulièrement l'actualité d'un engagement de l'écrivain. [...] Avec la Libération, en 1945, l'expression « littérature engagée » lancée par Sartre se trouve mise au centre des enjeux littéraires. Plus largement, la question du rapport au social et au politique anime la plupart des grands débats littéraires des années 1920 aux années 1950, que ce soit par des prises de position en faveur de l'engagement (Action française, surréalisme, situationnisme) ou contre lui (Le Nouveau Roman).»¹⁵⁰

¹⁴⁹ *Entretiens*, vol. III, Entretien CXLII- « Michel Butor : « Mes livres sont des fils d'Ariane pour tenter de clarifier le labyrinthe » », *Magazine littéraire*, Janvier 1993, entretien avec Thierry Bayle, p. 312. Selon Butor : « L'écrivain est toujours engagé politiquement. Mais son engagement a peu de rapport avec les partis politiques : c'est un engagement à très long terme, qui n'a rien de spectaculaire, mais qui peut aider à changer les mentalités d'une société. » ; Entretien CXLIII- « Michel Butor : Gauche », *L'Événement du jeudi*, 18-24 mars 1993, p. 319. On peut se référer aussi au R3 dans lequel Butor affirme dans son article « La critique et l'invention » que « toute œuvre est engagée, même la plus routinière, toute activité de l'esprit étant fonction de la société ; plus elle est profondément inventive et plus elle oblige à un changement », p. 20.

¹⁵⁰ *Le Dictionnaire du littéraire*, article « Engagement », par Paul Aron, pp. 185-186.

En effet, l'engagement est une notion que Robbe-Grillet estime périmée, préférant se réclamer de l'art pour l'art, pour les raisons que nous avons énoncées plus haut, manifestant une fois de plus son opposition à Michel Butor.

Nous pouvons déjà faire une remarque : Michel Butor a toujours refusé d'être catalogué dans ce mouvement. Il fait ici des concessions, pour la clarté de son exposé, en accordant à son interlocuteur cette appartenance avant de marquer sa différence, jugeant que les querelles sur la notion d'engagement sont vaines :

« parce que l'écrivain, ou le peintre, ou le musicien, ne fait pas ce qu'il veut, il fait ce qu'il peut et cela lui demande un effort, une patience, un courage dont n'ont pas idée ceux qui ne s'y sont pas longuement essayés.

Un tel travail n'est possible que pour sortir d'une détresse qui est ressentie d'une façon particulièrement aiguë par l'artiste, mais qui est la détresse de tous. Ce qui l'éclaire dans son long et dur chemin, c'est l'espoir qu'il mènera effectivement à une issue, même s'il ne la voit pas clairement lui-même. »¹⁵¹

C'est ce qui importe pour un écrivain conscient du rôle qu'il doit jouer dans la société :

« La parole est plus nécessaire que le pain, et la littérature, la poésie est ce qui permet à la parole de continuer. Sans elle les mots perdent leur sens, la conscience s'abolit, la vérité ne peut plus naître. Le romancier est celui qui vous rend capable de raconter votre propre vie et celle des autres [...] »¹⁵²

L'écrivain est donc celui qui donne une nouvelle impulsion au langage pour faire prendre conscience au lecteur de la réalité qui l'entoure. La question sera traitée sur un ton impérieux. Tout au long des essais et des entretiens, le refus de la nuit, de l'obscurité, de

¹⁵¹ *Entretiens*, vol. I, Entretien XXII-« En 1960, selon vous, à quoi servez-vous ? », *La Nouvelle Critique*, novembre 1960, p. 153 (il s'agit d'une enquête). Cf. aussi Entretien XXXIX-« Michel Butor : Répertoire II », *Les Lettres françaises*, 26 mars 1964, entretien avec Jean Gaugeard, p. 240 : « Le véritable engagement du mathématicien c'est de faire des mathématiques. C'est ainsi qu'il sert la société. Le véritable engagement de l'écrivain, c'est d'agir sur le langage. Et ce rôle de l'écrivain touche tout le monde puisque notre vie, sous tous ses aspects, passe par l'intermédiaire du langage [...] », telle est la définition de l'engagement selon Butor en 1964.

¹⁵² *Ibid.*, pp. 153-154.

l'abêtissement et de l'avilissement reviennent comme un leitmotiv, pointant constamment la crise de l'intelligence¹⁵³.

Face à l'engagement sartrien qui consiste dans une prise de position par rapport aux problèmes du moment, en dehors de toute détermination idéologique et qui est essentiellement politique, Michel Butor nuance cette notion qui pour lui s'avère mouvante¹⁵⁴. Pour lui, l'engagement en littérature, c'est la remise en cause du langage. Pourtant, par souci d'éthique et pour répondre à l'impératif sartrien, il va manifester son mécontentement en signant « le Manifeste des 121 » contre la guerre d'Algérie, parce qu'

*« Un écrivain ne saurait avaliser la langue de bois, et encore moins l'utiliser à son tour quand il prend parti. Mais c'est surtout en écrivant ses romans ou ses poèmes qu'il s'engage : le style n'est jamais neutre, jamais innocent, il peut conditionner l'ordre établi ou bien, au contraire, ne pas s'y conformer et le subvertir. Le vrai choix politique est là. »*¹⁵⁵

À travers cette signature, c'est un appel à accomplir un devoir que Michel Butor manifeste, à travers ses convictions personnelles dans l'atmosphère politique ambiante. Accomplir son devoir d'état, c'est manifester sa liberté d'expression, acte dont il se réclame d'une tradition littéraire, lorsqu'il cite Bossuet et Fénelon à travers les lettres qu'ils adressèrent à Louis XIV.

Faisant sien le principe de responsabilité, il affirme qu'

*« Il y a des moments où celui qui jouit de l'immense privilège de pouvoir travailler assez tranquillement, dans une chambre ou un laboratoire, à l'accroissement du savoir humain, à l'amélioration de notre séjour et de notre vie, est un traître à tout ce qu'il fait, à lui-même, à tous ceux qui le suivent et l'entendent vraiment, qu'il soit mathématicien, compositeur ou architecte, s'il ne jette pas dans la balance le peu d'autorité morale ou spirituelle dont il se trouve alors investi. »*¹⁵⁶

¹⁵³ « Le roman comme recherche », in *Répertoire I*, pp. 9-11.

¹⁵⁴ Michel Butor : « L'engagement tel que l'a conçu Sartre ne me satisfaisait pas. », *Entretiens*, vol. I, Entretien II- « Instantané : Michel Butor », *Les Nouvelles littéraires*, 17 Janvier 1957, entretien avec André Bourin, p. 31.

¹⁵⁵ *Curriculum vitae*, Chapitre 7-La Modification, pp. 86-87.

¹⁵⁶ Michel Butor, « Sur la déclaration dite des 121 », in *Essais sur le roman*, Paris, éd. Gallimard, coll. "tel", (les Editions de Minuit, 1960, pour les chapitres : « Le roman comme recherche » et « Intervention à Royaumont », les Editions de Minuit, 1964, pour les autres chapitres), p. 160.

Et de poursuivre plus loin :

« Certes, il arrive que des déclarations d'intellectuels soient vaines, soient mal faites [...] ; mais dans le cas qui nous occupe, la meilleure preuve que la menace était réelle, que le point sensible était bien touché, que la liberté d'expression était en danger, c'est l'interdiction qui a frappé ce texte à sa parution, qui l'a empêché d'être reproduit, ce sont les sanctions qui ont été prises. C'est pourquoi il convient de le lire lui-même, de le dégager ainsi soigneusement de toutes les déformations systématiques dont il a été l'objet du seul fait qu'il était impossible de le citer, de le considérer dans sa lettre. »¹⁵⁷

La prise en compte du contexte et du contenu du texte qui se veut dénonciation, véhicule d'une idée ou d'un projet est essentiel pour atteindre les objectifs fixés, à savoir susciter une écoute et une attention particulière aux voix divergentes qui réclament la reconsidération d'un problème posé. Ceci constitue un des versants de l'action butorienne. L'autre versant s'attelle à défendre les intérêts socio-économiques des écrivains, les conditions de production et de diffusion des œuvres. C'est dans cet élan que Michel Butor s'illustrera une fois de plus, lors des événements de Mai 68, avec la création de « L'Union des écrivains » dont il fut le président du bureau provisoire.

Un autre temps fort de l'engagement de Butor fut sans doute son adhésion à l'Union des écrivains, « un des seuls organismes universitaires, sans exclusive aucune, qui soient nés des « événements de mai » »¹⁵⁸, affirme Alain Jouffroy. La création de cet organisme fut marquée par l'occupation de l'hôtel de Massa, siège de la Société des gens de lettres en Mai 1968.

Dans un débat auquel participaient Michel Butor et d'autres écrivains autour de Jacqueline Piatier, furent évoquées les raisons de la mise en place de l'Union des écrivains :

« Nous désirions avant tout reproduire dans le microcosme littéraire l'action menée par les étudiants et les ouvriers. Mettre une fois de plus notre signature en bas d'un manifeste, cela nous paraissait très

¹⁵⁷ Ibid., p. 161.

¹⁵⁸ *Entretiens*, vol. I, Entretien LIX- « Les buts de l' « Union des écrivains » », *Le Monde*, 29 juin 1968, débat avec Michel Butor, Bernard Pingaud, Jean-Pierre Faye et Alain Jouffroy autour de Jacqueline Piatier, p. 362.

insuffisant. [...] Nous avons donc choisi un lieu dont l'occupation prit une valeur symbolique. »¹⁵⁹, affirme Michel Butor.

L'intérêt de cette action résidait dans la remise en cause de l'autorité de la Société des gens de lettres considérée comme inapte à améliorer les conditions de travail et à représenter les intérêts des écrivains. Néanmoins, Butor nuance toutefois le propos en affirmant que:

*« L'Union des écrivains ne se pose d'ailleurs nullement en rivale des autres organisations et moins que toute autre du Comité national des écrivains, dont plusieurs d'entre nous font partie. Ce que nous voulons c'est modifier la condition de l'écrivain. Or, la Société des gens de lettres, elle, a une « prise administrative » sur l'organisation professionnelle de la vie de l'écrivain. »*¹⁶⁰

De plus,

*« Nous voulons sortir les écrivains de leur isolement, les mettre en rapport entre eux, mais aussi avec leurs lecteurs et avec toutes les catégories sociales et professionnelles qui de près ou de loin touchent à la production et à la circulation du livre. »*¹⁶¹, dit Bernard Pingaud, tout en renchérissant que *« l'Union des écrivains s'efforcera précisément de révéler ce qu'elles [les conditions économiques dans lesquelles travaille l'écrivain] sont et de les modifier. On voit qu'elle se distingue nettement d'une organisation corporative comme la Société des gens de lettres [...] »*¹⁶²

Ces déclarations d'intentions montrent bien l'idée d'une nécessité pour l'écrivain de prendre conscience des conditions matérielles et économiques dans lesquelles il travaille, s'il veut accomplir son rôle social jusqu'au bout.

Ainsi, l'engagement n'est pas un vain mot pour Michel Butor, dans la mesure où il permet d'investir l'écrivain d'un rôle social, grâce à une réflexion poussée sur les maux de

¹⁵⁹ Ibid., p. 358.

¹⁶⁰ Ibid., p. 358.

¹⁶¹ Ibid., pp. 359-360.

¹⁶² Ibid., p. 360.

la société. La littérature ne peut plus être à ce moment précis un pur objet de délasserment, elle doit « forcer le réel à se révéler »¹⁶³ et réveiller les consciences.

I.3.3. Modernité de Michel Butor

À travers l'exploration de l'œuvre dans ses moments génésiques en vue de découvrir l'origine du choix de la forme romanesque, il n'est pas inutile de se poser la question : en quoi Michel Butor est-il moderne ?

Ceci revient à se demander si les choix esthétiques de Michel Butor font de lui un écrivain moderne. Être romancier, est-ce s'inscrire dans la modernité ? La pratique d'un genre spécifique est-elle un gage de modernité ? Toute pratique d'écriture qui contreviendrait à la forme actuellement utilisée par les contemporains relèguerait-elle l'écrivain dans le passé ou la désuétude ?

Si la modernité se pense en termes de refus d'un modèle ancien pour tendre vers une ouverture de l'œuvre, lacunaire, indéfiniment interprétable, et suscitant la coopération d'un lecteur qui en devient co-créateur selon le dessein de l'auteur, la modernité de Butor peut ainsi se décliner en deux points : elle s'illustre d'abord dans son attitude de refus par rapport à l'idéologie dominante, ensuite dans sa manière d'investir la fonction d'écrivain (I.3.3.1.), et enfin, dans ses choix esthétiques (I.3.3.2).

I.3.3.1. Michel Butor et sa vision de la vie moderne

La modernité de Michel Butor peut se lire d'abord dans son attitude. Tous les exégètes de son œuvre s'accordent sur ce point. Cet écrivain est un observateur assidu du monde qui l'entoure et qui n'hésite pas à donner son avis dans des entretiens radiophoniques, dans la presse généraliste ou littéraire, et dans des essais. L'entretien est même devenu un genre chez Michel Butor. Tout chercheur devra en tenir compte dans ses travaux. Ces

¹⁶³ « Intervention à Royaumont », in *Répertoire I*, p. 272.

entretiens sont souvent l'occasion pour l'écrivain d'exposer le contenu de son œuvre et ses idées, de lever le voile sur des points obscurs dans son œuvre ou de fournir ses impressions après la publication d'une œuvre, ou après la survenue d'événements importants comme ceux de Mai 68.

Pourtant, son regard sur le monde rappelle toujours la nécessité d'une intervention de l'écrivain, parce que « *le monde dans lequel nous sommes se transforme à une immense rapidité, ce qui fait que nous avons beaucoup de mal à comprendre ce qui est en train de se passer. À l'intérieur de ce monde qui se transforme, notre écriture se transforme aussi. [...]*¹⁶⁴.

Le progrès est nécessaire, mais Michel Butor y voit surtout un risque de crise de l'intelligence, c'est pourquoi, il affirme que

*« le fait que notre monde soit en transformation ne veut pas dire automatiquement qu'il soit en bonne transformation. Le progrès n'est pas aussi automatique que le croyaient certains de nos ancêtres au XIXème siècle. Nous nous trouvons devant des dangers considérables, et nous le croyons bien en ce moment. Est-ce que l'écriture peut intervenir à l'intérieur de cette transformation ? [...] Il suffit de lire les journaux pour comprendre que c'est tout à fait indispensable. [...] »*¹⁶⁵

Il ne s'agit pas pour Butor d'entrer dans un système, d'épouser le goût du jour, mais de chercher un dépassement. Il se tient toujours en marge. Être moderne pour lui, c'est se tenir à la lisière, à la frontière des idées dominantes, afin de prendre de la distance et de porter un jugement nuancé et lucide sur le monde qui l'entoure. Être moderne, c'est se tenir « à l'écart », être à la frontière parce que c'est un lieu neutre, qui permet d'avoir une vue surplombante sur les problèmes qui se posent.

Nous nous contenterons de cette facette sociologique de Butor. Même si une autre, celle de l'ethnologue est tout aussi intéressante, lorsqu'il s'agit pour lui de dénoncer les malaises des civilisations et les mécanismes sociétaux qui rendent l'homme prisonnier des idées reçues. C'est ce que l'on observe à travers les discours tenus dans *Mobile* et dans

¹⁶⁴ *Improvisations sur Michel Butor-L'écriture en transformation*, I. La nuit froide, 1) Transformations, p. 7.

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 8-9.

l'attitude des voyageurs de *Réseau aérien*. Ce qui nous amène à examiner la modernité de Michel Butor à travers l'investissement de la fonction d'écrivain.

I.3.3.2. Un écrivain révolutionnaire : la modernité esthétique de Michel Butor

D'un point de vue esthétique, la forme romanesque lui permet d'explorer cette modernité, en s'inspirant d'une longue tradition qui remonte non pas à Baudelaire, mais à Montaigne¹⁶⁶.

Certes, il ya lieu de souligner l'ambiguïté de la modernité de Michel Butor et son rapport à Michel Montaigne¹⁶⁷. Elle vient de cet attachement à la Renaissance, dans laquelle Butor observe à travers la lecture de Montaigne que certaines questions traitées aujourd'hui avaient déjà trouvé quelques « essais » de résolution chez cet auteur. Et selon la démonstration menée par Claude-Gilbert Dubois¹⁶⁸, est considéré comme moderne au XVIème siècle, ce qui est ancien. Et donc, l'ambiguïté n'en est plus une, dans la mesure où la notion d'écriture et de travail sur le langage assure les relais et les passages de formes littéraires.

Dans « Ce que modernité veut dire »¹⁶⁹, plusieurs spécialistes ont entrepris de redéfinir et de recadrer le terme « modernité ». Trop souvent employé, parfois à tort et à travers, ils tentent d'en démêler les ambiguïtés en effectuant le rapprochement avec des notions comme « modernisme » et « postmoderne ». Il ressort de là que la notion de modernité est une notion variable. Celle que Michel Butor retient est résumée dans ses

¹⁶⁶ Michel Butor, *Essais sur les "Essais"*, Paris, éd. Gallimard, 1968.

¹⁶⁷ Sur la relation de Michel Butor à Michel Montaigne, l'exposé d'Antoine Compagnon est éclairant : « Butor et les classiques », in *La création selon Michel Butor. Réseaux, frontières, écarts*, actes du colloque de Queen's University. Textes réunis et présentés par Mireille Calle-Gruber, Paris, Nizet, 1991, p. 13 et s.

¹⁶⁸ Claude-Gilbert Dubois, « Modernité du XVIème siècle français : "Nouvelleté" ou Renaissance ? », *Modernités*, Presses universitaires de Bordeaux, 1994, tome 5, p. 27 et s.

¹⁶⁹ Yves Vadé (dir.), *Ce que modernité veut dire*, *Modernités*, Presses universitaires de Bordeaux, 1994, 2 tomes (tome 5 et 6).

publications. En effet, il a publié des écrits critiques sous le titre *Répertoire*, qui englobe une série de cinq ouvrages. À partir des *R1* et *R2*, il extrait une série d'articles qu'il regroupe ensuite sous le titre *Essais sur les modernes*¹⁷⁰, formant un total de treize articles.

Il n'est pas étonnant de trouver en essai d'ouverture « Les paradis artificiels » de Charles Baudelaire, dont le thème se réfère aux drogues. L'essai montre comment l'imaginaire se sert des drogues pour alimenter la rêverie et saisir l'inspiration au vol, pour l'immortaliser sur le papier, à travers l'écriture. Baudelaire est sûrement un des premiers à avouer son addiction à ces substances qui pour lui étaient une aide précieuse, qui sans diminuer son génie, l'exaltaient, d'où les différents cycles : le cycle du haschich, le cycle du vin, dans lesquels, la poésie est la célébration d'un don de la nature qui transporte vers un autre monde, plus féérique. D'où le titre « Les Paradis artificiels », parce qu'il se rend compte aussi du caractère éphémère de ce transport des sens.

Chez Baudelaire, la poésie prend conscience d'elle-même d'une façon toute nouvelle. Pour Butor, ce dernier a su tirer de son expérience individuelle un certain nombre de conséquences et de conclusions sur la nature de la poésie. Par sa double fonction de poète et de critique, Baudelaire met en évidence l'idée que la poésie est un acte autoréflexif. Est moderne, l'écrivain qui critique sa propre activité d'écriture tout en y incluant un investissement personnel relatif au vécu, à la saisie personnelle de l'espace-temps dans la perception individuelle.

Et ce n'est pas pour rien si Butor enchaîne avec le « Joueur » de Dostoïevski, parce que l'écriture de cette œuvre avait pour but d'exorciser la passion du jeu de l'écrivain,

¹⁷⁰ Michel Butor, *Essais sur les modernes*, Paris, éd. Gallimard, coll. « tel » (Les éd. de Minuit, 1960, 1964). Les essais sont les suivants : « Les paradis artificiels » (sur Baudelaire) ; « Le Joueur » (sur Dostoïevski) ; Le point suprême et l'âge d'or à travers quelques œuvres de Jules Verne ; Mallarmé selon Boulez ; Les « moments » de Marcel Proust ; Les œuvres d'art imaginaires chez Proust ; Sur les procédés de Raymond Roussel ; La crise de croissance de la science-fiction ; Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Joyce ; Esquisse d'un seuil pour Finnegan (sur Joyce) ; La tentative poétique d'Ezra Pound ; Les relations de parenté dans « L'ours » de William Faulkner ; Une autobiographie dialectique (sur Leiris).

et qu'en somme ce roman était un pari sur sa vie : comme il était criblé de dettes, il fallait qu'i achève rapidement le roman.

Avec « Le point suprême et l'âge d'or à travers quelques œuvres de Jules Verne » et « La crise de croissance de la science-fiction », c'est la présence des mondes imaginaires et les possibilités de découvertes qu'offrent les mondes inexplorés en introduisant l'idée de quête et d'idéal.

L'interprétation de Mallarmé par Boulez révolutionne la lecture de l'œuvre du poète, dans la mesure où l'interprétation du texte comme partition musicale montre sa richesse et son ouverture à des interprétations multiples. D'après Butor, Boulez a bien vu qu'il existait une parenté entre l'écriture poétique de Mallarmé et la musique. Ainsi, la musique est-elle capable de faire ressortir

« [...] certaines des hantises les plus pressantes du poète ».¹⁷¹

L'expérience personnelle de l'écrivain sert donc de tremplin à la recherche esthétique et à la mise au point de nouveaux procédés. En l'occurrence, le texte-partition ou le poème-partition chez Mallarmé. L'écrivain est un explorateur de formes.¹⁷²

Alors, Baudelaire, Dostoïevski, Mallarmé, Proust, Roussel, Joyce, Verne, Pound, Faulkner et Leiris seraient modernes, parce qu'ils mènent une réflexion sur leur art, un travail sur le langage, et qu'il existe un investissement très important de l'expérience personnelle. Hypothèse que Michel Butor développera à travers ses propres recherches littéraires. L'exploration méthodique permet de résoudre les problèmes littéraires qui se posent par la critique et l'invention.

La modernité épouse tous les domaines de la vie. Ici, en l'occurrence, la question esthétique nous ramène toujours vers cette assertion canonique, celle de Charles Baudelaire,

¹⁷¹ *Essais sur les modernes*, p. 247.

¹⁷² La modernité en terme d'invention : Baudelaire réinvente la poésie ; Dostoïevski réinvente le discours romanesque, Joyce le langage, Proust apprivoise le temps, Faulkner réinvente le personnage (les relations de parenté).

pour qui la modernité sert à « désigner cette part d'éphémère que l'œuvre d'art emprunte à la mode et à l'actualité pour l'amalgamer à l'immuable ». ¹⁷³

Si Michel Butor choisit la forme romanesque pour faire son entrée sur la scène littéraire ¹⁷⁴, en se réclamant de l'héritage réaliste balzacien et humaniste du XVI^{ème} siècle (Montaigne est son auteur de prédilection), c'est parce qu'il lui permet de capter l'attention d'un certain public baigné dans la tradition du récit. Ecrire un roman, c'est raconter la vie en travaillant sur le langage, transformer celui-ci, afin de créer d'autres réalités, modifier le regard du lecteur et transformer la société. Cela revient à poser les problèmes en s'inscrivant dans la ligne esthétique du roman qui recèle des possibilités multiples. C'est une évidence pour lui, puisqu'il affirme dans son « Intervention à Royaumont » qu'il n' « a pu l'éviter » ¹⁷⁵. Il fallait qu'il réussisse à trouver la forme englobante qui pourrait lui permettre d'associer les « deux hémisphères » de sa tête (un hémisphère Sartre, et un hémisphère Breton), effectuant la jonction, tout en signalant leur singularité. D'où le choix d'un hybride générique.

C'est un choix esthétique raisonné qui veut prendre en compte les « régions » de la réalité. L'œuvre totale, but poursuivi par Butor, n'est réalisable qu'à partir du moment où l'on s'aperçoit de la diversité des récits qui rythment le quotidien. Ils font partie de la sphère de communication quotidienne.

Si Michel Butor n'envisage pas la modernité littéraire en termes de rupture avec la littérature dite classique, sa modernité se situerait alors dans la manière dont il reprend à son compte cette littérature pour en donner une nouvelle tonalité. Et c'est le point central de toute l'entreprise scripturale de Butor. La modernité consiste dans une transformation du regard du lecteur, et cela n'est possible que par la transformation de l'écriture, et donc de sa modification, en incluant toutes les formes de transtextualité.

¹⁷³ « Ce que modernité veut dire », in *Modernités*, tome 5, deuxième de couverture.

¹⁷⁴ À travers notamment la publication de *L'Emploi du temps* qui obtient les faveurs de la critique qui lui décerne le Prix Fénelon, en 1956. C'est aussi à cette date qu'a lieu un des premiers d'une longue suite d'entretiens.

¹⁷⁵ « Intervention à Royaumont » in *Essais sur le roman*, p. 15. Voir aussi « Le roman et la poésie », pp. 21-47.

Voir aussi les divers entretiens accordés à la presse et publiés en volumes, comme *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, entretiens réunis et annotés par Henri Desoubaux, Paris, Joseph K., 1999 en trois volumes (volume I : 1956-1968 ; volume II : 1969-1978 ; volume III : 1979-1996) et formant un total de 150 entretiens.

CONCLUSION PARTIELLE

Si la question du choix de la forme romanesque se pose avec beaucoup d'acuité chez Michel Butor, c'est qu'elle revêt une importance capitale pour la compréhension de son œuvre. Elle permet de suivre le mouvement et les mutations qui sont intervenues au fil des années. Une approche s'appuyant sur la biographie et les textes de l'auteur nous a permis de déceler trois motivations : les nécessités psychologiques, didactiques et socio-historiques.

La modernité de Butor s'exprime par une remise en cause des systèmes de représentation en littérature, et privilégie le travail formel. De ce fait, il est classé comme « nouveau romancier » dans les manuels d'histoire littéraire. Mais cette dénomination n'emporte pas son assentiment. Butor revendiquant à chaque fois son originalité : sa démarche s'inscrit dans la recherche d'un style personnel par une interrogation sur le langage. Certains comme Bernard Valette¹⁷⁶ ont lu la modernité de Butor uniquement à l'aune de l'écriture des romans, en procédant à un recensement des traits spécifiques de celle-ci. Cette étude est intéressante, mais elle limite sa modernité à ces seuls traits esthétiques, alors qu'elle peut se lire aussi en amont, dans la genèse des romans et dans son attitude personnelle, ainsi que nous l'avons montré plus haut. La modernité butorienne se situe donc à la fois dans son attitude et dans ses choix esthétiques.

La mutation de l'œuvre commence à partir du moment où l'on s'aperçoit qu'à côté des romans, (écriture poétique), Michel Butor développe un métadiscours sur celui-ci, destiné à créer un art poétique centré sur le lecteur, à l'intérieur duquel tout romancier soucieux de son art et des transformations évidentes de la société doit tenir compte. C'est l'aspect autotélique de l'écriture. C'est pourquoi, le chapitre II va s'intéresser à la critique et à la théorie du roman.

¹⁷⁶ Bernard Valette, « L'œuvre de Michel Butor. Une écriture de la modernité ? », in *La Revue des Lettres modernes*, Le Nouveau roman en questions 1. « Nouveau Roman » et archétypes, Paris, Minard, 1992, p. 161 et s.

Chapitre II. Critique et théorie du roman

« Pour réfléchir sur ce que j'écris, le meilleur moyen c'est de réfléchir sur ce que les autres écrivent ou sur ce que les autres ont écrit. Donc pour moi l'étude critique des autres romanciers est incluse dans l'activité même qui consiste à écrire un roman. Je ne peux pas honnêtement travailler à un livre sans avoir une activité critique, une réflexion qui n'est pas seulement sur mon livre mais aussi sur les livres d'un tel grand auteur qui à ce moment-là me semble particulièrement intéressant. »

Michel Butor, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, vol. I. (1956-1968), Paris, éd. Joseph K., 1999, Entretien LV- « Voyage à l'intérieur d'une Langue. Entretien avec Michel Butor », *Aleph*, Littérature juive, 1967, pp. 337-338.

L'engagement de l'écrivain consiste en une remise en question du langage. L'œuvre qui en découle constitue un premier degré dans l'acte d'écrire. L'œuvre produite est ensuite offerte au lecteur qui, selon les termes de Butor est appelé à la continuer, à la prolonger. C'est ici qu'intervient l'activité critique, que l'écrivain doit d'abord faire sienne. C'est le deuxième geste scriptural, ou métadiscours. L'utilité de ce genre est justifiée par sa fonction transitive, c'est-à-dire, qu'elle établit une communication entre l'œuvre et le public. Elle permet de faire découvrir une œuvre méconnue, ou de remettre au goût du jour des œuvres du passé, et donc de dépoussiérer la bibliothèque. De plus, grâce à elle, Michel Butor peut jouer sur deux plans : la critique comme genre autonome, à travers la forme de l'essai et la critique interne au roman par le procédé de la mise en abyme.

Nombreuses sont les études qui traitent de la critique butorienne. Nous ne chercherons donc pas à effectuer une description supplémentaire. Le but de notre travail est de relever le caractère hybride de son œuvre, à l'aune des métamorphoses et des réseaux qui se

créent au niveau thématique et formel. Plusieurs questions nous viennent à l'esprit : pourquoi Michel Butor fait-il de la critique ? Quel rôle joue-t-elle et qu'apporte-t-elle à son œuvre proprement romanesque par exemple ? Le choix d'être critique littéraire renforce-t-il la fonction et l'autorité de l'écrivain ou l'affaiblit-elle ? Est-ce une activité première ou une activité seconde chez Butor ? Critique et écriture romanesque sont-elles deux activités complémentaires ? L'une finit-elle par disparaître au profit de l'autre, ou du moins, l'une empiète-t-elle sur le domaine de l'autre ? Ou alors entrent-elles en concurrence ? Il y aurait ainsi, non plus critique et écriture, mais plutôt la rencontre de deux imaginaires dans la notion d'écriture. Autant de questions qui nous alertent sur un aspect bien connu de l'œuvre butorienne.

Michel Butor appartient à la catégorie des écrivains doublés d'un critique. Il s'agit donc d'une critique artiste ou créatrice dans laquelle l'auteur expose ses théories avant de les mettre en dialogue avec les œuvres d'autres écrivains (II.1.)

La critique et la théorie littéraire chez Michel Butor sont envisagées dans leur aspect formel et leur aspect transgénérique. Souvent, les lecteurs ne relèvent que la transtextualité dans un premier temps, avec les nombreuses études sur la citation, l'autocitation, la réécriture, ou font allusion à l'existence de la relation entre les arts et la littérature (peinture et musique) comme servant de base à ce travail réflexif. C'est ce que nous montrerons dans un premier temps.

Mais nous verrons plus tard qu'un aspect de cette œuvre n'a pas été exploité, ou a été simplement oublié, dans la mesure où Michel Butor s'intéresse à la relation entre roman et théâtre pour effectuer ses compositions, ce qui, chez lui, est une manière d'étudier d'autres régions du savoir pour mieux éclairer le phénomène qu'a été pour lui le roman (II.2.).

Cette approche critique qui se sert d'une autre forme d'expression, d'un autre genre pour construire ses objets trouvera des échos dans le texte radiophonique, qui accordera plus de place à l'oralité, à la spatio-temporalité et au domaine du rêve. C'est dire qu'au-delà de la critique formaliste qui se sert de la peinture et de la musique pour mettre en lumière la spécificité et l'invention dans le roman, une autre critique existe chez Butor, celle qui convoque le théâtre pour traiter de la question de la représentation (II.3.)

II.1. La critique créatrice

Michel Butor fait partie de ces écrivains dont les théories ont des allures programmatiques. C'est pour lui une nécessité, dans la mesure où le texte écrit s'adresse à un destinataire, le lecteur. Plusieurs instances jouent ce rôle, à commencer par le professeur qui fait de l'explication de texte pour le « mettre en communication » avec des élèves. De même les professionnels et les écrivains. Il souligne de ce fait l'aspect transitif de la critique. C'est pourquoi, nous analyserons d'abord le rôle du critique (II.1.1.), puis le paradoxe de la critique butorienne (II.1.2.), et enfin le statut de l'œuvre et de la littérature (II.1.3.) car, l'écrivain ne crée pas *ex nihilo*, il s'inscrit à l'intérieur d'un champ littéraire établi.

II.1.1. Le rôle du critique

Une citation extraite de l'essai « Le critique et son public » servira d'exergue à notre analyse :

« De même que le véritable écrivain est celui qui ne peut supporter que l'on parle si peu ou si mal de tel ou tel aspect de la réalité, qui se sent dans l'obligation d'attirer l'attention sur celui-ci, définitivement, il espère, non qu'il s'imagine le moins du monde qu'après lui il n'y ait plus à en parler, bien au contraire, ce qu'il désire étant que l'esprit reste toujours alerté ; de même le critique le plus utile est celui qui ne peut supporter que l'on parle si peu ou si mal de tel livre, de tel tableau, de telle musique, et l'obligation est aussi durement ressentie dans ce domaine que dans tout autre. »¹⁷⁷

Ce texte met en parallèle deux activités distinctes, celle de l'écrivain et celle du critique guidés par une motivation commune : le besoin d'émettre un jugement de valeur dans tout ce qui concerne les activités de l'esprit. Trois idées principales semblent se dégager : la critique naît d'un ressenti, puis d'une nécessité de dénoncer et enfin celui de réveiller la conscience du lecteur.

¹⁷⁷ « Le critique et son public », in *Essais sur le roman*, 5. La situation du critique, p. 171.

La critique est motivée par un ressenti, par un malaise face au discours ambiant :

« Le véritable écrivain est celui qui ne peut supporter que l'on parle si peu ou mal de tel ou tel aspect de la réalité [...]; le critique le plus utile est celui qui ne peut supporter que l'on parle si peu ou mal de tel livre, de tel tableau, de telle musique [...] »¹⁷⁸

Ce ressenti est subordonné à tout ce qui s'écrit sur la littérature et sur les arts. C'est une critique de la critique que Michel Butor met en avant. À quelle aune peut-on juger de la valeur d'un écrivain ou d'un critique ? Pour Butor, le « véritable écrivain », comme il aime à le rappeler, est celui qui effectue un retour sur lui-même et critique sa propre activité. C'est une affirmation de principe pour l'écrivain moderne :

« Nous sommes obligés de réfléchir à ce que nous faisons, de faire consciemment, sous peine d'abêtissement et d'aviilissement consentis, de notre roman un instrument de nouveauté et par conséquent de libération. »¹⁷⁹

L'écrivain qui déroge à cette règle serait donc un écrivain. De même, parler du « critique le plus utile », reviendrait à faire une allusion à ceux qui jugent de l'inutilité du critique, à l'instar de Julien Gracq dans *En lisant en écrivant*. Pour Butor, le critique sert à éveiller les consciences en dénonçant ce qui lui paraît faussé dans le jugement de ses prédécesseurs ou de ses contemporains. Tout comme l'écrivain, le critique sait à son tour que son discours n'est pas clos, dans la mesure où une œuvre est toujours susceptible de multiples interprétations. C'est ce qu'a entrevu Maurice Blanchot en se penchant sur cette question :

« La critique, telle que Blanchot la définit en tête de *Lautréamont et Sade* (1963), a un sens kantien ; elle est « liée à la recherche de la possibilité de l'expérience littéraire, [...] en contestant, par la création sa possibilité ». La critique appartient à l'œuvre qu'elle prolonge [...]. Cette conception de la critique est liée à une théorie de la littérature comme négativité, comme impossibilité. »¹⁸⁰

Ainsi, le véritable écrivain serait non seulement celui qui remet en question la littérature et invente de nouvelles formes, mais aussi celui qui, parallèlement à son activité

¹⁷⁸ Ibid., p. 171.

¹⁷⁹ « Intervention à Royaumont » (1959), in *Essais sur le roman*, p. 17.

¹⁸⁰ Jean-Yves Tadié, *La critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, éd. Pierre Belfond, coll. « Les Dossiers Belfond », 1987, Introduction, p. 11.

critique, invente¹⁸¹. C'est pourquoi, à l'intérieur du roman, la réflexion du romancier peut être intégrée par le procédé de la mise en abyme : dans *Passage de Milan*, le tableau de Martin de Vere, dans *L'Emploi du temps*, le Vitrail de Caïn et les Tapisseries du musée.

Telle est l'essence de la critique créatrice. Le critique est donc, tout comme l'écrivain, la personne qui s'efforce de faire découvrir au public une autre possibilité de lecture d'une œuvre. Il tire autorité de l'œuvre qu'il analyse selon un ressenti, une impression que procure la lecture. C'est une critique a posteriori. Non pas que le critique « utile » tout comme « l'écrivain véritable » se sente omniscient ou supérieur, il se sent tout simplement investi d'un rôle, parce que « le récit nous donne le monde, mais il nous donne fatalement un monde faux. »¹⁸², assertion qu'il reprendra plus tard dans « La critique et l'invention » :

« La bibliothèque nous donne le monde, mais elle nous donne un monde faux. »¹⁸³

C'est là qu'intervient le critique pour démêler les récits, les textes, et apporter sa part de vérité de l'œuvre qu'il n'est pas obligé d'imposer au lecteur, mais qui se présenterait plutôt comme une lecture possible parmi tant d'autres.

C'est aussi le sentiment de Jean-Yves Tadié :

« Au XXe siècle, pour la première fois, la critique littéraire s'est voulue l'égale des œuvres qu'elle analyse. [...] Mais ce n'est pas à cause de la qualité de son style que la critique, depuis Barthes, entend être à la fois lecture et écriture : c'est parce que le statut de l'œuvre d'art a changé. Au moment où elle éclate, perd son caractère sacré, l'unité de sa signification, elle a besoin d'exégètes qui nous transmettent sens et forme : l'interprétation fait partie du texte. »¹⁸⁴

Chez Butor, la critique est créatrice. Elle associe critique et invention, à laquelle s'adjoint la théorie qui permet de tracer des schémas dont le but est la recherche de nouvelles

¹⁸¹ On peut lire aussi avec intérêt la suite de la réflexion de Butor sur ce sujet dans *Entretiens*, vol. I., Entretien XII.-Le roman est en train de réfléchir sur lui-même, *Les Lettres françaises*, 12-18 mars 1959, débat autour d'Anne Villelaur, avec Bernard Pingaud, Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Claude Ollier, Pierre Gascar, Pierre Daix, Michel Butor, pp. 107-108.

¹⁸² « Recherche sur la technique du roman », in *Essais sur le roman*, p. 110.

¹⁸³ « La critique et l'invention », in *Répertoire III*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Critique », 1968, p. 8.

¹⁸⁴ *La critique littéraire au XXe siècle*, Introduction, p. 9.

formes littéraires. Il faut aussi signaler qu'au-delà de la subjectivité de la critique artiste, en existe une autre qui se veut la plus objective possible, c'est la critique universitaire qui s'appuie sur des disciplines scientifiques pour éprouver les œuvres (la critique génétique, la critique psychanalytique, la critique thématique, la sociocritique, la critique textuelle). Plus érudites, elles se servent d'un postulat de base pour étudier les œuvres et en proposer un sens. Leurs interprétations varient, et ici, encore, on n'échappe pas à l'appréciation de ses pairs et des lecteurs.

Au fond, on revient toujours à la même question : à quel moment une critique livre-t-elle la vérité de l'œuvre ? Lorsqu'elle récolte le maximum de suffrages ? Au nom de quoi ? Du bon goût, de la notoriété du critique ? Nous pourrions peut-être apporter un élément de réponse avec cette affirmation de Michel Butor qui dit que le critique qui écrit pour se mettre en valeur n'en n'est pas un. Seul celui qui donne envie au lecteur de retourner vers l'œuvre est celui qui sait qu'il a atteint son but.

II.1.2. Le paradoxe de la critique butorienne

La critique de Michel Butor révèle de multiples paradoxes que nous déclinerons selon trois critères : d'abord, elle propose l'hybridation générique comme finalité, ensuite, elle manifeste l'autocritique de l'écrivain, et enfin, elle rejette les différents codes d'écriture de l'essai.

Si la critique littéraire est une activité judiciaire, la théorie littéraire, quant à elle, consiste à élaborer des lois au sujet du fonctionnement des œuvres. Or, avec Michel Butor, la distance entre ces deux disciplines semble étanche, dans la mesure où il est un écrivain doublé d'un critique. Non seulement il produit des œuvres de fiction, analyse les œuvres des autres écrivains, mais élabore aussi des théories sur la manière dont on doit composer les œuvres. La critique accompagne toujours le geste créateur. Critiquer, c'est explorer l'espace littéraire et susciter par conséquent un questionnement sur l'acte de l'écriture et de la lecture.

Ainsi, la critique ne devrait plus s'arrêter à l'érudition, mais plutôt participer au geste créateur et doit inventer de nouvelles formes littéraires. Par conséquent, cette critique inventive ne peut plus se décliner en deux genres distincts :

« Critique et invention se révélant comme deux aspects d'une même activité, leur opposition en deux genres différents disparaît au profit de l'organisation de formes nouvelles ». ¹⁸⁵

Celle effectuée par le romancier est ensuite regard et retour vers soi. La série des *Répertoire*, pour ne citer que ceux-là, donne un aperçu de cette relation à la littérature à travers laquelle chaque œuvre étudiée constitue un foyer dans le réseau qu'il construit selon son expérience de lecteur. Jennifer Waelti-Walters a relevé les réseaux thématiques dans les *Répertoire* ¹⁸⁶, mais n'a donné que deux schémas à propos de *R1* ¹⁸⁷ et *R2* ¹⁸⁸, se contentant de résumer les trois autres, leur regroupement étant difficile.

Michel Butor est-il juge de lui-même ? Il n'existe pas a priori d'étude effectuée par Butor sur ses propres romans. Les entretiens lui permettent d'expliquer au public ses intentions et d'en donner la genèse. Mais lorsqu'on se concentre sur les théories butoriennes, nous comprenons, qu'il existe un Butor, juge de Michel, qui, par le procédé de la mise en abyme, critique sa propre activité. Acte autoréflexif qu'il revendique dans « La critique et l'invention » :

« Premier lecteur, l'écrivain commence à propos de son propre travail ce qu'il se sait faire pour celui d'autrui. Son activité va se réfléchir comme dans un miroir. » ¹⁸⁹

Autre paradoxe de la critique butorienne : le manque de référence. Ses textes théoriques n'obéissent pas à la codification habituelle, reproche qui lui a été souvent adressé, et auquel il a répondu en ces termes :

¹⁸⁵ Michel Butor, « La critique et l'invention », in *Répertoire III*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Critique », 1968, p. 17.

¹⁸⁶ Jennifer Waelti-Walters, *Michel Butor*, Amsterdam-Atlanta, G.A., éd. Rodopi, 1992.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 39.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹⁸⁹ « La critique et l'invention », pp. 17-18.

« J'ai pris une distance très grande par rapport à la bibliothèque que je ne cite jamais-ou presque-directement ; j'évite aussi complètement que je le peux l'argument d'autorité. »¹⁹⁰

Cela se traduit concrètement par l'absence de références en note de bas de page par la disposition de la page et par l'amoindrissement de la frontière entre critique et écriture, on peut même parler d'absorption de l'auteur étudié. Un essai comme « Balzac et la réalité »¹⁹¹ illustre bien la tendance. Apparaît alors ce paradoxe : alors qu'il prétend faire partie de la bibliothèque, Michel Butor s'en écarte en même temps. Critique et invention génèrent des positions antinomiques. Ce qui amène à examiner le statut de l'œuvre et de la littérature.

II.1.3. Le statut de l'œuvre et de la littérature

La critique est une activité nécessaire : critiquer, c'est établir une œuvre en expansion, l'inscrire dans une spirale dans laquelle les œuvres se relaient les unes les autres. Peu importe la forme, la critique serait un métadiscours qui appartient à l'œuvre, dans la mesure où elle la réécrit, crée à partir d'elle, transforme le discours, en produit un second à partir de celui d'une autre subjectivité. C'est la rencontre heureuse ou malheureuse des subjectivités, comme Michel Butor semble en faire la distinction.

L'œuvre se trouve projetée dans l'univers du critique, et tout l'enjeu pour le lecteur qui en est le destinataire, c'est de déceler ce que le critique apporte ou minore dans l'œuvre, à partir du moment où il la considère comme inachevée.

¹⁹⁰ *Entretiens*, vol. II, Entretien LXXXI- Michel Butor au travail du texte, *Magazine littéraire*, mars 1976, entretien avec Michel Sicard, p. 171.

¹⁹¹ « Balzac et la réalité », in *Répertoire I*, notamment, p. 83 où Butor note une citation à laquelle il n'attribue pas de référence paginale.

Cette problématique a conduit Marc Escola à esquisser une réflexion poussée en ce sens en se posant la question suivante : « Existe-t-il des œuvres que l'on puisse dire achevées ? » Sa réflexion se base sur trois constats de départ : d'abord, il observe que

« Loin de constituer l'exception (décès de l'auteur, abandon d'un brouillon ou mutilation accidentelle du manuscrit), il se pourrait bien que l'inachèvement soit l'une des lois paradoxales de la création littéraire, et l'un des traits constitutifs de la "littérarité" des œuvres »¹⁹².

Il existe « trois bonnes raisons de dénier aux œuvres leur achèvement : d'abord les éditions critiques et l'établissement des différentes variantes qui font que nous ne lisons jamais qu'un "état" du texte, une version provisoire et instable. »¹⁹³

Ensuite, il estime qu'une œuvre peut être considérée comme le relais d'une autre dont elle assure la continuité :

« qu'un texte puisse en convoquer un autre, sous forme de citation ou d'allusion, signifie aussi bien que l'œuvre citée ou mentionnée appelait sinon méritait un nouveau développement-et une manière de continuation. »¹⁹⁴

Et enfin, la dernière raison mentionne « la pluralité des interprétations auxquelles elle [l'œuvre] a pu donner lieu [...] »¹⁹⁵ Par ces trois affirmations, on arrive alors à une redéfinition de la notion d'œuvre et des régimes de transtextualité (métatextualité, hypertextualité, intertextualité).

Marc Escola pose ensuite la question de la dette des propositions de Michel Butor envers l'observation des œuvres modernes. Pour lui, il s'agit de se demander si la « conscience de cet inachèvement essentiel est un trait définitoire de la "modernité" littéraire, présupposant une rupture entre deux "âges" de la littérature, ou est-on fondé à considérer le phénomène comme constitutif de la littérarité elle-

¹⁹² Marc Escola, « Existe-t-il des œuvres que l'on puisse dire achevées ? » http://www.fabula.org/atelier.php?Existe%20t-il%20des_%26%23%31%35%36%3... Page consultée le 5 septembre 2008, p. 1.

¹⁹³ Id., p. 1.

¹⁹⁴ Id., p. 1.

¹⁹⁵ Id., p. 1.

même ? »¹⁹⁶ Questionnement auquel il répond en remarquant que la critique n'est possible que s'il y a « une commune insuffisance » qui se manifeste par

1. l'insatisfaction permanente de l'écrivain face à l'œuvre réalisée, toujours susceptible d'être amendée ;
2. l'insatisfaction du critique pour qui l'intelligibilité de l'œuvre n'est possible que par l'ajout de notes, de commentaires, ce qui manifeste sa légitimité ;
3. une solidarité entre le geste toujours inachevé de l'artiste et la tâche de la critique littéraire ;
4. le principe de la liaison entre les œuvres permet de justifier celui de la métamorphose d'une œuvre de base qui engloberait toutes celles qui partagent la même thématique, chacune étant le versant ou une part de la réalité délivrée par l'œuvre. Et pour emprunter un terme de critique génétique, chaque œuvre ne serait qu'une variante de celle qui nous est offerte.

Marc Escola peut ainsi conclure que :

*« Pour radicale qu'elle soit, cette redéfinition de l'œuvre qui l'émancipe de la clôture du texte imprimé ne fait que formuler l'une des exigences qui s'attache à l'étude des textes littéraires, et un principe de circulation qui n'est rien d'autre que la culture elle-même »*¹⁹⁷

Ainsi, la pratique du fragment permet de maintenir cette ouverture de l'œuvre qui est en même temps la marque de la modernité littéraire.

Critique littéraire et création poétique sont deux genres très liés chez Michel Butor. Ils interagissent constamment et permettent à l'écriture d'être réflexive, métadiscursive, lorsqu'elle se penche sur son propre être de langage. C'est dans cette mesure qu'un réalisme phénoménologique est possible.

¹⁹⁶ Id., p. 2.

¹⁹⁷ Id., p. 3.

II.2. La théorie romanesque de Michel Butor : pour un réalisme phénoménologique

L'intérêt d'une théorie du roman réside dans les avantages qu'offre le genre. La théorie romanesque de Michel Butor obéit à trois principes. D'abord, le roman se présente comme une forme englobante, celle à l'intérieur de laquelle vont circuler plusieurs modes de discours : un discours poétique, philosophique, mathématique, théâtral, pictural, musical et architectural. Ensuite, il existe un principe d'analyse formelle, et enfin, un autre de liaison entre les textes. Deux mouvements interne (lié aux structures du roman, dans les différentes métamorphoses qu'il lui fait subir) et externe (en rapport avec la matérialité du livre) guident cette théorie.

Dans l'aspect interne, il est question de technique romanesque, et de la manière dont Butor conçoit le travail de l'écrivain (II.2.1.). Dans l'aspect externe, il s'agit d'examiner la poétique de la mise en page comme élément essentiel de participation au sens de l'œuvre : l'invention appelle donc une réflexion sur le matériau livresque (II.2.2.). Le but recherché étant celui d'aboutir vers une œuvre en mouvement comme innovation finale et aboutissement de la recherche (II.2.3.)

II.2.1. Ce que la technique romanesque suppose (aspects internes)

La technique romanesque est d'abord éprouvée dans l'analyse des œuvres fictionnelles, par l'éloge de l'invention formelle (II.2.1.1.), ensuite par l'exposition de la technique proprement dite (II.2.1.2.).

II.2.1.1. Eloge de l'invention formelle

Pour Michel Butor, l'écriture de la modernité ne peut se concevoir sans une part d'invention qui permet de remettre en question les anciens codes d'écriture. De l'invention avant toute chose pourrait bien être le leitmotiv de l'auteur, au regard du travail critique élaboré. Cette tâche consiste donc pour l'heure en une définition de l'objet, à savoir, le roman, puis à décliner ses caractéristiques.

a) *Définition du roman*

Selon le *Dictionnaire du littéraire*,

« À l'origine, un roman est un récit en roman, c'est-à-dire en langue vulgaire et non en latin. La définition est d'emblée minimale ; et de fait, le roman est un genre protéiforme et instable : on ne peut donc ici en relever que quelques traits distinctifs. Formellement, il s'agit d'une fiction narrative de faits concrets, par opposition au récit historique (non fictionnel), à la fiction dramatique (le théâtre) et à ces fictions abstraites que sont les créations philosophiques ; en outre, il est en prose (même si les premiers romans médiévaux étaient versifiés). [...]. L'indéfinition du roman est donc sa première caractéristique. »¹⁹⁸

Nous relevons ainsi que le caractère protéiforme du genre empêche d'en fournir une exacte définition, et que celle-ci varie selon les approches. Il n'est donc pas anodin, ou inutile d'examiner celle que Michel Butor propose : le roman est un récit non historique, le lecteur n'en prend connaissance qu'à travers le livre. Il diffère aussi du conte de fée « parce que le lecteur est averti, ce n'est pas "vrai". Mais un roman, il faut que ce soit "comme si c'était vrai". On part de données réelles même si c'est pour construire un autre univers. »¹⁹⁹

Deux ans plus tôt, il proposait dans un essai datant de 1955, soit un an après la publication de son premier roman (*Passage de Milan*), la définition suivante :

¹⁹⁸ *Le Dictionnaire du littéraire*, article « Roman », par Alain Vaillant.

¹⁹⁹ *Entretiens*, vol. I. Entretien III- Rencontre avec Michel Butor, *France Observateur*, 28 novembre 1957, entretien avec Maria Craipeau, p. 33.

« Le roman est une forme particulière du récit. Celui-ci est un phénomène qui dépasse considérablement le domaine de la littérature ; il est un des constituants essentiels de notre appréhension de la réalité. C'est pourquoi il est le domaine phénoménologique par excellence, le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître ; c'est pourquoi le roman est le laboratoire du récit. »²⁰⁰

Cette définition a le mérite d'établir une distinction entre le roman et le récit, et d'annoncer la faculté qu'a ce dernier de déborder le domaine de la littérature à cause de ses différentes formes rendues nécessaires par la réalité vécue. Le roman possède donc de nombreux avantages quant au traitement du récit.

b) Les avantages du roman

« Il n'y a pas pour le moment de forme littéraire dont le pouvoir soit aussi grand que celui du roman »²⁰¹

Affirmait Butor lors de son « Intervention à Royaumont ».

Au niveau de la forme : le roman a un grand pouvoir d'intégration : on peut tout y mettre, tout relier. Ce que constate Milan Kundera en parlant des romans d'Hermann Broch :

« Il sait aussi que le roman a une extraordinaire faculté d'intégration : alors que la poésie ou la philosophie ne sont pas en mesure d'intégrer le roman, le roman est capable d'intégrer et la poésie et la philosophie sans perdre pour autant rien de son identité caractérisée précisément (il suffit de revenir à Rabelais et à Cervantès) par la tendance à embrasser d'autres genres, à absorber les savoirs philosophique et scientifique. »²⁰²

En ce qui concerne la conscience du lecteur, le roman est un prodigieux moyen de se tenir debout. Et pour le romancier, la réflexion sur la forme lui permet de forcer le réel à se révéler. Françoise van Rossum-Guyon a mieux résumé ces avantages :

« [...] Ces possibilités ou même ces pouvoirs du roman me semblent être, essentiellement, les suivants : un pouvoir d'intégration, et par là d'unification, un pouvoir de projection, et par là de

²⁰⁰ « Le roman comme recherche » (1955), in *Essais sur le roman*, pp. 7-8.

²⁰¹ « Intervention à Royaumont » (1959), in *Répertoire I*, p. 16.

²⁰² Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, éd. Gallimard, coll. « folio », 1986, p. 82.

libération, un pouvoir de transformation qui s'exerce sur la représentation que nous nous faisons du réel, et enfin un pouvoir de réflexion. Ces pouvoirs sont à leur tour liés à quatre caractéristiques du roman comme type particulier de discours littéraire, à savoir : son réalisme (ou sa fonction mimétique), son caractère fictif (non référentiel), sa structure nécessairement temporelle, et enfin son formalisme [...] »²⁰³

Ces pouvoirs répondent à la volonté de construire une œuvre totale, avec le roman comme forme englobante dans les années cinquante. D'où la nécessité de développer la technique du roman.

II.2.1.2. Quelques aspects de la technique romanesque de Michel Butor

Il s'agit d'un travail sur le premier matériau qui s'offre à l'écrivain et au théoricien, à savoir le langage. La méthode phénoménologique qui associe philosophie et littérature produit un autre hybride associant le roman et la poésie. La subjectivité de l'écrivain lui permet d'inclure l'objectivité en introduisant les mathématiques et les calculs dans la composition de l'œuvre, de telle sorte que la sécheresse des mathématiques n'oblitére pas la part d'imagination et de rêverie dans l'œuvre.

À côté des aspects techniques, nous en aurons d'autres purement narratifs, comme l'espace-temps et l'idée de mouvement associée à un concept butorien de l'espace, le « génie du lieu ». Les personnages, le lecteur et le style, ainsi que les questions de transtextualité seront traitées à travers le principe de liaison des textes. Ces aspects sont regroupés dans

²⁰³ Françoise van Rossum-Guyon, *Le Cœur critique. Butor, Simon, Kristeva, Cixous*, Amsterdam-Atlanta. GA 1997, Première partie, Chapitre 1. Le roman comme instrument de connaissance, p. 16. Il est signalé en note que ce chapitre reprend le titre et le contenu de la communication faite en avril 1970 au colloque « Le roman contemporain » organisé par le centre de Philologie et de Littératures romanes de l'Université de Strasbourg. Le texte a été publié dans *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, actes du colloque de Strasbourg, présenté par Michel Mansuy, Paris éd. Klincksieck, 1971, pp. 163-175.

l'essai « Recherche sur les techniques du roman »²⁰⁴. Ce titre général peut regrouper tous ses autres essais sur le roman.

a) Travail sur le premier matériau : le langage

Pour Michel Butor, « la technique est un puissant moyen d'intervention, qui permet de cultiver l'originalité »²⁰⁵. C'est en ces termes qu'il justifiait son activité.

La poétique butorienne, loin de dégager des règles générales de fonctionnement en littérature, a pour but de rechercher les éléments qui pourront servir à la composition. La première action à mener consiste à éprouver le matériau langagier, afin de saisir la réalité :

« L'écrivain doit étudier avec un soin égal la résistance de ses propres matériaux, celle du langage [...] Le langage transforme la situation de l'homme dans l'univers. Toute intervention technique dans le domaine du langage est métaphysique. »²⁰⁶

En s'intéressant à James Joyce et à son œuvre *Finnegans Wake*, Butor montre la richesse du sens généré par les constructions verbales destinées à créer une nouvelle langue et un nouveau sens. Il affirme que :

« La première caractéristique de Finnegans wake, en effet, c'est qu'une incroyable proportion de mots que nous y rencontrons ne se trouvent pas dans le dictionnaire anglais. Certains sont allés jusqu'à dire que Joyce avait inventé une nouvelle langue [...]. Mais cette façon de voir les choses, qui rend absurde le travail de Joyce, est une erreur complète sur le sens de son effort, et sur la nature même du langage dont il se sert. »²⁰⁷

²⁰⁴ « Recherche sur les techniques du roman », in *Répertoire II*.

²⁰⁵ *Entretiens*, vol. I, Entretien XV-« Le rôle de l'écrivain », *L'Express*, 23 juillet 1959. Débat avec Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Maurice-Edgar Coindreau, Henry Green, Juan Goytisolo, Lopez Pacheco, Delibes, Camilo José Cela et Italo Calvino autour de l'éditeur Carlos Barral.

²⁰⁶ Ibid., Entretien XXXIX- « Michel Butor : *Répertoire II* », *Les Lettres françaises*, 26 mars 1964, entretien avec Jean Gaugeard, p. 239.

²⁰⁷ « Esquisse d'un seuil pour *Finnegan* », in *Répertoire I*, p. 220.

Ainsi, Joyce va se servir de l'onomatopée, de la contraction, du calembour, des lieux communs, de la parodie, des emprunts, des dérivations et des mots-valises. Ce travail sur le langage est aussi manifeste dans l'œuvre de Roussel :

« Chez Roussel, on trouve des phrases à double sens, ces textes qui commencent par une phrase et qui se terminent par une autre qui a presque la même sonorité. [...] Roussel dit lui-même que son procédé est un développement du procédé de la rime et aussi du procédé poétique fondamental qui consiste à lier les significations à des sonorités, et à jouer donc sur les ressemblances ou les contrastes entre les sonorités pour organiser des significations. »²⁰⁸

Cet intérêt pour Roussel apparaît clairement chez Michel Butor pour qui le langage est avant tout dialogue, échange et circulation des savoirs.

- Sur l'aspect dialogique du langage :

Le langage possède une dimension dialogique qui participe de l'échange verbal nécessaire dans tout roman. C'est ce que pense Michel Butor, lorsqu'il affirme que :

« Tout langage est d'abord dialogue, c'est-à-dire qu'il ne peut être l'expression d'un individu isolé. Toute parole entendue suppose une première et une seconde personne. [...] La société dont je fais partie est un ensemble de dialogues. [...] C'est ainsi que l'existence d'un roman déterminera automatiquement un groupe de dialogues possibles, ses personnages, ses anecdotes étant autant de références, d'exemples mis à la disposition de ses lecteurs directs ou indirects. [...] »²⁰⁹

C'est aussi le sentiment de Thomas Aron dans un article sur Raymond Queneau :

« [...] Le dialogue dont relève tout énoncé, que le discours rapporté manifeste de façon privilégiée et dont le roman est le véhicule littéraire par excellence, ce dialogue ne met pas aux prises des voix prioritaires individuelles. L'échange quotidien comme le texte littéraire, le texte de fiction, mettent en jeu des discours largement socialisés, comme est socialisé l'échange même qui les organise, leur mise en perspective réciproque. »²¹⁰

²⁰⁸ *Entretiens*, vol. I, Entretien LV-Voyage autour d'une langue- Entretien avec Michel Butor, *Aleph*, Littérature juive, 1967, p. 338.

²⁰⁹ « Individu et groupe dans le roman », in *Répertoire II*, p. 83.

²¹⁰ Thomas Aron, « Le roman comme représentation des langages ou Raymond Queneau à la lumière de Bakhtine », *Europe*, 1983, n° 650-651, pp. 46-57.

Ce dialogisme langagier conduit nécessairement vers les problèmes de polyphonie. Si l'on aborde l'aspect symbolique du langage, ce sont des problèmes de transmission des savoirs et de compréhension qui sont posés. Autrement dit, il s'agit de savoir s'il existe une possibilité ou une impossibilité dans la transmission langagière à travers le dialogue engagé entre le romancier et ses lecteurs.

- Sur la dimension symbolique du langage : le langage alchimique

Dans le langage, le symbolisme joue un rôle important, avec l'intrusion de l'alchimie. Celle-ci en permet une élaboration complexe. Butor donne d'abord les caractéristiques de l'alchimiste :

« L'alchimiste est un archéologue mental. Il s'efforce de s'arracher à son temps pour récupérer une forme de conscience en accord avec les caractéristiques de l'œuvre. »²¹¹

Puis il décline les possibilités offertes par ce langage en vue de faire germer le sens en continu :

« Un terme est souvent doté d'une multitude d'appellations, dont plusieurs se retrouvent dans les litanies jointes à d'autres termes. Il est interdit d'établir un dictionnaire d'équivalences simples, puisque de nombreux mots de la première colonne semblent pouvoir s'appliquer à la quasi-totalité de ceux de la seconde, et même à leurs négations.

C'est que ces symboles sont des termes variables, dont le groupement précise l'acceptation. Ils servent à exprimer des rapports ou des puissances et peuvent être déplacés selon les échelles de correspondance. Les textes alchimistes nous replongent dans un univers mental dans lequel tout peut être considéré comme symbolique. »²¹²

Ainsi, toute invention doit nécessairement prendre en compte la dimension symbolique du langage, parce qu'elle fait partie de la réalité langagière. Arrivés à ce niveau de réflexion nous pouvons nous demander si Michel Butor est linguiste.

²¹¹ « L'alchimie et son langage », in *Répertoire I*, p. 15.

²¹² Id., pp. 17-18.

- Michel Butor est-il un linguiste ?

Par l'intérêt qu'il porte au langage, peut-on penser que Michel Butor fait œuvre de linguiste ? Ce à quoi il répond :

« Je ne puis naturellement me targuer d'être un linguiste. Je suis un praticien du langage, passionné par la pluralité des langues, cultures, définitivement désolé de son irrémédiable ignorance. »²¹³

L'association de plusieurs types de discours répond aux différents pans de l'imaginaire de l'écrivain. C'est pourquoi, philosophie et littérature pourraient trouver un point d'ancrage dans la forme romanesque.

b) L'hybridisation générique comme choix de méthode d'écriture et de perception du réel

Le travail sur la langue appelle des disciplines diverses qui conjuguent une variété de discours en vue de construire un hybride générique. Il s'agira d'associer philosophie et littérature, roman et poésie.

- La méthode phénoménologique : philosophie et littérature

Le discours philosophique dont la forme est l'essai trouve des applications dans la poétique butorienne au nom d'une impérieuse nécessité, celle de lier poésie et philosophie. La phénoménologie constitue alors une approche nécessaire des problèmes, comme nous l'avons montré plus haut.

La réflexion phénoménologique reflète, dans le travail polyphonique de la critique, une voix, ou un ton, que l'on dirait neutre, dans la mesure où il décrit méthodiquement. C'est le ton de la recherche. Suivre le flux de la conscience en choisissant

²¹³ André Helbo, « Dialogue avec Michel Butor », in *Michel Butor-Vers une littérature du signe précédé d'un dialogue avec Michel Butor*, Bruxelles, éd. Complexe, coll. « Creusets », 1975, p. 10.

de laisser d'abord de côté nos *a priori* afin d'effectuer un retour aux choses mêmes, est déjà une certaine manière d'apprendre à mieux saisir l'humain, et de montrer tout son potentiel réflexif.

- Le roman et la poésie

Un texte retient notre attention, c'est « le roman et la poésie »²¹⁴, qui par son intitulé et la présence de la conjonction de coordination « et » annonce un rapport de complémentarité et de comparaison. La thèse essentielle de Butor est qu'il est possible de retrouver des passages poétiques à l'intérieur du roman lors de la lecture de passages descriptifs. Ce qui semble contrevenir à la loi du genre apparaît comme norme, trouvant sa justification dans la pratique des auteurs contemporains. Butor semble montrer qu'il n'existe pas d'incompatibilité entre les genres, même s'il a

*« le sentiment de heurter des habitudes de pensée françaises. Ailleurs, on emploie souvent le même mot pour désigner poète et romancier, mais en France la tradition scolaire, raide à l'extrême, divise la littérature en un certain nombre de « genres » bien séparés, le roman et la poésie constituant ce qu'il ya de plus opposé à l'intérieur de ce domaine. »*²¹⁵

Premier texte de *R2*, il s'articule autour de plusieurs points, d'abord les problèmes qui se sont posés à Butor à propos du choix du roman et la découverte à travers la lecture de grands romanciers contemporains d'une charge poétique contenue dans leur œuvre romanesque. Ce qui constituait à ses yeux une justification de la recherche formelle qu'il entreprenait. Il ne s'agit donc pas ici de choisir entre des pôles de réflexion qu'ont été la poésie et le roman, puis d'élire le second comme voie de sortie de l'aporie, mais de concilier des genres, de les couler dans un même moule, à savoir la forme romanesque.

Il choisit comme exemple la citation d'un passage de *Crime et Châtiment* de Dostoïevski, qui relate la description d'une chambre²¹⁶, afin de contrecarrer les propos d'André Breton qui n'appréciait pas les descriptions. Pour Butor, au contraire, elles sont nécessaires dans le texte parce qu'elles participent non seulement de l'intentionnalité de

²¹⁴ « Le roman et la poésie », in *Répertoire II*.

²¹⁵ Id., 1. Problème, p. 7.

²¹⁶ L'exemple sera repris dans d'autres textes comme « L'espace du roman », in *Répertoire II*, p. 43.

l'auteur, mais aussi parce qu'elles contiennent, et c'est l'argument le plus important, une grande charge poétique. Donc, selon Butor, la poésie ne se peut saisir qu'à travers la lecture de passages descriptifs.

Plus tôt, dans « Intervention à Royaumont »²¹⁷, Michel Butor s'était déjà justifié sur le choix de la forme romanesque et avait annoncé la manière dont la poésie pouvait être présente à l'intérieur du roman :

« En élargissant le sens du mot style, ce qui s'impose à partir de l'expérience du roman moderne, en le généralisant, en le prenant à tous les niveaux, il est facile de montrer qu'en se servant de structures suffisamment fortes, comparables à celles du vers, comparables à des structures géométriques ou musicales, en faisant jouer systématiquement les éléments les uns par rapport aux autres jusqu'à ce qu'ils aboutissent à cette révélation que le poète attend de sa prosodie, on peut intégrer en totalité à l'intérieur d'une description partant de la banalité la plus plate, les pouvoirs de la poésie. »²¹⁸

On peut se référer encore à un texte plus ancien intitulé « Le roman comme recherche » :

« Il résulte de tout ceci que toute véritable transformation romanesque, toute féconde recherche dans ce domaine, ne peut que se situer à l'intérieur d'une transformation de la notion même de roman, qui évolue très lentement mais inévitablement (toutes les grandes œuvres sont là pour l'attester), vers une espèce nouvelle de poésie à la fois épique et didactique [...] »²¹⁹

Ces moments ne nous sont rendus possibles que par le pouvoir de fascination qu'éveillent la poésie et l'instant de lecture qui crée un espace bidimensionnel : celui où nous sommes en train de lire, et celui de la fiction.

En s'intéressant à la prosodie, Butor montre qu'elle se généralise lorsqu'elle est appliquée au roman, et qu'elle peut être assimilée à ce qu'il appelle « la technique du roman » :

²¹⁷ « Intervention à Royaumont », in *Répertoire I*, pp.271-272.

²¹⁸ Ibid., pp. 271-272.

²¹⁹ Ibid., p. 11.

« A tous les niveaux de cette énorme structure qu'est le roman, il peut y avoir style, c'est-à-dire forme, réflexion sur la forme, et par conséquent prosodie. C'est ce qu'on appelle, à propos du roman contemporain, "la technique" »²²⁰.

Enfin, critique et invention constituent les premiers attributs de l'écrivain dont les romans devront introduire une autocritique que la poésie reprendra à son compte. On aboutit alors à ce que Butor nomme « la poésie romanesque » :

« La poésie romanesque, ou si l'on préfère le roman comme poésie qui a su tirer la leçon du roman, sera une poésie capable de s'expliquer elle-même, montrer elle-même quelle est sa situation ; elle pourra inclure son propre commentaire. »²²¹

La dernière étape est constituée par la poursuite de l'intériorisation de la prosodie dans le roman, grâce à la mise en place d'une structure forte englobante²²².

Pour qu'il y ait poésie romanesque, deux conditions doivent être remplies :

- la transcendance de la banalité par la lecture ;
- la relation entre la structure interne du roman et le référent.

Par conséquent, c'est à un rapport de conjonction que nous aurons affaire dans le texte. Cependant, le choix éditorial et la forme de l'œuvre relèvent d'un parti pris auctorial.

Alors, pourquoi mettre en rapport du roman et la poésie ? Qu'est-ce qui motive la rédaction de ce texte par Butor ? La question n'est pas anodine, si l'on se réfère à ses tendances partagées entre la poésie et la philosophie. Cette association constitue le dépassement du problème qu'il ne résout que partiellement, dans la mesure où la partie poétique n'est pas encore assumée à l'époque où il couche ces lignes sur le papier. Cette tendance sera renversée après la publication de son recueil de poésie *Anthologie nomade* en 2004²²³ pour laquelle il se considérera comme un poète à part entière.

²²⁰ « Le roman et la poésie » in *Répertoire II*, p. 22.

²²¹ Id., p. 25.

²²² L'immeuble dans *Passage de Milan* ; le canon dans *L'Emploi du temps* ; le chemin de fer dans *La Modification* ; l'emploi du temps dans *Degrés*.

²²³ Michel Butor, *Anthologie nomade*, Paris, Gallimard/NRF, coll. « Poésie », 2004, préface de Frédéric-Yves Jeannet. Notons que ce recueil contient des textes poétiques couvrant la période allant de 1962 à 1996 et publiés

Nous pensons donc qu'il s'agit d'une activité en germe, ce qui explique l'aspect souterrain de la poésie dans le roman, la narration occupant dans ce livre le devant de la scène. La poésie détournée de sa fonction de départ se fond dans le roman pour devenir la représentation d'un espace mental, d'une idée de type obsessionnel. Elle renvoie donc aux fantasmes, aux velléités de l'anti héros partagé par le sentiment d'être pris dans un étau et la volonté (minime) de s'en sortir, et qui aboutit dans la plupart des cas à un échec.

Les passages poétiques sont aussi des moments de flottement de la conscience dans un entre-deux situé entre la phase d'éveil et le rêve. C'est ce que montrent les monologues. Butor met par conséquent en place une structure polyphonique en mêlant deux styles (langages romanesque et poétique). En définitive, le texte « le roman et la poésie » constitue une réflexion sur le genre et les modifications (illusoires ?) que l'on peut lui faire subir.

L'association des deux genres (poésie et roman) peut être mise en rapport avec ce que Jean-Yves Tadié a appelé le récit poétique²²⁴. Son postulat de départ est que « *tout roman est, si peu que ce soit poème, tout poème est à quelque degré récit* ». Son analyse se base sur la méthode de la linguistique jakobsonienne qui voit dans tout langage un rapport entre des fonctions. Les catégories du récit (le personnage, l'espace, le temps) seront des fonctions.

Dans son essai, Tadié veut montrer que la frontière entre poésie et roman est poreuse. Il traite aussi de l'émergence d'un genre autonome : le récit poétique. Son corpus de base servant à la démonstration est très varié (des œuvres connues aux plus méconnues). Son unité est marquée par le fait que les livres soumis à l'étude sont subordonnés au récit et qu'on les appelle justement « récits ». Le récit poétique est ainsi considéré comme épure du roman (avec une liaison linéaire entre les événements et les personnages), dans la mesure où « *il y a du récit dans tous les genres littéraires, et sans doute dans toutes les formes d'expression* ». C'est donc un phénomène de transition entre le poème et le roman. C'est pourquoi, son hypothèse de départ consistait à dire que le récit conserve la fiction du roman. Cette approche possède tout

antérieurement dans d'autres livres. Ici, ils ont subi le processus de réécriture, comme par exemple, les textes poétiques de *Mobile*, *Réseau aérien* et *6 810 000 litres d'eau par seconde*.

²²⁴ Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique* Paris, éd. Gallimard, coll. « tel », 1994.

de même quelques limites au regard de l'étude que nous menons : d'une part Tadié traite du récit linéaire, or il aurait été intéressant d'étudier ces fonctions dans des textes autoréférentiels. D'autre part, il établit encore une distinction nette entre les genres et ne nous éclaire pas vraiment sur l'hybride générique qui nous intéresse ici.

Eprouver le langage demande une certaine organisation de la part de l'écrivain qui a non seulement besoin des mathématiques pour construire une architecture romanesque, mais aussi-élément essentiel-, de l'inspiration.

*c) L'inévitable subjectivité de l'auteur associée à
l'objectivité : l'inspiration et les mathématiques*

L'inspiration et les mathématiques, notions a priori antithétiques, car la première fait appel au hasard, et que la seconde se tourne vers le calcul, l'organisation, la mise en place d'une architecture, cohabitent chez Butor. Pour lui, ces antinomies ne semblent pas poser de problème, à partir du moment où l'une et l'autre participent à l'avènement du texte, en l'occurrence, le roman. Les mathématiques permettent de faire émerger de nouvelles structures à l'intérieur desquelles l'inspiration peut se développer et être valorisée. La prosodie a fait naître de grands poètes dans l'Histoire littéraire. Ce qui offre une justification solide à l'expérience butorienne :

« C'est par l'intermédiaire de la technique que se fait jour l'inspiration »²²⁵.

Et ailleurs, il affirme encore :

« Quand je me suis mis à écrire mes romans, je voulais naturellement écrire une œuvre d'une certaine dimension et pour cela je ne pouvais pas me contenter de l'inspiration ».²²⁶

²²⁵ *Entretiens*, vol. I, Entretien XXXIX-Michel Butor : *Répertoire II, Les Lettres françaises*, 26 mars 1964, entretien avec Jean Gaugeard, p. 239.

²²⁶ *Entretiens*, vol. I, Entretien XXXIV- Léonce Peillard s'entretient avec Michel Butor, *Livres de France*, juin-juillet 1963, p. 214. Voir aussi *Répertoire I*, « Intervention à Royaumont » et *Répertoire V*, « La littérature et les nombres ».

Les poèmes de Butor ne venaient pas de l'écriture automatique, il ne se contentait pas d'un premier jet. Les textes étaient retravaillés :

« Je voulais faire une œuvre construite dans laquelle une inspiration momentanée pouvait jouer à l'intérieur de cadres, si vous voulez, fournis par une inspiration se développant sur un temps beaucoup plus grand, et c'est pour ça que j'ai commencé à "calculer" mes romans.[...] »²²⁷

Dans son « Intervention à Royaumont », il a expliqué la genèse de ses romans en montrant qu'il dessinait des schémas de manière mathématique, et que

« [...] tout au long de cet engendrement, il y a réflexion et donc formalisation au sens musical et mathématique, au sens où l'on emploie ce mot dans les sciences physiques, réflexion qui ne peut se faire proprement, qui ne peut s'établir avec clarté, que par un certain nombre de symbolisations, de schématisations, qu'à l'intérieur d'une certaine abstraction. La réconciliation de la philosophie et de la poésie qui s'accomplit à l'intérieur du roman, à son niveau d'incandescence fait entrer en jeu les mathématiques. »²²⁸

L'insertion des mathématiques permet l'usage du langage formel et la construction d'un cadre. Cela amène à produire une œuvre concertée, calculée, à l'intérieur de laquelle l'imagination va s'imposer des contraintes. Il peut ainsi conclure :

« Il est certain que des structures mathématiques fort générales commandent notre imagination ici et maintenant, et donc que les mathématiques sont un des moyens d'investigation poétique les plus puissants [...] »²²⁹

Fort de ce constat, et après avoir soulevé la question d'une méthode fédérant plusieurs genres comme enrichissement au niveau formel, il convient de voir comment Butor analyse les éléments narratifs essentiels à toute construction du récit, c'est-à-dire la dimension de l'espace-temps à laquelle il adjoint la notion de mouvement.

²²⁷ Ibid., p. 214.

²²⁸ « Intervention à Royaumont », in *Répertoire I*, pp. 18-19.

²²⁹ « Répertoire », in *Répertoire V et dernier*, I. Les nombres, p. 326.

d) *Les aspects spatio-temporels*

Ils révèlent la complexité du traitement de la notion d'espace-temps.

- Sur l'espace

Son projet consiste dans l'analyse de la perception, de l'intériorisation et du réseau d'espaces créés. Contrairement au traitement habituel de l'espace, Michel Butor tente d'élaborer une poétique en commençant par l'évocation de la magie des lieux. Alors que l'espace est souvent vu de manière extérieure au personnage, avec lui, c'est la poétique de l'espace intériorisé par le mouvement de l'esprit, du corps et de la pensée qui est privilégié. D'où l'idée de « génie du lieu ».

- L'idée de « génie du lieu »

Intégrée dans ce qu'il appelle une « critique géographique », en considérant les villes comme des œuvres humaines au même titre que les livres, le « génie du lieu » est d'abord pour lui, la puissance qu'exerce le lieu sur l'individu, et cette idée peut trouver des applications dans le roman.

C'est une puissance qui est apparemment maléfique, nuisible à l'individu, si l'on examine *Passage de Milan* (les individus vivent à l'étroit dans l'immeuble, et cette proximité est parfois source de tensions ; de plus, la soirée donnée chez les Vertigues se termine par un meurtre), *L'Emploi du temps*, où la ville de Bleston est comparée à Circé²³⁰ et à ses maléfices. Jacques Revel s'y débat, tel un ver de terre, pour s'en protéger, il recourt à l'écriture comme rempart, chaque page de son journal étant une barrière de protection momentanée (Revel avoue son échec à la fin du roman).

Quant à Léon Delmont dans *La Modification*, il s'ennuie et s'engluie dans son appartement parisien. La connexion entre Paris et Rome par le biais de son travail (vendeur

²³⁰ Selon *Le Petit Larousse illustré*, Circé, personnage de la mythologie grecque, est évoquée dans l'*Odyssée*. Par ses pouvoirs de magicienne, elle métamorphosa les compagnons d'Ulysse en pourceaux.

de machines à écrire pour le compte de la maison Scabelli) devient pour lui une échappatoire, quand, soudain, au cours d'un cauchemar en train, ses certitudes s'évanouissent et réalise peu à peu la puissance du mythe romain sur lui. Le projet d'écriture d'un livre devient alors l'ultime salut pour lui.

Degrés présente l'espace d'un lycée, dont l'attribut est la faculté mentale, lieu du savoir et de la transmission d'un savoir et d'un savoir-faire. Le lycée est la représentation d'un réseau d'architectures mentales. L'espace extérieur est neutralisé au profit d'un espace intérieur. Dans ce roman, le drame se joue à l'intérieur de la page du livre que Vernier veut écrire : la description d'une heure de cours dans l'enseignement secondaire entraîne la déchéance de ce dernier. En s'appropriant dans un premier temps cet espace de la page, puis en s'expropriant dans un second temps au profit de deux autres narrateurs (son neveu Eller et Henri Jouret, professeur de français), Vernier s'en trouve expulsé, réduit au silence.

L'idée de « génie du lieu » suscite un sentiment d'étrangeté pour l'individu qui découvre un lieu qu'il tente d'appivoiser à l'aide de ses propres connaissances culturelles. Et c'est à partir de cette sensation que l'idée de personnage en mouvement va évoluer. On passera du personnage romanesque classique au touriste dans les ouvrages publiés après 1960.

Dans son anthologie, Michel Butor rappelle à juste titre que

*« Certains lieux sont particulièrement actifs, révélant des parties de nous-mêmes que nous ignorons ; c'est ce que j'appelle leur « génie », m'appuyant sur la tradition latine. »*²³¹

L'idée de « génie du lieu » peut se résumer ainsi en trois mots : découverte, transformation de la perception et quête d'une rédemption.

- Espace total, espace globalisant

²³¹ Michel Butor, *Michel Butor-Présentation et anthologie*, Paris, éd. Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 2003, Alfabeta d'un apprenti, article « Lieu », p. 98.

Situer l'individu dans l'espace, c'est en saisir toutes les possibilités spatiales qui peuvent surgir à l'évocation d'un seul lieu, qui pourrait être le point focal générant d'autres espaces. Michel Butor le rappelle à juste titre dans « l'espace du roman » :

« *Tout lieu est le foyer d'un horizon d'autres lieux, le point d'origine d'une série de parcours possibles passant par d'autres régions plus ou moins déterminées.* »²³²

Et pour cela, l'alliance des arts de l'espace comme la peinture, et du roman est nécessaire. Mais il ne s'agit pas de se référer à n'importe quelle peinture, Michel Butor ayant le souci de réseau entre les espaces. Le cubisme analytique de Piet Mondrian par exemple, servira de composition pour *Passage de Milan* ou *Degrés*. L'idée du cube, de lignes et de surfaces permettent de construire un espace fluide, de le rendre transparent aux yeux du lecteur, et d'y insérer des éléments et cela indéfiniment.²³³ Par conséquent, la description reste le meilleur moyen de générer la représentation de l'espace.

- L'interconnexion des espaces : espace du roman et espace du lecteur

Dans le cadre de la globalisation spatiale, la question n'est pas seulement traitée à l'intérieur du livre, elle déborde la fiction pour s'insérer dans le cadre du lecteur et de l'œuvre en général. En effet, Michel Butor soucieux des questions de réception de l'œuvre, attribue au lecteur un rôle important.

Réduire la frontière entre la fiction et le réel est possible, à partir du moment où pour Butor, la fiction a pour but de suppléer aux manques et aux insuffisances du réel. L'effet de la réduction entre espace fictionnel et espace réel du lecteur est manifeste, dès lors que le contrat de réalisme spatial est bien exécuté par le romancier. Et pour cela, le récit de voyage s'avère très efficace :

« *Toute fiction s'inscrit donc en notre espace comme voyage, et l'on peut dire à cet égard que c'est là le thème fondamental de toute littérature romanesque : tout roman qui nous raconte un voyage est*

²³² « L'espace du roman », in *Répertoire II*, p. 49.

²³³ Sur ce point, lire le texte de Daniel Bournoux, « Approches de quelques lieux butoriens », in *Butor*, sous la direction de Georges Raillard, Paris, UGE/10/18, 1974 (colloque de Cérisy qui s'est tenu du 24 juin au 1^{er} juillet 1973, intitulé « Approches de Michel Butor », en présence de Michel Butor), pp. 345-358.

donc plus clair, plus explicite que celui qui n'est pas capable d'exprimer métaphoriquement cette distance entre le lieu de la lecture et celui où nous emmène le récit. »²³⁴

Cette relation entre les lieux (espace fictionnel-espace réel) a été développée par Butor dans son essai « Le voyage et l'écriture »²³⁵, où, une fois de plus, le récit de voyage est présenté comme un genre qui offre de multiples possibilités au romancier dans le traitement de l'espace. Non seulement, il permet d'insérer l'idée de « génie du lieu », mais en même temps, il sert à dynamiser toute une poétique, par l'intégration de la notion de mouvement. Suivre un itinéraire, c'est faire une représentation réaliste de l'espace.

- Idée de mouvement

Trois possibilités sont offertes au romancier qui souhaite imprimer le mouvement dans l'œuvre :

- 1) l'évocation du décor par la spécification du lieu, la présence ou l'absence des objets et leur situation ;
- 2) la fixation d'un cadre en faisant intervenir des détails ou des objets qui permettront de réaliser la mise en place du lieu par l'insertion d'un narrateur, qui pourra être immobile et passif (passages équivalents à des photographies) ou en mouvement et actif (film ou peinture). Michel Butor peut ainsi conclure :

« Plantant son chevalet ou sa caméra dans un des points de l'espace évoqué, le romancier retrouvera tous les problèmes de cadrage, de composition, et de perspective que rencontre le peintre. »²³⁶

Il s'agira aussi d'exprimer la profondeur avec le procédé de la stratification spatiale.

3) le traitement des lieux dans leur dynamique

Une distinction sera établie entre les espaces clos et les espaces ouverts. Le compartiment de train, l'appartement dans un immeuble, une salle de classe, sont des espaces clos. Les liaisons, le mouvement, les parcours, les trajets, la communication entre les espaces fictionnels entre eux dans un premier temps, et la superposition de

²³⁴ Ibid., p. 44.

²³⁵ Michel Butor, « Le voyage et l'écriture », in *Répertoire IV*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Critique », 1974.

²³⁶ Ibid., p. 46.

ces espaces à celui dans lequel se trouve le lecteur, permettent de parler d'espace ouvert. La notion de mouvement devient donc essentielle, dans la mesure où elle présente un espace en transformation, selon la perception qu'en a l'individu dans le temps.

- Sur le temps

Donnée essentielle dans le roman, le temps participe aussi à la recherche d'effets de profondeur et de mobilité. En quoi son traitement est-il nécessaire ? Il faut d'abord se rappeler ce que Michel Butor affirme à propos de l'alchimiste. Pour lui, c'est « *un archéologue mental* ». Afin de mieux se situer dans l'espace, l'individu est obligé de questionner le temps.

Se placer dans le pluriel du temps est essentiel à l'individu pour résoudre un problème donné. C'est le cas de Jacques Revel, de Léon Delmont, et de Pierre Vernier. Il s'agit d'examiner l'évolution de la conscience dans le temps. Plusieurs essais ont été consacrés à ce sujet par Butor : « La répétition »²³⁷, « "Les moments" de Marcel Proust »,²³⁸ « Recherches sur la technique du roman »²³⁹.

- Les réalités temporelles dans la narration : idée d'épaisseur temporelle

Michel Butor a pris conscience de la complexité de la donnée temporelle. Contre une **représentation linéaire du temps**, il procède par analogie : la technique musicale serait la mieux appropriée pour transmettre la perception temporelle.

La technique du contrepoint servirait en effet à représenter le flux de la conscience dans ses différents moments de saisie du réel. Comment cela est-il possible ? Il faut se rappeler tout d'abord qu'en musique, le contrepoint peut se définir comme l'art de

²³⁷ « La Répétition », in *Répertoire I*, pp. 94-109.

²³⁸ Ibid., pp. 163-172.

²³⁹ « Recherches sur la technique du roman », in *Répertoire II*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Critique », 1964, pp. 88-99.

superposer deux ou plusieurs lignes mélodiques²⁴⁰. Cela revient donc à construire une partition temporelle à l'échelle de la narration, qui tiendrait compte des différents moments vécus : les répétitions, les réminiscences, les projections, plus ou moins instantanées, et plus ou moins lointaines.

Théoriquement, ce type de narration met en présence plusieurs voix aux résonances multiples, selon que l'expérience vécue par les personnages à différents stades temporels est négative ou positive, ou vécue en demi-teinte (nous sommes dans le domaine de l'expectative). En l'occurrence, il ne se passe rien dans les romans ; l'expectative crée l'envie de changer sa vie à travers l'idée d'écriture. Le temps se vivrait donc par l'acte d'écriture.

Pour Butor, le travail de la mémoire, de l'anamnèse favoriserait l'emploi du **contrepoint temporel** : la superposition de deux suites temporelles permettrait d'obtenir un effet d'épaisseur et de profondeur psychologique entre ces deux *voix*²⁴¹, et ainsi,

*« Chaque événement apparaît comme pouvant être le point d'origine et de convergence de plusieurs suites narratives, comme un foyer dont la puissance est plus ou moins grande par rapport à ce qui l'entoure. La narration n'est plus une ligne, mais une surface dans laquelle nous isolons un certain nombre de lignes, de points, ou de groupements remarquables. »*²⁴²

Cette idée est aussi valable pour le traitement du rythme temporel avec la technique de l'interruption et du saut que Butor appelle « **discontinuité temporelle** », nécessaire dans notre représentation personnelle du temps. Et sur le plan narratif, pour répondre à la métaphore musicale,

*« Chaque date propose ainsi tout un spectre de dates harmoniques. »*²⁴³

Ce qui amène au traitement des **vitesses** :

²⁴⁰ Voir l'*Encyclopédie de la musique*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « La pochotèque », 1992 (Garzanti Editore s.p.a., 1983), article « Contrepoint », p. 177.

²⁴¹ Cf. *L'Emploi du temps*.

²⁴² « Recherches sur la technique du roman », in *Essais sur le roman*, p. 115.

²⁴³ *Ibid.*, p. 117.

« le blanc, la juxtaposition pure et simple de deux paragraphes décrivant deux événements éloignés dans le temps apparaît alors comme la forme de récit la plus rapide possible, une vitesse qui efface tout »²⁴⁴.

Le traitement des vitesses permet de mettre en évidence selon Butor trois temps qui se superposent : celui de l'aventure, de l'écriture et de la lecture, et de poser le problème de coïncidence et de non-coïncidence entre temps du récit et temps de la lecture (l'exemple du dialogue et du roman par lettres).

- Interaction entre temps et espace : l'économie du texte

La structure temporelle peut être organisée en fonction de l'espace.

Dans *La Modification*, le trajet en train permet de localiser un espace pour connaître l'heure, et *vice versa*. De même dans *Degrés*, avec le thème de l'enseignement secondaire et de l'emploi du temps, il s'agira de donner l'heure pour connaître l'activité des professeurs, des élèves, les matières enseignées et les classes dans lesquelles ils se trouvent. C'est un système logique organisé par Butor afin d'obtenir une économie stylistique²⁴⁵.

L'espace et le temps dans la perception phénoménologique et alchimique participent du mouvement de la pensée lancée dans une quête existentielle. Sonder l'espace et le temps en mouvement, n'est-ce pas faire du roman l'outil privilégié pour se réconcilier avec soi-même et les autres ? Une théorie du roman qui tiendrait compte de cela amorcerait une évolution de la forme romanesque et des modes de lecture. Et cet effort de lecture n'aurait aucune valeur si le travail sur le personnage était omis.

e) Le système des personnages (les instances de la fiction narrative) : usage des pronoms personnels et situation du lecteur

Butor préconise l'étude systématique des pronoms personnels par l'écrivain.

- Les pronoms personnels

²⁴⁴ Cf. *La Modification*.

²⁴⁵ Georges Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Gallimard/NRF, 1967, pp. 16 -17.

L'idée de départ est que le récit romanesque met en jeu trois personnes : deux personnes réelles, **l'auteur** qui raconte une histoire (le « je » de la conversation courante), **le lecteur** à qui il la raconte (« tu »), et **une personne fictive**, le héros dont on raconte l'histoire (« il »).

Chez Gérard Genette, on distingue par contre les personnes réelles (auteur et lecteur) et les instances fictives qui les représentent (**le narrateur** et **le narrataire** qui est le destinataire imaginé par le récit). La narratologie ne s'intéresse qu'aux instances fictives, celles qui ont une existence textuelle (le narrateur et le narrataire), alors que la théorie formelle de Michel Butor choisit l'introduction du lecteur comme élément essentiel à la production du texte, à partir du principe de l'inachèvement de l'œuvre.

La théorie romanesque de Michel Butor n'examine pas comme celle de Genette la notion de personnage dans un but purement formel et classificatoire. Elle cherche à mettre en place un système propice à l'écriture romanesque.

La troisième personne est la forme la plus simple de la narration ; elle permet de rapporter les actions vécues par des personnages absents, tandis que **la première personne** offre la possibilité d'introduire un point de vue²⁴⁶. Il en résulte une identification entre le lecteur et le personnage. L'emploi du **monologue intérieur** soulève des problèmes de langage. Il s'agit de s'introduire à l'intérieur d'une conscience fermée et d'en extraire les pensées. Au niveau de l'écriture, le problème ne se pose pas pour les troisième et première personne, dans la mesure où le langage est articulé. Ici, l'écrivain doit répondre à la question suivante :

« Comment l'ouvrir, cette conscience qui ne peut être aussi fermée puisque dans toute lecture, précisément, les personnes circulent entre elles ? Comment faire état de cette circulation ? »²⁴⁷

Pour résoudre ce problème, Michel Butor fait intervenir la **seconde personne**. Raconter à quelqu'un sa propre histoire parce qu'il n'a pas d'éléments de langage, serait une manière de faire « accoucher » le langage, une forme de maïeutique. À partir de ce moment,

²⁴⁶ Cf. les récits de mémoire ; le passage des mémoires aux chroniques ; le passage des annales au journal.

²⁴⁷ « L'usage des pronoms personnels dans le roman », in *Essais sur le roman*, p. 79.

nous ne voyons pas en quoi le « Vous »²⁴⁸ de *La Modification* introduirait un monologue, dans la mesure où nous pensons qu'il s'agit tout simplement d'un narrateur omniscient qui raconte la vie de Delmont. Butor est très clair dans son essai lorsqu'il affirme :

« C'est parce qu'il y a quelqu'un à qui l'on raconte sa propre histoire, quelque chose de lui qu'il ne connaît pas, ou du moins pas encore au niveau du langage, qu'il peut y avoir récit à la seconde personne, qui sera par conséquent toujours un récit « didactique » »²⁴⁹

À côté de ces pronoms personnels « simples », existent des **pronoms personnels complexes** auxquels l'écrivain peut faire subir des « déplacements », c'est-à-dire les détourner de leur sens premier, en rendant difficile leur identification. Il s'agit du « vous », du « nous », du « il » de César, du « je » de Descartes. Ils sont complexes, dans la mesure où ils produisent une modification du point de vue.

- Individus et groupes

Partant de l'histoire du roman et de l'évolution du personnage dans la société, à l'instar du parvenu dans le roman du XVIII^{ème} siècle, Butor constate que l'individu se définit comme la rencontre de plusieurs groupes.

Ceci a pour conséquence :

- 1°) le passage d'une construction romanesque linéaire à une construction polyphonique ;
- 2°) l'individu romanesque est un personnage ouvert auquel le lecteur peut s'assimiler ;
- 3°) la polyphonie crée la multiplicité des trajets de lecture²⁵⁰ ;
- 4°) la fascination de Butor pour la notion de pluriel²⁵¹.

²⁴⁸ Sur le « **Vous** » **narratif**, de nombreuses études ont développé la question. Raymond Gay-Crosier les passe en revue dans son intervention au colloque de Sherbrooke (« Personnage et pronom personnel dans *La Modification* de Butor : essai sur les modalités de la perspective », in *Le roman contemporain d'expression française*, actes du colloque de Sherbrooke recueillis par Antoine Naaman et Louis Painchaud, éd. CELEF (Centre d'Etude des Littératures d'Expression Française), 1971, pp. 192-217). Parmi elles, on peut citer Bernard Pingaud, « Je ,vous, il », *Esprit*, juillet-août 1958 ; « Bruce Morissette, De Butor à Robbe-Grillet : modalité du point de vue », *C.A.I.E.F.* (Cahiers de l'Association internationale des Études françaises), n° 14, juin 1962, « Narrative You in Contemporary Literature », *Comparative Literature Studies*, vol. II, n° 1, 1965.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 80.

²⁵⁰ Voir « Individu et groupe dans le roman » dans *Répertoire II*.

²⁵¹ Georges Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Gallimard/NRF, 1967.

- Situation du lecteur

La situation du lecteur est associée aussi à la quête des effets de profondeur. Dans la construction de sa théorie de la réception, que nous appellerons « la collaboration active », Michel Butor a rappelé la nécessité de tenir compte du lecteur et de son rapport au livre. Le romancier a besoin de lui

« comme complice de sa constitution, comme aliment dans sa croissance et son maintien comme personne, intelligence et regard.

Certes, il est lui-même son propre lecteur, mais un lecteur insuffisant, qui gémit de son insuffisance et qui désire infiniment le complément d'un autrui et même d'un autrui inconnu. »²⁵²

Le lecteur est d'abord un critique, ce que nous avons montré plus haut. Il est projeté ensuite à l'intérieur de la fiction par la mise en abyme de la lecture. En effet, la lecture critique s'invite à la soirée littéraire de Samuel Léonard dans *Passage de Milan*. Jacques Revel doit effectuer une double lecture de la réalité blestonienne dans *L'Emploi du temps*, tandis que Léon Delmont lit de manière obsédante l'interdiction bilingue affichée sur le bord du train : « *Il est dangereux de se pencher au dehors-E pericolosco sporgersi* »²⁵³ dans *La Modification*. Enfermé dans une espèce de cercle mental, il ne peut en sortir, semble-t-il, que par le biais de l'écriture d'un livre à venir.

Dans *Degrés*, la lecture joue un triple rôle : elle permet le déchiffrement d'un sens, la traduction et l'interprétation (par l'explication de texte). La multiplicité des supports de lecture dissémine la lecture dans le roman (cartes, manuels, romans, pièces de théâtre, jeux de scouts...). Cette mise en scène de la lecture n'est possible que par un travail sur le style.

f) Le style

La phrase joue un rôle essentiel dans l'assimilation des grands ensembles verbaux. Les longues phrases constituent l'essentiel de l'écriture de Butor. Il définit la longue phrase comme

²⁵² « Intervention à Royaumont », in *Essais sur le roman*, p. 17.

²⁵³ *La Modification*, Première partie, I., p. 14.

« un ensemble de phrases courtes reliées d'une façon précise, reliées avec des charnières, des "conjonctions" dans tous les sens de ce mot, et par conséquent un texte en phrases longues normalement est plus clair et plus précis qu'un texte en phrases courtes. »²⁵⁴

Elles trouvent leur origine dans l'étude que Michel Butor a faite des auteurs latins et grecs, ainsi que dans la tradition littéraire française : Rabelais, Voltaire, Bossuet, Saint-Simon, Balzac, Hugo et Proust. Ces ensembles verbaux seront divisés à leur tour en paragraphes : les répétitions, les contrastes créés par les citations, les parties énumératives seront isolées par un travail sur la typographie. Il suffit de lire cet extrait de *Degrés* pour s'en convaincre : de « Il me parlait de toi » jusqu'à « la description d'une classe »²⁵⁵

Toujours dans la quête de l'épaisseur textuelle, Butor introduit le dialogue textuel et celui de la culture livresque.

g) La transtextualité (idée d'épaisseur textuelle)

La question de la transtextualité implique les différentes formes de textes et la manière dont ils dialoguent entre eux. L'écrivain peut s'en servir comme procédé, dans le but de produire l'autoréflexivité de l'écriture et introduire sa propre critique.

• Typologie et définition

Les formes de transtextualité varient chez Michel Butor. Dans sa poétique, les plus prisées sont la mise en abyme (le récit spéculaire), l'intertextualité (l'intertextualité poétique et l'intertextualité critique : deux genres qui tendent vers l'uniformisation) et le fragment.

La **mise en abyme** est une

« expression qui relève du vocabulaire héraldique, où une figure est dite en « abîme » (ou en « abyme ») lorsqu'elle est lacée au cœur de l'écu et reproduit elle-même cet écu sous une forme

²⁵⁴ *Entretiens*, vol. I, Entretien XXIV- Léonce Peillard s'entretient avec Michel Butor, *Livres de France*, juin-juillet 1963, pp. 216-217.

²⁵⁵ *Degrés*, pp. 14-16.

miniaturisée. Il appartient à André Gide (*Les Faux-monnayeurs*, 1925) d'avoir défini les ressources littéraires de la mise en abyme.[...] »²⁵⁶

Quant à l'**intertextualité**, deux sens peuvent être proposés :

« Au sens strict, on appelle intertextualité le processus constant et peut-être infini de transfert de matériaux textuels à l'intérieur de l'ensemble des discours. Dans cette perspective, tout texte peut se lire comme étant la conjonction d'autres énoncés, dans des liens que la lecture et l'analyse peuvent construire ou déconstruire à l'envi. En un sens plus usuel, intertextualité désigne les cas manifestes de liaison d'un texte avec d'autres. »²⁵⁷

Le **fragment** quant à lui recèle plusieurs sens :

« Au sens premier, le fragment est ce qui reste d'un ouvrage ancien, résidu d'une totalité que les hasards de l'histoire nous ont fait parvenir. En ce sens, il constitue un témoignage du passé qu'il aide à comprendre et à reconstituer. On peut également le définir comme un extrait, tiré de manière volontaire d'un livre, d'un discours. Cependant, en un troisième sens du terme, il désigne une sorte de genre, car s'est développée très tôt une esthétique du fragment où celui-ci est considéré pour lui-même, sans référence à une organisation englobante. En ce sens, il est parfois devenu un emblème d'une certaine modernité. »²⁵⁸

La mise en abyme ou ce que Lucien Dällenbach appelle le récit spéculaire²⁵⁹, permet un travail réflexif. Sur le plan théorique, deux types de mise en abyme peuvent être mises en avant, à savoir la mise en abyme révélatrice (celle qui résume le récit qui la contient, comme *Le Vitrail de Caïn*, les tapisseries dans *L'Emploi du temps*, la peinture de Martin de

²⁵⁶ Hendrik van Gorp, Dirk Delabastita, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainer Grutman et Georges Legros, *Dictionnaire des Termes littéraires*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2001, trad. française (ce livre est l'adaptation française de l'ouvrage *Lexicon van literaire termen* rédigé par Hendrik van Gorp, Dirk Delabastita et Rita Ghesquiere en 1998 chez Wolters Plantyn/ Martinus Nijhoff), article « Abyme (mise en) ».

²⁵⁷ *Dictionnaire du littéraire*, article « Intertextualité », par Jean-François Chassay, pp. 317-319.

²⁵⁸ *Ibid.*, article « Fragment », par Jean-François Chassay, pp. 248-250.

²⁵⁹ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1977 (Étude qui s'appuie sur *L'Emploi du temps* de Michel Butor). On peut lire aussi avec intérêt l'ouvrage de Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, suivi de *Les Raisons de l'ensemble*, Paris, éd. du Seuil coll. « Points », 1973, 1990, 2.3. Le récit abymé.

Vere dans *Passage de Milan*), et la mise en abyme antithétique (celle qui conteste le récit et met en cause son unité).

L'intertextualité²⁶⁰, c'est l'insertion de la littérature dans l'œuvre à travers la citation, la traduction, par exemple. C'est une opération nécessaire pour l'écrivain soucieux de s'inscrire dans une tradition tout en ayant le souci de la subversion esthétique. L'intertextualité n'est plus l'addition, ni l'insertion simple d'un texte, mais l'intégration d'un processus de transformation du texte et de la page. Ainsi en est-il de la citation qui implique un changement sémantique :

« En parodiant méthodiquement des textes anciens ou récents, on peut leur donner une couleur toute nouvelle, changer ce qu'ils peuvent nous dire [...] La citation la plus littérale est déjà dans une certaine mesure parodie. Le simple prélèvement la transforme, le choix dans lequel je l'insère, sa découpeure [...], les allègements que j'opère à l'intérieur, lesquels peuvent substituer une autre grammaire à l'originelle, et naturellement la façon dont je l'aborde, dont elle est prise dans mon commentaire... »²⁶¹

Quant aux traductions, elles sont pour Butor des

« parodies d'ordre de plus en plus élevé : non plus transformation de telle page, mais invention d'une nouvelle page complémentaire, d'une nouvelle scène, d'une nouvelle œuvre, d'un nouvel auteur, d'une nouvelle littérature éclairant les véritables. »²⁶²

L'utilisation des traductions aboutit au dédoublement de l'œuvre et à la réécriture. Le lecteur se retrouve en situation de bilinguisme, voire de plurilinguisme quand il lit une page de *Degrés*. Ce sentiment sera développé dans des œuvres comme *Mobile*, entièrement faite de traductions.

²⁶⁰ Sur l'intertextualité chez Michel Butor, quelques études ont été menées : *Le plaisir de l'intertexte-Formes et fonctions de l'intertextualité*, Peter Lang éd. 2^e éd., 1989 (éd. originale 1986), Actes du colloque de Duisburg ; *La création selon Michel Butor-Réseaux-Frontières-Ecart*, textes réunis et présentés par Mireille Calle-Gruber, Paris, éd. Nizet, 1989 et l'article de Dominique Jullien, « Rome n'est plus dans Rome » : Mythe romain et intertexte chez Michel Butor », in *Romanic Review*, Columbia University, volume 85, Number 2, March 1994, pp. 291-312.

²⁶¹ « La critique et l'invention », in *Répertoire III*, p. 18.

²⁶² *Ibid.*, pp. 18-19.

S'agissant de la réécriture, Gérard Genette a parlé du procédé du palimpseste comme étant de la littérature au second degré, lorsqu'il portait son attention sur *6 810 000 litres d'eau par seconde*. En effet, dans cet ouvrage, Michel Butor a réécrit deux versions du texte de Chateaubriand sur la visite des chutes du Niagara, visite qui fait d'ailleurs débat chez les spécialistes de l'auteur qui restent divisés sur la question.²⁶³ Cette pratique est désormais répandue dans l'œuvre de Butor, à tel point que Mireille Calle-Gruber n'a pas hésité à le mentionner dans sa présentation au colloque de Queen's University :

« Le principe constitutif de l'œuvre butorienne qui est celui-là même du palimpseste : lieu de dépôt des savoirs et des techniques où l'écriture est affaire de stratifications ; mais aussi de débords, frontières, passages [...] »²⁶⁴

A cette **intertextualité poétique** se superpose une **intertextualité critique** dont Leyla Perrone-Moisés a montré les rapports qu'elle a qualifiés de dialogiques. Dans son article²⁶⁵, elle examine dans un premier temps la différence entre intertextualité poétique et intertextualité critique comme genres différents obéissant à des lois propres (rapport d'égalité en ce qui concerne le poétique par rapport à d'autres textes, mais rapport de soumission pour la critique au regard de l'œuvre étudiée).

Dans un second temps, grâce à l'œuvre de Butor, de Blanchot et de Barthes, cette frontière entre intertextualité poétique et intertextualité critique peut être abolie et conduire vers une suppression du genre. Il y aurait donc une refonte de la critique dans l'activité poétique : chez Butor, à travers *Histoire extraordinaire. Essai sur un rêve de Baudelaire*, c'est le jeu de mots et des figures ; chez Barthes, dans *S/Z*,²⁶⁶ c'est la dissémination et le montage ; chez Blanchot, à travers *L'espace littéraire*, par contre, il y aurait absorption.

²⁶³ Pour certains, cette visite n'aurait pas eu lieu, Chateaubriand l'aurait inventée. Voir Christian Bazin, *Chateaubriand en Amérique*, Paris, éd. de la Table Ronde, 1969 et *Enfance et voyages de Chateaubriand. Armorique, Amérique*, textes réunis par Jean Balcou, actes du colloque de Brest, septembre 1998.

L'étude stylistique d'Anne-Claire Gignoux, *La réécriture-Formes, enjeux, valeurs-Autour du Nouveau Roman*, Presses de l'Université de la Sorbonne, 2003, a le mérite d'analyser le procédé de la réécriture en profondeur.

²⁶⁴ Mireille Calle-Gruber (dir.), *La création selon Michel Butor-Réseaux-Frontières-Ecart*, Paris, éd. Nizet, 1989, p. IX.

²⁶⁵ Leyla Perrone-Moisés, « L'intertextualité critique », *Poétique (Intertextualités)*, Paris, éd. du Seuil, 1976, n°27, pp. 372-384. L'auteur est la traductrice de l'œuvre de Michel Butor au Brésil.

²⁶⁶ Essai sur *Sarrasine*, une nouvelle d'Honoré de Balzac.

Le fragment est un autre élément textuel à partir duquel l'invention est possible. Il se présente sous diverses formes : aphorismes, maximes, formules lapidaires. Pour Butor, la forme la plus haute du fragment est l'œuvre ouverte, qui constitue la marque de la modernité, parce qu'elle possède

« une architecture interne en développement d'une grande rigueur ». ²⁶⁷

- Fonction de la transtextualité

La transtextualité possède plusieurs fonctions dans l'œuvre de Butor :

- une fonction culturelle : elle permet l'avènement d'un processus de conscientisation, en instaurant une critique de la manière dont on acquiert la connaissance.
- Une fonction textuelle (réflexivité et polyphonie structurelle)

L'introduction du procédé de la mise en abyme, de l'intertextualité et du fragment rend le texte autoréflexif. Le texte n'est pas, il advient par le fait qu'il est toujours remis en question au cours de son développement. Mais n'est-ce pas une façon de court-circuiter la lecture, ou alors de construire cet inachèvement tant souhaité par Butor ? À force de remettre sans cesse le texte en question, ne court-on pas le risque de l'épuisement non pas de l'œuvre, mais du lecteur ? Le ressassement n'est-il pas préjudiciable à l'œuvre elle-même ? Autant de questions que se pose le chercheur en lettres.

Autre fonction, Butor se situant dans la perspective du jeu : la transtextualité crée la polyphonie dans le texte. L'idée d'épaisseur et de profondeur textuelle met en relation des constructions s'imbriquant les unes dans les autres. On pense ici à la technique du contrepoint. La polyphonie structurelle sert à construire l'œuvre totale dans laquelle toutes les « régions » de la réalité sont peu à peu mises en lumière, grâce à la description phénoménologique. Au vu de tout ce que nous venons d'examiner, quel peut être l'impact de l'appareil critique et théorique mis en place par Butor ?

- Impact théorique de la pensée romanesque de Michel Butor

²⁶⁷ « La critique et l'invention », in *Répertoire III*, p. 19.

Les ouvrages critiques de Michel Butor, en l'occurrence les *Répertoire* et les autres essais constituent aujourd'hui une référence en matière de discours d'investigation sur la nature, la forme, la composition et la création romanesque. La plupart des manuels traitant du roman font référence à sa conception de la littérature, étant donné que son expérience d'écrivain et de critique lui confèrent une certaine autorité.

L'impact des jeux scripturaux orchestré par Butor résiderait dans la redéfinition du genre dont les différents critiques se sont emparés, produisant une abondante littérature critique sur ce qui est devenu une pratique courante chez notre auteur : le mélange des genres, d'abord effectué par le biais de sa seule inspiration, ensuite produite à quatre mains, à travers les collaborations, effectuant le double mouvement interne (dans le roman) et externe (collaboration de deux imaginaires juxtaposés) dans une œuvre.

Un autre impact serait visible au niveau de l'analyse dont nous aurons besoin de créer de nouveaux outils qui devront s'adapter à son œuvre. La valeur intrinsèque du texte dépendra de sa mise en forme et de la capacité d'interprétation du lecteur. On doit tenir compte de l'idée qu'il n'existe pas de genre pur chez Butor. L'hybridité enveloppe l'œuvre dès sa naissance, à travers le mélange des discours tenus pour la composer.

II.2.2. Une autre possibilité de dotation du sens : les aspects typographiques

Dans un souci de totalité, Michel Butor s'escrime à rechercher ce qui dans le livre est susceptible d'avoir du sens. Après une réflexion approfondie sur la poétique du roman proprement dite, l'hybridité générique devient une constante de l'imaginaire butorien. Elle est d'abord proclamée dans la recherche des éléments nécessaires à la composition du récit grâce à la diversité des langages employés (littéraire, philosophique, alchimique), qui vont être reliés et conduire vers la mise en place de divers procédés littéraires. Or, Butor ne se contente pas de ces éléments pour produire du sens dans l'œuvre. Une autre forme d'hybridité transparaît à travers les aspects typographiques. C'est ce que nous examinerons à partir de l'espace de la page (II.2.2.1.) et de la question de la typographie (II.2.2.2.).

II.2.2.1. L'espace de la page

L'espace de la page peut être investi par l'écrivain de différentes façons, dans le souci d'obtenir des effets visuels et musicaux qui vont influencer le rythme de la lecture. C'est essentiel pour un écrivain curieux et soucieux d'inventivité :

« Les procédés actuels, pourvu qu'on les étudie quelque peu, permettent de réaliser d'une façon très simple des arrangements qui auraient demandé autrefois un travail fort délicat. Il suffit de voir les journaux, les annonces, les manuels scolaires, les ouvrages scientifiques, les éditions savantes. Les ressources mises ainsi à la disposition des écrivains sont si grandes qu'ils n'ont plus le droit de les ignorer. Il suffit d'un peu de courage. »²⁶⁸

Il s'agit de se servir de l'énumération, du renvoi, ou des marges.

a) L'énumération

L'énumération permet la création des listes. Elle peut se présenter sous deux formes : l'énumération simple et l'énumération complexe.

L'énumération simple (les listes ouvertes grâce à l'emploi de la locution « et cætera » ou fermées) permet un repérage visuel rapide (l'exemple du dictionnaire, de l'encyclopédie, de l'annuaire). L'énumération complexe est élaborée à partir d'une structure oblique. On trouve cette forme d'écriture dans *Gargantua* de Rabelais²⁶⁹.

b) Le renvoi :

Le renvoi détermine une trajectoire de lecture qui assure un surplus de sens :

²⁶⁸ « Sur la page », in *Essais sur le roman*, p. 128.

²⁶⁹ Voir aussi *Mobile*.

« Par une phrase on peut engager le lecteur à regarder ailleurs, ou par un mot, par exemple le titre d'un même article de l'Encyclopédie, ou par un signe (astérisque, appel de note, etc.) repris à un autre endroit de la page ou du volume. »²⁷⁰

Toujours par souci d'aiguiller le regard du lecteur, les marges créent des zones de texte.

c) *Les marges*

En elles nous retrouvons les notes infrapaginales (qui présentent deux zones de textes, deux trajets de lecture). Les pièces de théâtre ont la particularité de contenir des indications scéniques et une disposition des noms de personnages. La phrase en marge (l'exemple de Coleridge dans *The Rime of the ancient Mariner*)²⁷¹, et les titres courants, apportent un surcroît de signification au texte :

« La phrase en marge, le membre de phrase, le mot, ne sont point attachés directement à quelque chose qui les précède ou qui les suit dans le déroulement de la ligne, du sillon, de la bande première, mais sont comme le foyer de diffusion d'un certain éclairage, d'autant plus sensible qu'on est plus près [...] »²⁷²

D'autres techniques comme le calligramme, permettent une économie du texte en associant forme et texte. L'exemple célèbre est celui des poèmes d'Apollinaire. Tout comme le fait d'inclure deux pages, ce que Butor appelle « la page dans la page » et dont il vante les effets :

« La reproduction d'une page, ou même d'une ligne à l'intérieur d'une autre page permet un découpage optique dont les propriétés sont toutes différentes de celles du découpage habituel des citations. Il sert à introduire dans le texte des tensions nouvelles [...] »²⁷³

²⁷⁰ Id., p. 146.

²⁷¹ Coleridge, *Poetical works*, edited by Ernest Hartley Coleridge, Oxford University Press (first issued as an Oxford University Press Paperback 1969). Twelfth impression, 1992.

²⁷² « Le livre comme objet », in *Essais sur le roman*, p. 148.

²⁷³ Ibid., p. 155. Voir aussi *Degrés*.

L'analyse de la page a pour seule fonction d'aider l'écrivain à concilier la technique et l'inspiration, qui sont des préalables à toute entreprise de renouvellement des formes littéraires. Le lecteur à son tour saisit mieux l'ampleur des problèmes soulevés, ainsi que les conséquences découlant de cette transformation dont les enjeux culturels en constituent la finalité.

II.2.2.2. La typographie

Mallarmé est l'exemple de l'écrivain qui a compris les possibilités de l'utilisation métrique de la typographie. En effet, l'emploi des gras, des italiques, des caractères romains dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* permet à ce dernier de présenter son texte comme une partition musicale.

La typographie participe aussi à l'économie du texte. L'emploi des gras, de l'italique, du romain, des majuscules, des blancs, définissent un certain code. La disposition horizontale et/ou verticale, oblique, a pour effet d'attirer l'attention du lecteur. Cette typographie a ainsi une fonction ludique, sémantique (elle permet l'effervescence des sens multiples, grâce à la combinatoire proposée par l'écrivain), musicale, et picturale.

Récapitulons :

- 1°) la typographie est un code signalétique,
- 2°) elle sert à l'économie du texte ;
- 3°) elle fait sourdre le langage : elle aiguille le lecteur dans sa quête du sens de l'œuvre.

La typographie est destinée à l'aspect visuel de la page qui doit faire sens. La transformation s'opèrerait alors par l'invention d'une œuvre mobile.

II.2.3. L'œuvre en mouvement

Une des caractéristiques de la poétique butorienne est de faire de la notion de mobilité une nécessité de l'écriture romanesque. Ainsi, à l'intérieur de l'hybride générique, les structures textuelles doivent se mettre en mouvement, pour accomplir le réalisme phénoménologique. Deux genres jouent ainsi un rôle important dans cet accomplissement, à savoir le roman épistolaire et le récit de voyage qui génèrent à leur tour un lecteur en mouvement.

Dans la poétique butorienne, la notion de mouvement doit être prise au sens thématique et au sens de *praxis*, au niveau de l'écriture. L'œuvre en mouvement représente les déplacements de la structure textuelle. Ce que suggère Butor dans cette question :

« le passage du récit linéaire à un récit polyphonique ne doit-il pas nous amener à la recherche de formes mobiles ? »²⁷⁴.

Il s'agira de voir comment Butor intègre la notion de mobilité dans son œuvre à travers le genre (II.2.3.1) et la situation du lecteur (II.2.3.2.).

II.2.3.1. Genre et mouvement

Il s'agit de montrer ici que le mouvement est inscrit à l'intérieur de certains genres, qui, s'ils sont employés à bon escient, permettent l'invention stylistique. C'est le cas du roman épistolaire, du récit de voyage, et du récit de rêve.

a) Le roman épistolaire

Le roman épistolaire dans sa forme narrative dialoguée intéresse la poétique butorienne, parce qu'il permet de réfléchir sur les conditions d'émergence d'une œuvre

²⁷⁴ « Recherches sur les techniques du roman », in *Répertoire II*, p. 86.

mobile. En effet, c'est un genre qui crée, si on le veut, un espace d'échange. Cet espace suppose une double énonciation :

« L'épistolier et son destinataire en constituent le premier plan, la totalité de leur échange reçue par le public, le second. »²⁷⁵

Ce que confirme Jean-Michel Adam :

« Les genres épistolaires sont, comme tous les genres, directement liés aux conditions de l'interaction : aux paramètres du temps et du lien social, aux interlocuteurs engagés dans l'interaction, à l'objet du discours et, de plus, à une langue donnée. Cet ensemble complexe de paramètres pragmatiques complémentaires impose ses lois à la réalisation du texte particulier de chaque lettre.[...] »²⁷⁶

Un personnage écrit et attend une réponse. L'ordre dans lequel l'échange est construit dépendra de l'orientation donnée par l'écrivain. C'est ainsi qu'il faudra traiter des problèmes de liaison temporelle sous-jacents à l'échange. En complexifiant les dialogues et les temps, il sera nécessaire d'effectuer un travail visuel sur la page ; ce qui va engendrer la création de réseaux :

*« il faut donc disposer les textes de telle sorte que ceux qui sont écrits en même temps apparaissent à l'œil du lecteur en même temps, par exemple, ceux de **A** sur le verso, ceux de **B** sur le recto d'en face. On aura un mobile cohérent dans lequel chaque lecteur pourra varier ses parcours, lisant soit les doubles pages dans l'ordre habituel verso recto, soit inversant cet ordre, soit prenant la suite des rectos ou celle des versos. »²⁷⁷.*

D'une certaine manière, le roman épistolaire possède une structure éclatée. Son unité est garantie par le thème de l'échange verbal.

²⁷⁵ *Le Dictionnaire du littéraire*, par Marc André Bernier, Lucie Desjardins, p. 195.

²⁷⁶ Jean-Michel Adam, « Les genres du discours épistolaire-De la rhétorique à l'analyse pragmatique des pratiques discursives », in *La lettre entre réel et fiction*, sous la direction de Jürgen Siess, Paris, SEDES, 1998, p. 45.

²⁷⁷ « Individu et groupe dans le roman », in *Répertoire II*, p. 87.

b) *Le récit de voyage*

Le récit de voyage, en tant que forme d'exploration spatiale intéresse Michel Butor, dans la mesure où il cultive le mythe de la transparence. Pour lui, un récit qui traite du voyage est plus clair et conduit le lecteur vers un ailleurs, un horizon. Un voyage est censé transformer la conscience, faire découvrir le paysage et faire sourdre des aspects inexplorés de la réalité et de la personnalité.

Au niveau de la poétique butorienne, on peut donc retenir **six aspects** du récit de voyage : **la mobilité** et par conséquent **la notion de réseau** qui se tisse par l'entrelacement et la multiplication des déplacements, **le didactisme**, par le développement de la perception, **la découverte** et la **quête de soi**. Il s'agit d'apprendre à mieux se connaître pour affronter le présent.

Le récit de voyage épouse ainsi différentes formes dans le roman butorien : le thème du voyage peut être traité sur le plan concret ou symbolique. Dès 1954, c'est le thème du passage, mais il y a déjà un développement sur l'aspect de la circulation des personnages à travers les déplacements des locataires d'un immeuble parisien dans *Passage de Milan*. Il en sera de même pour *L'Emploi du temps*. Mais dans ce roman, l'usage du découpage temporel ne laisse entrevoir au lecteur que l'arrivée de Revel en train à Bleston, et son départ, à la fin du roman. Toute la narration est réservée aux errements du personnage à travers la ville de Bleston. Michel Butor accomplit ainsi une clôture narrative.

La Modification par contre, entre de plain-pied dans le thème du voyage en train, tandis que *Degrés* est l'occasion de déployer un univers intertextuel relatif au déplacement ayant une fonction didactique. Cet univers intertextuel permet en effet d'explorer le choc des cultures occasionné par les voyages de découverte à travers l'histoire occidentale (de l'Antiquité grecque, égyptienne, à nos jours)²⁷⁸. Sur le plan narratif, il s'agit des départs en vacances des protagonistes, notamment celui de Pierre Vernier qui visite la Grèce.

²⁷⁸ On peut citer entre autres :

- La découverte des hiéroglyphes par Champollion dans l'Égypte ancienne, et donc d'une nouvelle écriture ;
- La découverte et la conquête de l'Amérique avec toutes ses conséquences ;

C'est à un panorama de différents voyages possibles que nous avons affaire dans *Degrés*. Cette rencontre des cultures sera développée dans une œuvre protéiforme après 1960. Mais pour l'heure, il devient nécessaire, après avoir montré comment le thème du voyage jalonne l'œuvre romanesque, d'étudier le récit de rêve.

c) *Le récit de rêve*

Dans les genres étudiés par Butor et intégrés à sa composition romanesque, le récit de rêve joue aussi un rôle important dans la transposition des univers en présence. On passe des phénomènes concrets à la conscience latente des personnages. Ce n'est plus le vécu quotidien, mais plutôt les instants de flottement de la conscience qui intéressent l'écrivain.

Michel Butor n'a pas théorisé sur le récit de rêve qui apparaît cependant primordial dans la représentation mentale de l'individu et qui introduit au niveau de l'écriture un univers parallèle au premier, formant une espèce de cocon, c'est-à-dire un détachement momentané par rapport à la réalité qui nous entoure. C'est à travers le rêve que se poursuit la rencontre sous le mode de la prosopopée, entre le paganisme et le christianisme (l'abbé Ralon, et l'Égypte ancienne dans *Passage de Milan*, Léon Delmont et la Rome antique, dans *La Modification*).

Le rêve manifeste les peurs intérieures, les malaises (le rêve de l'abbé Alexis, frère de Jean Ralon, dans *Passage de Milan*, Léon Delmont dans *La Modification* ou Jacques Revel dans *L'Emploi du temps*). L'œuvre de Butor saisit ce malaise que la bienséance et les relations sociales dissimulent sous la gêne et la pudeur. Le récit de rêve introduit ainsi le mouvement de la conscience qui perçoit et manifeste la crise intérieure à son paroxysme.

-
- Des supports cartographiques résument les grandes découvertes de la Renaissance, tandis que les supports livresques se rapportent à la littérature (Homère racontant les voyages d'Ulysse dans *l'Illiade*, Chants V, VI, VII ; le premier vers de *l'Énéide* de Virgile ; Marco Polo, *La Description de Monde* dit aussi *Le Livre des Merveilles* ; l'essai de Montaigne sur les cochons ; les 36^{ème} et 85^{ème} lettres des *Lettres persanes* de Montesquieu ; Voltaire commentateur de Marco Polo dans son *Essai sur les mœurs* ; Jules Verne et sa description des voyages imaginaires relatifs à la science-fiction, dans *De la Terre à la lune*, et la bande dessinée *Tintin en Amérique* d'Hergé.

Voyons comment Michel Butor traite du mouvement au niveau de la réception.

II.2.3.2. Le lecteur en mouvement (plan de la réception)

Sur le plan de la réception, nous découvrons deux moments du lecteur : le lecteur dynamique, et le mouvement du lecteur confronté à une œuvre en mouvement.

a) *Le lecteur dynamique*

Le travail formel sur le roman génère un questionnement permanent sur sa finalité. C'est pourquoi, Michel Butor constate que :

« Lorsqu'on accorde tant de soin à l'ordre dans lequel sont présentées les matières, la question se pose inévitablement de savoir si cet ordre est le seul possible, si le problème n'admet pas plusieurs solutions, si l'on peut et doit prévoir à l'intérieur de l'édifice romanesque différents trajets de lecture, comme dans une cathédrale ou dans une ville. »²⁷⁹

C'est le problème du lecteur qui est posé une fois de plus ici. En effet, contrairement au roman dit traditionnel, le lecteur posséderait le choix du trajet de lecture²⁸⁰. Ces arguments valent pour le travail formel dans le roman, car en réalité, peu importe la forme de celui-ci, le lecteur-critique possède le choix de l'angle sous lequel il désire lire l'œuvre. Si lire au XXI^{ème} siècle veut dire critiquer, alors il a l'embarras du choix entre les différentes disciplines et méthodes théoriques qui s'offrent à lui. Ici, Butor a opté pour l'approche phénoménologique de la littérature.

²⁷⁹ « Recherches sur la technique du roman », in *Répertoire II*, p. 98, 9. Structures mobiles. Cf aussi « Individu et groupe dans le roman », pp. 86-87.

²⁸⁰ Nous verrons plus tard que l'introduction des éléments visuels comme la carte dans le paratexte de *Mobile* par exemple, présentant la carte fracturée du récit établit à sa façon une multiplicité de trajets de lecture, un déplacement visuel, un mobile. Ce qui conforte l'idée de la relation entre la littérature et les arts dans l'œuvre de Butor.

Ainsi, le lecteur que nous appelons « lecteur dynamique », serait celui qui, assis dans un lieu, réussit à abolir la distance entre la réalité du lieu où il se trouve et celle de l'espace fictionnel. Sa lecture produirait une superposition des espaces, et lui procurerait un plaisir du texte marqué par une évasion mentale à travers les espaces mis en scène par l'écriture. Mais un tel lecteur peut subir un double mouvement de déplacement dans sa lecture.

C'est dans ce contexte que Butor émet la définition suivante :

« Dès qu'il y a lecture, les caractères se mettent en mouvement. Ceci dit, il y a des textes beaucoup plus mobiles, ou actifs, que d'autres. Certains ont un vecteur linéaire qui nous « emporte » d'un bout à l'autre, ou nous « entraîne ». Le mouvement du texte nous happe, tels ces romans policiers dont on ne peut pas sortir avant d'avoir découvert la solution. Dans cet emportement grossièrement rectiligne peuvent se produire toutes sortes de boucles [...] »²⁸¹

Le lecteur peut s'inscrire dans une autre dynamique qui est celle du déplacement. L'essai « Le voyage et l'écriture » dans *R4* fait mention de tous les trajets rectilignes et perpendiculaires qu'effectue le lecteur en mouvement (il se produit alors un phénomène de superposition). La présence de moyens de locomotion comme le métro (*Passage de Milan, Degrés*), le bus (*L'Emploi du temps*), ou le train (*La Modification*) introduit la notion de mouvement dans l'œuvre.

b) Le mouvement du lecteur et l'œuvre en mouvement

Les lecteurs de Michel Butor se divisent en deux groupes : ceux qui ont suivi l'œuvre dans ses différentes phases et ceux qui se sont arrêtés dans les premiers moments de l'œuvre. S'agissant des premiers, nous retrouvons surtout des universitaires, des critiques, de jeunes chercheurs, animés d'un désir de connaître et de faire connaître l'œuvre, et guidés par le plaisir de la découverte.

²⁸¹ Société d'étude du XXème siècle, « Du mouvement en littérature. Entretien avec Michel Butor », entretien avec Anne Fabre-Luce et Georges Raillard, *Cahiers du XXème siècle*, n°1, Mobiles I- essais sur la notion de mouvement, Paris, éd. Klincksieck, 1973, p. 17.

Quant aux autres, les tentatives de Michel Butor restent un bel exemple de prouesse technique, cependant qu'elles relèvent, pour le lecteur moyen, de l'illisibilité. Guy Belzane peut à juste titre poser la question-titre de son article « Pour une esthétique de la déception ? Lire Butor »²⁸² où il relève les raisons pour lesquelles le public ne lit pas assez ou pas du tout l'œuvre postromanesque de Michel Butor. L'une d'elles serait le jeu entre le formel et l'informel ; l'œuvre de Butor s'attelle souvent à montrer les dessous de sa fabrication, son aspect mécanique. Seuls quelques téméraires auraient la primeur de sa lecture.

La formalisation de la notion d'espace en relation avec le déplacement des personnages laisse dire à Butor que la meilleure lisibilité du texte aurait lieu dans le mouvement même de l'écriture, qui devrait se faire ressentir jusque dans l'espace même de la page. De fait, la notion de mobilité serait de l'ordre du lisible et du visuel.

Contre une représentation littéraire statique, Butor oppose une représentation dynamique à travers le concept de mobilité. En effet, il constitue le meilleur moyen, dans l'ordre de la poétique du récit, pour parvenir aux formes les plus hautes de la composition et du renouvellement du genre.

Le concept de mobilité devient central dans l'œuvre de Butor, dans la mesure où c'est lui qui va fonder toute la poétique et révolutionner l'œuvre qui s'orientera vers un diptyque entre le statique et le dynamique. Ce que nous découvrirons plus tard dans l'étude de l'œuvre postromanesque. Mais cette mobilité ne peut remplir ses fonctions qu'en milieu générique ouvert, que nous avons dénommé hybride générique. Ce qui nous amène à examiner les nouveaux aspects de la poétique butorienne.

²⁸² Guy Belzane, « Pour une esthétique de la déception ? Lire Butor », in *Poétique*, n°105, 1996, pp. 55-69.

II.3. Nouveaux aspects de la poétique butorienne (ou comment la poétique du roman et celle du théâtre se contaminent mutuellement)

Ces aspects, qui ne sont jamais abordés dans toute étude sur l'œuvre de Michel Butor sont ceux qui mobiliseront le plus notre attention, dans la mesure où il s'agit d'aborder un aspect longtemps négligé de l'écriture butorienne, à savoir les aspects dramatiques de l'œuvre, et en particulier le théâtre radiophonique.

II.3.1. Une poétique butorienne du théâtre (classique) ?

La lecture de l'œuvre critique de Michel Butor nous conduit à émettre l'hypothèse d'une poétique du théâtre classique qui s'origine d'abord dans le traitement d'un corpus relatif au théâtre du XVII^{ème} et du XIX^{ème} siècle²⁸³. Par classique, nous entendons, un théâtre qui obéit à des codes d'écriture et de représentation au niveau scénique, différent des expérimentations effectuées au XX^{ème} siècle par les écrivains qui ont voulu subvertir le genre et en apporter un éclairage nouveau. Ensuite, dans l'utilisation abondante de la métaphore théâtrale pour traiter du roman et de ses effets, et enfin par l'écriture d'œuvres radiophoniques.

II.3.1.1. La rencontre entre Michel Butor et le théâtre : influences et réflexion critique

La rencontre entre Michel Butor et le théâtre est attestée par la fréquentation des milieux intellectuels et littéraires, se soldant par l'écriture d'essais relatifs au théâtre classique. Mais avant de développer nos arguments, une définition du théâtre s'impose :

²⁸³ Voir les *Répertoire I et II*.

a) Définition du théâtre

Selon *Le Dictionnaire du Littéraire*, le théâtre

« désigne d'abord le lieu où les acteurs se tiennent pour jouer (on dit aussi : la scène) ; le mot désigne ensuite le bâtiment ou le site où se trouve ce lieu ; il désigne enfin les spectacles qui y sont donnés. Dans ce dernier sens, il spécifie des œuvres qui sont, le plus souvent, à la fois texte et spectacle. Il constitue donc un art, ainsi qu'un domaine-plutôt qu'un genre-de la littérature. »²⁸⁴

Ce dernier sens n'est pas partagé par tous les spécialistes du théâtre, notamment par Gérard-Denis Farcy, qui propose quatre sens définitoires du théâtre dans le *DITL*. Il propose **un sens architectural** et/ou **scénographique**, un **sens littéraire**, à travers lequel il reconnaît le théâtre comme un genre à part entière, **un sens global** et un dernier sens qui regroupe des **sens adventices ou induits** (domaine militaire, paysagiste, didactique ou encyclopédique, baroque, mondain). S'agissant de la définition littéraire qui nous intéresse, il affirme que

« a) C'est un genre, c'est-à-dire un ensemble de codes constitutifs et de contraintes spécifiques qui informent une catégorie de textes et fondent sa différence. Mais seul le théâtre est pourvu d'une finalité et d'un mode de communication qui le déportent hors de la littérature. C'est donc un genre en amont (l'écriture) et un genre extralittéraire en aval (la représentation).

b) C'est une série de textes (un corpus) qui a pour dénominateur commun un auteur (le théâtre de Claudel), une époque (le théâtre de l'entre-deux-guerres), une esthétique et une mythologie (le théâtre romantique). »²⁸⁵

Ainsi, la définition du terme comme genre pose problème, dans la mesure où un double mouvement interne (au niveau de l'écriture) et externe (au niveau de la représentation) implique un paradoxe du genre qui le met à l'intérieur et hors du champ littéraire, par cette capacité à transcender l'écriture. Il ne serait pas anodin dans un premier temps d'examiner le rapport de Michel Butor au théâtre, dans la mesure où il n'est connu que comme romancier ou poète et critique par le public, hormis quelques spécialistes.

²⁸⁴ *Le Dictionnaire du littéraire*, article « Théâtre », par Alain Viala, p. 608.

²⁸⁵ *DITL*, « Théâtre », Etude sémantique/Définition, Par Gérard-Denis Farcy [en ligne], disponible sur <http://www.ditl.info/arttest/8240.php>, article consulté le 5 novembre 2008.

b) *La fréquentation du milieu intellectuel et littéraire*

Il s'agit de montrer que la rencontre entre Michel Butor et le théâtre s'effectue à travers non seulement ses lectures, sa fascination pour le théâtre de Claudel, son entrée à la *N.R.F.*, ses collaborations avec Pierre Klossowski et Georges Perros, les sollicitations radiophoniques et les participations à des tables rondes, mais aussi par l'écriture d'essais sur le théâtre.

C'est à travers les explications fournies par Michel Butor lors de ses entretiens avec André Clavel²⁸⁶ que nous apprenons que la représentation de la pièce *L'Annonce faite à Marie*²⁸⁷ dans les années 40, avait eu pour conséquence la lecture par Butor de toute l'œuvre de Claudel. Ceci était rendu possible grâce à sa foi en la religion chrétienne. Puis il s'était tourné vers Rimbaud quand, a-t-il dit, il a perdu la foi. Une autre rencontre ayant eu un impact dans la formation intellectuelle du jeune Butor fut celle de Jean-Paul Sartre à la Sorbonne. En effet, ce penseur de son temps avait déjà écrit des pièces de théâtre, notamment *les Mouches*

²⁸⁶ *Curriculum Vitae*, p. 33.

²⁸⁷ Sur cette pièce de théâtre, nous pouvons lire que « C'est l'œuvre la plus célèbre de Claudel, la plus jouée, la plus goûtée du public religieux. L'histoire du texte est complexe, depuis les trois versions successives de *La Jeune Fille Violaine*, dont elle est issue, jusqu'aux versions faites pour la scène (1940-1948). Le meilleur texte reste celui qui a été publié dans *La Nouvelle Revue Française* en 1911-1912. », Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, éd. Bordas, 1994 (1984 pour la 1^{ère} édition), vol. A-D, article « Claudel », p. 504. Dans cette pièce, nous pouvons retenir les notions de « *drame de la jalousie* » et de « *sacrifice* ».

Dans une lettre, Michel Butor a affirmé que Claudel a eu une influence immense sur lui avec ses œuvres en prose, mais qu'il a fort peu côtoyé les gens de théâtre. Il en a rencontré de temps en temps, Lettre de Michel Butor, 14 septembre 2012, Lucinges, à Gisèle Leyicka Bissanga, Talence (Gironde).

Sur le théâtre de Claudel, on peut se reporter aux ouvrages suivants : Paul Claudel, *Théâtre II*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1956, Note bibliographique et textes établis par Jacques Madaule (On y apprend notamment que *L'Annonce faite à Marie* a été représentée pour la première fois, dans sa version définitive, à Paris, le vendredi 12 mars 1948, sur la scène du théâtre Hébertot, p. 132.) ; André Alter, *Claudiel*, Paris, éd. Seghers, coll. « Théâtre de tous les temps », 1968 (Sur la relation entre Claudel et Rimbaud, Alter signale que « *L'influence de Rimbaud sur Claudel fut grande quant à la formation de son langage poétique, mais les Illuminations et Une saison en enfer préparèrent aussi le jeune écrivain à la rencontre le jour de Noël en faisant sauter les premières défenses du « baigneur matérialiste »-pour reprendre son expression-où il était enfermé [...]* », p. 13 ; André Blanc, *Claudiel*, Paris, éd. Bordas, coll. « Présence littéraire », 1973 ; Jean-Bertrand Barrère, *Claudiel-Le destin et l'œuvre*, Paris, C.D.U. et SEDES réunis, 1979 (ouvrage qui effectue la genèse de l'œuvre de Claudel).

(1943), *Huis clos* (1945), *les Mains sales* (1948), montrant le mouvement de la conscience individuelle face aux impératifs du présent.

Dans les années 1953-1954, par son entrée à la *N.R.F.* de Jean Paulhan, Butor fit la rencontre des gens de théâtre : Georges Perros et Gérard Philippe, notamment. Butor se liera d'amitié avec Georges Perros, qui deviendra l'ami de toujours et le premier lecteur des manuscrits de son œuvre. Ils entretiendront ainsi une longue correspondance.²⁸⁸ On voit ainsi, que toute l'attention de Michel Butor était subordonnée au jugement critique porté par Perros sur son œuvre. Toute la correspondance en témoigne.

Michel Butor a fait l'objet de nombreuses sollicitations : d'abord, celle de Pierre Klossowski vers la fin de l'année 1957²⁸⁹. En effet, celui-ci l'invita à participer à l'adaptation

²⁸⁸ Sur la relation entre Michel Butor et Georges Perros, un ouvrage recueillant la correspondance entretenue par les deux écrivains existe, *Michel Butor/Georges Perros, Correspondance 1955-1978*, Paris, éd. Joseph K., 1996, édition annotée par Franck Lhomeau avec la collaboration de Michel Butor. Avant-propos d'Alain Coelho. On peut y lire qu'

« Il est rare qu'on publie de leur vivant la correspondance d'écrivains. [...] En effet, dès la mort de Perros, qui demeure l'ami par excellence, Butor en rassembla les lettres, précieux "restes" d'une parole enfuie, et songea à les publier. Or, c'est à la demande de l'éditeur que le croisement se trouve rétabli, qu'apparaissent dans leur miroir aussi pour la première fois ces quelques quatre cents lettres que Butor entrelaça aux presque cinq cents lettres que Perros lui adressa sur près de vingt-cinq ans.

L'amitié -rare et profonde-prit naissance au cœur des années cinquante, et perdura jusqu'à la mort de Perros en 1978. », p. 7.

Dès la page d'ouverture des correspondances, comme en prélude, Michel Butor raconte les circonstances de sa rencontre avec Georges Perros à la *N.R.F.* : « J'ai fait la connaissance de Georges Perros dans le bureau de la *N.R.F.* où m'avait mené Georges Lambrichs, alors directeur littéraire des Editions de Minuit. Au milieu des conversations élégantes, enlissantes, je m'accrochais à son regard, à ses moues, comme à une bouée.[...] », p. 11.

Parmi les œuvres de Georges Perros, on peut citer : *Papiers collés*, Paris, éd. Gallimard, 1960 ; *Poèmes bleus*, Paris, éd. Gallimard, 1962 ; *Une vie ordinaire*, Paris, éd. Gallimard, 1967 ; *Papiers collés II*, Paris, éd. Gallimard, 1973 ; *Huit poèmes*, Alfred Eibel, 1978 ; *Echancrures*, Calligrammes, 1978.

²⁸⁹ Sur la relation entre Michel Butor et Pierre Klossowski : La pièce *Roberte ce soir*, avait permis à Michel Butor, Pierre Klossowski et à Georges Perros, de se retrouver le soir pour des répétitions sur la mise en scène de la pièce. Malheureusement, le projet n'avait pas abouti. Sur Pierre Klossowski, on peut lire Daniel Wilhelm, *Pierre Klossowski : le corps impie*, Paris, U.G.E., 1979 ; Pierre Klossowski, *Roberte ce soir*, Paris, éd. de Minuit, 1953 ; *Le Souffleur ou le Théâtre de Société*, Paris, éd. Jean-Jacques Pauvert, 1960 ; Michel Butor, « Pour Denise », in *L'Arc*, n°43, 1970 ; Georges Perros, « Le moins qu'on puisse dire », in *L'Arc*, n°43, 1970. Des essais : Pierre Klossowski, *Sade mon prochain*, Paris, éd. du Seuil, 1947 ; *Le Bain de Diane*, Paris, éd. Jean-

du *Souffleur*. Il se vit attribuer un rôle dans cette adaptation. La relation avec cet homme de théâtre se poursuit avec la répétition de la pièce *Roberte ce soir*, dont Michel Butor fit la critique sur la manière avec laquelle la pièce fut conduite, et sur le traitement de la question religieuse, sous forme de correspondance dans *Répertoire V* sous l'intitulé « Aveux ».

On peut observer, au regard de ses participations, que Michel Butor agissait au début comme simple lecteur de pièces de théâtre²⁹⁰, et qu'il s'impliquait personnellement par la suite, acquérant une certaine expérience de la mise en scène théâtrale au contact de Pierre Klossowski, même si cela n'a pas débouché sur l'écriture de textes de théâtre (classique). C'est ce que nous découvrons à travers la seconde sollicitation dont il fut l'objet, à savoir les tables rondes sur le théâtre. En 1958, il assiste ainsi à une de celles-ci sur le théâtre et l'actualité politique²⁹¹ où il intervient à quatre reprises dans le débat. L'année suivante, il s'interroge sur le statut du jeune théâtre²⁹² (quatre interventions également).

En lisant les deux débats, nous remarquons que la part de Michel Butor reste modeste, et qu'il y participe après que lesdites pièces ont essuyé des critiques négatives (la sortie de la pièce d'Adamov, *Paolo, Paoli*, dans le premier débat, et la représentation au Théâtre Récamier de la pièce de Gatti, *Le Crapaud-Buffle*). Il peut ainsi affirmer plus tard dans des entretiens qu'il n'a jamais pensé à écrire pour le théâtre, mais qu'il l'a fait pour

Jacques Pauvert, 1956 ; *Un si funeste désir*, Paris, éd. Gallimard, 1963 ; *La Monnaie vivante*, texte et dessins de Pierre Klossowski, Paris, 1970 ; *Les Derniers travaux de Gulliver* suivi de *Sade et Fourier*, Paris, éd. Fata Morgana, Montpellier, 1974.

²⁹⁰ En 1959, Michel Butor s'est occupé de la traduction d'une pièce de Shakespeare, *Tout est bien qui finit bien*.

²⁹¹ *Entretiens*, vol. I, Entretien VII-Le théâtre peut-il aborder l'actualité politique ?, *France Observateur*, 13 février 1958, table ronde avec Arthur Adamov, Jean-Paul Sartre, Roger Vaillant, Michel Butor, Morvan Lebesque, autour de Gilles Martinet pp. 56-62. Interventions de Michel Butor, pp. 57, 58, 60, 62.

²⁹² *Ibid.*, Entretien XVI- Cinq jeunes auteurs défendent leur avant-garde, *Arts*, 4-10 novembre 1959, débat organisé par Pierre Marcabru, et qui réunit Jean Cayrol, Philippe Sollers, Michel Butor, Georges Auclair, André Parinaud, et Pierre Gascar, pp. 124-128.

l'opéra²⁹³, dans la mesure où la forme actuelle de ce théâtre (à cette époque), ne le satisfaisait pas.²⁹⁴

Cette ouverture effectuée par l'opéra sera l'occasion d'une autre sollicitation, celle de la radio -dans les années soixante- qu'il reconnaît dans ses entretiens. En effet, c'est par l'entremise de Georges Charbonnier que le texte *Réseau aérien* sera écrit pour l'O.R.T.F., il en est de même pour *6 810 000 litres d'eau par seconde*, qui est une commande de la radio allemande de Stuttgart, et dont la mise en scène s'effectuera au théâtre de Grenoble. Michel Butor écrira aussi des essais sur le théâtre.

c) *Les essais de Michel Butor*

Si l'analyse formelle effectuée par Michel Butor se sert des autres arts (musique, peinture), pour éprouver les œuvres, comme on l'a souvent démontré jusqu'alors, c'était limiter sa poétique à un seul aspect, puisqu'à la lecture approfondie de ses essais, il apparaît que l'analyse théâtrale occupe une place importante dans la relation entre Michel Butor et d'autres écrivains, notamment Racine et Hugo. Examinons les *Répertoire*.

Dans *RI*, Michel Butor effectue une étude thématique de onze pièces de Racine²⁹⁵ à travers l'essai « Racine et les dieux ». Conscient d'une part des avancées significatives des études sur le XVII^e siècle, et des travaux de la critique littéraire, sous-tendus par les sciences-humaines d'autre part, Butor trouve là un moyen d'entreprendre la relecture d'un auteur dit « classique », alors que pour lui, Racine reste encore méconnu. C'est dans cette optique qu'il affirme qu'

²⁹³ La mise en scène en collaboration avec Henri Pousseur du texte de Beethoven, *La Valse Diabelli*.

²⁹⁴ Ibid., Entretien XLIV-Michel Butor, *La Revue de Paris*, novembre 1965, p. 281, *Entretiens*, vol. III, Entretien sur les *Entretiens*, entretien avec Henri Desoubes, Lucinges, 20 avril 1999, p. 11 et Entretien CXVII-Interview avec Michel Butor, *The French Review*, mars, 1984. Interview faite par Michelle Rogers, p. 137.

²⁹⁵ L'étude comprend dix tragédies : *La Thébaïde* (1664), *Alexandre* (1665), *Andromaque* (1667), *Britannicus* (1669), *Bérénice* (1670), *Bajazet* (1672), *Mithridate* (1673), *Phèdre* (1677), *Esther* (1689), *Athalie* (1691) et une pièce comique, *Les Plaideurs* (1668).

« Il faut décaper Racine, comme on enlève des tableaux anciens ces couches de vernis devenus opaques et qui en cachent toute la fraîcheur, tous les éclats, toute l'audace, quelquefois tout un merveilleux paysage. »²⁹⁶

Cela revient donc à faire table rase du discours ambiant qui pour Butor empêche d'interpréter tous les sens possibles de l'œuvre. Il existe d'abondantes allusions mythologiques et historiques qui sont mal saisies par la critique littéraire, et

«[...] C'est donc à une lecture moderne, à une lecture plus précise de cet écrivain difficile, que sa célébrité même voile, que je voudrais vous inviter, profitant de cette phrase pour donner aux travaux de l'érudition récente l'hommage qu'ils méritent, mais en m'appuyant avant tout sur les textes mêmes, bien suffisamment riches et bien suffisamment ignorés. »²⁹⁷

La méthode d'analyse de Michel Butor s'appuie sur les travaux de l'« érudition récente », ceux qui ont été menés par les structuralistes, et dont le principe de lecture était l'immanence textuelle et non plus le hors-texte (la méthode historiciste). C'est le problème de l'objectivité par opposition à la subjectivité, introduit par **la querelle de Picard contre Barthes**. En effet, Raymond Picard, spécialiste de Racine recusa les analyses de Roland Barthes en s'insurgeant dans un pamphlet, *Nouvelle Critique ou Nouvelle imposture*²⁹⁸, contre l'interprétation psychanalytique qu'en avait donné Roland Barthes dans son livre *Sur Racine*²⁹⁹.

La querelle portait sur la méthode, son mode d'application et sa validité. Dans la première partie, il critiquait Barthes, puis Paul Weber dans la seconde. Sa thèse était la suivante : un auteur mort depuis des siècles ne peut être psychanalysé. Critique de la vérité de Barthes sur Racine, à partir du moment où par un mouvement contradictoire de la pensée,

²⁹⁶ « Racine et les dieux » (1959), *Répertoire I*, p. 29.

²⁹⁷ Ibid., p. 29.

²⁹⁸ Raymond Picard, *Nouvelle Critique ou Nouvelle imposture*, Paris, éd. Jean-Jacques Pauvert, coll. « libertés », 1965.

²⁹⁹ Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, éd. du Seuil, 1963. On notera que Michel Butor a écrit un texte sur Roland Barthes, « La fascinatrice » (texte dédié à Georges Perros), que l'on peut lire dans *R4*, dans lequel il avoue avoir lu *Sur Racine* pour la première fois en 1963. Ce qui l'avait marqué, c'était le système construit sur la base de la contradiction.

Barthes avoue « l'impuissance à dire vrai sur Racine » et qu'il poursuive quand même l'étude de l'œuvre. Résultat : Barthes manquait d'objectivité, ce qui, pour lui, n'était pas de la science.³⁰⁰

Pourquoi une étude sur Racine? Cette réflexion sur le théâtre s'inscrit dans une approche plus large de la thématique religieuse (l'étude sur John Donne, l'alchimie...). Si dans *La Modification*, la critique du religieux était visible, dénonçant la puissance religieuse de la ville de Rome, son prestige, elle se poursuit avec l'œuvre de Racine, (Butor parle d'une structure religieuse s'inspirant du paganisme antique)³⁰¹, puisque l'étude date de 1959, donc, deux ans après la publication du roman. Contestant François Mauriac par exemple, qui a affirmé dans son œuvre *Vie de Jean Racine*, que le drame religieux se situait à l'intérieur du christianisme, Butor veut montrer au contraire qu'il se passe à l'extérieur et qu'il existe un constant basculement entre paganisme et christianisme, entre polythéisme et monothéisme dans l'évolution de l'œuvre.

Dans R2, l'essai « Babel en creux » est une étude sur le vers hugolien³⁰². Butor reprend la problématique de l'opposition entre le vers de la tragédie classique, et celui du drame romantique, en l'occurrence, le traitement de l'alexandrin et des répliques. Dans cet essai, il ne se pose pas en homme de théâtre, mais plutôt en analyste du poème. C'est l'étude de la prosodie, du mot et de la diction qui l'intéresse. Babel est le symbole de la diversité des langages, de la construction d'une tour débouchant sur le chaos, et l'incompréhension. Pour lui, dans le vers hugolien, les mots sont toujours en expansion ; ils ont une forte capacité de développement. Cette constatation sera l'occasion d'un traitement spécifique à travers *Mobile*.

Une analyse complémentaire apparaît dans R3³⁰³ avec l'essai « La voix qui sort de l'ombre et le poison qui transpire à travers les murs ». Cette étude s'intéresse au théâtre de

³⁰⁰ Les mêmes remarques valent pour les thèses de Charles Mauron dans *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Gap, Ophrys, 1957 : « Je dois préciser que je ne suis pas plus captivé ni convaincu par les thèses de Mauron que par celles de M. Barthes. », note 1, p. 26.

³⁰¹ « Racine et les dieux », *Répertoire I*, p. 41.

³⁰² Etude de *La légende des siècles*.

³⁰³ Michel Butor, « La voix qui sort de l'ombre et le poison qui transpire à travers les murs », in *Répertoire III*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Critique », 1968.

Victor Hugo, notamment à ses pièces maîtresses : *Cromwell*, *Hernani*, *Ruy Blas*, *Les Burgraves*³⁰⁴. Il s'agit d'une étude génétique des drames hugoliens, de la technique d'écriture, de la manière dont le poète construit le vers, et par conséquent, les répliques. La nouveauté, c'est que contrairement à l'essai précédent, celui-ci est plus hardi sur le théâtre. Il traite des problèmes de l'adaptation et de la réalisation scénique. Et comme *R3* date de 1968, nous y voyons une concordance avec les questions qui se posaient à Michel Butor lors de l'adaptation de *6 810 000 litres d'eau par seconde* au théâtre de Grenoble à la même date.

Poursuivant son analyse dans la même veine, « L'opéra, c'est-à-dire le théâtre », toujours dans *R3*, s'intéresse au monde du spectacle, en étudiant l'interaction entre trois genres : l'opéra traditionnel, le théâtre et le concert symphonique, dont la crise ne peut être résolue selon Michel Butor sans une réorganisation générale du spectacle, en basant sa réflexion sur l'histoire littéraire. Tout cela conduit *in fine* au le traitement du mot comme matière sonore (nous avons la référence au texte radiophonique) et visible.

On constate que Michel Butor, en tant que lecteur, accorde de l'intérêt au théâtre des XVII^{ème} et XIX^{ème} siècles, mais qu'il se détourne du théâtre avant-gardiste du XX^{ème} siècle, dont les expérimentations et la manière de traiter les sujets lui semble d'aucun intérêt. Il préfère se servir de la métaphore théâtrale comme mode d'explication de ses compositions romanesques, et d'en construire, du même coup, une poétique.

II.3.1.2. La métaphore théâtrale comme élément d'analyse formelle du roman

Chez Butor, l'analogie entre la composition des romans et les règles du théâtre au niveau de la structure formelle est évidente, dans la mesure où l'un arrive à expliciter l'autre. C'est pourquoi, il n'est pas étonnant de voir Michel Butor établir le lien entre les deux genres tout au long de ses entretiens, et faire référence à la célèbre règle des trois unités³⁰⁵.

³⁰⁴ *Cromwell* (1827), *Hernani* (1830), *Ruy Blas* (1838), *Les Burgraves* (1843).

³⁰⁵ La définition suivante rappelle ses origines : « La règle des trois unités s'est constituée en doctrine esthétique aux XVI^e et XVII^e siècles (CHAPELAIN, de 1630 à 1637, D'AUBIGNAC en 1657, LA MESNARDIERE) en prenant appui sur la Poétique d'ARISTOTE considérée-à tort- comme la source et la législatrice des trois unités. À l'unité d'action, effectivement recommandée par ARISTOTE

a) *La règle des trois unités comme mode de composition du roman*

Le théâtre classique se sert de trois éléments importants pour l'écriture et la mise en scène au théâtre, ce sont les fameuses règles des trois unités, dont le but est de garantir le bon déroulement de la représentation, ainsi que l'adhésion du spectateur.

Pour Michel Butor, le roman peut se construire aussi à partir de ces règles. **L'unité de lieu, (ou d'habitation)** est le foyer à partir duquel le récit doit commencer son déroulement, le lieu étant ensuite inscrit dans le mouvement même, à travers les déplacements des personnages.

Autre élément important, le récit doit respecter l'**unité de temps**. C'est aussi le foyer à partir duquel se relaient d'autres régions temporelles de la réalité. Michel Butor s'en explique :

« En composant mes romans, je pense un peu en effet aux règles du théâtre classique, parce que, dans ce que je veux raconter, se pose d'abord un problème de choix [...]. Il faut trouver une limite. Je crois cette limite plus sensible à partir du moment où on la choisit objective : douze heures ou douze mois, par exemple. On sent bien que ces douze heures ou ces douze mois forment une unité qui nécessite un choix [...].

Mais, remarquez-le : ces unités ne sont pas des unités absolues. Je les dirais éclatées, désintégrées. À travers elles, on peut évoquer d'autres temps et d'autres lieux. Jamais en réalité, une tragédie ne se déroule en vingt-quatre heures. Mais c'est seulement si ces unités sont bien constituées qu'on peut parler d'autres choses en surveillant celles-ci et en contrôlant cette désintégration... »³⁰⁶

(Poétique, chap.5), se sont ajoutées l'unité de lieu et l'unité de temps, sous l'influence de la traduction et du commentaire d'ARISTOTE par CASTELVETRO (1570). Ces deux unités ont rarement été respectées totalement, car elles imposent des restrictions très sévères à la dramaturgie ; elles ont joué surtout un rôle de « garde-fou » pour les expérimentations et les tentations épiques du drame [...]. », Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, éd. Dunod, 1996, article « UNITES (TROIS) », 1. Origines, p. 395.

³⁰⁶ *Entretiens*, vol. I., Entretien IV-« Les enfants du demi-siècle, Michel Butor », *Les Nouvelles littéraires*, 5 décembre 1957, entretien avec André Bourin, p. 39. Voir aussi Entretien XXXIV-« Léonce Peillard s'entretient avec Michel Butor », *Livres de France*, juin-juillet 1963, p. 214, notamment la note infra 4. D'autres références à la métaphore théâtrale dans l'œuvre critique de Michel Butor : « L'espace du roman », in *Répertoire II* : pour énoncer les différentes manières d'évoquer le décor dans le roman, Michel Butor écrira : « D'abord, comme au théâtre

Quant à **l'unité d'action**, Butor n'en parle pas vraiment. Et c'est normal, le Nouveau Roman, préoccupé par cette rupture avec le mode d'écriture du roman classique, privilégie l'intellect, la superposition d'images évocatrices, au détriment d'une clôture narrative, à travers laquelle il y aurait un héros agissant. Avec le Nouveau Roman, cette notion devient obsolète, et il lui préfère celui d'actant, dans la mesure où tout élément dans le roman peut agir d'une manière ou d'une autre. En un mot, l'expression habituellement employée « rien ne se passe » pour qualifier habituellement ces romans, permet de ruiner les attentes du lecteur (classique). Et Butor, conscient de cela, introduit la notion de « modification ». Ainsi, rien ne se passe, mais tout se modifie.

Nous voyons donc la nécessité pour Michel Butor d'obéir à des contraintes d'écriture, tout comme les dramaturges, lors de la composition de ses romans, et d'introduire les mathématiques, pour relier tous les éléments du roman. La règle des trois unités a pour fonction dès lors, de créer la vraisemblance, mais celle des romans de Butor s'inscrit dans l'optique d'un réalisme phénoménologique que Michel Leiris et Françoise Van Rossum-Guyon ont mis en évidence dans leurs analyses.

*autrefois, il suffira d'une pancarte : « lieu magnifique », « bosquet charmant », « forêt affreuse », « un coin de rue », « une chambre » », p. 45. Dans *Improvisations sur Michel Butor*, la section n°13 « L'unité d'habitation » (p. 64), établit une analogie entre le théâtre et le roman *Passage de Milan*. Michel Butor affirme qu'il s'est servi de la règle des trois unités pour composer le roman : « J'avais été très frappé par les règles de la tragédie classique. Je me suis dit qu'à l'intérieur du roman on pouvait utiliser des règles du même genre que celle des trois unités. On pouvait utiliser une unité de lieu ; cela a été l'immeuble ; une unité de temps ; non pas vingt-quatre heures, mais douze, les douze heures d'une nuit.*

Peu à peu mon livre s'est précisé : un livre qui serait fait en douze chapitres correspondant chacun à une heure, laquelle serait masquée par le clocher du monastère des sœurs voisines, ce qui donne déjà une organisation musicale. » (p. 65). Il illustre le problème de l'intonation avec un exemple pris au théâtre (p. 85), tandis que dans la section n°76 « La ronde des voix », il émet la nécessité pour le romancier de donner un ton ou un timbre à chaque personnage comme le fit jadis Balzac, et de le répartir dans l'espace, pour aboutir, au terme de sa recherche, vers la superposition du roman et du théâtre « dans une partition littéraire d'un type nouveau » (p. 270).

b) *La vraisemblance ou le vraisemblable*

Si selon *Le Dictionnaire du littéraire*³⁰⁷, la vraisemblance est liée à la fois à la fiction, à la *mimèsis* ou imitation du réel, et à un enjeu de réception, il faut d'abord remonter aux origines de la notion pour en saisir le sens intrinsèque :

« Pour la dramaturgie classique, la vraisemblance est ce qui, dans les actions, les personnages, la représentation, semble vrai au public, tant sur le plan des actions que sur la manière de les représenter sur scène. La vraisemblance est un concept qui est lié à la réception du spectateur, mais qui impose au dramaturge d'inventer une fable et des motivations qui produiront l'effet et l'illusion de la vérité. Cette exigence du vraisemblable (selon le terme moderne) remonte à la Poétique d'ARISTOTE. [...] Le vraisemblable caractérise une action qui soit logiquement possible. [...] »³⁰⁸

Mais cette notion est fluctuante et sa définition varie selon les époques (classique ou moderne), et les genres. Tzvetan Todorov dégage ainsi quatre sens : Un premier sens qu'il appelle sens naïf, selon lequel le vraisemblable est ce qui est conforme à la réalité (sens qu'il écarte tout de suite dans son étude) ; un deuxième sens platonicien et aristotélicien d'après lequel

« Le vraisemblable est le rapport du texte particulier à un autre texte, général, diffus que l'on appelle l'opinion publique ».³⁰⁹

³⁰⁷ *Le Dictionnaire du littéraire*, article « Vraisemblance », par Denis Pernot, pp. 646-647.

³⁰⁸ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, éd. Dunod, 1996, article « Vraisemblable, Vraisemblance », p. 406. Toutefois, une nuance est apportée à propos de la vraisemblance : « La règle de la vraisemblance vaut pour une dramaturgie normative fondée sur l'illusion, la raison et l'universalité des conflits et des comportements. Contrairement à la croyance classique, il n'ya pas en soi de vraisemblable immuable que l'on puisse définir une bonne fois pour toutes. Il n'est qu'un ensemble de codifications et de normes qui sont idéologiques, à savoir liées à un moment historique, malgré leur universalisme apparent. » et d'ajouter plus loin, « Le vraisemblable est un maillon intermédiaire entre les deux « extrémités » de la théâtralité de l'illusion théâtrale et la réalité de la chose imitée par le théâtre. Le poète cherche un moyen de concilier ces deux exigences : refléter le réel en faisant vrai, signifier le théâtral en créant un système artistique fermé sur lui-même [...] », 2. Relativité de la vraisemblance, p. 407. Voir aussi Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, article « Vraisemblable/Vraisemblance », par G. Forestier, pp. 873-874.

³⁰⁹ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1971, 7. Introduction au vraisemblable (1967), p. 94. Essai repris dans Tzvetan Todorov, *La notion de littérature et autres essais*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Points Essais », 1987, 5. Introduction au vraisemblable.

Il dégage ainsi un troisième sens à travers la conception des classiques et conclut sur l'idée qu'

*« [...] il y a autant de vraisemblables que de genres, et les deux notions tendent à se confondre (l'apparition de ce sens du mot est un pas important dans la découverte du langage : on passe ici du niveau du dit à celui du dire) ».*³¹⁰

Et enfin un sens moderne, très prédominant selon lequel

*« [...] On parlera de la vraisemblance d'une œuvre dans la mesure où celle-ci essaye de nous faire croire qu'elle se conforme au réel et non à ses propres lois ; autrement dit le vraisemblable est le masque dont s'affublent les lois du texte, et que nous sommes censés prendre pour une relation avec la réalité ».*³¹¹

Todorov, dans son analyse du vraisemblable a pour objectif de montrer la non correspondance ou la non-coïncidence du discours et du référent, en dénonçant les emplois abusifs du terme « vraisemblable » dans la pratique pédagogique, avant de décliner les différents sens du mot et de dégager les deux niveaux essentiels du vraisemblable que sont « le vraisemblable comme loi discursive, absolue, inévitable » et « le vraisemblable comme masque, comme système de procédés rhétoriques, qui tend à présenter ces lois comme autant de soumissions au référent »³¹², parce qu'il existe non pas un vraisemblable, mais des vraisemblables en littérature.

À partir de ces définitions et de ces remarques, on peut ainsi considérer la vraisemblance comme une technique d'écriture et parler de réalisme, en ce qui concerne Michel Butor. Ainsi, pour qu'un roman puisse accomplir le pacte de lecture, il faut qu'il se serve de tous les récits habituels qui jalonnent le quotidien en intégrant la multiplicité des formes de discours. C'est de là que découlera sa vraisemblance.

³¹⁰ Ibid., p. 94.

³¹¹ Ibid., p. 94.

³¹² Ibid., p. 95.

II.3.2. Aspects dramatiques du roman butorien

Dans cette section, nous verrons comment les aspects dramatiques opèrent à travers la composition romanesque butorienne, tout en nous demandant si les règles de codification de la tragédie classique produisent les mêmes effets au niveau de la représentation scénique du roman ou scène du roman, et qu'alors, s'il y a homologie, Butor ne serait un nouveau romancier qu'en apparence. Et si le résultat contraire est avéré, il s'agirait plutôt d'une réécriture, et d'une manière voilée de réhabiliter d'anciennes règles sous une nouvelle forme d'écriture.

II.3.2.1. Éléments dramatiques contenus dans la fiction romanesque

Les éléments dramatiques contenus dans le roman permettent de façonner sa structure, ainsi, dans *Passage de Milan*, l'unité de lieu, c'est l'immeuble parisien, qui est le foyer d'autres lieux : les appartements, les escaliers, l'ascenseur, la cave, le sous-sol, et le passage du métro remue l'ensemble. On part de l'élément central qu'est l'immeuble pour se focaliser sur l'appartement des Vertigues qui devient le nouveau foyer central dans lequel toutes les personnalités se concentrent et dans lequel sera planté tout le décor de la « tragédie » qui va se jouer.

C'est le lieu dans lequel la tension conduisant au drame est palpable. Les scènes sont encadrées par l'entrée et la sortie des personnages. Le drame est annoncé : la fille des Vertigues est aimée de plusieurs jeunes gens, qui durant toute la soirée, cherchent à capter son attention sans y parvenir, amour rendu impossible par leur différence sociale, l'incompréhension, l'animosité et la jalousie. Mais surtout, chacun vit dans un microcosme, au point que l'échange reste souvent mal entretenu. Il s'agit du dialogue de sourds dont nous avons fait mention plus haut. Contrairement aux scènes habituelles, la superposition de scènes et leur apparition en coupe stratigraphique demeurent la règle dans le jeu scénique élaboré par Butor dans ce roman qui se déroule en douze heures (de sept heures du soir à sept heures du matin).

Dans *L'Emploi du temps*, le théâtre acquiert le sens de représentation, mais aussi celui, architectural de lieu. C'est le second sens qui nous intéresse, dans la mesure où Revel fréquente le Théâtre des Nouvelles comme lieu d'évasion, et en même temps comme lieu de quête d'informations. Le roman se déroule en douze mois (du mois d'octobre au mois de septembre).

L'allusion à la tragédie est également visible. L'unité de lieu, c'est la ville de Bleston, foyer d'autres lieux, qui jalonnent la quête intérieure de Revel. Le Graal qu'il cherche, c'est l'essence de sa personne, car l'écriture du journal lui permet peut-être de manière illusoire, de répondre à la question « *qui suis-je ?* ».

La construction de triangles amoureux fait de Revel un anti-héros, qui choisit de se réfugier dans la mythologie, plutôt que d'affronter la réalité. Très cérébral, il préfère émettre des hypothèses et se tourner vers la quête du livre afin de résoudre l'énigme de Bleston, plutôt que d'obéir à ses sentiments. Par conséquent, le fait d'avoir résolu l'énigme et d'avoir trouvé un nouvel exemplaire ne ramène pas Rose auprès de lui, ni Ann d'ailleurs.

C'est à travers *La Modification*, que pour la première fois, une étude établit l'analogie entre les règles du théâtre classique et la composition romanesque de Michel Butor. En effet, l'étude de Michel Leiris³¹³, placée en postface à *La Modification* traite non seulement du réalisme mythologique de ce roman, marqué par l'objectivité des descriptions, mais aussi du réalisme rigoureux de la dramatisation de celui-ci, à travers les notions d'unité de temps, de lieu, d'action et de crise. Contrairement à la tragédie classique, Leiris remarque dans un premier temps qu'il y a un statisme et un mouvement dans ce théâtre, et que les unités de temps, de lieu et d'action, épousent l'idée de mouvement. Par conséquent, il n'y a pas d'action unique dans ce roman. Les unités de temps et de lieu ne sont respectées qu'en apparence : il y a constamment un entrelacement des temps et des lieux :

« *Dans ce roman étroitement daté et situé, il y a donc unité de temps et de lieu. Toutefois, ces unités y prennent une toute autre figure que dans les pièces de notre théâtre classique. Ce n'est pas un*

³¹³ Michel Leiris, « Le réalisme mythologique de Michel Butor », Compte rendu de *La Modification* in *Critique*, n°129, février 1958, repris en postface à *La Modification*.

voyage, mais plusieurs, d'époques différentes et faits dans un sens ou dans l'autre, que le héros accomplit [...]. Il y a ainsi entrelacement de plusieurs temps, dont celui de l'actuel voyage Paris-Rome est simplement celui où la méditation du personnage prend naissance et se développe. Quant à l'unité de lieu, tout compte fait, elle n'est pas mieux traitée. Ce contenant presque immuable où tout se trouve localisé est, en vérité, un mobile dont on suit de station en station le déplacement entre Paris et Rome. ».³¹⁴

Dernier élément de rapprochement avec le théâtre classique, la notion de crise vécue par le personnage. Leiris peut ainsi conclure :

« Si classicisme il y a dans la structure formelle de *La Modification*, il semble que cette structure soit, à chaque instant, bousculée, sinon menacée d'éclatement et que la fragilité même des strictes limites imposées (temps et lieu très réduit, intrigue à première vue banale) confèrent à l'œuvre en tant que telle son tragique propre en douant, apparemment, d'une force explosive la matière ainsi comprimée à l'extrême. [...] ».³¹⁵

L'action n'a pas lieu au premier degré. Statisme en ce qui concerne la position de Léon Delmont dans le train : les actions sont projetées dans sa conscience. C'est dans le flux du monologue que tout se déroule : toutes les scènes se jouent au second degré. Elles sont produites du point de vue d'un seul personnage.

L'étude de Françoise Van Rossum-Guyon s'intéresse au réalisme de Michel Butor, tout en évoquant le problème du vraisemblable dans *La Modification*.³¹⁶ C'est à travers le discours fictionnel choisi par Michel Butor, en l'occurrence la banalité de la description des objets et des lieux que s'y déploient réalisme et illusion de réalité, car tout est historiquement situé. Elle peut ainsi conclure :

« Banalité des choses décrites, banalité aussi des modes de présentation, mais banalité reconnue, accentuée, structurée, intégrée, le « vraisemblable » tel qu'il se réalise dans *La Modification* doit être

³¹⁴ Id., p. 293.

³¹⁵ Id., p. 294.

³¹⁶ Françoise van Rossum-Guyon, *Critique du roman*, Paris, éd. Gallimard /NRF, coll. « Bibliothèque des idées », 1970, Chapitre, II-Le vraisemblable, I. Le problème du vraisemblable, 1. La motivation réaliste, p. 82 et s.

compris comme une contribution à cette « poétique de la banalité » qui, selon l'auteur, donne son sens à l'entreprise romanesque. »³¹⁷

Cette volonté de description du réel est complexifiée par l'écriture de *Degrés* qui apparaît comme la mise en abyme du théâtre à l'intérieur de laquelle le romanesque tend à s'amoindrir, voire à s'effacer au profit de la dramaturgie, à travers une esthétique du discontinu, du fragment et du collage de citations (Molière, Racine, Corneille, Dante, Shakespeare). Le lycée, comme unité de lieu et foyer d'autres lieux (les salles de classe, les rues de Paris, les appartements), se décline comme une scène dès le début du roman dans le discours de Pierre Vernier (professeur d'histoire et géographie) :

« *J'entre en classe et je monte sur l'estrade* ».

L'emploi du présent de l'indicatif traduit une action en train de se faire, de l'ordre de la représentation scénique. Il y a simultanéité entre la parole et l'acte en train de se faire. Ce présent de l'instant, du visible, efface la distance entre le lecteur et le narrateur, de telle sorte qu'il est inclus dans la représentation ou dans le cours des événements qui vont suivre cette action. Les éléments du décor sont posés, le lecteur introduit dans la scène comme spectateur, le cours peut commencer (l'appel des élèves).

Tel un acteur montant sur scène, le narrateur fait de son cours, et de ceux de ces collègues des représentations théâtrales. En les superposant, et en les insérant dans une structure cubique, celle de l'emploi du temps, la profusion des dialogues, des discours ainsi générée concourt à l'éclatement de la narration : le discours direct prend de l'ampleur, et la narration éclate. L'enseignement est subordonné à une transmission orale de la parole : une structure d'écoute très forte est installée. À côté de la multiplication des discours rendue possible par le travail de la citation³¹⁸, comme discours rapporté, une continuité culturelle s'installe, car celui-ci se greffe au discours du temps présent, de l'instant où il est saisi, en l'occurrence, celui de la matière, de la classe et du personnage. Le style indirect dans le roman

³¹⁷ Ibid., Chapitre II-Le vraisemblable, II. Le vraisemblable dans « La Modification » ou les procédés de singularisation, p. 113.

³¹⁸ Les différents auteurs de pièces de théâtre soumis à l'étude sont Racine, Corneille et Molière. En mettant en exergue la préface de *Bérénice* (p. 243), celle d'*Iphigénie* (p. 276) et la deuxième préface de *Britannicus* (p. 358), Butor soulève le problème de l'imitation dans *Degrés*.

et le style direct du théâtre sont la marque de l'hybridité générique de cette œuvre que Michel Butor a choisi d'appeler « roman ».

L'unité de temps, c'est le cours d'octobre 1954 sur l'Amérique. La vraisemblance est créée par l'atmosphère studieuse, la référence à des ouvrages souvent utilisés dans l'enseignement secondaire et la technique du simultanément qui permet de faire mouvoir tous les éléments scéniques en même temps, ainsi que les différents discours qui engendrent la polyphonie. Ceci dit, peut-on faire de l'oralisation du roman un enjeu majeur de théâtralité et de lecture ?

II.3.2.2. Problème de la représentation :

l'oralisation du roman

La dramatisation du roman met en jeu une technique d'écriture dont le but est la saisie du réel. Etant donné que le réel ne peut se saisir qu'à travers la multitude des discours du quotidien, leur forme, et donc la manière de les percevoir et de les transcrire dans l'œuvre, permettent de comprendre les enjeux de l'écriture. L'oralisation peut ainsi être non seulement la marque de la théâtralité des échanges verbaux dans le roman, mais aussi un frein à la linéarité de la narration et à la lecture pour le lecteur non averti.

a) Un frein à la linéarité de la narration

C'est ce que l'on constate à la lecture de *Degrés*, qui laisse place aux dialogues, et est dialogue en même temps par la présence du narrateur complexe dont la parole est relayée par trois personnages. Ceux-ci rapportent les faits, leur version ou leur vision des événements, apportant des éléments nouveaux au lecteur et modifiant en même temps le texte. En contexte de Nouveau Roman, le refus de la linéarité est entièrement voulu.

b) Difficulté de la lecture

Pour le lecteur, il est nécessaire de comprendre que la mention « roman » chez Michel Butor, est un trompe-l'œil qui doit amener le lecteur à se poser des questions sur la nature de l'œuvre qu'il tient dans la main. Rassurante dès le départ, elle laisse place à sa propre étrangeté, et fait découvrir au lecteur son caractère hybride qui la rend difficile d'accès dès le départ.

CONCLUSION PARTIELLE

Il s'agissait, à la suite des études habituellement menées sur Butor, de montrer au fil de son œuvre, la transformation du genre, les conditions d'émergence du genre théâtral, et plus tard, du théâtre radiophonique. Le théâtre apparaît sous une forme narrativisée à travers l'association du roman et du théâtre (rapport d'analogie dans le développement de la poétique romanesque). L'étude du théâtre classique est-elle l'occasion d'émettre une théorie en matière de théâtre ? Quel est l'apport de l'étude de Butor ? A-t-elle un impact sur le théâtre ? Est-ce une révolution ? C'est souvent à partir de l'étude d'un auteur qu'il trouve la matière nécessaire à l'élaboration de sa poétique propre et la matière qui lui servira pour la composition de ses ouvrages. La tragédie et le drame romantique peuvent-ils s'ériger en modèle d'écriture pour Butor ?

Nous remarquons qu'il ne construit pas de théorie véritable sur le théâtre classique : il se contente d'effectuer des études thématiques ciblées. Ainsi, lorsqu'il aborde l'œuvre de Racine, c'est pour repérer la métaphore récurrente, à savoir le thème religieux comme métaphore structurante de l'œuvre racinienne, tandis que chez Hugo, c'est l'analyse du vers et la technique d'écriture qui sont étudiés, remettant au goût du jour l'opposition entre le vers classique et le vers romantique. Il devient donc nécessaire, à ce stade de notre étude, de soulever le problème du genre chez Butor.

Chapitre III. Le problème du genre : essai de classification de l'œuvre de Michel Butor

« Si les genres littéraires constituent donc un facteur qui, d'une part discipline l'écrivain, d'autre part sécurise le lecteur, leur système n'est pas pour autant donné une fois pour toutes, il se développe constamment. »

Michal Mrozowicki, « Le (Nouveau) Roman et la différenciation littéraire », in *Problématique des genres, problèmes du roman*, études réunies par Jean Bessière et Gilles Philippe, Paris éd. Honoré Champion, 1999, p. 225.

Au début de notre étude, nous avons fait mention de la notion de genre en nous basant sur le principe de la tradition historique qui divise les œuvres littéraires en trois genres : la poésie, le roman et le théâtre. Et à travers des exemples pris dans l'œuvre butorienne, nous avons choisi de parler d'hybride générique.

Michel Butor se fait connaître au grand public dans les années 50 comme romancier. La première forme englobante de son œuvre serait pour nous le roman, à l'intérieur duquel apparaissent des combinaisons génériques diverses à travers deux séries de relations. La première est une relation métadiscursive qui consiste à associer :

- le roman et la poésie ;
- Le roman et la philosophie (la phénoménologie) ;
- Le roman et le récit de voyage ;
- Le roman et l'épistolaire ;
- Le roman et le récit de rêve.

Ces genres se distinguent par leur rapport de mixité, de co-présence et de co-appartenance à un ensemble dénommé roman. Le but est de marquer l'autoréflexivité du roman comme étape ultime de l'écriture romanesque.

La seconde relation s'opère dans le rapport du roman aux arts :

- Le roman et la musique ;
- Le roman et la peinture.

Cette relation est pensée comme nécessaire à toute écriture moderne ancrée dans une perspective évolutive et dialogale entre la littérature et les arts. La forme englobante serait donc marquée par une polyphonie des discours et des disciplines générant une autre forme de langage à l'intérieur du roman.

Nous avons vu *in fine*, que le roman intégrait aussi des aspects dramatiques par une référence aux unités du théâtre classique, mais aussi par les marques d'oralisation et de représentation, qui tendent à abolir, selon le vœu de Michel Butor, la distance entre l'auteur et le lecteur.

Au terme de cette première exploration, nous nous demanderons en fin de compte ce qu'est un genre littéraire chez Butor, et nous verrons s'il est possible d'établir une classification de son œuvre, sans courir le risque de l'aporie, de l'impasse générique qui guette tout chercheur ; toute dénomination se révélant à chaque fois insatisfaisante et non exhaustive. Mais c'est voulu par l'auteur, à partir du moment où l'ouverture de l'œuvre fait sourdre de multiples trajets de lecture, nous sommes donc en droit de postuler l'existence d'une forme possible, selon la logique que nous aurons définie. Cela revient à nous demander aussi si la notion de genre est indépassable en littérature. Pour l'instant, commençons par émettre une définition du terme avec les différents enjeux qu'il comporte (III.1.), avant de proposer une classification de l'œuvre butorienne (III.2.).

III.1. Enjeu de départ : qu'est-ce qu'un genre ?

Cette question soulève la problématique de la définition de la notion de genre qui continue à susciter de nombreux débats. On constate alors que cette notion est en mutation permanente (III.1.1). Elle ne se limite pas seulement aux genres littéraires, mais indexe aussi, dans un contexte d'hybridité générique, les autres arts ; ce qui fait sa modernité (III.1.2.). Au vu de la complexité de l'œuvre butorienne, il convient de se demander en dernier lieu s'il faut diviser celle-ci en genres (III.1.3.).

III.1.1. Définition du genre : une notion en mutation permanente

Selon le *Dictionnaire du littéraire*, la définition du mot varie en fonction des usages qui en sont faits. Il en répertorie deux, à savoir un usage théorique et un usage empirique :

« Le mot « genre » désigne une classe d'objets qui partagent une série de caractères communs. Dans le domaine culturel, le terme recouvre deux sortes d'emplois souvent mêlés :

1) un usage théorique qui, pour les textes comme pour les autres langages, définit des règles, des formes, contenu et buts visés [...];

2) un emploi empirique qui, au fil de l'histoire, a opéré et opère des regroupements d'œuvres en ensembles plus ou moins stables, en mettant en avant l'un ou l'autre critère [...]. L'étude des genres constitue la poétique. »³¹⁹

De cette définition on peut retenir que la notion de genre est mouvante et évolutive, dans la mesure où ce sont les différents usages (théorique et empirique) qui orientent sa dénomination. Dans ce cas, le chercheur se trouve confronté à des difficultés ayant trait principalement à deux problèmes, comme l'a montré Jean-Marie Schaeffer. D'abord à celles qui sont liées à la terminologie : pour lui, les différentes distinctions ne

³¹⁹ *Le Dictionnaire du littéraire*, article « Genres littéraires », par Yasmina Foehr-Janssens, Denis Saint-Jacques, p. 258.

renvoient qu'à la seule problématique du genre, dans la mesure où il n'y a pas de frontière absolue entre les différentes catégories, puisque les niveaux d'abstraction sont différents.

Le deuxième problème est lié aux idées reçues accumulées depuis des siècles, à savoir la confusion au XIX^{ème} siècle entre la question du genre et celle de la littérature (poésie), l'idée d'une frontière absolue entre les activités littéraires et les non littéraires (genres littéraires et genres du discours), le traitement du genre comme catégorie causale qui expliquerait l'existence de textes (Aristote, Brunetière), le dernier préjugé étant que les catégories génériques doivent se référer toutes à des phénomènes de même type, alors que le sonnet par exemple ne possède pas les mêmes caractéristiques selon les pays. Il peut ainsi conclure qu'

« Une activité discursive peut être appréhendée sur divers niveaux, ce qui veut dire que son identité est toujours relative. »³²⁰

Et c'est ce caractère relatif du genre souligné par Schaeffer qui guide l'évolution des genres dans la littérature contemporaine. Les œuvres produites ont souvent pour sous-bassement la transgression des catégories, l'abolition des frontières entre les genres, toujours en se référant à cette même notion. C'est donc à partir d'elle, pour aboutir finalement à elle que la littérature se développe, se remet sans cesse en question.

Dans le domaine théorique, le chercheur se trouve confronté à des impasses théoriques à l'intérieur desquelles il doit se frayer un chemin. Il doit se pencher sur des problèmes liés à deux critères : le fait littéraire et la méthode, comme le suggère le questionnement de Dominique Combe :

« dans le riche éventail des théories (rhétoriques, esthétiques, linguistiques, poéticiennes, phénoménologiques des genres [...], comment choisir des critères d'analyse ? Le commentateur, sommé de se prononcer [...] est désorienté par la complexité infinie de son objet, redoublée par la diversité des méthodes possibles [...]. Aussi faut-il tenter de dégager quelques principes simples-une

³²⁰ *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Encyclopaedia Universalis/Albin Michel, 2001, Nouvelle édition augmentée, préface de François Nourrissier, article « Genres littéraires », par Jean-Marie Schaeffer, p. 355.

« morale provisoire » dictée par des impératifs pratiques, à défaut de pouvoir cerner une « vérité » des genres, ainsi que le montrent les innombrables discussions menées depuis Aristote sur ce sujet. »³²¹

Dominique Combe propose alors l'éclectisme comme mode d'approche, face à une œuvre multiple :

« À la perspective normative, [...] de la théorie des genres, le commentateur [...], qui tente de se frayer un chemin de lecture et d'interprétation, substitue une perspective empirique. [...] ; il ne s'intéresse au genre que pour mieux comprendre l'œuvre, alors que pour le poéticien, au contraire, l'œuvre n'est qu'un prétexte. Tous les critères thématiques et formels retenus par la rhétorique et l'esthétique peuvent être utiles pour décrire l'« Œuvre total ». Empirisme, éclectisme et syncrétisme [...] paraissent devoir présider à l'identification du genre d'un texte littéraire. »³²²

Telles sont les solutions qui s'offrent aux théoriciens et aux chercheurs. Mais en ce qui concerne l'écrivain épris d'invention, la modernité réside dans le traitement du genre à travers le faire littéraire appelant l'examen de la relation entre la littérature et les autres arts.

III.1.2. Modernité du genre littéraire

La marque distinctive des œuvres contemporaines et de la modernité générique est selon Dominique Combe, la polyphonie :

« Les textes contemporains, parce qu'ils sont [...] polyphoniques, [...] pluriels, n'ont pas pour but l'appartenance à un genre unique. Un modèle de description fondé sur le postulat de la « pureté » [...] ne peut être qu'inadéquat à une littérature où sont valorisés [...] l'intertextualité, le « métissage » des cultures. Nul doute [...], que nous vivions encore aujourd'hui sur le rêve symboliste de l'« Œuvre total » et de la « correspondance des arts », bien davantage que sur l'idée « classique » d'une distinction et d'une autonomie des arts [...]. Mais ce qui paraît nouveau [...], c'est la volonté explicite et systématique d'une synthèse des genres qui amène l'auteur à emprunter ses moyens à un autre art. »³²³

³²¹ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, éd. Hachette, coll. « Contours Littéraires », 1992, p. 152.

³²² Ibid., p. 152.

³²³ Ibid., pp. 150-151.

Dans cette perspective, Michel Butor opte pour une approche historique et fonctionnelle du genre, dans une visée sociologique, tout en élargissant sa réflexion à la relation du fait littéraire avec les activités culturelles ³²⁴:

« Non seulement les genres traditionnels doivent être compris historiquement, fonctionnellement, de telle sorte qu'on puisse enfin comprendre quels sont les genres qui sont effectivement en action aujourd'hui et qu'on puisse en trouver d'autres qui amènent à une transformation du fonctionnement social, mais il faut aussi mettre en question, interroger, la situation de la littérature par rapport à l'ensemble des autres activités et, en particulier, par rapport aux activités dites "culturelles" »³²⁵.

Il s'agit de saisir et de comprendre dans un premier temps l'enjeu de l'évolution des genres en vigueur aujourd'hui, et de les considérer dans leur relativité :

« la prise de conscience de la relativité de la classification des arts et de la relativité de la situation de la littérature par rapport aux arts va amener à la mise en évidence des aspects matériels et fonctionnels de la littérature, c'est-à-dire de ses aspects aussi bien visuels qu'auditifs, poésie concrète, poésie auditive, poésie visuelle »³²⁶.

Ceci a pour conséquence d'interpeller l'écrivain sur des recherches axées sur la typographie, l'enregistrement, le problème des partitions, ainsi que sur les d'autres en relation avec la radio et la télévision. L'écrivain ne peut s'y soustraire, parce qu'il doit tenir compte du fait que :

« le tableau actuel des genres a été bouleversé à cause des transformations des moyens de communication et des moyens de diffusion et de conservation du langage. Ces transformations ont introduit des relations tout à fait nouvelles entre les mots et les images par exemple... Est contemporain (ou moderne) un texte qui témoigne de ces transformations. »³²⁷

³²⁴ Sur la réflexion de Michel Butor sur les implications de l'art dans l'évolution de la littérature, voir *Entretiens* vol I, Entretien XL- Entretien sur l'art actuel. Michel Butor : « Pour moi, l'important c'est de devenir contemporain », *Les Lettres françaises*, 9-15 juillet 1964, entretien avec Pierre Daix, p. 241 et s.

³²⁵ *Entretiens* vol. II, Entretien XCIII-Retour de la poésie, *Magazine littéraire*, septembre 1978, Entretien avec Michel Sicard, p. 316.

³²⁶ *Ibid.*, p. 316.

³²⁷ *Ibid.*, p. 316.

L'adaptation aux changements est une manière de s'inscrire dans la modernité littéraire. Une littérature basée sur une conception évolutive, moderne, devrait repenser le problème du genre en relation avec les autres arts, et en créer de nouveaux. Il devient alors nécessaire dans un second temps de réfléchir sur la prise de conscience de l'historicité de la littérature liée à un fonctionnement social dont elle fait partie. C'est dans cette mesure que la tâche de l'écrivain va consister à traiter les phénomènes intertextuels (citation, parodie) et leur rôle dans la transformation du genre.

Cela va se traduire au niveau de l'écriture par la mobilisation de trois actions ou moyens :

1°) la technique du collage : il s'agira d'introduire un texte dans un autre dont l'origine est facilement reconnaissable, soit d'un grand auteur, soit de la banalité contemporaine (prospectus, catalogue...). Pour Butor, tout est texte et fait sens à partir du moment où il est incorporé et poétisé dans le texte littéraire.

2°) L'étude des modes de juxtaposition, et en particulier le choix d'une citation, la manière de la prélever dans son texte d'origine.

3°) La prise de conscience de la situation de la littérature non seulement par rapport aux autres arts mais aussi par rapport aux autres activités de l'esprit comme la politique et l'activité scientifique.

Michel Butor fait allusion à l'engagement politique, d'un certain « réalisme » dans le sens que peut prendre le mot en littérature, musique, peinture, cette espèce de *sens moral* qui devrait guider l'écrivain. Quant à la relation entre la littérature et l'activité scientifique, notamment les Sciences humaines, elle est intéressante, puisqu'elle débouche sur l'invention stylistique, et génère un type d'écriture. Ainsi, la psychologie, comme exploration de l'« âme » humaine a permis la naissance du surréalisme et du concept d'écriture automatique. L'exploration du monde extérieur a permis le développement de la description dans le roman.

Quant aux relations de la littérature aux sciences structurales comme la linguistique et les mathématiques, elles s'ouvrent, en ce qui concerne la linguistique, sur une exploration et sur une réflexion concernant les structures du langage, tandis que les mathématiques faisaient franchir à la littérature une étape décisive à travers la lecture de Poe

par Baudelaire. Selon Butor, la poésie naissante a mis en avant le travail sur les structures. On parle de poésie à matrices. Dans cette poésie, c'est le problème de la répétition et de la variation qui sont étudiés systématiquement. Des structures à taux de répétitions très apparentes permettent une expressivité de type obsessionnel, tandis que des structures dispersées, éclatées, produisent une expressivité différente. Il en résulte une étude claire des structures des œuvres dans lesquelles est travaillé l'aspect visuel. Au terme de son propos, Michel Butor peut ainsi conclure que

« L'étude de la mise en évidence de l'historicité et de la fonctionnalité du texte va être en même temps la mise en évidence de structures de modèles quasi physiques du fonctionnement du langage à l'intérieur de telle ou telle citation »³²⁸.

La relation entre la littérature et les autres arts est donc inévitable et fait partie de son évolution générique selon Jean-Marie Schaeffer, ce qui justifie bien cette difficulté de description de la notion de genre littéraire :

« [...] L'idée d'une frontière absolue et stable entre les activités littéraires et les activités verbales non littéraires ne résiste pas à l'épreuve des faits : puisque la littérature est un agrégat historique en mouvement perpétuel, une étude des genres ne saurait établir de frontière étanche entre les genres littéraires au sens étroit du terme et les genres du discours (Tzvetan Todorov), c'est-à-dire l'ensemble des conventions qui régissent les différents types d'échanges verbaux « naturels ».³²⁹

Et pour nous, renvoyés face à l'œuvre de Michel Butor, la question principale demeure celle de savoir s'il faut la diviser en genres.

III.1.3. Faut-il diviser l'œuvre de Butor en genres ?

Cette question, consécutive au problème du genre permet de constater que la vision de l'œuvre butorienne est très contrastée (III.1.3.1.), et permet de suivre en même

³²⁸ *Entretiens*, vol. II, Entretien XCIII-Retour de la poésie, *Magazine littéraire*, septembre 1978, entretien avec Michel Sicard, p. 316-318.

³²⁹ *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, article « Genres littéraires », par Jean-Marie Schaeffer, pp. 354-355.

temps les mutations de celle-ci à travers la circulation des structures (III.1.3.2.), qui permettent d'établir la différence entre l'œuvre romanesque et l'œuvre produite après 1960 (III.1.3.3.).

III.1.3.1. Une vision contrastée de l'œuvre

Le débat orchestré sur la notion de genre dans les années 60 a amené les théoriciens, Roland Barthes en particulier, à mettre en avant celle d'**écriture** pour qualifier les textes produits. Ce qui semblait une solution n'emportait pas l'assentiment de Leyla Perrone-Moisés ou encore celle de Butor pour qui la notion d'écriture n'était qu'une solution de facilité pour éviter de traiter la question du genre. À la question de Leyla Perrone-Moisés :

« Ne pensez-vous pas que le mot écriture a acquis une valeur pour ainsi dire magique, qui dispense le critique d'affronter la question des genres ? »³³⁰

Question relayée par Michel Launay, à laquelle Michel Butor répondait :

« Cette notion d'écriture est d'abord gênante parce que c'est une solution de facilité, mais aussi elle est gênante parce que justement dans ce tableau des genres actuels il y a une différence essentielle entre les genres à écriture et les genres littéraires qui se passent de l'écriture. Quand on emploie écriture pour dire n'importe quoi, on occulte complètement cette différence fondamentale apportée par des instruments comme le magnétophone. »³³¹

Cette notion d'écriture ne permet pas selon Butor d'énoncer clairement les genres en vigueur aujourd'hui. C'est le reproche adressé à l'analyse de ses œuvres qui se divisent en deux tendances : celle qui veut voir dans celle-ci un tout et qui la décrit comme un ensemble complexe, hétérogène, et celle qui la divise en genres³³².

³³⁰ *Entretiens*, vol. II, Entretien LXXXVIII-« Ecrivains et éducateurs de tous les pays unissez-vous », *Le Creu*, 4^{ème} trimestre 1977, 1^{er}, 2^{ème}, et 3^{ème} trimestre 1978, entretien avec Leyla Perrone-Moisés et Michel Launay, p. 253.

³³¹ *Ibid.*, p. 258.

³³² *Ibid.*

Lorsqu'il tente de faire le point sur l'évolution de l'œuvre de Butor en 1966, Jean Roudaut dans « Parenthèse sur la place occupée par l'étude intitulée *6 810 000 litres d'eau par seconde* parmi les autres ouvrages de Michel Butor » y établit une distinction en deux catégories qu'il nomme Romanesque I et Romanesque II.

Les deux groupes seraient formés chacun d'une trilogie avec des ouvrages introductifs. Ainsi, dans le premier nous aurions *Passage de Milan* comme ouvrage introductif suivi des trois romans, avec *Degrés* comme charnière, mis à part les essais critiques sur la littérature et la peinture. Le deuxième groupe aurait comme ouvrage introductif *Réseau aérien*, suivi de *Mobile*, de *Description de San Marco* et de *6 810 000 litres d'eau par seconde*, accompagné de textes marginaux comme *Illustrations* (notamment le texte « litanie d'eau ») et *Votre Faust*.

Ce qui n'est pas du tout l'avis de François Aubral, qui relève l'absurdité d'un découpage de l'œuvre de Butor en genres :

« Quelle absurdité que le découpage de l'œuvre de Michel Butor en genres : poésie, roman, critique ! Chacun de ses éléments constitue bien à part entière cette écriture qui se fait justement dans le jeu de leurs rapports »³³³.

Pour Aubral, c'est donc l'écriture qui fonde le principe d'unification de l'œuvre. C'est pourquoi, dès le début de son livre, il va en guerre contre ce qu'il nomme la volonté de simplification des critiques qui présentent Butor sous l'étiquette de « Nouveau Romancier », catégorisation qu'il trouve réductrice par rapport à l'éclectisme de l'auteur, et dont le seul but est le partage d'un savoir qu'il veut encyclopédique. Aubral procède donc à une analyse diachronique et synchronique de l'œuvre en se basant sur l'écriture pour identifier deux dates charnières : *Passage de Milan*, 1954 et *Mobile*, 1962.

Avant *Passage de Milan*, nous avons la poésie de la période 1948-1951. Ce choix est étayé par des arguments que lui offre la biographie de l'auteur. Il s'agit des poèmes de jeunesse dont quelques extraits ont été analysés dans le chapitre introductif de cette thèse.

³³³ François Aubral, *Michel Butor*, Paris, éd. Seghers, collection « Poètes d'aujourd'hui », 1973, p. 30.

Après cette période, il amorce le passage de la poésie au roman : Jean Roudaut fait état de deux périodes intermédiaires qu'il qualifie de crise dans le parcours de Butor. La première serait provoquée par l'antagonisme entre la philosophie et la poésie, trouvant la solution dans le roman. La seconde serait en rapport avec l'émergence de textes comme *Le Génie du lieu* et *Mobile* qui le mènent vers une autre étape de la création, la période postérieure à 1962, époque à laquelle il finalise ses recherches.

En conclusion, il faudrait plutôt parler du passage de la poésie au roman, puis du retour à la poésie. Ce qui revient une fois de plus à diviser l'œuvre en genres. Si la critique aboutit à une aporie, la perception de l'auteur va dans le sens d'un refus de la classification traditionnelle en genres, « parce qu'un genre est une fonction de la littérature à l'intérieur d'une société. A mesure que la société se transforme, les genres se transforment aussi. »³³⁴

L'édition récente des *Œuvres complètes* de Michel Butor en 2006 ne tranche pas le problème. En effet, **le tome I** est indexé comme **roman**. Non seulement nous retrouvons les quatre « romans », mais *Intervalle* et *Portrait de l'artiste en jeune singe* sont aussi intégrés à ce genre, à cause de la présence de moments romanesques. Ces deux ouvrages se présentent comme des sous-genres du roman. Il en va de même des volumes suivants, montrant à quel point la frontière entre les genres reste poreuse dans l'œuvre de Butor. C'est à travers la circulation des structures d'une œuvre à l'autre, que l'effet de brouillage au niveau des genres se produit.

III.1.3.2. Circulation des structures dans l'œuvre butorienne

Elle s'opère sur deux plans, selon des critères formels et thématiques.

³³⁴ *Entretiens*, vol. II, Entretien LXXXVIII- « Ecrivains et éducateurs de tous les pays unissez-vous », *Le Creu*, 4^{ème} trimestre 1977, 1^{er}, 2^{ème}, 3^{ème} trimestre 1978. Entretien avec Leyla Perrone Moisés et Michel Launay, p. 253.

a) *Les critères formels : points de continuité et problèmes à résoudre*

Il s'agit du temps et de l'espace, des personnages, de la typographie et du style. Les éléments d'analyse retenus proviennent en grande majorité des propos tenus par l'écrivain lors de nombreux entretiens qu'il accorda. Pour Butor, l'enjeu d'une transformation du genre repose sur la volonté de résoudre des problèmes techniques et des problèmes de représentation. Au niveau formel, il s'agit d'examiner la circulation des structures d'une œuvre à l'autre. En 1970, Françoise van Rossum-Guyon a consacré une petite section à ce problème à travers l'étude des « détails agrandis » au sens photographique du terme. Elle a établi une relation d'analogie et des points de convergence entre *La Modification*, *Mobile*, et *6 810 000 litres d'eau par seconde*, relations qu'elle pouvait, dit-elle, élargir à *Degrés*, *Réseau aérien* ou *Description de San Marco*. Ainsi, cette relation de continuité est marquée par

« le rôle joué par les coordonnées spatio-temporelles et par la mention de nombreux noms propres, voilà certains détails de *La Modification* dont ces œuvres proposent des agrandissements. »³³⁵

Mais sa démarche s'inscrit dans une perspective de démonstration de la tentative réaliste de Michel Butor. Donc, deux éléments pertinents se dégagent ici : la notion spatio-temporelle et les noms propres. L'espace-temps requiert toute l'attention de Michel Butor, d'autant plus que son traitement constitue la référence à partir de laquelle l'individu se situe. Le dispositif narratif des quatre romans est ainsi orienté vers une organisation rigoureuse de l'espace-temps et par le quadrillage thématique.

• Le temps

Michel Butor a la volonté de saisir une frange du *continuum* temporel. C'est ainsi que toutes les œuvres sont construites à partir du découpage temporel, comme nous l'avons vu plus haut. D'un livre à l'autre, le traitement du temps subit des transformations selon les nécessités de l'écriture.

³³⁵ Françoise Van Rossum-Guyon, *Critique du roman*, Paris, éd. Gallimard/NRF, coll. « Bibliothèque des idées », 1970, 2) Examen de quelques détails agrandis de *La Modification* dans *Mobile* et *6 810 000 litres d'eau par seconde*. Le modèle du collage, p. 63 et s.

- La narration de *Passage de Milan* commence de sept heures du soir à sept heures du matin.

Le temps est linéaire, l'effet structurant fait que chaque heure est reliée à un chapitre, ce qui donne douze chapitres relatant douze heures ponctuées par les sonneries des cloches des sœurs et vécues par les habitants d'un immeuble, à une vitesse relativement faible.

- *L'Emploi du temps* et *La Modification*

Dans *L'Emploi du temps*, il y a un journal avec date et même double date. Jacques Revel tente de décrire les événements vécus sept mois plus tôt dans un journal. Le temps passé se superpose au présent et à celui de l'écriture. Dans *La Modification* par contre, Butor a voulu faire passer les dates de l'extérieur à l'intérieur du texte.

- *Degrés* : le temps est aussi ponctué par la sonnerie des cloches³³⁶.

Il y a une constellation de dates historiques à cause du thème de l'enseignement, et surtout une focalisation sur l'explication de la notion d'heure et de sa variabilité au cours de géographie³³⁷. De plus, dans le déroulement général du roman, le temps est organisé en cubes, selon les emplois du temps des élèves et des professeurs. Cette composition manifeste l'intérêt de Michel Butor pour la peinture abstraite de Piet Mondrian³³⁸. À travers la date du 12 octobre 1954, ce sont des trajets temporels multiples qui sont générés (de l'Égypte et de la Grèce antiques à la période contemporaine). Il existe un temps humain, vécu dans l'instant présent et le quotidien, et un temps abstrait vécu à travers l'exploitation des manuels scolaires, manifestant une frange du développement de la connaissance du monde.

- *Mobile* tente de saisir le temps historique et géographique.

³³⁶ *Degrés*, I., pp.68 ; 70 ; 104 ; 106 ; II., p. 136. Notons aussi au passage les différents emplois du patronyme Saint-Hilaire (église, rue, métro, troupe de scouts...), qui fait penser à la technique de William Faulkner que Butor avait analysée dans son essai « Les relations de parenté dans *l'Ours* de William Faulkner », in *Répertoire I*.

³³⁷ *Ibid.*, I., pp. 39 ; 63

³³⁸ Pieter Cornélis Mondriaan, dit Piet, Amersfoort 1872-New York 1944, peintre néerlandais. L'exemple du cubisme analytique le fait passer d'une figuration à la Van Gogh à une abstraction géométrique qui, à travers l'ascèse spirituelle du *néoplasticisme* et la fondation de De Stijl parvient à une extrême rigueur (jeu des trois couleurs primaires, du blanc et du gris sur une trame orthogonale de lignes noires). Il vit à Paris de 1919 à 1938, puis à New York où son style évolue (New York City I, 1942 MNAM, Paris). Voir aussi Michel Butor, « Le carré et son habitant » in *Répertoire II* ; « Triptyque sur l'évolution de Mondrian », in *Répertoire V et dernier*.

Toujours sur le mode de la citation et du collage, Michel Butor fait débiter la narration éclatée de *Mobile* à la nuit tombée. Grâce à la notion de fuseau horaire, nous obtenons des strates temporelles complexes.

- *Réseau aérien* commence le jour.

Des avions décollent et atterrissent, effectuant le tour du monde à travers les fuseaux horaires, le temps des méridiens, la météorologie. Les voyageurs expérimentent ainsi la perte du sens du temps des horloges. La pièce se termine la nuit.

- *6 810 000 litres d'eau par seconde* commence au mois d'avril et se termine en mars de l'année suivante le jour.

Ici, c'est la notion d'accélération du temps, de vitesse, et des strates temporelles enveloppant la visite d'un lieu mythique, les Chutes du Niagara. La sonnerie des cloches de Westminster ponctue le texte. Cette présence des cloches à l'intérieur du texte stéréophonique manifeste la présence d'un temps sonore présent aussi dans les romans.

• L'espace

Cette relation des œuvres au niveau du traitement de l'espace a été étudiée par André Helbo³³⁹, à travers une approche sémiologique. Dans le chapitre qu'il consacre à cette relation, il choisit de traiter uniquement de l'espace selon deux plans : la vision de l'espace et sa représentation .

La relation spatiale est établie à partir du choix des lieux à décrire et à représenter dans leur mouvement et dans leurs différents éclairages, de jour comme de nuit.

- *Passage de Milan* : à l'intérieur de l'immeuble parisien, les personnages circulent comme dans des cubes à l'instar de ceux formés par les classes du lycée parisien dans *Degrés*.

- *L'Emploi du temps* : à travers la ville de Bleston, Butor effectue une représentation géographique et spatiale opérée dès l'*incipit* par la présence de la carte, qui sera utilisée ensuite dans *Mobile*, à l'échelle des États-Unis.

- Nous avons un solide (l'immeuble) isolé dans le premier roman, une ville entière (Bleston) dans le second, puis deux villes reliées par le train dans *La Modification*.

³³⁹ André Helbo, *Vers une littérature du signe*, Bruxelles, éd. Complexe, coll. « Creusets », 1975, Des romans à *Mobile*, pp. 146-162.

- *Degrés* et *La Modification* : *Degrés* repose techniquement sur *La Modification* : les objets vont et viennent, les paysages s'accordent et se désaccordent, jouant un rôle de ponctuation dans *La Modification*. Butor a voulu accentuer cette ponctuation dans *Degrés*. C'était le problème à résoudre.
- *Mobile* est la description d'un espace géographique, naturel et urbain.
- *Réseau aérien*, au contraire, est la description métaphorique de l'espace aérien. Le plan de vol assume le même rôle que le *Guide Bleu* dans *La Modification*.
- *6 810 000 litres d'eau par seconde* opère un recadrage de l'espace géographique en se focalisant sur un site : les Chutes du Niagara.

- Les personnages

- *Degrés* et *Passage de Milan*

Nous avons une multiplicité de personnages traités dans leurs rapports familiaux ; les relations de parenté sont accessoires dans *La Modification*, c'est le lieu d'une dénonciation de la précarité de tout lien social.

- *Degrés* et *L'Emploi du temps*

Nous retrouvons toujours la multiplicité des points de vue et des emplois du temps qui s'entrecroisent. Le rapport d'analogie entre les heures et les cubes à quatre dimensions sont réunis ensemble par des lois : les personnages et les matières scolaires dans *Degrés*.

- L'étude des individus et des groupes varie d'une œuvre à l'autre.

Ainsi, *Passage de Milan* s'intéresse aux habitants d'un immeuble, *Degrés* à une classe de seconde, *Mobile* à la population des États-Unis, tandis que *La Modification*, *Réseau aérien* et *6 810 000 litres d'eau par seconde* mettent l'accent sur les voyageurs, notamment sur les touristes³⁴⁰.

- La typographie, le style

À une narration fictionnelle, avec des personnages, Butor, laisse place dès *Mobile*, à la spatialisation de la page, préférant une écriture fragmentaire, dont les éléments sont tenus par

³⁴⁰ Le personnage du touriste était déjà visible dans *La Modification*. En effet, Léon Delmont se fait touriste en dehors de ses heures de travail à Rome et à Paris. Au retour de son voyage, il est présenté comme un « *touriste romain à Paris* », p. 61. Voir la déambulation de Delmont dans Paris, pp. 60-65.

le procédé pictural du collage, et en littérature, de la juxtaposition. Butor passe aussi à une écriture visuelle et sonore, en écrivant directement pour la radio.

b) *Les critères thématiques*

Nous relevons six thèmes :

- Le thème des États-Unis

Lors de ses entretiens avec Georges Charbonnier, Butor avait montré que la relation entre *Degrés* et *Mobile* se situait sur le plan thématique : *Mobile* apparaissait comme un détail agrandi de *Degrés*, notamment l'heure de cours sur les États-Unis. Mais pour lui, ce qui lui a semblé curieux, c'est que lorsqu'il avait écrit *Mobile*, il le pensait comme un détail agrandi de *Degrés* :

« Quand j'ai écrit, j'ai eu l'impression de faire un énorme agrandissement d'un détail de *Degrés* [...] »³⁴¹.

Ce thème circule aussi dans *Réseau aérien* et *6 810 000 litres d'eau par seconde*.

- Le thème de la ville :

La ville est un thème obsessionnel et ambigu. Butor affirme qu'il les aime et les hait en même temps. Si *Passage de Milan* décrit un immeuble parisien, *L'Emploi du temps* aborde le problème de la ville d'une autre façon. Ce roman explore les parties d'une ville et se pose comme une réflexion sur l'évolution du problème de la relation de Butor à la ville de Paris. *La Modification* traite la relation entre Rome et Paris. Les livres se présentent ainsi comme le « prélèvement de morceaux de tissu urbain ».³⁴²

- le thème de la religion : christianisme vs paganisme ;

- le thème du mythe ;

- le thème du désir amoureux :

La compétition amoureuse de *Passage de Milan* et de *L'Emploi du temps* est transposée dans *6 810 000 litres d'eau par seconde*, tandis que le thème de l'adultère, visible dans *La Modification* apparaît en filigrane dans *Degrés*.

³⁴¹ Georges Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, p. 15.

³⁴² *Entretiens, vol. II*, Entretien LXXXI- Michel Butor au travail du texte, *Magazine littéraire*, mars 1976, entretien avec Michel Sicard, p. 149.

- le thème de l'onirisme ;
- le thème de l'enquête (ou de la recherche).

Après l'énoncé des éléments structuraux circulant d'une œuvre à l'autre et qui créent une certaine uniformité entre les œuvres, voici d'autres éléments qui marquent l'originalité de chacune d'entre elles.

III.1.3.3. La différence entre l'œuvre romanesque et l'œuvre postromanesque publiée après 1960

L'étude de Françoise van Rossum-Guyon s'arrête aux éléments qui participent à l'unité thématique entre *La Modification*, *Mobile*, et *6 810 000 litres d'eau par seconde*, à savoir le temps, l'espace et les noms propres, comme marques du réalisme butorien. Mais des différences existent entre ces œuvres et les rendent uniques. Elles sont visibles au niveau du traitement de l'espace, de la suppression du protagoniste, de la physique du livre, et de la transformation du genre.

a) *Le traitement de l'espace*

L'étude sémiologique d'André Helbo présente *Mobile* comme l'aboutissement de préoccupations ayant sollicité l'attention de Michel Butor dans ses premiers romans. Il étudie les points de rupture en se focalisant sur l'étude de l'espace (vision et représentation de cet espace pour montrer le passage des romans à *Mobile*)³⁴³.

b) *Les aspects descriptifs*

La description contenue dans les romans est extériorisée dans l'œuvre postromanesque, au niveau des titres : *Mobile* a pour sous-titre « description des Etats-Unis ».

³⁴³ André Helbo, *Michel Butor : vers une littérature du signe précédé d'un dialogue avec Michel Butor*, Bruxelles, éd. Complexes, coll."Creusets", 1975, « Des romans à *Mobile* », p. 146.

Dans *Réseau aérien*, nous avons une description de la ligne Paris-Nouméa en double sens (par l'est et par l'ouest). Dans *6 810 000 litres d'eau par seconde*, c'est la description d'un monument liquide, les chutes du Niagara dans un espace double (côté américain et côté canadien). On peut mentionner aussi *Description de San Marco*, œuvre dans laquelle Butor décrit la basilique de Saint-Marc de Venise.

c) *La suppression du protagoniste*

Un critère qui marque la distinction de l'œuvre depuis 1960. D'abord acceptée par Butor³⁴⁴, elle sera réfutée plus tard, lui préférant celle d'échelonnement des personnages³⁴⁵.

d) *La physique du livre*

La différence entre l'œuvre romanesque et l'œuvre postromanesque est visible dans l'aspect physique du livre. Lors d'un entretien, Butor affirmait que :

« *Mobile proclame la spatialité du texte qui se trouvait déjà dans les romans, mais avec une certaine discrétion* »³⁴⁶.

La disposition typographique est plus importante et vient maintenant au-devant de la page. À partir de *Mobile*, Butor opte pour les grands formats (bien que *Réseau aérien* soit encore édité dans un petit format). Michel Butor opère constamment le brouillage des pistes et des frontières narratives à travers la transformation du genre.

³⁴⁴ *Entretiens*, vol. II., Entretien LXXXI-Michel Butor au travail du texte, *Magazine littéraire*, mars 1976, entretien avec Michel Sicard, p. 152.

³⁴⁵ *Entretiens* vol. III., Entretien CII-Entretien avec Michel Butor, *Stanford French Review*, Fall 1979, entretien avec Dana Strand, p. 44.

³⁴⁶ *Entretiens*, vol. II., Entretien LXXXI-Michel Butor au travail du texte, *Magazine littéraire*, mars 1976, entretien avec Michel Sicard, p. 152.

e) *La transformation du genre*

Le passage de *La Modification* à *Réseau aérien* se fait sur le mode du théâtre dépouillé à travers le thème du voyage et du genre radiophonique. Les personnages sont interchangeables. Le texte est rythmé par les parallélismes, les assonances, les rimes. L'analyse phénoménologique du voyageur en transit dans *Réseau aérien* est mise en avant, alors que dans *La Modification*, c'est l'émergence de la conscience qui surgit de l'esprit torturé par les cauchemars de Léon Delmont.

A partir de *Mobile*, Butor introduit un écart par rapport à la norme du récit de voyage³⁴⁷. Il s'éloigne de la structure narrative simple du journal intime avec un « je » qui relie tout, pour mettre en place une matrice de récits. La différence avec *Degrés*, c'est que dans cet ouvrage,

« le système de l'enseignement secondaire est utilisé comme matrice de récits, mais le livre se présente quand même comme un récit (récit très complexe avec des relais de narrateurs...) au sens habituel. »³⁴⁸

Michel Butor utilise les catalogues, les atlas, les prospectus comme genres pouvant être associés à la grande littérature dans *Mobile*, et explore les réciprocity dans *6 810 000 litres d'eau par seconde*. Il emploie la forme dramatique pour traiter les aspects visuels et auditifs, ainsi que les problèmes de partition, grâce à l'introduction du médium radiophonique permettant l'émergence d'une nouvelle esthétique.

D'un livre à l'autre, ce qui est en jeu, aux dires de Michel Butor, ce sont des problèmes de structure, des problèmes techniques et de représentation. À partir de ce moment, apparaît une œuvre protéiforme qui a dérouté la critique et amené certains, selon des critères formels ou thématiques, à attribuer des classifications particulières à l'œuvre. L'empreinte générique est très présente dans cette œuvre que nous avons qualifiée d'hybride, et que nous traiterons à partir de la notion de forme englobante. Tel est l'enjeu de la classification que nous tenterons d'opérer.

³⁴⁷ Ibid., p. 153.

³⁴⁸ Ibid., p. 152.

III.2. Essai de classification de l'œuvre de Michel Butor : proposition

L'œuvre de Michel Butor pose un problème de dénomination à partir de l'apparition imbriquée des genres, liée à l'éclectisme l'auteur, et à sa volonté de dépasser la classification traditionnelle des genres héritée du XIX^{ème} siècle, qu'il estime périmée, parce qu'elle ne tient pas compte de l'émergence de nouveaux moyens d'expression comme la radio. Il s'agira dans un premier temps d'examiner la question de la dénomination générique chez Michel Butor (III.2.1.), avant d'apporter notre contribution par une nouvelle classification, qui, selon nous, relève du choix pertinent de certains critères d'analyse (III.2.2.).

III.2.1. Problème de dénomination du genre

Ce problème ouvre une discussion importante sur le choix de l'indexation du genre (III.2.1.1.) et sur la question de l'abandon d'une pratique générique, en l'occurrence le roman, chez Butor (III.2.1.2.).

III.2.1.1. Discussion

Plusieurs critères entrent en compte pour déterminer le genre des œuvres écrites par Butor dans la période située entre 1954 et 1967. Il s'agit des critères paratextuels et éditoriaux. Si *Passage de Milan*, *La Modification* et *Degrés* ne portent pas la mention « roman », *L'Emploi du temps* par contre, en porte. L'éditeur est un indice important, il s'agit des « Editions de Minuit », pour *Passage de Milan*, et de la collection « double » pour *La Modification* et *L'Emploi du temps*.

L'expérience du lecteur lui permet d'observer le caractère narratif des œuvres, à travers la présence des personnages se mouvant dans un univers fictionnel propre, situés dans un espace-temps historique et fictionnel. Tous ces indices permettraient de les identifier comme romans.

Nous pouvons relever que dès 1958, Butor fait une première entorse à l'écriture romanesque avec *Le Génie du lieu*, qui n'est pas un récit de voyage, mais une critique géographique littéraire, associée avec l'autobiographie, puisque le narrateur rapporte son expérience à l'étranger. La perception du lieu, thème principal de cet ouvrage est aussi le principe de la représentation romanesque.

À partir de 1960, Michel Butor et quelques critiques estiment qu'il n'a plus écrit de romans, mais des œuvres qui ont été dénommés « Textes » ou « Études ». En effet, le paratexte éditorial montre que les trois ouvrages publiés après *Degrés* sont sous-titrés. Et c'est à partir de ceux-ci que la critique a essayé d'établir des classifications en occultant la véritable nature de ces ouvrages : *Mobile. Etude pour une représentation des Etats-Unis, Réseau aérien. Texte radiophonique, 6 810 000 litres d'eau par seconde. Etude stéréophonique*, ont été classés soit dans le genre « Études », pour le premier et le dernier, soit dans le domaine « Texte » pour l'ensemble. Ce qui provoque un brouillage générique que Michel Butor a pu constater lui-même :

« il est évident qu'il est très difficile de classer mes derniers livres dans les genres habituels. Ils comportent des éléments romanesques, mais ils sont si loin de ce qu'on entend généralement par ce nom qu'on ne peut plus les appeler ainsi. Toutefois, j'ai l'impression d'être en continuité directe avec mes livres, notamment *Degrés*. Même si les éléments fictifs sont en très faible proportion par rapport aux éléments vérifiables ! »³⁴⁹

Mais une analyse des critères sémantiques et thématiques montre bien que le terme « étude » recèle plusieurs sens dans la création butorienne. Pour nous, elle serait plutôt

³⁴⁹ *Entretiens* vol. I, Entretien XXXVII-Michel Butor : « Ce qui m'intéresse maintenant, c'est de forcer les choses à la parole. », *Les Lettres françaises*, 19-25 décembre 1963, p. 231.

de l'ordre du pictural, au sens d'ébauche, car il ne s'agit ni plus ni moins que d'une représentation du lieu. D'où la dédicace à Jackson Pollock, dans *Mobile*.

Ainsi, par leurs critères formels, ces œuvres ont pour destinataire un lecteur, mais aussi un auditeur. Textes destinés à une lecture à plusieurs voix, l'intention de l'écrivain est purement radiophonique. Après 1960, Butor écrit des pièces radiophoniques dans la continuité de ses recherches formelles d'une écriture sonore et spatiale, rendue possible par le développement de la stéréophonie.

Comme ces textes sont destinés à l'enregistrement en vue d'une performance théâtrale épurée, dans le hors-scène du studio, les sous-titres « texte radiophonique » et « étude stéréophonique » devraient donc attirer notre attention sur leur empreinte générique. *Mobile* a été adapté à la radio. Ce processus est une forme de réécriture qui conforte l'existence d'une œuvre dramatique chez Butor.

Ce qui donne au final une double classification que nous qualifierons de « traditionnelle » en partant de celle établie par la critique entre 1965 et 1989. Les classifications récentes se situent pour nous dans la période de 1990-2006. Elles s'appuient sur des critères paratextuels, formels et sémantiques. Une troisième classification se réfère à celle de l'écrivain lui-même, et donne un aperçu de la manière dont il conçoit le genre.

III.2.1.2. Les différentes classifications

Nous avons entrevu deux grandes classifications en fonction de deux périodes : la première datation choisie est celle de 1965-1989 ; la seconde, quant à elle, va de 1990 à 2006.

a) Les classifications de l'œuvre sur la période allant de 1965 à 1989

Un tour d'horizon du travail des exégètes de l'œuvre butorienne entre 1965 et 1989, permet d'obtenir un aperçu de ces classifications.

Pour Jean Roudaut³⁵⁰, l'œuvre paraît constituée de deux groupes achevés et symétriques (**Romanesque I** et **Romanesque II**). *Passage de Milan* constitue l'introduction romanesque de la première série, suivie d'une trilogie : *L'Emploi du temps*, *La Modification*, et *Degrés*, tenus ensemble par une relation idéologique et thématique et par des problèmes liés à la forme et à la structure. La seconde série traite des problèmes de forme. Elle est introduite par *Réseau aérien*, suivi par *Mobile*, *Description de San Marco*, et *6 810 000 litres d'eau par seconde*.

Pourquoi Roudaut emploie-t-il le terme « romanesque » pour qualifier la seconde série d'ouvrages ? Fait-il la différence entre le romanesque contenu dans le roman et celui qui est contenu dans ces œuvres ? Y a-t-il confusion ? Est-ce une manière d'affirmer que Michel Butor écrit encore du roman à cette période ? C'est apparemment l'avis d'Else Jongeneel³⁵¹, qui reprend la classification de Roudaut pour la continuer dans une troisième série appelée **Romanesque III**, dans laquelle elle intègre *Intervalle* par exemple. On sait que plus tard, Mireille Calle-Gruber a choisi de classer cette œuvre, ainsi que *Portrait de l'artiste en jeune singe* dans la catégorie « romans » des *Œuvres Complètes de Michel Butor*. En présentant cette deuxième série sous le titre « romanesque », tout en soulignant que Michel Butor travaille sur des problèmes formels, Roudaut nie le caractère radiophonique de ces œuvres, comme forme de théâtre épuré et dialogué.

³⁵⁰ Jean Roudaut, « Sur l'évolution de l'œuvre de Michel Butor. Parenthèse sur la place occupée par l'étude intitulée « 6 810 000 litres d'eau par seconde » parmi les autres ouvrages de Michel Butor », *NRF*, 1966, n° 165, pp. 498-499.

³⁵¹ Else Jongeneel, *Michel Butor et le pacte romanesque. Écriture et lecture de L'Emploi du temps, Degrés, Description de San Marco et Intervalle*, Thèse de Doctorat, 1986. Dans ses travaux, elle rappelle que le terme Romanesque III est apparu en 1973, lors du colloque de Cérisy consacré à l'œuvre de Butor, « Approches de Michel Butor », in Georges Raillard (dir.), *Butor*, Paris, U.G.E./10/18, 1974 durant lequel, constate-t-elle, les participants n'avaient pas établi de ligne de démarcation véritable entre **Romanesque I** et **Romanesque II**. Elle propose ainsi, en ce qui concerne **Romanesque III**, *Portrait de l'artiste en jeune singe* comme ouvrage introductif, suivi de *La Rose des vents*, *Où*, *Le Génie du lieu II*, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, et *Intervalle*. Toutefois, la dénomination générique et les critères de distinction pris en compte, ne conduisent le chercheur que vers des approximations, puisque la classification n'est pas achevée une bonne fois pour toutes, au vu de l'hétérogénéité de l'œuvre butorienne.

François Aubral³⁵², quant à lui opte pour une division en poésie, roman et poésie, tandis qu'André Helbo³⁵³ opère une classification générique entre ce qui est identifié comme « roman » et ce qui est identifié comme « étude », concluant à la présence de deux genres entre 1954 et 1967 : les romans et les études.

Une autre classification peut être examinée dans le cadre d'une réflexion sur le genre à partir d'une « bibliographie sommaire » contenue dans *Travaux d'approche*³⁵⁴. Divisées en quatre groupes, les œuvres du premier ne portent pas de titre (*Illustrations I et II* (Gallimard) ; *Le Génie du lieu I* (Grasset), *II* (Gallimard) ; *Portait de l'artiste en jeune singe* (Gallimard), *Réseau aérien* (Gallimard) ; *La rose des vents* (Gallimard) ; *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* (Gallimard), alors que les trois autres sont appelés « études », « romans », et « essais ». Cette classification témoigne aussi des difficultés soulevées par les précédentes.

Si la dénomination générique est indécidable chez Butor dans la période ci-dessus mentionnée, voyons si les classifications récentes apportent un début de solution au problème.

b) Les classifications récentes (1990-2006)

Nous avons choisi d'examiner les classifications de Jennifer Waelti-Walters³⁵⁵ et de Mireille Calle-Gruber.

Suivant la première, c'est l'ordre chronologique et thématique qui prévaut, dans la mesure où on retrouve la dénomination « romans » (1954-1960), suivie par ce qu'elle appelle les « années de transition : 1961-1962) durant lesquelles Butor écrit *Histoire extraordinaire*,

³⁵² François Aubral, *Michel Butor*, Paris, éd. Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1973.

³⁵³ André Helbo, *Michel Butor : vers une littérature du signe, précédé d'un dialogue avec Michel Butor*, Bruxelles, éd. Complexe, coll. « Creusets », 1975.

³⁵⁴ *Entretiens*, vol. II, Entretien LXXVII-Entretien avec Michel Butor, *Études françaises*, février, 1975, entretien avec Robert Mélançon, pp. 106-124.

³⁵⁵ Jennifer Waelti-Walters, *Michel Butor*, Amsterdam Atlanta G.A., éd. Rodopi, « Collection Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine », 1992.

Mobile, Réseau aérien et *Votre Faust*. Le deuxième ordre est dicté par la loi des séries : *Répertoire, Illustrations, Le Génie du lieu*³⁵⁶, *Matière de rêves, Envois, Exprès, Avant-goût*. Mireille Calle-Gruber, en accord avec Michel Butor, semble opter pour la prudence.

Ainsi, *Les Œuvres complètes de Michel Butor* constituent une somme importante dans l'histoire littéraire, dans la mesure où, pour la première fois, le lecteur peut passer en revue l'ensemble de la production butorienne. Les raisons du choix de la dénomination générique sont fournies dans la préface, où Mireille Calle-Gruber affirme explicitement que l'ordre sera chronologique et non chronologique :

« L'ordre sera chronologique et ne le sera pas, puisque Michel Butor a plusieurs établis dans son atelier, qu'il est en activités simultanées et en programmation sérielle. »³⁵⁷

On voit qu'il s'agit d'un choix de raison qui tente de saisir la mutation d'une œuvre. La classification par thème voulue par Butor semble échapper à l'aporie générique. Elle offre peut-être un meilleur aperçu de l'œuvre et justifie les choix éditoriaux dans la dénomination des sous-parties des *Œuvres complètes*.

Bien avant cette publication, Michel Butor lui-même avait encore opéré des classifications de son œuvre. En réponse à Henri Desoubieux dans un entretien, il établissait une division en deux périodes : celle qui va de 1954 à 1960 durant laquelle il produit quatre romans, et celle allant de 1960 à 1968 où il écrit des « études ».³⁵⁸ Dans *Le Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes*³⁵⁹, une autre classification

³⁵⁶ A l'intérieur de cet ensemble, elle mentionne dans son analyse *Mobile, Réseau aérien, Description de San Marco, 6 810 000 litres d'eau par seconde, Où (Le Génie du lieu II), Boomerang (Le Génie du lieu III), Le Génie du lieu IV*.

³⁵⁷ Mireille Calle-Gruber (dir.), *Œuvres complètes de Michel Butor, I. Romans*, Paris, éd. de La Différence, 2006, Préface, « Michel Butor l'Hospitalier », p. 13.

³⁵⁸ Michel Butor, *Douze ans de vie littéraire parisienne-Entretiens anciens 1956-1967*, textes réunis et présentés par Henri Desoubieux, Presses universitaires de Rennes, 1997, « Questions à Michel Butor », novembre 1995, p. 129.

³⁵⁹ Jérôme Garcin (dir.), *Le Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes*, Paris, éd. Mille et une nuits, Fayard, 2004, article « Michel Butor ».

sommaire est proposée par Michel Butor à la fin de son article en romans, récits de rêve ou de voyage, écrits divers, critique littéraire et critique d'art.

Au vu de leur imbrication et de l'effet de brouillage produit, le lecteur se retrouve devant une impasse générique et se demande finalement, en accord avec Benedetto Croce³⁶⁰ et Maurice Blanchot³⁶¹, s'il ne faut pas écarter tout simplement la notion de genre chez Butor. Solution tentante, qui occulterait la vigueur du traitement des genres, et leur valeur-refuge pour la littérature contemporaine. Il nous reste alors un point à élucider, celui de l'abandon de la forme romanesque à laquelle il est constamment fait allusion au cours des différentes classifications.

III.2.2. Abandon du roman ?

Lorsqu'on lit cette assertion de Butor :

*« Depuis Degrés je n'ai pas publié d'autres romans. Les livres que j'ai publiés sont des recueils d'essais ou ce que j'appelle des études, c'est-à-dire quelque chose qui est entre l'essai, le poème et le roman »*³⁶².

On est sommé de croire que Michel Butor a abandonné la forme romanesque. Pourtant, lorsqu'on lui parle du moment précis de la rupture, il s'en dédouane en disant :

*« certains discutent pour savoir s'il faut mettre la rupture avant ou après Degrés : je ne sais pas! Degrés représente une espèce de charnière »*³⁶³.

³⁶⁰ Benedetto Croce, Philosophe italien, (1866-1952), *La Poésie*, 1923.

³⁶¹ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Folio Essais », 1959.

³⁶² *Entretiens*, vol. I, Entretien XL-Entretiens sur l'art actuel. Michel Butor : « Pour moi, l'important, c'est de devenir contemporain », *Les Lettres françaises*, 9-15 juillet 1964, entretien avec Pierre Daix, p. 243.

³⁶³ *Entretiens*, vol. II, Entretien LXXXI-Michel Butor au travail du texte, Magazine littéraire, mars 1976, entretien avec Michel Sicard, p. 151.

Notre étude identifie deux positions antithétiques, dont l'une affirme la thèse de l'abandon, tandis qu'une autre la réfute. D'un côté, nous avons le point de vue de l'auteur, et de l'autre, celui des exégètes de l'œuvre de Butor.

III.2.2.1. Les thèses formalistes et l'idée d'abandon de la forme romanesque

• Du point de vue de l'auteur

Cette thèse a pour conséquence la division de l'œuvre de Michel Butor en genres, à savoir, le roman, la poésie et les textes postromanesques. Michel Butor s'en justifie par son intérêt pour l'étude des genres.

1°) Le réexamen de la notion de genre

Pour répondre aux critiques qui l'interrogeaient de manière lancinante sur les causes de l'abandon de la forme romanesque parce qu'ils étaient soucieux de classifications génériques, Butor affirmait dans un entretien qu'il a publié des romans qui se sont suivis comme des théorèmes, chacun étant la conséquence des problèmes qui avaient surgi dans la réalisation du précédent.

Plus tard, il se rendit compte qu'il écrivait des essais et des poèmes destinés à illustrer des œuvres en collaboration. Il travaillait sur plusieurs genres à la fois, et que par conséquent, il a cherché à réexaminer la question du genre littéraire dans son ensemble³⁶⁴. Cette réflexion sur le genre ne va pas sans une nouvelle définition du roman et de la notion de fiction. Le caractère unitaire de la fiction romanesque constitue une limite au déploiement de l'imaginaire butorien, car la fiction obéit à une trame pour que « *cela fasse roman* », alors qu'il est possible d'avoir une unité de l'œuvre sans que la fiction soit unique :

³⁶⁴ Ibid., Entretien LXIV-« Michel Butor a réponse à tous », *Le Figaro Littéraire*, 4 juin 1971, entretien avec Jacques Brenner, p. 44. Voir aussi Entretien LXVI -« La littérature fille du roman », *Les Nouvelles littéraires*, 25 juin 1971, entretien avec Guy Leclec'h, p. 52 et s.; l'Entretien LXXVII-Entretien avec Michel Butor, *Études françaises*, février 1975, entretien avec Robert Mélançon, p. 107, propose une réflexion sur le genre à partir d'un classement sommaire de l'œuvre de Butor. Ce qu'elle propose : roman, recueil, idée de l'œuvre complète. Un peu plus tôt, *Tel Quel* avait déjà abordé cette problématique. Voir Michel Butor, *Répertoire II*, Paris, Ed. de Minuit, coll. « Critique », 1964, « Réponses à *Tel Quel* (1962) », pp. 294-295.

« En 1959, le mot « roman » me suffisait pour définir mon activité, tout le reste, mes anciens poèmes, mes essais, pouvant se subordonner à la suite des quatre livres : Passage de Milan, L'Emploi du temps, La Modification, Degrés. Aujourd'hui je suis obligé de considérer le roman comme un simple cas particulier. Il faut que j'en restreigne la définition.

Je me suis aperçu qu'on ne pouvait parler de roman que lorsque les éléments fictifs d'une œuvre s'unifiaient en une seule « histoire », un seul monde parallèle au monde réel, complétant et éclairant celui-ci, dans lequel on entre au début de sa lecture pour n'en sortir qu'à la fin [...]. Le roman est une fiction unitaire. Or il est évident qu'il peut y avoir unité de l'œuvre sans que la fiction soit unique. De plus, pour qu'il y ait roman, il faut en rester au niveau du récit courant. [...] »³⁶⁵

Il énonce donc la possibilité de faire subir un autre traitement aux œuvres comme les dictionnaires, les encyclopédies, les catalogues, les annuaires, les indicateurs, les guides et les manuels qui sont tous représentatifs du réel. Le travail pourra se faire sur le contenu qui d'après lui pourra être aussi peu fictif que possible, aussi peu narratif que possible, « abstrait » par rapport au récit quotidien. Ce problème le conduit inéluctablement vers la recherche de la forme englobante, dans sa quête du livre.

2°) L'œuvre englobante

Michel Butor explique à nouveau l'abandon de la forme romanesque par le souci de créer une œuvre englobant diverses formes de production de l'imaginaire. Il affirme en effet :

« Les romans font partie d'une œuvre de longue haleine que je veux de plus en plus englobante. Balzac est capable de donner un titre à « son » œuvre : pourtant ça n'est pas la totalité des œuvres de Balzac : il n'a pas inclus les œuvres de jeunesse, les Contes drolatiques, la correspondance. À un certain moment, je me suis lancé à corps perdu dans le roman, parce que le roman semblait pour moi la forme englobante par excellence. Je pensais qu'on pouvait tout mettre [...] »³⁶⁶

Plus tôt, lors d'un entretien avec Georges Charbonnier, il avouait qu'il délaissait la forme romanesque parce qu'il avait envie d'une structure souple pour intégrer des éléments

³⁶⁵ Michel Butor, « Réponses à *Tel Quel* (1962) », in *Répertoire II*, Paris, éd. de Minuit, coll. "Critique", 1964, pp. 293-294.

³⁶⁶ Michel Butor, *Entretiens*, vol. II., Entretien LXXXI-« Michel Butor au travail du texte », *Magazine littéraire*, mars 1976, entretien avec Michel Sicard, p. 142 et s.

agrandis, et changer le traitement du temps sur le principe de l'accélération, de la vitesse qui s'oppose à celui qui s'écoule dans les romans³⁶⁷.

Butor émet donc le vœu d'une œuvre englobante dont les romans ne sont qu'une partie. Il pensait au départ qu'on pouvait tout mettre dans le roman, parce qu'il était la forme englobante par excellence. Il s'est mis à pratiquer d'autres genres à côté du roman (articles, poèmes, écrits autrefois impossibles à mettre dans le roman). D'où l'exploitation d'autres formes et la constitution d'un ensemble qui se veut de plus en plus englobant³⁶⁸.

Une autre cause formelle à l'abandon de la forme romanesque avancée par Butor est celle de l'emploi de la longue citation, parfaitement visible dans l'œuvre.

3°) La citation

Interpellé lors d'un colloque sur les raisons de l'abandon de la forme romanesque, Michel Butor indexait la citation comme facteur ayant favorisé cet abandon. Pour lui, la présence d'un nombre considérable de citations empruntées au matériel livresque de l'enseignement secondaire était visible dans *Degrés*. Cela permettait plusieurs étages de références et de liaison entre les textes. L'augmentation de la liaison entre les textes a donc eu pour conséquence l'éclatement du texte citant, dont le résultat final était la production d'effets romanesques :

« Quant à la question de l'abandon du roman et du rôle que joue la citation dans cet abandon : dans Degrés, il se trouve un nombre déjà considérable de citations et c'est à cet égard un livre charnière.

[...] mais je ne pouvais l'augmenter sans provoquer un déséquilibre où le texte encadrant, le texte incluant, se mettrait à éclater. C'est ce qui se passe avec Mobile [...], la phrase est devenue tellement longue que, pratiquement, le livre est à l'intérieur d'une seule phrase. [...] »³⁶⁹

et d'ajouter :

³⁶⁷ Georges Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1967.

³⁶⁸ Ibid., p. 147.

³⁶⁹ *La création selon Michel Butor : Réseaux-Frontières-Écart*, colloque de Queen's University. Textes réunis et présentés par Mireille Calle-Gruber, Paris, Nizet, 1991, « Discussion 1 : Texte, Intertexte, Création dialogique » p. 313.

« Je me suis donc arrangé pour renverser la proportion et pour ménager un espace dans lequel pouvaient tenir à la fois des citations et des passages où je parlais en mon nom propre : des instants autobiographiques [...]. C'est certainement cela qui m'a conduit à l'abandon de la forme romanesque puis à la constitution de livres dans lesquels autobiographie et citation se marient. De telle sorte qu'il y a une production d'effets romanesques constants : il y a une effervescence romanesque, il y a du roman qui fourmille, qui se met à jaillir de partout »³⁷⁰.

L'emploi de la citation dans des textes collés permet d'inscrire l'idée d'échelonnement, d'étages à plusieurs références, dans la mesure où déjà le collage est un ensemble de citations qui avouent leurs sources ; ce que Butor posait d'une certaine manière dans *Degrés*, et dont la forme ne suffisait plus à contenir son envie d'expansion intertextuelle. C'est cette tension vers la différence qui l'amène à se considérer en marge des groupes, notamment du Nouveau Roman.

4°) Le goût de la marge et le refus du Nouveau Roman

Butor affirme qu'il a été obligé de se présenter comme faisant partie du Nouveau Roman, tout en éprouvant de l'agacement face à la tendance de généralisation théorique et scripturale de l'époque³⁷¹ que nous avons mentionnée dans les chapitres précédents. Il s'agit d'une motivation psychologique, intentionnelle. Butor se méfie des phénomènes de groupe. Ce que confirme aussi Roland Barthes dans ses *Essais critiques* avec l'intitulé « Il n'y a pas d'École Robbe-Grillet »³⁷². Contre l'uniformisation doctrinale de la critique contemporaine, Roland Barthes relève que Butor est souvent assimilé à Robbe-Grillet dans une « nouvelle Ecole du roman » et dans ce qu'il est commode, pour elle, d'appeler avant-garde. Ce groupement arbitraire, aux dires de Roland Barthes, devient gênant pour l'un comme pour l'autre. Deux raisons semblent motiver son argumentation :

« Butor ne fait pas partie de l'Ecole Robbe-Grillet, pour la raison première que cette Ecole n'existe pas. Quant aux œuvres elles-mêmes, elles sont antinomiques. »³⁷³

³⁷⁰ Ibid., pp. 313-314.

³⁷¹ Michel Butor, « Réponses à *Tel Quel* (1962) », in *Répertoire II*, VIII. Sur Butor et l'appartenance au Nouveau Roman, p. 300.

³⁷² Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, éd. du Seuil, 1964, rééd.

³⁷³ Ibid., p. 105.

Tandis que Robbe-Grillet s'inscrit dans la négativité en évacuant l'humain (dans *La Jalousie* avec la description interminable des objets), Butor lui, s'inscrit dans la positivité, parce qu'il met en avant le tragique de la condition humaine, notamment dans son roman *La Modification*.

Aujourd'hui, faut-il maintenir Butor dans le Nouveau Roman ?

La question est d'autant plus épineuse qu'elle implique deux attitudes : soit considérer Butor comme nouveau romancier, au détriment de ce qu'en pense Aubral qui parle de « monolithe réducteur », en obéissant à la tradition livresque, scolaire, universitaire, et au détriment des réticences de Butor lui-même ; soit, respecter ses positions et le prendre dans sa spécificité, c'est-à-dire, celle d'un écrivain effectuant des expériences solitaires. Mais il s'inscrit en même temps dans une tradition, celle de ceux qui, depuis des siècles s'attachent à donner à la littérature ses lettres de noblesse, en envisageant de nouveaux modèles d'écriture.

La solution médiane consisterait à accorder les deux positions, en effectuant un dépassement : dire qu'il a été pendant un certain temps assimilé à un groupe au vu des similitudes scripturales, thématiques, et à l'éditeur (les Editions de Minuit), aux colloques (*Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*) au moment où il commençait son existence littéraire, mais que Butor, insistant sur les différences, invite les lecteurs à le considérer comme un écrivain en marge des écoles littéraires.

Une dernière cause parmi celles énumérées ci-dessus est celle du voyage, dans la mesure où Butor a subi ce qu'il appelle lui-même le « génie du lieu ».

5°) Le voyage

La découverte de l'espace américain a impliqué de nouvelles recherches scripturales, de nouveaux moyens pour dire l'immensité des Etats-Unis³⁷⁴. La production d'œuvres comme *Mobile* et *6 810 000 litres d'eau par seconde* a conduit les critiques à les considérer à tort, comme des romans, ce que confirme l'argumentaire de la deuxième thèse selon laquelle Butor continue à écrire des romans après 1960. Cet argument de l'espace a été

³⁷⁴ *Entretiens*, vol. III., Entretien XCIX-En vedette Michel Butor, *Paris-Match*, 18 mai 1979, p. 32.

entériné par la critique (Françoise van Rossum-Guyon³⁷⁵, Michal Mrozowicki³⁷⁶, Michel Collot³⁷⁷). Voyons ensuite ce qu'avancent les arguments contraires.

III.2.2.2. La thèse de l'œuvre totale : persistance de la forme romanesque

• Du point de vue des exégètes de l'œuvre butorienne

Pour Jean Roudaut, Butor n'est pas sorti du roman, dans la mesure où « *la représentation mentale est donnée pour seule matière romanesque* » dans *Romanesque II*. La circulation thématique entrevue dans les ouvrages précédant *6 810 000 litres d'eau par seconde* (notamment le thème de la nuit noire, du voyage initiatique, de l'indien, du plurilinguisme) relève ici de la parodie, privilégiant l'aspect poétique au sens de poésie comme combinaison et jeu entre les mots.

En analysant le fragment de texte se référant aux mois cités, les mois de mars à avril dans un rythme cyclique, Jean Roudaut croit déceler à ce moment l'aspect romanesque de l'ouvrage, dans la mesure où il est inclus entre un début et une fin, et les éléments relatifs aux passages poétiques (variations symétriques et fausses analogies ; l'utilisation de la métaphore musicale permet de mettre en évidence une écriture contrapuntique contenant des inversions, des superpositions, des variations développantes) répondant *in fine* au projet initial de Butor : l'alliance du roman et de la poésie exposée clairement dans le *RI*.

Il conclut en ces termes :

³⁷⁵ Françoise van Rossum-Guyon, « Michel Butor, le roman comme instrument de connaissance », in *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Paris, éd. Klincksieck, 1971, pp. 161-180, texte repris dans *Le Cœur critique-Butor*, Simon, Kristeva, Cixous, Paris, éd. Amsterdam Atlanta-GA, éd. Rodopi, 1997, Chapitre I.

³⁷⁶ Michal Mrozowicki, « Le (Nouveau) Roman et la différenciation littéraire », in *Problématique des genres, problèmes du roman*, études réunies par Jean Bessière et Gilles Philippe, Paris, éd. Honoré Champion, 1999, p. 227.

³⁷⁷ Michel Collot, « Le génie des lieux », in *Michel Butor : déménagements de la littérature*, Mireille Calle-Gruber (éd.), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2008, p. 74.

« à l'idée de publier des romans s'est substituée celle d'édifier une œuvre unique, de rédiger un roman total, définitif, abstrait (ceci dit, par allusion au vœu de Flaubert de bâtir une œuvre faite de rien qui tiendrait debout par la seule force de son style, c'est-à-dire de sa construction) et réfléchi. »³⁷⁸.

Il s'agit d'un point de vue que nous ne partageons qu'à moitié, dans la mesure où nous tentons d'esquisser une étude sur ce que nous appellerons *l'effet romanesque*, pour parler plutôt en termes de quantité et d'inversion. En effet, en prenant l'idée de matrice de récits, divers types de récits en présence fonctionnent selon un type de code narratif qui relèverait de divers genres, et l'écriture s'inscrit par conséquent dans un processus d'inversion, à savoir que le roman traditionnel offre la construction suivante : **Narration + description** (illustrations). Le processus inverse donne : **Description + analyses** (essais) + **dialogues épars + récits divers** (témoignages, récits romanesques évanescents).

Pour sa part, Mireille Calle-Gruber adhère à la thèse de l'œuvre totale chez Butor, en parlant de « métamorphose » à propos de l'œuvre quand elle aborde *Matière de rêves* :

« "Métamorphose" me semble le terme le plus adéquat pour désigner votre œuvre dans son ensemble. Certains, on le sait, tentent de faire des distinctions entre ce qui serait un Michel Butor première manière, centrant son travail sur l'écriture romanesque, et puis un Michel Butor tout à fait différent à partir, grosso modo de *Mobile*, étude pour une représentation des États-Unis. [...] Pour ma part, je suis bien plutôt encline à considérer l'ensemble de votre production comme une suite de variations sur des thèmes récurrents [...] »³⁷⁹

Enoncé de la sorte, il existe une volonté d'uniformisation de l'œuvre sur laquelle Mireille Calle-Gruber insiste à nouveau en s'adressant à Michel Butor dans la *Revue des Sciences Humaines* :

« La métamorphose qui saisit vos livres de façons multiples et en fait d'étranges objets par l'assemblage des supports les plus inattendus et l'intervention de l'écriture en des lieux inédits, cette

³⁷⁸ Jean Roudaut, « Sur l'évolution de l'œuvre de Michel Butor. Parenthèse sur la place occupée par l'étude intitulée *6 810 000 litres d'eau par seconde* parmi les autres ouvrages de Michel Butor », in *La Nouvelle Revue Française*, n° 165, septembre 1966, vol. 28, p. 508.

³⁷⁹ *Les Métamorphoses Butor*, Entretien de Mireille Calle avec Michel Butor, Jean-François Lyotard, Béatrice Didier, Jean Starobinski, Françoise van Rossum-Guyon, Lucien Dällenbach, Henri Pousseur, Helmut Scheffel, Michel Sicard, Les Editions Le Griffon d'argile, Presses universitaires de Grenoble, coll. "Trait d'Union", 1991.

métamorphose constitue aussi, souvent, le fil conducteur de la narration dans nombre d'ouvrages, de L'Emploi du temps à Matière de rêves »³⁸⁰.

Par conséquent, chaque œuvre constitue une étape de la métamorphose de l'œuvre en général. La relation thématique est inscrite dans un *continuum* à travers l'œuvre entière de Butor. Nous adhérons à ce propos, dans la mesure où il renvoie à une réalité de l'œuvre prise en ses formes et contours. Cependant, si nous creusons un peu plus notre réflexion, nous voyons une autre facette s'offrir à notre regard à partir du rapport d'inversion et de l'antithèse, qui sont caractéristiques de l'œuvre de Butor.

Par rapport à cette continuité, on peut penser à une sorte d'œuvre de base, de livre premier dont on développe les détails (un ensemble de micro éléments qui sont ensuite examinés à la loupe). Cela suppose la localisation de cette œuvre première. Quelle serait-elle ? On a coutume de se référer au premier livre de l'écrivain, il s'agira en l'espèce de *Passage de Milan* ou comme le font Georges Raillard et François Aubral sans vraiment les distinguer, les poèmes de jeunesse. Comme l'affirme Michel Butor, c'est l'agrandissement d'un détail de tel ou tel livre qui devient un point d'optique, de telle sorte qu'on peut penser à un livre unique divisé en plusieurs parties qu'on développe ultérieurement. Ceci nous amène à formuler en dernière instance notre proposition.

III.2.2.3. Notre proposition : roman, essai, théâtre radiophonique

Si le renouvellement des genres constitue un acte révolutionnaire³⁸¹ pour Michel Butor, intégrer de nouvelles données à la classification habituelle devient primordial dans

³⁸⁰ « Quant à l'œuvre. Entretiens avec Michel Butor, Jean Starobinski et Jean-François Lyotard » - Avec Michel Butor, Gaillard, décembre 1988, in *Revue des Sciences Humaines*, Tome LXXXXV, n° 221 janvier-mars 1991.

Dans *Les métamorphoses Butor*, les entretiens sont beaucoup plus centrés sur *Portrait de l'artiste en jeune singe*, *Votre Faust*, *Le Retour du Boomerang* et *Matière de rêves*.

Matière de rêves est l'ouvrage central qui justifie le thème de la métamorphose, avec *Votre Faust*. Très peu de choses sur la production romanesque de Butor. Le problème de l'autobiographie est également soulevé.

l'expression de la modernité générique. Cela passe d'abord par un élargissement du sens du mot « genre » :

« [...] Il faut donner au mot genre un sens extrêmement large, il faut réussir à comprendre que tout ce qui est région du langage est un genre littéraire, et qu'on ne peut comprendre cette question que si l'on comprend qu'un texte scientifique est un genre littéraire, un texte politique est un genre littéraire, un manuel scolaire est un genre littéraire. Et tout ça a des lois très fortes, d'autant plus qu'elles ne sont pas analysées. Et tout cela correspond à des canons de fabrication et de distribution. »³⁸²

À partir de cette définition, est moderne toute œuvre construite autour d'un travail de recherche qui irait dans le sens d'une transformation du tableau actuel des genres. Cela implique ensuite la prise en compte des nouveaux moyens d'expression, qui associeraient la littérature et les arts (peinture, musique, mais aussi art radiophonique) comme complémentaires l'une de l'autre.

Pour nous, Michel Butor ne serait pas sorti complètement du roman. Son œuvre joue constamment sur un rapport d'inversion associant le roman et la poésie. Il y aurait alors une grande proportion romanesque, justifiant sa dénomination dans la première production ; puis, une deuxième, marquée par la primauté de la poésie. Pour nous, il s'agirait plutôt d'un problème de réception. Nous parlerons ainsi d'« effet romanesque » dans la suite de la production de Butor, en parlant des ouvrages produits après 1960. Ce terme a l'avantage d'englober toutes les thèses en présence.

Notre classification identifie trois groupes génériques : le roman (*Passage de Milan, L'Emploi du temps, La Modification, Degrés*), l'essai et le théâtre radiophonique (*Mobile* [adaptation radiophonique], *Réseau aérien* et *6 810 000 litres d'eau par seconde*). Ce classement n'est pas définitif, puisqu'il peut encore se décliner autrement :

³⁸¹ *Entretiens* vol. II, Entretien LXXIV-Des mots à la peinture : un passe-muraille nommé Butor, *Le Monde*, 20 juillet 1973, entretien avec Jacques Michel, p. 86.

³⁸² *Entretiens*, vol. II, Entretiens LXXXVIII-« Ecrivains et éducateurs de tous les pays unissez-vous », *Le Creu*, 4^{ème} trimestre 1977, 1^{er}, 2^{ème}, 3^{ème} trimestre 1978, entretien avec Leyla Perrone Moisés et Michel Launay. p. 253. L'entretien traite de la classification périmée des genres en vigueur. Voir aussi Entretien XCIII-Retour de la poésie, *Magazine littéraire*, septembre 1978, Entretien avec Michel Sicard, p. 314.

- En se situant au niveau de l'imaginaire, on peut distinguer entre les textes personnels (les premières poésies et les romans), et les textes sur commande (les œuvres en collaboration), ce qui provoquerait une nouvelle classification de l'œuvre.
- En se situant au niveau de la fiction, on peut distinguer entre le fictionnel et le non fictionnel pour aboutir à ce que Butor appelle le vérifiable et le non vérifiable (la fiction). Tout se mesurerait dans la proportion des deux éléments dans l'œuvre. La balance des deux aboutirait à l'une ou l'autre conclusion. Il ne s'agira pas d'un refus de la fiction, mais plutôt d'un jeu dans lequel elle apparaîtrait comme un effet de lecture.

CONCLUSION PARTIELLE

Une question lancinante est souvent adressée à Michel Butor à propos des genres dans son œuvre. Il s'agit de la question de l'abandon de la forme romanesque, divisant de fait son œuvre selon la logique générique en vigueur dans l'institution littéraire. Plusieurs classifications sont opérées. Alors que certains y voient une espèce de continuité formelle, d'autres y trouvent plutôt une œuvre totale, grâce à la thématique développée. Quant à nous, nous préférons parler d'effet romanesque. Cela revient à se demander si l'effet romanesque obéit à un cycle dans le texte-collage et quelle fonction il occupe dans l'économie générale du texte. Plusieurs raisons peuvent être avancées : parmi elles, celle de la stratégie lectoriale. Quelle est la nouveauté de Butor ? Pourquoi sa modernité convoque-t-elle toujours déjà l'ancien ? Il s'agira pour nous de mettre au point une théorie permettant l'analyse des œuvres postromanesques. Comment fonctionne l'effet romanesque ? Quel rôle joue-t-il dans l'hybride générique ?

A partir de l'expérience romanesque, se dessine une nouvelle tendance. Tout concept opératoire appliqué habituellement aux œuvres ne peut être que mis à mal au contact de l'œuvre postromanesque de Michel Butor. Cette œuvre permet d'élargir l'étude des problèmes socio-culturels ; mais son analyse structurelle oblige à la dissection, au découpage et à la dissémination provoquée par l'œuvre mobile et ouverte. L'adjonction de nouveaux genres comme le théâtre radiophonique a l'avantage de faire redéployer une

nouvelle machine théorique qui élargirait le traitement des problèmes de réception. Ce qui fera l'objet de la deuxième partie de ce travail.

**DEUXIEME PARTIE : DE LA
DRAMATURGIE DANS LE
THEATRE RADIOPHONIQUE DE
MICHEL BUTOR-Etude de la
narrativisation du théâtre et
de l'effet romanesque**

Cette deuxième partie de notre travail est axée sur l'analyse des structures dramatiques. La démonstration du jeu théâtral mis en œuvre à travers elles, permet de confirmer l'idée de la présence du genre dramatique dans l'œuvre butorienne, comme nous l'avons montré dans une classification précédente.

Après avoir analysé dans l'œuvre la mutation des genres, et après avoir montré que le terme d'œuvre englobante ou de forme englobante sied le mieux à qualifier l'œuvre de Butor, il est apparu donc, dans un premier temps, que le roman, clairement identifié selon des critères sémantiques et formels en constituait une première forme. Ainsi, l'empreinte générique de ce genre chez lui nécessite la présence d'au moins six critères identifiables (tout en sachant qu'ils ne sont pas exhaustifs). Parmi eux, **le récit** qui permet d'élargir la notion de « genre », pour manifester la pluralité des langages du quotidien, et donc un certain réalisme ; la présence de **structures spatio-temporelles** basées sur le modèle de l'expression musico-picturale censée renforcer la technique romanesque ; le choix de **personnages** agissants ou pas ; **un style** ou une tonalité qui permet d'appréhender l'œuvre comme roman ; **l'insertion de textes** par le biais de la citation ou du fragment, (la transtextualité), permettant d'abolir les frontières entre les genres et assurant leur circulation à l'intérieur du roman ; **la notion de mouvement**, nécessaire pour tout roman réaliste ancré dans l'analyse phénoménologique des perceptions de l'individu ; ce qui permet d'envisager l'œuvre dans une perspective dynamique, non seulement au niveau de la fiction narrative, mais aussi sur le plan de la lecture, à travers ses répercussions au niveau de l'espace du lecteur.

Dans un second temps, nous avons vu que Butor opérait une inversion lorsqu'il réduisait les aspects romanesques, tout en privilégiant les dialogues et les ressources de la radiophonie, faisant du théâtre radiophonique la deuxième forme englobante. Pour certains, il est considéré comme un sous-genre du théâtre, alors que pour Butor, il constitue un genre à part entière. La question est donc de savoir si les deux genres évoluent ensemble ou indifféremment l'un par rapport à l'autre. Il ne s'agit pas de plaquer le texte radiophonique sur celui du théâtre qui a ses assises, ses spécialistes, ses revues spécialisées, ses développements.

Il s'agit par contre de présenter le texte radiophonique comme une mutation de théâtre qui allie littérature et média, une sorte de théâtre épuré, moderne, à l'intérieur duquel le rapport à la scène est complètement réinventé : au-delà de l'écriture, il est conçu en vue d'une représentation qui va le « vivifier » en quelque sorte, par le jeu des acteurs, alors que le

théâtre radiophonique exclut la représentation scénique. Tout se joue dans le studio d'enregistrement.

Il n'est pas besoin pour nous de revenir sur la longue tradition du théâtre. Seul nous intéresse pour notre étude, le mouvement qui s'opère dans les années 1960. Peut-on aborder le texte ou le théâtre radiophonique en faisant l'impasse sur le théâtre proprement dit? Nous ne le pensons pas, puisque la nouvelle forme dramaturgique emprunte quelques traits à l'ancienne, sauf que ce nouveau genre, qui privilégie l'écoute, se sert de diverses techniques issues du développement de la radio pour disposer d'un outil nécessaire à la réalisation des textes.

Ainsi, dans cette mutation du roman au théâtre radiophonique, nous parlerons d'*effet romanesque* en nous référant aux aspects narratifs de notre corpus qui regroupe *Mobile. Etude pour une représentation des États-Unis* (1962), *Réseau aérien. Texte radiophonique* (1962), et *6 810 000 litres d'eau par seconde. Etude stéréophonique* (1968). Il s'agit de montrer que l'empreinte générique du roman constitue un effet de lecture dans ce théâtre à l'intérieur duquel les aspects romanesques sont minorés.

C'est que la rencontre avec le médium radiophonique a suscité en Butor l'envie de transformer son écriture, grâce aux sollicitations des radios. En ce sens, nous pouvons donc faire remonter la période du début du travail en collaboration dans les années 60, et non après, comme on le dit souvent, car le terme générique d'« œuvre en collaboration » est très mouvant, lui aussi. *Degrés* peut constituer le début de l'expression d'une œuvre en collaboration interne, dans la mesure où trois narrateurs travaillent à la rédaction du roman, représentés dans la poétique romanesque sous le concept de pronom personnel complexe (« je, tu, il »). La différence ici, est que cette collaboration est extériorisée.

La radio, comme mode d'expression nouveau permettra à Michel Butor de perpétuer sa participation par des entretiens et des lectures de poésies. Notre propos est de montrer les transformations de l'écriture butorienne à travers le théâtre radiophonique. Y a-t-il eu révolution? Y a-t-il eu une rupture radicale avec sa poétique d'avant 1962? L'auteur a-t-il fréquenté d'autres auteurs radiophoniques? A-t-il construit une véritable poétique du texte radiophonique? Existe-t-il des études sur l'œuvre radiophonique de Michel Butor? Le passage d'une poétique romanesque vers une écriture radiophonique associée à la question de

l'adaptation scénique constituait-elle une évolution dans l'écriture de Butor ? C'est la problématique de la relation de Michel Butor à la radio et de l'alliance entre technique et culture.

C'est pourquoi, **le chapitre I** intitulé **Littérature et radio** s'applique à démontrer l'émergence d'une nouvelle forme d'écriture à travers l'intérêt de Michel Butor pour la radio. Ce qui nous amène à examiner en particulier la situation d'une œuvre comme *Réseau aérien*, qui demeure à ce jour peu étudiée, tout en posant la question de la valeur du texte radiophonique dans les études littéraires.

Le chapitre II, Analyse des textes, s'attelle à montrer la richesse de ce théâtre. Etant donné que les textes soumis à notre étude sont des hybrides génériques bâtis sur le modèle du collage, nous éprouvons une réelle difficulté pour construire un modèle théorique qui doit allier texte radiophonique, poésie et roman. Sur le plan formel, le texte radiophonique serait un sous-genre du théâtre. Il faudrait appliquer la méthode d'analyse du texte théâtral. Or, dans les textes où il ne se passe rien, dans lesquels il n'y a pas d'action dramatique en tant que telle, la tâche s'avère ardue.

Nous avons affaire dans le cas de *Réseau aérien* et de *6 810 000 litres d'eau par seconde* à la représentation d'un espace mental à travers des dialogues sériels inscrits dans un *continuum*. L'individu n'est plus autonome, mais s'inscrit dans une série ; il est le maillon d'une chaîne reproduite à l'identique et différemment. Si les noms des personnages changent (variable), leurs discours sont identiques (invariant). C'est la marque d'une formalisation sociale, d'un discours que l'on reproduit à l'identique, et de la polyphonie textuelle. À l'intérieur du texte radiophonique, nous avons des passages purement poétiques, et d'autres en prose poétique, justifiant le choix d'une approche poétique du texte, et donc de l'analyse poétique.

Certains récits présents dans les œuvres appellent une narratologie spécifique. Grâce au collage, cohabitent une multitude de récits hétérogènes : passages historiques, témoignages, textes scientifiques (non fiction), essais (non fiction), descriptions, et emploi délibéré de la citation, justifiant alors l'idée de matrice de récits d'après Butor. Quelles ressources doit-on mobiliser pour travailler sur la matrice sans courir le risque de la dispersion et du non-sens ?

Nous recourrons aux notions et à la méthode énoncée par Patrice Pavis. Bien qu'issues du théâtre, elles ont l'avantage de s'adapter à différentes formes théâtrales, notamment le théâtre moderne. Il s'agit de chercher à comprendre comment les idées sont mises en forme théâtralement et sur quel mode est établi le rapport au public. C'est pourquoi, quatre niveaux permettent selon lui de lire le texte théâtral, à savoir le discursif, le narratif, l'actantiel et l'idéologique.

Cette méthode nous donne l'occasion de nous servir des matériaux pertinents pour l'étude de notre corpus. Certains analystes du texte radiophonique ayant leur propre approche du texte, il nous est apparu que l'ancienneté du théâtre et ses théories pouvaient nous servir, tout en tenant compte de la spécificité de nos textes.

Ainsi, nous nous sommes inspirés de l'étude que Pavis a effectuée à partir du texte de Nathalie Sarraute, *Pour un oui, ou pour un non*, et nous avons vu qu'il était possible de traiter l'œuvre butorienne de la même manière. L'univers fictionnel peut donc être abordé dans cette dramaturgie, pour montrer la présence de l'effet romanesque.

Mais toute étude sur le théâtre ne devrait plus se contenter des faits structurels, ici mentionnés. L'intérêt de la dramaturgie contemporaine consiste à prendre en compte le **système de la mise en scène** (et de la mise en ondes) qui fera l'objet de notre **Chapitre III**. C'est ici que la spécificité du théâtre radiophonique se révèle avec le plus d'acuité dans le traitement des problèmes liés à l'écriture, à la scène et à l'adaptation scénique des œuvres. C'est le problème des récritures. Et c'est à l'aune de ces éléments, que nous pouvons véritablement énoncer l'hypothèse de l'existence d'une œuvre dramatique butorienne qui a lieu de cité au même titre que celles habituellement mentionnées dans les livres.

Chapitre I. Littérature et radio : nouvelles écritures dramatiques

« Plutôt que de prétendre couvrir l'ensemble de l'activité théâtrale, mieux vaudrait susciter l'étude des zones ou des combinatoires encore dans l'ombre. Parmi les domaines à défricher, on mentionnera dans le désordre : le théâtre gestuel, la pièce radiophonique, la danse et le théâtre-danse, les éléments interartistiques de la mise en scène, les relations interculturelles dans la mise en scène contemporaine. »

Patrice Pavis, « Études théâtrales », in *Théorie littéraire-Problèmes et perspectives*, sous la direction de Marc Angenot et al., Paris, P.U.F., 1989, 1^{ère} éd., IIème Partie : Le système littéraire, p. 107.

La relation entre la littérature et la radio fait l'objet d'un intérêt croissant dans les recherches allemandes et britanniques depuis des années, tandis qu'en France, elle suscite peu d'intérêt. Malgré ce déficit, notre étude tente d'apporter une contribution aux travaux existant à travers l'analyse de l'œuvre radiophonique de Michel Butor. Nous procéderons d'abord à l'examen succinct de la révolution dramaturgique des années 50-60, tout en relevant la spécificité butorienne. Aussi inattendu que cela puisse être aux lecteurs qui se sont arrêtés à la lecture de ses romans, Michel Butor a pris la mesure des possibilités que pouvait apporter la radio à la création d'une esthétique propre, à l'instar de Bertolt Brecht, de Walter Benjamin ou d'autres écrivains du Nouveau Roman (I.1.).

Cet intérêt croissant a permis ensuite de donner au texte radiophonique une certaine valeur littéraire, grâce à une réflexion sur les aspects auditifs et l'émergence du livre sonore (I.2.) ; ce qui nous amène à nous pencher sur le traitement accordé à une œuvre comme *Réseau aérien* dans l'ensemble de la production butorienne (I.3.).

I.1. Bref aperçu de la situation du théâtre des années 50-60

La relation entre littérature et radio a été rendue possible par la venue d'écrivains à la radio. Cantonnée au départ à la retransmission des pièces de théâtre, la radiophonie a subi des évolutions notoires grâce au soin apporté à la qualité sonore, par la stéréophonie (I.1.1.). Conscients de l'enjeu de ces découvertes, les nouveaux romanciers se sont aussi saisis du média (I.1.2), et Michel Butor n'a pas été, lui aussi, en reste (I.1.3.).

I.1.1. La révolution dramaturgique des années 1950-1960

La révolution dramaturgique des années 1950 a été féconde. Pour bon nombre de d'auteurs de cette époque, le langage ne recèle qu'illogismes, incertitudes et contradictions. Le théâtre devient le centre d'une interrogation active sur les possibilités ou les impossibilités du langage. L'influence de la psychanalyse devient manifeste à partir du moment où le jeu apparaît sur tous les différents niveaux d'énonciation. Le langage engendre des contradictions.

On oppose la conscience à l'inconscient, le refoulé à l'exprimé. Le langage est un outil de communication pour la linguistique, dans la mesure où il crée un consensus social. L'ambiguïté de la parole reflète le drame de l'homme, celui de ne pouvoir communiquer (l'incommunicabilité). Cela se manifeste dans les pièces de théâtre par :

- la brisure de la structure traditionnelle du dialogue ;
- la fonction nouvelle accordée au monologue ;
- l'abandon de la chronologie, et
- la répétition.

Parmi les écrivains, on peut citer Beckett, Ionesco, Tardieu, Adamov.

Le caractère novateur du théâtre est en outre marqué dans la période d'après-guerre par une remise en question vivement orientée par la philosophie et les recherches contemporaines. Il existe un refus délibéré du réalisme. À un théâtre philosophique qui prétendait atteindre à l'intériorité d'un individu, s'est substitué un théâtre sans perspective, où le personnage se réduit à une série de gestes, de mots, de mouvements. Ce Nouveau Théâtre s'illustre dans la personne de Bertolt Brecht.

En effet, pour ce dernier, le public ne doit s'engager qu'à demi dans le spectacle. L'acteur doit dénoncer son rôle et non l'incarner. Le spectateur ne doit pas s'identifier au héros et l'action ne doit pas être imitée, mais racontée. Le théâtre doit cesser d'être magique pour devenir critique. Brecht est ainsi partisan d'un théâtre non aristotélicien, c'est-à-dire, d'un théâtre qui évacue la notion de *mimèsis*, au profit d'une autoréflexivité. Il préconise aussi une instrumentalisation du théâtre comme critique de la société et reflet de la lutte des classes. Son ouvrage, *Écrits sur le théâtre*³⁸³ constitue l'ensemble de sa conception du théâtre.

Mais les hommes de théâtre ne se sont pas seulement contentés de la scène théâtrale, ils ont aussi tenté d'appriivoiser le nouveau medium qu'est la radio, afin d'explorer une nouvelle esthétique, et une nouvelle poétique.

I.1.2. Le théâtre à la radio

Avant de parler du théâtre à la radio, il est nécessaire d'en donner une définition :

« La radio est d'abord un système qui transmet un signal sonore depuis un point vers une infinité d'autres points de réception. Ce sont aussi des appareils de réception qui, chez chaque auditeur, font entendre dans certaines conditions ce signal sonore. La radio, c'est encore tout ce qui permet de composer ce signal sonore, de lui donner les caractéristiques nécessaires pour sa transmission et de le conserver en l'enregistrant. Toutes ces techniques sont au service du programme et non l'inverse. »

³⁸³ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Paris, éd. Gallimard/NRF, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2000.

Tous les progrès doivent tendre vers un seul but : donner le plus de liberté possible aux concepteurs afin de satisfaire aux mêmes auditeurs. »³⁸⁴

La radio est donc définie comme un système axé sur la sonorité, impliquant des moyens techniques, et donc la présence de techniciens, en vue de satisfaire des auditeurs.

Bertolt Brecht en a fait l'objet de sa réflexion, et pense que radio et théâtre sont complémentaires, puisqu'il ne trouve

« Rien d'étonnant non plus à ce qu'une invention récente comme la radio reprenne naturellement la mission qui incombait jusque-là au théâtre, je veux parler de l'art, même si elle a déjà fort à faire par ailleurs. »³⁸⁵

Ce serait réduire la pensée de Brecht que de s'arrêter à cette vision de la radio comme outil bénéfique. Elle comporte aussi des inconvénients pour le théâtre de son époque :

« La radio est la preuve vivante, et combien inquiétante, de la médiocrité crasse du théâtre actuel. Si le théâtre faisait son travail, il se trouverait pas plus d'un individu prêt à renoncer à la moitié au moins du plaisir qu'il tire de voir une pièce, de la sentir si proche, pour pouvoir se concentrer entièrement sur l'autre moitié, sur ce qu'il entend. »³⁸⁶

La radio, dans ses développements, et dans l'intention d'offrir des programmes intéressants au public pratiquait la retransmission de pièces de théâtre. C'est donc à travers cet exercice en direct ou en différé, que le théâtre a fait son entrée sur les ondes radio. A partir de ce moment, plusieurs possibilités se sont offertes : des pièces de théâtre seraient dorénavant jouées, puis adaptées à la radio, et d'autres créées spécialement pour la radio.

Nous ne nous étendons pas sur les problèmes techniques de la réalisation des débuts de la retransmission des pièces de théâtre. Nous devons seulement retenir que la jonction entre le medium radiophonique et le théâtre s'opère de cette manière, et que c'est à

³⁸⁴ Jacques Chardonnet, « Écriture radiophonique et évolution des techniques », in *Cahiers de Recherches du C.R.L.M.C -Écritures radiophoniques-*, (Centre de Recherches sur les littératures modernes et contemporaines). Études rassemblées par Isabelle Chol et Christian Moncelet, Université Blaise Pascal, 1997, p. 31.

³⁸⁵ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, p. 104.

³⁸⁶ *Ibid.*, III- Entre l'Ancien et le nouveau 1927-1930, [I]- Le nouveau drame à la radio, p. 137.

partir de ce moment que des écrivains vont s'intéresser à l'écriture radiophonique et exercer également le métier d'hommes de radio, à l'exemple de Jean Tardieu.

Dans cette optique de bouleversement des genres, et de réflexion sur l'écriture, des écrivains du Nouveau Roman se sont aussi intéressés à ce nouveau débouché. En témoignent les sollicitations dont ils furent l'objet et la bibliographie concernant leurs créations radiophoniques.

I.1.3. Nouveau Roman et radio

À côté des auteurs comme Samuel Beckett³⁸⁷, des écrivains du Nouveau Roman vont aussi tenter l'expérience radiophonique. Plusieurs œuvres de bonne facture seront produites directement pour la radio, comme celles de Nathalie Sarraute³⁸⁸, Robert Pinget³⁸⁹, tandis que d'autres feront l'objet d'une adaptation à la radio. Une riche production, qui n'est pas souvent étudiée existe, et cela permet de découvrir sous un nouveau jour une variante de l'écriture de ces écrivains, connus comme romanciers, puis comme dramaturges pour certains.

³⁸⁷ Voir Jean-Pierre Martin, « Beckett in the air and the Broadcasting Corporation », in *Cahiers de Recherches du C.R.L.M.C -Écritures radiophoniques-*, pp. 63-72. Le premier écrit de Beckett pour la radio est dû à une commande de la BBC en 1956. Beckett a écrit *Fin de partie* entre 1954 et 1956, ensuite *All that fall*, pièce radiophonique, en 1957. Elle a été traduite de l'anglais par Robert Pinget sous le titre *Tous ceux qui tombent*, pour la BBC. Puis suivront *Embers*, 1959, *Words and Music*, 1961, pour la BBC, *Cascando*, 1962 pour l'O.R.T.F. Ces deux dernières pièces radiophoniques furent réalisées aussi en Allemagne.

³⁸⁸ Nathalie Sarraute, *Le Silence*, 1964, est une commande de la Süddeutscher Rundfunk, et une adaptation de son roman homonyme ; *Pour un oui ou pour un non*, créée comme pièce radiophonique en décembre 1981, parue en 1982 est représentée en France en 1986.

³⁸⁹ Robert Pinget et sa série radiophonique, *Autour de Mortin*, Paris, éd. de Minuit, 1965, est une commande de la Süddeutscher Rundfunk, en 1962 ; *Un testament bizarre et autres pièces*, Paris, éd. de Minuit, 1986 ; *De rien* (pièce radiophonique), Paris, éd. de Minuit, 1995. Une bibliographie fouillée peut être consultée à la fin de l'étude d'Amancio Tenaguillo y Cortázar, « Pinget gramophone : « Sans cesse une oreille là » », dans les *Cahiers de Recherches du C.R.L.M.C -Écritures radiophoniques-*, pp. 132-135.

Mentionnons aussi Claude Ollier, avec *Ceux qui parlent*, 1970 ; *L'Oreille au mur*, 1973 ; *Les Ailes*, 1988 ; *L'Attentat en direct* (**prix Italia** 1969).

Encouragée par les nouvelles recherches du théâtre radiophonique dans ce qu'il était convenu d'appeler le « Neues Hörspiel », la Süddeutscher Rundfunk (SDR), sollicitera les écrivains du Nouveau Roman, dont Michel Butor³⁹⁰. Julia Jäckel³⁹¹ et ses collègues en ont fait l'objet de leurs recherches à partir des archives du SWR en Allemagne.

Les techniques du Nouveau Roman se répercutent aussi dans la création radiophonique, comme a pu le constater Pierre-Marie Héron :

« Fidèles à leurs options et préoccupations romanesques, des écrivains du « Nouveau Roman » comme Ollier, Butor, Pinget, Thibaudeau ont même accru la tendance, en pratiquant systématiquement une « radio dans la radio », une radio spéculaire, réflexive et critique, qui prend la situation de diffusion et de réception comme sujet de prédilection, dans une incessante mise en abyme où se dissipe trop souvent le plaisir de l'écoute [...] »³⁹²

Cette vision de la radio comme lieu d'émergence d'une nouvelle esthétique, a attiré l'attention de Michel Butor, qui s'est escrimé à produire des textes qui répondant à un besoin d'élargir la notion de genre, afin de produire une nouvelle représentation de l'individu dans l'espace-temps.

I.2. Place de *Réseau aérien* dans les études sur l'œuvre de Michel Butor : oubli ou minoration ?

Il convient tout d'abord, avant d'énoncer la place de *Réseau aérien* dans l'œuvre de Butor, de donner une définition de ce que l'on entend par « théâtre radiophonique ». Ensuite, nous verrons le traitement accordé à une œuvre comme *Réseau aérien* à travers la revue littéraire.

³⁹⁰ 6 810 000 litres d'eau par seconde (1965) est une commande de la radio de Stuttgart.

³⁹¹ Ortner-Buchberger, Claudia Priv Doz et Julia Jäckel, *Michel Butors Réseau aérien (Fluglinien) : Entstehung, Produktion, Interpretation-Wissenschaftliche Arbeit anhand des Archivs des SWR*, 2002.

³⁹² Pierre-Marie Héron, « Fictions hybrides à la radio », in *Le Temps des médias*-Revue d'histoire, Paris, Nouveau monde éditions, 2010, n°14, p. 87.

I.2.1. Revue de la littérature critique

Dans cette revue littéraire, nous incluons les dictionnaires, les monographies sur Butor, les colloques, les études en revue, les thèses, les comptes rendus et les entretiens. Il est évident que la liste des documents consultés n'est pas exhaustive, mais elle nous permet d'établir un premier constat sur l'intérêt accordé au théâtre radiophonique.

a) Les dictionnaires

Outre la définition du terme « théâtre » qui

« désigne d'abord le lieu où des acteurs se tiennent pour jouer (on dit aussi : la scène) ; le mot désigne ensuite le bâtiment ou le site où se trouve ce lieu ; il désigne enfin les spectacles qui y sont donnés. Dans ce dernier sens, il spécifie des œuvres qui sont, le plus souvent, à la fois texte et spectacle. Il constitue donc un art, ainsi qu'un domaine - plutôt qu'un genre - de la littérature. »³⁹³

Dans cette définition proposée par le *Dictionnaire du littéraire*, nous n'avons pas trouvé l'expression « théâtre radiophonique », à part les termes « théâtre de société »³⁹⁴, « théâtre lyrique »³⁹⁵ et « théâtre populaire »³⁹⁶.

C'est une lacune à laquelle nous ne souscrivons pas, mais qui trouve une explication dans le fait que le théâtre radiophonique est souvent considéré comme un sous-genre, et donc d'un intérêt minime, par l'inexistence d'œuvres majeures qui auraient pu le propulser vers un public de scientifiques plus large. Les auteurs du dictionnaire, en l'occurrence, Alain Viala, dont on nous dit en quatrième de couverture qu'il est « professeur aux Universités de Paris III et d'Oxford, responsable du Groupe de recherches interdisciplinaires sur l'histoire littéraire, Paris III-EHESS », n'a pas jugé utile de le mentionner.

³⁹³ *Le Dictionnaire du littéraire*, article « Théâtre », par Alain Viala, p. 608.

³⁹⁴ *Ibid.*, pp. 610-611.

³⁹⁵ *Ibid.*, pp. 611-612.

³⁹⁶ *Ibid.*, pp. 612-614.

En nous référant à des ouvrages plus spécialisés sur la question du théâtre, celui de Patrice Pavis³⁹⁷ accuse ce manque dans sa première édition, mais inclut dès la deuxième, ainsi que dans les suivantes, les termes « Radio et Théâtre ». Dans cet article, l'auteur présente les enjeux existant autour du théâtre radiophonique dont il souligne l'aspect novateur dans la création littéraire des années vingt et trente, jusqu'à son déclin, favorisé par de multiples facteurs, dont la télévision entre autres.

C'est dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* d'Henri Corvin³⁹⁸ que nous retrouvons enfin l'article « Radiophonique (le théâtre) », figurant en bonne place, mais qui nous propose une étude historique comparée du genre dans trois pays (les États-Unis, la France et la Grande-Bretagne). Elle souligne les débuts et les évolutions de ce théâtre, mais ne s'intéresse pas à l'analyse des textes proprement dits. En un mot, il ne parle ni de poétique, ni de technique de mise en scène. Une définition complète serait alors celle qui lierait les deux moments - histoire et poétique - dans un même article, avec des auteurs en vue, offrant au lecteur une meilleure lisibilité et suscitant peut-être un intérêt certain de sa part.

b) Les monographies sur Butor

Mobile et *6 810 000 litres d'eau par seconde* demeurent les ouvrages les plus étudiés dans l'œuvre postromanesque de Michel Butor. La revue de la littérature (non

³⁹⁷ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts d'analyse théâtrale*, Paris, éd. sociales, 1980, préface d'Anne Ubersfeld. Cette 1^{ère} édition est dédiée à Zajko-Bojko. Autres éditions : *Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts d'analyse théâtrale*, Paris, Messidor/éd. sociales, 1987, 2^{ème} édition. Pas de préface. Dédicace adressée « À la mémoire de Margita Zahradniková pour Zajko-Bojko. Il est dit à la page 9 de l'Avant-propos que cette édition a été « refondue et considérablement augmentée ». Nous avons une 2^{ème} édition, Paris, Dunod, 1996, avec une préface d'Anne Ubersfeld, et une 3^{ème} édition, Paris, Armand Colin, 2006. Patrice Pavis consacre deux pages à cette rubrique (pp. 282-283). Dans son index thématique, il intègre la « pièce radiophonique » dans la rubrique « genres et formes ».

³⁹⁸ Henri Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, éd. Bordas, 1995, Tome II (L-Z). Il y consacre trois pages denses (pp. 745-747). Ce dictionnaire a été réédité dans la collection « In Extenso » chez Bordas, 1995 (édition d'origine), tome II, (L-Z) pp. 1356-1361, Paris, éd. Larousse-Bordas, 1998.

exhaustive) montre un ensemble de chapitres et de paragraphes liés aux développements esthétiques et thématiques.

Dans l'ordre des études générales sur Butor, l'ouvrage de Jean Roudaut publié en 1964³⁹⁹ se situe parmi les premiers ouvrages introductifs de l'étude de l'œuvre de Michel Butor. Une analyse thématique des romans permet de mettre en évidence le thème de la fissure. Cette étude consacre un chapitre entier à *Mobile* et aucun à *Réseau aérien*, qui n'est mentionné qu'à la fin du livre, à l'intérieur de la bibliographie.

Celui de Georges Raillard, datant de 1968⁴⁰⁰, propose une étude structurale, dans laquelle *Mobile* et le thème de l'Amérique occupent une place de choix ; *Réseau aérien* est quasi inexistant. Un résumé en fin d'ouvrage le mentionne cependant dans le répertoire de l'œuvre de Butor, soulignant le plaisir de la lecture ainsi que quelques thèmes.

Toute autre est la perspective de François Aubral en 1973⁴⁰¹, qui pose le problème de la généricité dans l'œuvre de Michel Butor en l'abordant dans une perspective diachronique et synchronique. Cependant, son étude ne s'intéresse qu'à la poésie, aux romans, à *Mobile*, et à *6 810 000 litres d'eau par seconde*. Tout comme les ouvrages précédents, elle cite un extrait de *Réseau aérien* en fin d'ouvrage, dans le chapitre « Choix de textes ».

André Helbo consacre quatre lignes à *Réseau aérien* dans son analyse sémiologique de l'œuvre de Butor⁴⁰². Il ne fait pas état non plus de *6 810 000 litres d'eau par seconde*. De 1964 à 1975, *Réseau aérien* ne suscite donc pas un grand intérêt auprès de la

³⁹⁹ Jean Roudaut, *Michel Butor ou le livre futur-Proposition-*, Paris, éd. Gallimard/NRF, coll. « Le chemin », 1964. L'étude s'arrête à l'analyse de *Mobile*, puisque *6 810 000 litres d'eau par seconde* sera publiée l'année suivante.

⁴⁰⁰ Georges Raillard, *Butor*, Paris, éd. Gallimard/NRF, coll. « La Bibliothèque idéale », 1968. Cette étude intègre *6 810 000 litres d'eau par seconde* et offre une documentation très riche, mais non exhaustive sur les travaux effectués jusqu'alors sur l'œuvre de Butor.

⁴⁰¹ François Aubral, *Michel Butor*, avec un « Portrait » de Georges Perros, Paris, éd. Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1973.

⁴⁰² André Helbo, *Michel Butor : Vers une littérature du signe précédé d'un dialogue avec Michel Butor*. Etude sémiologique dans laquelle les romans, *Mobile* et *Portrait de l'artiste en jeune singe* trouvent une large place.

critique qui s'intéresse à la production générale de l'œuvre butorienne. Qu'en est-il des colloques ?

c) Les colloques

Le colloque de Cérisy consacré à Butor en 1973, sous la direction de Georges Raillard⁴⁰³, ne mentionne pas *Réseau aérien*. Ceux dirigés par Mireille Calle-Gruber en 1991⁴⁰⁴ et 1998⁴⁰⁵ et plus récemment 2006⁴⁰⁶, ainsi que celui qui s'est tenu au Collège de France en Juin 2008⁴⁰⁷ et auquel nous avons eu l'honneur d'assister ne le mentionnait pas.

L'ensemble de ces études ne traite pas du caractère radiophonique de l'œuvre. Nous avons trouvé trois études publiées dans des ouvrages collectifs ayant trait à la radiophonie, à savoir une étude de Jacques Poirier⁴⁰⁸, de Julia Jäckel⁴⁰⁹ et de Ludger Scherer⁴¹⁰. Elles ont l'intérêt de mettre au centre de leurs préoccupations la relation entre

⁴⁰³ Georges Raillard (dir.) *Michel Butor*, Paris, U.G.E. coll." 10/18", 1974, Actes du colloque de Cérisy. On retrouve quelques réflexions sur *Mobile* et *6 810 000 litres d'eau par seconde*.

⁴⁰⁴ Mireille Calle-Gruber (dir.), *La création selon Michel Butor. Réseaux-frontières-écart*, Paris, éd. Nizet, 1991. Actes du colloque de Queen's University qui s'est tenu du 4 au 6 octobre 1990.

⁴⁰⁵ Idem., *Butor et l'Amérique*, Paris, éd. L'Harmattan, coll."Trait d'union", 1998. Actes du colloque de Queen's University des 26, 27 et 28 octobre 1996.

⁴⁰⁶ Idem., *Déménagements de la littérature*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008. Actes du colloque qui s'est tenu à Paris du 19 au 21 octobre 2006.

⁴⁰⁷ Plus précisément, le 11 juin 2008, s'est tenu au Collège de France un séminaire intitulé « Autour de l'œuvre de Michel Butor », organisé par la chaire de littérature néolatine et moderne, organisé par Carlo Ossola, avec la participation d'Antoine Compagnon, Laura Barile, Mireille Calle-Gruber et Michel Butor.

⁴⁰⁸ Jacques Poirier, « *Réseau aérien*, réseau hertzien : Michel Butor » in *Les Cahiers de Recherches du C.R.L.M.C -Écritures radiophoniques*.

⁴⁰⁹ Julia Jäckel, « L'adaptation allemande de *Réseau aérien* de Michel Butor au Süddeutscher Rundfunk de Stuttgart », in *Les écrivains et la radio*, sous la direction de Pierre-Marie Héron, Centre d'étude du XX^e siècle de l'Université Paul Valéry de Montpellier/ INA, 2003.

⁴¹⁰ Ludger Scherer, « Mediale Polyphonie. Überlegungen zu den Hörspielen Michel Butors », in Jochen Mecke, (H.g.) *Medien der Literatur – Vom Almanach zur hyperfiction. Stationen einer Mediengeschichte der Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2010. Il s'agit d'une étude sur *Réseau aérien* et *6 810 000 litres d'eau par seconde*

littérature et média et relèvent souvent le caractère lacunaire des travaux sur le sujet et notamment sur l'écriture radiophonique. Elles seront d'une aide précieuse dans la suite de nos développements. Malheureusement, nous n'avons pu avoir accès au troisième ouvrage. Le livre est entièrement rédigé en allemand. Il s'intitule *Medien der Literatur* et nous ignorons s'il a été traduit en français.

d) Les études en revue

Dans les études en revue, celles de Michaël Spencer⁴¹¹ et de Josée Lambert⁴¹², qui ont toutes deux l'avantage de dénoncer la méconnaissance de ce livre d'une part, et d'effectuer une analyse structurale de l'œuvre, montrent non seulement la nouveauté de la composition, mais aussi les faiblesses de style d'autre part.

Ainsi, Michaël Spencer montre le caractère poétique de l'œuvre en soulignant les assonances, les allitérations, les leitmotifs, les juxtapositions dans un premier temps, avant de souligner dans un deuxième la faiblesse de cette poésie, tout en infirmant l'idée d'un travail poétique qui doive suivre la création de nouvelles formes, dans la mesure où on aboutit à une poésie décadente, dont les images témoignent d'une grande faiblesse et n'ont aucune signification véritable.

L'analyse de Josée Lambert, davantage orientée vers les niveaux de lecture, dégage deux axes principaux :

- l'usage de la géographie, des fuseaux horaires et du trafic aérien comme système qui structure le travail et
- l'usage de ce système comme structure qui permet à la musique et à la littérature de se poser comme formes dans un système ouvert.

Ces études constituent pour nous un point de départ important dans la réflexion sur l'architecture de cette œuvre. Cependant, elles ne mettent pas assez l'accent sur la notion

⁴¹¹ Michaël Spencer, « Architecture and poetry in *Réseau aérien* », in *The Modern Language Review*, 1968, vol. 63, pp. 57-65. Il affirme: « *Réseau aérien* has attracted less attention from critics any other of Michel Butor's prose works. »

⁴¹² Josée Lambert, « Trapped: analysis of *Réseau aérien* », in *Review of contemporary fiction*, 1985, pp.170-175.

d'hybride générique associant roman et poésie et sur les aspects radiophoniques de l'œuvre. Si Michaël Spencer s'appesantit sur la structure poétique, Josée Lambert, quant à elle, s'oriente plutôt sur la relation entre lecture, musique et littérature, qui constituent pour elle, un prélude à l'ouverture des significations dans le texte radiophonique. L'œuvre de Butor est en cela un modèle littéraire d'expérimentation.

e) Les thèses

Dans les thèses, c'est la partie romanesque qui occupe le devant de la scène⁴¹³, hormis quelques rares études où apparaissent *Mobile* et *6 810 000 litres d'eau par seconde*.

f) Les compte rendus

Seuls deux compte rendus de Raymond Jean⁴¹⁴ et de F.C. Saint-Aubyn⁴¹⁵, existent à la date de parution du livre. Raymond Jean loue l'originalité, l'ingéniosité stylistique et le travail poétique.

g) Les entretiens

Les entretiens réunis et annotés par Henri Desoubeaux en trois volumes forment un total de cent cinquante entretiens : trente-sept sont dédiés à *Mobile*, neuf à *6 810 000 litres d'eau par seconde* et un seul à *Réseau aérien*⁴¹⁶. Ce dernier salue l'intérêt de Michel Butor pour l'art radiophonique, mais ne s'appesantit pas sur les questions de fond comme la place de cet art dans toute l'œuvre de l'écrivain.

⁴¹³ Il faut se référer à la bibliographie rassemblée par le **SUDOC** pour en mesurer l'ampleur.

⁴¹⁴ Les *Cahiers du Sud*, avril-mai 1963, n° 371, pp. 144-145.

⁴¹⁵ Compte rendu dans *Books Abroad World Literature Today*, vol. 37, n°3, 1963, p. 296.

⁴¹⁶ Entretien avec Marcelle J. Michel, « Michel Butor nous parle de *Réseau aérien* qu'il a spécialement écrit pour la radio », *Le Monde*, 15 juin 1962, in *Entretiens*, vol. I, Entretien XXXI, pp. 197-198.

h) Place de *Réseau aérien* dans l'œuvre de Michel Butor

Quant à la place proprement dite de *Réseau aérien* dans l'œuvre de Butor, Skimao et Bernard Teulon-Nouailles affirmaient expressément que

« Le texte intitulé *Réseau aérien* n'est peut-être pas à situer sur le même plan que les grandes productions butoriennes des années soixante, parce qu'il semble surtout voué à une exploration radiophonique, l'auteur ouvrant ainsi la voie de l'interrogation ouverte et systématique des moyens modernes susceptibles de rivaliser avec le livre. Au lieu de chercher à les blâmer, Butor s'escrime à leur voler un peu de leur efficacité en se les accaparant. »⁴¹⁷

Ces propos manifestent l'idée habituelle d'une minoration du genre radiophonique par l'emploi de l'expression « grandes productions » ; ce qui va à l'encontre de ce que pense Butor à propos du texte radiophonique. Or, pour nous, ce texte s'inscrit dans une continuité, celle d'une réflexion sans cesse renouvelée sur la littérature.

Une autre raison sur la minoration de *Réseau aérien* avancée par Michaël Spencer se trouve dans le fait éditorial⁴¹⁸. Pour lui, le peu d'intérêt accordé à ce livre vient peut-être du fait que cet ouvrage a été publié la même année que *Mobile*, et que l'agitation provoquée autour de celui-ci a conduit vers son occultation ; ce qui explique selon lui l'attitude de R.-M. Albérès, de Jean Roudaut ou de Léon Samuel Roudiez.

C'est dire le peu d'intérêt que l'on accorde à *Réseau aérien*, comme si sa réception n'était pas si évidente. Il ne s'agit pas de pointer la résistance de l'écriture butorienne par rapport à la *doxa* littéraire du genre, comme le dit si bien Lancry Yehuda, dans son ouvrage d'entretiens *Michel Butor ou la résistance*⁴¹⁹, mais plutôt de manifester, en ce qui

⁴¹⁷ Skimao et Bernard Teulon-Nouailles, *Michel Butor qui êtes-vous ?* Lyon, éd. La Manufacture, 1988, p. 83.

⁴¹⁸ Michaël Spencer, « Architecture and poetry in *Réseau aérien* », in *The Modern Language Review*, 1968, vol. 63, p. 57.

⁴¹⁹ Lancry Yehuda, *Michel Butor ou la résistance*, Paris, éd. J.-C. Lattès, 1994. Voir aussi Michel Butor et Michel Launay, *Résistances : conversation aux antipodes*, Paris, P.U.F., 1983.

concerne la critique, le refus d'une certaine forme de l'imaginaire et d'un genre particulier, en l'occurrence, le théâtre radiophonique. Ce dernier occupe pourtant une place particulière dans la réflexion de Michel Butor.

I.2.2. Le texte radiophonique dans la poétique de Butor

Grâce à la radio, Butor entreprend de franchir les frontières poreuses entre les genres. Bien que sur commande, le texte radiophonique acquiert ici une nouvelle dimension. Une esquisse de réflexion théorique est amorcée dans « La littérature, l'oreille, l'œil »⁴²⁰ et dans les entretiens. Il ne s'agit pas pour Butor de construire une théorie générale du texte radiophonique, comme ce fut le cas pour le roman. Cet essai porte sur le langage, la littérature, et les moyens de conservation de la parole qui remettent en question l'hégémonie du livre. Butor soulève le problème du rapport entre l'audition et la transcription de la parole, tout en soulignant l'importance de l'écriture dans le fonctionnement du langage et de la société.

Contre l'idée de l'antériorité de l'oralité sur l'écriture par rapport au fait littéraire, et en remontant aux origines et à l'évolution de la langue, Butor propose de montrer qu'

« au contraire, dans nos sociétés au moins, le langage résulte d'une réduction opérée par l'oreille à l'intérieur d'un ensemble au fonctionnement duquel l'écriture est indispensable »⁴²¹.

Il propose donc d'inverser le rapport en affirmant que dès l'origine, c'est

« avec l'aide de l'œil que l'oreille apprend à comprendre, que l'on passe des cris aux mots »⁴²².

⁴²⁰ Michel Butor, « La littérature, l'oreille, l'œil », in *Répertoire III*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Critique », 1968, pp. 391-403. Cet essai fait suite aux problèmes de réalisation scénique qui se sont posés à Michel Butor lors de l'adaptation scénique de *6 810 000 litres d'eau par seconde*.

⁴²¹ Ibid., p. 392.

⁴²² Ibid.

Il évoque alors la nécessité de repenser les rapports entre la littérature et les arts (peinture et musique), dans la mesure où la société évolue, et que l'on assiste aujourd'hui au développement des moyens de communication.

S'agissant de la question centrale de l'écriture, Butor montre que le passage de l'auditif au visuel soulève le problème de la transcription. En effet, celle-ci est censée donner une « voix » au visible, c'est-à-dire au texte écrit. Cependant, elle rencontre des difficultés en ce qu'elle n'est qu'une sélection de ce qui est dit. Certes, l'enregistrement permet de vaincre cet obstacle, mais cela ne résout aucunement le problème de la transcription fidèle : comment retrouver la *présence auditive* dans le texte lors de la lecture ? Les alphabets phonétiques sont un outil indispensable, mais ils laissent le problème entier, dans la mesure où ils ne restituent pas l'*intonation*.

Pour résoudre la question, plusieurs solutions sont préconisées, à savoir le travail sur le style, (Proust est à cet égard exemplaire, lorsqu'il accorde un intérêt important à la qualité vocale des conversations chez ses personnages) ; l'emploi des signes typographiques (virgules, tirets, points de suspension...) ; les modifications orthographiques. Butor emprunte ses meilleurs exemples au théâtre et en profite pour établir une étude comparative avec la radio.

Sur le temps de la lecture, il présente deux mouvements opposés qui peuvent se fondre en un seul selon l'expérience sensible effectuée. On parlera de « succession pure » ou de succession linéaire, s'il s'agit de transcrire une conférence. Par contre, elle sera « simultanée », dans la mesure où

« même l'audition la plus simple ne peut être interprétée comme une expérience de succession pure.

Dans la lecture d'une pièce de théâtre, nous avons simultanément les paroles que doit dire l'acteur, et celles que l'auteur ajoute pour le guider ou le situer, simultanéité qui se distribuera au spectacle entre l'œil et l'oreille ; mais nous savons bien qu'il peut y avoir pour l'oreille seule simultanéité de paroles »⁴²³.

C'est l'expérience d'écoute qui se produit à la radio, par la multiplication des sources sonores.

⁴²³ « La littérature, l'oreille, l'œil », in *Répertoire III*, p. 397.

C'est ici que Butor aborde la question de la réalisation scénique au théâtre et à la radio (sur le personnage, les indications scéniques). Il arrive à la conclusion selon laquelle

*« la radio nous permet une expérience particulièrement pure de l'audition (le téléphone aussi, mais bien grossière), celle des aveugles ; et tels des aveugles, nous devenons de plus en plus sensibles aux aspects proprement musicaux du langage, sur lesquels nos appareils nous permettent d'ailleurs de travailler directement. »*⁴²⁴

De fait, penser la réalisation scénique, c'est réfléchir aux moyens de mettre en œuvre la polyphonie à la radio. Il s'agit alors d'introduire l'idée de texte partition ; le texte sera considéré comme une partition à exécuter :

*« Nous serons obligés d'y noter non seulement les mots qui se succèdent ou se recouvrent, et, d'une façon bien fine que pour l'ancien théâtre, les intonations, vitesses, intensités, hauteurs [...]. Pour organiser cette partition, il est indispensable d'étudier, comme les musiciens, l'aspect visuel de la page, la façon dont on va y distribuer les différents éléments plus ou moins simultanés. »*⁴²⁵

L'étude de l'aspect visuel de la page permettra de créer une « partition généralisée », et donc une polyphonie extensive :

« Il peut y avoir polyphonie non seulement entre plusieurs textes entendus ou plusieurs textes vus, mais entre plusieurs modes de réception de la parole ».

Le travail sur l'aspect visuel de la page, amène à réfléchir sur la physique du livre, et Butor peut ainsi conclure :

*« Partition d'un événement sonore, partition d'un événement en général, nous devons travailler au livre, en cette métamorphose au début de laquelle nous assistons, comme à la partition d'une civilisation. »*⁴²⁶

Il s'agit de montrer la capacité du livre à transcender le temps et l'espace, et donc la pérennisation de la langue par le livre, mais un livre qui aura été pensé en ses multiples contours.

⁴²⁴ Ibid.

⁴²⁵ Ibid., p.398.

⁴²⁶ Ibid., p. 403.

Nous noterons que Butor n'est pas le précurseur en la matière de cette forme de littérature. Dès les années vingt et trente, les producteurs faisaient appel à

« des poètes (Aragon, Desnos, Tardieu, Éluard) pour lire leurs textes ou inventer une écriture radiophonique. En Allemagne, le Hörspiel (« jeu auditif ») a su attirer des auteurs comme Brecht, Döblin, Bachmann, Böll, Dürrenmatt, Grass, Heissenbüttel, Handke »⁴²⁷.

Le théâtre radiophonique ne peut se constituer comme genre nouveau pour Butor, qu'à partir du moment où il sera marqué par la recherche d'une spécificité, dans la mesure où il est avant tout un art de la lecture, débarrassé des contraintes de la représentation scénique du théâtre habituel. Seule la parole prime. C'est elle qui détermine la situation de l'auditeur. L'article de Pavis se termine par l'exposé des techniques de fonctionnement et de réalisation du théâtre radiophonique (fiction, production en studio, types de pièces radiophoniques, dramaturgie).

Dans l'œuvre romanesque de Butor, le théâtre radiophonique était subrepticement introduit de manière allusive dans *Degrés* en tant qu'outil pédagogique⁴²⁸ ; il entraînait aisément dans la sphère familiale comme une sorte de relai du théâtre enseigné en classe.

En poussant l'analyse plus avant, on constate qu'il existe dans cette œuvre une forte charge théâtrale. Outre la pièce radiophonique écoutée par Pierre Eller et ses frères mentionnée ci-dessus, trois autres types de scénographies attirent notre attention :

a) La salle de classe et le cours :

La salle de classe est assimilée à un théâtre dans lequel les cours sont promus au rang de représentation théâtrale, les professeurs et les élèves étant les acteurs. C'est un théâtre de participation qui joue beaucoup avec l'expérience de l'écoute et de l'échange verbal. Une espèce de pacte est instauré entre les élèves et les professeurs (sous peine de sanction).

b) Les pièces de théâtre :

⁴²⁷ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, préface d'Anne Ubersfeld, Paris, éd. Dunod, 1996.

⁴²⁸ Voir *Degrés*, IIIème partie : « tu es resté avec tes frères dans la salle à manger, à écouter une pièce radiophonique » .p. 340.

La réécriture au style indirect de la partie sur les sorcières dans *Macbeth* de Shakespeare, les pièces de Racine (*Britannicus*, *Iphigénie*), etc. sont une manière d'introduire le théâtre dans le roman. C'est ce qui nous a amené à poser la question de la présence d'un art dramatique chez Butor qui nous a ainsi répondu qu'

« on peut parler de dramaturgie dans [s]es livres à cause des textes radiophoniques, des scénarios de documentaires et des livrets d'opéra [...] »⁴²⁹.

c) Le film

Dans « La littérature, l'oreille et l'œil », Butor affirme que

« Le cinéma et la télévision transforment la relation entre ce que je vois et ce que j'entends en attirant notre attention sur les aspects visuels de la diction. Au théâtre, même lorsqu'il n'y a pas de masques, le geste commente visuellement ce que j'entends, mais je ne vois pas vraiment l'acteur prononcer. La pratique du gros plan approchant considérablement son visage, nous voyons ses lèvres bouger. »⁴³⁰

Il rappelle ainsi la fusion des deux expériences qui restent interdépendantes dans certains cas. La présence du film, et donc du cinéma dans *Degrés*, et plus tôt dans *L'Emploi du temps*, montre l'interaction entre la littérature et les médias audiovisuels. Les films et les documentaires ont, comme la pièce radiophonique, un intérêt pédagogique, dans la mesure où ils apportent un surcroît d'information aux élèves. Cette interaction est de nature à produire de nouvelles significations et une nouvelle approche des problèmes de représentation, le film apparaissant ici comme une mise en abyme du cours du point de vue thématique.

Quant à *Mobile*, il n'est pas à proprement parler un texte radiophonique. Il s'agit de montrer qu'il existe ici, une structure d'écoute très forte, instaurée par la présence des radios communautaires et par conséquent, du plurilinguisme. La radio obéit à une stratégie de communication qui consiste à toucher directement une communauté donnée⁴³¹. Il en est de même pour la presse⁴³². L'importance des médias est soulignée par la mise en plan net de *l'Empire State Building* (télévision)⁴³³.

⁴²⁹ Voir notre « Dialogue avec Michel Butor », Hendaye-Pessac, juillet 2008, en Annexe.

⁴³⁰ « La littérature, l'oreille, l'œil », in *Répertoire III*, pp. 400-401.

⁴³¹ Voir la liste des radios, p. 183 et s.

⁴³² Voir la liste des journaux, p. [26] et s.

⁴³³ Auquel s'ajoute, dans le domaine audiovisuel, la liste des cinémas, p. 199 et s.

Ces réflexions de Michel Butor sur le rapport entre l'auditif et le visuel bouleversent-elles sa conception de la représentation ? Qu'apportent-elles à la poétique de Butor et à la littérature en général ?

Elles dégagent un autre regard sur l'écriture, celui de l'écrivain confronté à des problèmes esthétiques. Il s'agit en l'occurrence de la manière de créer un livre sonore sur la base de la tradition musicale de la partition : la mise en place des moyens de production de l'écriture par un travail sur le langage, le bruit, les sons, la manière de construire un espace sonore, la question du réalisme ou de la vraisemblance au théâtre. Le texte littéraire s'inscrit alors dans le domaine musical. Il ne se lit plus, il s'entend. En outre, il pose le problème de sa conservation par des moyens autres que le livre, à savoir l'enregistrement. Ceci nous amène ainsi à examiner la valeur du texte radiophonique.

I.3. Valeur du texte radiophonique

La valeur du texte radiophonique se mesure à l'aune du traitement infligé à la radio. Vue par certains comme « un média délaissé » (I.3.1.), elle subit la concurrence de la télévision, et ses programmes ne rencontrent pas toujours le public adéquat. Cet état de fait entraîne par conséquent la minoration de la création radiophonique. Malgré les difficultés, des efforts visant à susciter un regain d'intérêt pour cette forme artistique sont fournis constamment depuis quelque temps (I.3.2.).

I.3.1. « La radio, un média délaissé »

C'est le titre d'une réflexion de Jean-François Tétu⁴³⁴ qui pose un constat amer sur la situation de la radio en France. Il se réfère pour cela aux travaux de recherche

⁴³⁴ Jean-François Tétu, « La radio, un média délaissé », Manuscrit auteur, publié dans "Hermes-Journal of Language and Communication Studies, 38 (2004) 63-69", halshs-00396311, version 1-17 jun 2009, [en ligne]

contemporains qui soulignent ce manque d'intérêt. Les trois premières références du livre *Les Radios en France*⁴³⁵ lui servent de corpus d'analyse. De cette lecture émerge l'observation de trois tendances :

- 1) une abondance d'études historiques ayant pour effet un éloignement dans le temps avec le média ;
- 2) les questions mises en évidence par la radio ont été nettement mieux explorées du côté de la télévision. On peut le voir à travers l'idée de création d'une organisation de programmes d'échanges entre radios (UER)⁴³⁶, dont s'est servie la télévision qui s'est lancée dans les échanges, alors que la radio est restée frileuse, selon les propos d'Irmelda Schneider dans son article.
- 3) Il existe peu de thèses sur la radio, alors qu'un regain d'intérêt pour l'information demeure manifeste.

A partir de ces trois constats, Jean-François Tétu peut ainsi formuler trois hypothèses. Selon la première, la pénurie des études sur la radio trouve une explication dans le manque d'archives sur les réalisations datant de la période de l'invention radiophonique. Par conséquent,

« une esthétique de la radio est très difficile parce que largement privée d'objet »⁴³⁷.

Selon la seconde,

disponible sur <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00396311>, date : 2004, OAI : halshs.archives-ouvertes.fr:halshs-00396311, collection : Hyper articles en ligne-Sciences de l'homme et de la société.

⁴³⁵ Jean-Jacques Cheval, *Les radios en France*, 1997. Les trois premières références de l'ouvrage sont : *La radio, introduction à un média méconnu*, Angel Faus-Bau, 1981 ; *Le Medium invisible, la radio publique, commerciale et communautaire*, P. M. Lewis et J. Booth, 1989 ; *Radio, le média oublié*, E. C. Pease et E.E. Dennis, 1995.

⁴³⁶ Union Européenne de Radiodiffusion ou encore EBU en anglais (European Broadcasting Union) créée en 1950, s'est constituée comme étant la plus grande fédération de stations de radios au monde. Voir Irmelda Schneider, « La pièce radiophonique en Europe : historique et perspectives » (texte traduit de l'allemand par Geneviève Espagne), in *Relais et passages. Fonctions de la radio en contexte germanophone*, textes réunis par Claudia Krebs et Christine Meyer, Paris, éd. Kimé, 2004, p. 26. Pour une vision d'ensemble sur les professionnels de la radio, lire *Le Guide Radio 2012. Le guide professionnel de la radio et du son*, Paris, éd. Haut de Forme.

⁴³⁷ Jean-François Tétu, « La radio, un média délaissé », p. 2.

« la forme radiophonique pose une double question, esthétique et sémiotique. mais [sic] alors que des outils d'analyse ont été forgés, testés, discutés, à propos de l'image et du texte, le son radiophonique a été délaissé comme si son apparente naturalité décourageait l'attention, ou comme si, pour l'essentiel, la radio, perçue comme média de flux, ne faisait pas œuvre. »⁴³⁸

Les travaux sur les « plans sonores » par exemple, ont été laissés aux techniciens. Le découpage des disciplines (en 1983) entre une section dédiée à l'esthétique des arts visuels (et du théâtre) et une autre dédiée aux sciences de l'information et de la communication, ont conduit à délaissé les questions d'acoustique au profit des physiciens et des professionnels. Ce qui a eu pour conséquence la multiplication dans les années 80 des travaux sur l'émergence de « nouveaux » médias et d'autres techniques, au détriment du fonctionnement de la radio et de son sens.

La troisième hypothèse dénonce le désintérêt pour la culture populaire contrairement aux anglo-saxons qui s'intéressent aux *Cultural Studies*. Les études anthropologiques sur la radio sont quasi inexistantes en France.

Patrice Pavis quant à lui a tenté d'énumérer les situations de production et de réception qui ne jouent pas en faveur de la radio :

« [...] le théâtre radiophonique ne semble pas avoir tenu ses promesses. La faute n'en revient pas à une créativité insuffisante des auteurs écrivant pour lui (quoique la tradition ne se soit vraiment établie qu'en Angleterre ou en Allemagne et peu en France), mais plutôt à la situation de production et de réception qui ne joue pas en faveur de la radio : la concurrence de la télévision, véritable radio en couleurs, la commercialisation des radios et la fin partielle du monopole d'État, les incessants et oiseux débats sur la légitimité des radios libres, de l'industrie culturelle qui ne promeut que des musiques de masse standardisées, le changement des goûts du public fasciné par l'image télévisuelle ou vidéo, tout ceci n'a rien de favorable à l'éclosion d'une forte tradition radiodramatique. »⁴³⁹

Si la radio est délaissée, la création radiophonique en subit les conséquences.

⁴³⁸ Ibid., p. 2.

⁴³⁹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, éd. Dunod, 1996, préface d'Anne Ubersfeld, 2^{ème} éd., article «Radio et théâtre » (Angl. : radio and theatre ; All. : Rundfunk und Theater ; Esp. : radio y teatro), p. 282.

C'est aussi le sentiment de Nino Frank quelques années plus tôt, qui, lorsqu'après avoir salué les efforts de production des écrivains d'œuvres radiophoniques, constatait des problèmes de réceptions à travers l'aspect local des diffusions effectuées, le peu de publications, avec un public peu disposé à les recevoir, l'aspect éphémère des ouvrages, qui une fois diffusés ne bénéficiaient pas de rediffusion et finissaient par tomber dans l'oubli. Un autre manquement est relatif aux écrivains eux-mêmes qui n'écrivent que sur commande.

L'hypothèse de la production et de la réception permet d'envisager le problème de la radio sous l'angle socio-culturel et politique, alors que celle de Butor se situe sur le plan purement littéraire et générique. Pour lui, la minoration du théâtre radiophonique vient d'un problème de confusion générique. En effet, lors d'un entretien qu'il accorda en 1977 à Leyla Perrone-Moisés et à Michel Launay⁴⁴⁰, il regrettait la minoration du genre radiophonique par le milieu universitaire français qui préférait le classer dans le sous-genre du théâtre :

« [...] Les gens essayent toujours devant les textes radiophoniques, de rattacher ça au théâtre, parce que, en effet, il faut des acteurs, ce qui fait que, jusqu'à aujourd'hui, personne n'a étudié sérieusement ce phénomène. Les textes qu'on fait, jusqu'à présent, pour la radio, sont en général des textes qui sont du sous-théâtre, c'est une imitation d'un autre genre, il y a très peu de textes de qualité [...]. Il est très rare de trouver de véritables textes radiophoniques.

Cette occultation sur le genre fait non seulement que les textes qui existent ne sont pas étudiés, ne sont pas du tout mis à leur place, mais cela gêne énormément la production même de ces textes [...]. »⁴⁴¹

Ceci peut expliquer le fait qu'on ne retrouve pas les adaptations radiophoniques de Michel Butor dans les librairies, ni dans les bibliothèques universitaires. Cependant, les manquements relevés ci-dessus n'empêchent pas le regain d'intérêt suscité autour de l'art radiophonique, par la mise en place de divers organismes de gestion des radios, par la création de festivals, de prix, et d'ateliers d'écriture radiophonique.

⁴⁴⁰ *Entretiens*, vol. II, Entretien LXXXVIII- « Ecrivains et éducateurs de tous les pays, unissez-vous », *Le Creu*, 4^e trimestre 1977 / 1^{er}, 2^e, 3^e trimestre 1978, pp. 247-280.

⁴⁴¹ *Ibid*, p. 254.

I.3.2. L'art radiophonique : un nouveau regain d'intérêt ?

La radio possède ses propres institutions⁴⁴² qui œuvrent en faveur de son développement. Le *Guide de la Radio* (Guide professionnel de la radio et du son) offre un large panorama de ces institutions. L'organisation d'échanges de programmes entre différents pays dont la première étape s'achève par la constitution en 1950 de l'**European Broadcasting Union** (EBU)/ union Européenne de Radiodiffusion (UER) est un fait marquant.

Au niveau universitaire, on peut citer le GRER (Groupe de Recherches et d'Études sur la Radio)⁴⁴³ de Jean-Jacques Cheval, qui organise des colloques, et permet ainsi de tisser des liens entre les universitaires et les professionnels de la radio.

Quant au texte radiophonique, sa valeur est rehaussée par la création des festivals :

- **Longueur d'Ondes** (Festival de la radio et de l'écoute de Brest) ;
- **Radiophonies** (Festival du théâtre radiophonique francophone), avec la production de fictions provenant des pays francophones, la présentation des « phonuscrits », œuvres

⁴⁴² Parmi lesquelles nous pouvons citer :

- **A.G.I.C.O.A.**, Association de gestion internationale collective des œuvres audiovisuelles. Cet organisme international est chargé de la perception et de la répartition des droits d'auteur.
- **A.I.F.**, Agence Intergouvernementale de la Francophonie ;
- **A.E.R.**, Association Européenne des Radios ;
- **Autorité de Régulation des Communications Électroniques et des Postes Creative Commons France** ;
- **F.A.R.L.**, Fédération Aquitaine des Radios Locales : organisation professionnelle, fédération régionale de radios ;
- **I.A.S.T.A.R.**, le réseau des radios campus : organisation professionnelle, banque de programmes.

Notons aussi que la radio fait l'objet de salons autour desquels les professionnels peuvent se rencontrer : **Audio Engineering Society, Broadcast, CSTB-** Cable and Satellite, Tv and Broadcast Conference, **DAGA-** German Annual Conference on Acoustics, **Inter BEE-**International Broadcast Equipment Exhibition, **Le RADIO**, etc.

⁴⁴³ Le GRER est un centre de recherche de l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux III (situé dans la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine au 10, Esplanade des Antilles, 33607, Pessac Cedex. Son site : <http://www.grer.fr>).

radiophoniques éditées sous forme de livres, avec le décernement de quatre prix par un jury d'auditeurs dans les catégories auteur, réalisation, interprétation féminine et masculine ;

- **Engrenages**, pour ne citer que ceux-là.

Des prix ont été créés en vue de la reconnaissance de la valeur esthétique de ces textes :

- le **prix Italia** : fondé en 1948 à Capri, constitue à l'échelle européenne, un lieu idéal de confrontation et d'étude du langage radiophonique ;
- le **prix Futura**, créé en 1969 ;
- le nouveau **prix Europa**, né d'une fusion entre le prix Futura et le prix Europa, créé en 1997.

La présence d'associations comme **Phonurgia Nova** œuvre pour la promotion de ce théâtre. Des lieux comme la Phonothèque de l'**INA** (Institut National de l'Audiovisuel), ainsi que la Bibliothèque dramatique de Radio France et la Bibliothèque de l'Arsenal⁴⁴⁴ permettent l'archivage des documents sonores.

Il existe des ateliers d'écriture de fiction radiophonique comme l'**ACSR** (Atelier de Création Sonore Radiophonique)⁴⁴⁵, arteradio.com, silenceradio.org.

L'intérêt pour la création radiophonique peut donc se résumer en quelques notions : le théâtre radiophonique est d'une extrême souplesse. L'association des techniques radiophoniques et de la littérature en fait un genre hybride. Par conséquent, les nouvelles formes d'écriture permettent la recherche de nouveaux outils d'analyse, de manière à ériger une poétique qui peut tenir compte de sa spécificité (écrit pour la radio, adaptation, problèmes de réalisation). La quête d'un nouveau public, la création de prix et le projet d'une étude future sur le texte radiophonique menée par des chercheurs encore mieux outillés, justifient ce regain d'intérêt.

⁴⁴⁴ La Bibliothèque dramatique de Radio France et la Bibliothèque de l'Arsenal sont les deux ressources principales pour le théâtre radiophonique en France selon Cécile Méadel, in « Les images sonores. Naissance du théâtre radiophonique », in *Techniques et Culture*, 1991, n° 16. Cet article est un essai historique sur le théâtre radiophonique à ses débuts dans les années 20.

⁴⁴⁵ www.acsr.be

Est-ce suffisant ? pourrait-on se demander. Nous ne saurons répondre à la question, dans la mesure où il nous est difficile de quantifier l'évolution des audiences. Nous pensons qu'une plus grande médiatisation du théâtre radiophonique reste la solution nécessaire à son développement, quand bien même la concurrence télévisuelle demeure une réalité.

CONCLUSION PARTIELLE

La radio est un sujet peu étudié par la recherche universitaire française, alors que ce média a acquis ses lettres de noblesse en milieu anglo-saxon, et surtout en Allemagne, où il a fait l'objet d'une grande réflexion théorique chez de nombreux auteurs, parmi lesquels, Walter Benjamin⁴⁴⁶.

L'immersion dans l'art radiophonique répond au projet de Butor qui proclame l'interdisciplinarité, et qui évoque le souhait d'adapter la littérature à l'évolution de la société, notamment, en ce qui concerne les nouveaux moyens de communication. Il trouve dans le médium radiophonique la matière nécessaire à la réalisation de la présence auditive dans le texte.

La réhabilitation du texte radiophonique permet de le situer au même niveau que les autres productions de Butor, dans la mesure où le théâtre radiophonique permet d'élargir des questions développées dans la poétique du roman. Recherchant les meilleurs effets du texte à partir des notions de temps et d'espace pour résoudre la question de la représentation du réel, Butor tente de dépasser l'expérience romanesque en se penchant sur les problèmes de sonorité.

⁴⁴⁶ Jean-Michel Palmier, *Walter Benjamin, le chiffonnier, l'ange et le petit bossu-Esthétique et politique chez Walter Benjamin-*, Paris, éd. Klincksieck, 2006, édition établie et préfacée par Florent Perrier, IIIème Partie : Esthétique et politique : le projet d'une esthétique matérialiste, Chap. II-Théorie de l'œuvre d'art moderne, de la reproduction et de l'aura, 4. Théories de la radio, pp. 683-695 ; Jean Lacoste, *L'aura et la rupture-Walter Benjamin-*, Paris éd. Maurice Nadeau, 2003, Les poèmes radiophoniques, pp. 195-198.

Le texte radiophonique s'inscrit alors chez lui, dans le cadre d'une poétique de l'invention qui pourrait permettre la mise en place d'une écriture sonore en adéquation avec la perception des voix et des bruits dans un milieu saturé. Le deuxième chapitre se concentre ainsi sur l'analyse proprement dite des textes.

Chapitre II. Analyse des textes

« *La création théâtrale est comparable à un mobile, sa configuration évolue.* »

Emmanuel Jacquot, Préface à *Théâtre et création*, Paris, éd. Honoré Champion, 1993, p. 7.

Dans cette analyse des textes, il s'agira de tenir compte de l'évolution de la création butorienne. Les textes soumis à notre analyse étant identifiés comme faisant partie du genre radiophonique, il convient, en l'espèce, d'en extraire un ou plusieurs sens. Bâties sur le modèle du récit de voyage, ces dernières imposent une certaine forme d'écriture et un style qui met en forme un univers bien précis, celui du touriste et de son expérience de la découverte.

Le lecteur est associé à cette découverte. Le « génie du lieu » est présentifié par la saisie de la totalité de l'espace, grâce aux procédés de la stéréophonie. Cette spatialisation, abordée dès les débuts de son écriture, trouve ici un point d'achoppement, et l'expression d'une nouvelle expérience, qui fait littéralement vivre « en direct », le lieu visité.

Mais à la lecture, les aspects fictionnels narratifs laissent apparaître des débuts de romans qui n'altèrent en rien la qualité dramaturgique du texte, et que nous avons appelé « effet romanesque ».

De l'avis de Patrice Pavis, il n'existe pas vraiment de théorie achevée ou d'analyse du théâtre vraiment définies, à cause du statut du texte de théâtre, qui est à la fois écriture et représentation. Cependant, une alternative est possible, celle du choix de lecture nécessaire pour une saisie du texte dans ses grandes lignes, et sur les choix scripturaux de l'écrivain et du message véhiculé.

Nous étudierons donc la notion centrale d'*effet romanesque* en posant une définition préalable et en émettant les conditions de son apparition (II.1.). Puis, nous nous appesantirons sur le corpus. Nous énoncerons une méthode capable d'englober la totalité de l'espace textuel radiophonique, en portant notre attention sur la dramaturgie, envisagée

comme discipline à part entière par Patrice Pavis (II.2). Puis, nous nous poserons la question de la fiction et de son organisation, telle qu'elle est mise en place par Butor (II.3.). Ces points abordés permettront d'effectuer une analyse approfondie de l'effet romanesque contenu dans l'œuvre hybride.

II.1. L'effet romanesque

La réflexion sur l'hybride générique rentre dans la perspective de notre question centrale qui est la suivante : Butor a-t-il abandonné la forme romanesque ? L'examen de plusieurs questions permet la mise au point de la notion d'*effet romanesque*, sous-tendue par la reconsidération du genre du récit de voyage. Il est construit à partir de l'association de textes hétérogènes dans l'ensemble nommé texte radiophonique en prose poétique, à l'intérieur duquel gravitent d'autres genres comme l'essai ou les chroniques historiques.

Nous tenterons de donner une définition de l'*effet romanesque* (II.1.1), tout en le mettant en parallèle avec des notions voisines (II.1.2.). Nous étudierons cet effet romanesque en tentant de montrer les modalités de son apparition dans le texte. Puis, nous examinerons l'hybride générique à partir d'une approche de la réception : l'adhésion au caractère fictionnel ou non fictionnel des fragments textuels permet de forger un type de lecture (II.1.3.).

Comment peut-on définir l'effet romanesque ? Sur quels critères peut-on se baser pour le caractériser ? Possède-t-il une forme propre liée au genre romanesque ? Est-ce une catégorie du romanesque ? Ou est-ce un effet de lecture ?

II.1.1. Définition

Dans l'expression « effet romanesque », nous avons le substantif « effet » et le qualificatif « romanesque ». Le *DITL* propose les définitions suivantes du mot « effet »⁴⁴⁷ :

⁴⁴⁷ *DITL* (*Dictionnaire International des Termes Littéraires*), Mode article, « Effet/Effect » [en ligne], disponible sur <http://www.ditl.info/arttest/art307.php>, page consultée le 5 novembre 2008.

étymologiquement, « effet » vient du latin *effectus* (influence). L'effet serait donc dans un premier sens, le résultat en conséquence de conditions préalables, considérées comme causes plus ou moins déterminantes. Dans un second, le sens empirique, l'effet serait la production de faits irréductibles à des causes et à des fins. Le sens psychologique renvoie plutôt à l'impression, l'affection, l'émotion, le sentiment produits par une personne, une situation, un phénomène, un objet. Mais, dans le cadre de notre étude, c'est le sens pragmatique, poétique, rhétorique et esthétique qui nous intéresse. Dans ce cas d'espèce, l'effet serait l'impression recherchée sur le récepteur par un procédé ou un discours.

Quant au qualificatif « romanesque »⁴⁴⁸, il est employé pour montrer le rapport au roman, à savoir, le besoin qu'a le lecteur de vouloir à tout prix retrouver la sécurité que lui procuraient les romans antérieurs à travers l'œuvre postromanesque de Michel Butor, remarquable par son étrangeté au niveau de la forme (des collages de textes hétérogènes) qui continue encore aujourd'hui à faire obstacle à leur lecture. Guy Belzane l'a fort bien vu dans son article « Pour une esthétique de la déception ? Lire Butor »⁴⁴⁹. Car, le lecteur a besoin qu'on le rassure, et l'émergence de nouvelles formes allant à l'encontre d'une tradition générique établie se heurte à des résistances de sa part.

Ce qualificatif a l'avantage de permettre l'établissement de lignes de démarcation au niveau de l'œuvre butorienne, de voir s'il y a rupture ou continuité, s'il est aisé de parler encore de roman. Une définition peut ainsi être proposée : on parle d'*effet romanesque* à partir du moment où la lecture attentive de l'œuvre fait apparaître, en dehors d'autres genres en présence, un univers fictionnel fonctionnant sur le mode du roman, présent de manière résiduelle avec la présence de personnages agissant ou non et mettant en avant les questions existentielles.

Apparaissant à l'intérieur de l'hybride générique, cette notion manifeste la coexistence des genres à l'intérieur d'une forme englobante et pose un problème de réception.

⁴⁴⁸ Pour une réflexion approfondie sur le terme, voir Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.

⁴⁴⁹ Guy Belzane, « Pour une esthétique de la déception ? Lire Butor », in *Poétique*, Paris éd. du Seuil ? 1996, n° 105, pp. 55-69.

Elle est bâtie à partir d'un ensemble de récits formant une chaîne de communication s'inscrivant dans un *continuum* permanent, très mobile.

Au-delà de cette forme, nous percevons une tendance persistante vers l'aspect romanesque, dans la mesure où certains lecteurs se sont laissé égarer par l'aspect formel des œuvres postromanesques en les qualifiant de romans, se faisant prendre au jeu de ce que nous avons appelé *effet romanesque*. Il repose sur la reprise thématique et structurelle contenue dans les romans. Il fonctionne à des niveaux que nous devons mettre en évidence, afin d'énumérer les conditions de son irruption dans le texte, les effets produits, son apport poétique. Pour cela, les théories de la lecture peuvent être d'un grand secours.

II.1.2. L'effet romanesque et les notions voisines

Après la caractérisation de la notion, nous pouvons essayer de la rapprocher des notions voisines comme « effet de réel », « effet-personnage », ou encore « effet-fiction ».

II.1.2.1. L'effet de réel

Le lecteur de l'œuvre butorienne, peut constater, à la faveur des éléments hétérogènes présents qu'il existe un besoin de lier des antagonismes. En effet, le parti pris référentiel de Butor le rapproche inéluctablement de ce que Barthes a appelé *effet de réel* à propos de la littérature réaliste. En effet, pour lui, lorsqu'un écrivain décide d'imprimer l'univers référentiel dans son œuvre, c'est pour donner des marques de repère au lecteur qui doit pouvoir reconstituer mentalement l'univers qui lui est décrit. Or, l'*effet romanesque* permet de faire sourdre ces moments dans le texte hybride, en situant l'individu à l'intérieur d'un espace.

Ainsi, *Mobile*, *Réseau aérien* et *6 810 000 litres d'eau par seconde* présentent le touriste se mouvant à l'intérieur de l'espace américain dans sa « réalité » historique et présente. Les lieux nommés sont réels, certains personnages illustres aussi. Mais la fiction créée autour de personnages non réels, leur vécu, permet de voir cet effet de réel. L'Amérique

fictive, rêvée apparaît dans la mise en texte de dialogues informant cette fois-ci le lecteur sur l'intériorité des personnages censés représenter des « types » d'individus présents en ce lieu. En définitive, l'effet de réel serait une composante de l'effet romanesque.

II.1.2.2. L'effet-personnage

Dans les textes hybrides de notre corpus, la notion de personnage se situe sur le plan du fictionnel (la foule) et du non fictionnel (personnages historiques). Ce double régime du personnage ne déroge pas à l'illusion réaliste. Grâce à l'effet de réel, le pacte de lecture réaliste permet l'adhésion du lecteur à cette co-présence. Vincent Jouve a pu parler d'*effet-personnage*⁴⁵⁰ pour montrer l'existence des personnages comme étant des personnes virtuellement réelles. Le lecteur se les approprie, bien qu'ils ne soient qu'une construction de mots et de signes dont les textes historiques ou autobiographiques ne peuvent réduire la distance. L'*effet romanesque* implique donc la présence de personnages pour assurer sa construction. Ainsi, l'effet-personnage peut constituer une catégorie de ses composantes. Qu'en-est-il de l'effet-fiction ?

II.1.2.3. L'effet-fiction

Si l'effet de réel et l'effet-personnage se situent au niveau micro-textuel, l'effet-fiction quant à lui relève du genre. Le but de l'étude de Mireille Calle-Gruber⁴⁵¹ est de mener selon ses propos, « une réflexion sur l'hybride qui se désigne par effet-fiction ». Pour elle, l'effet-fiction est une catégorie générique. Peut-on en dire autant de l'*effet romanesque* ? Nous pouvons répondre par l'affirmative, puisqu'il s'agit de retrouver un genre particulier à l'intérieur d'une forme englobante hybride. Alors, à ce moment, nous est-il permis d'affirmer que les deux notions peuvent se confondre ou se fondre l'une dans l'autre ? Il est possible que cela soit le cas, puisqu'il s'agit d'examiner l'adhésion du lecteur à une œuvre dont le basculement incessant entre les genres permet d'accorder une attention particulière à l'univers inscrit dans

⁴⁵⁰ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F., 1992.

⁴⁵¹ Mireille Calle-Gruber, *L'effet-fiction-De l'illusion romanesque-*, Paris, A.-G. Nizet, 1989.

le texte. Ce questionnement est ainsi formulé par Mireille Calle-Gruber qui constate d'abord que

« De façon naïve, cela dit un étonnement : qu'est-ce qui, sur la page, me requiert ici pour me porter ailleurs ? Quel tour de texte aussitôt m'en détourne, et met en œuvre, comme par magie, les charmes de la fée-fiction ? Où se programment mon évansion à l'à-plat du corps lettré, et l'hallucination de corps illusoires plus tenaces que la réalité ? »⁴⁵²

Il s'agit de comprendre les mécanismes qui amènent le lecteur à adhérer à la fiction romanesque. Elle précise plus loin que l'effet-fiction

« s'attache tout précisément au genre romanesque, qui, à l'inverse des contraintes de la poésie et de la scène de théâtre, a besoin d' « ignorance (...), de(s) consentements, non convenus comme règle du jeu, mais subis »⁴⁵³ »⁴⁵⁴

avant d'en donner une définition :

« L'effet-fiction ce serait donc, d'abord, une manière de signaler tel lieu d'un hiatus et d'une recouverte [sic]- je sais que c'est faux, mais je ne m'y arrête- moyennant quoi, le lecteur se laisse séduire par un discours qu'il sait séducteur. [...] Poser donc le texte romanesque comme lieu de l'effet-fiction, c'est considérer que l'écrit est stratégie, et se donner la tâche d'articuler le leurre à sa confection-de passer derrière l'illusion pour en comprendre la magie, sans s'ôter le plaisir d'en subir le charme. S'en expliquer le charme.»⁴⁵⁵

Ainsi posé, l'effet-fiction fait partie du roman et donc de l'*effet romanesque*. En cela, il appartient à l'illusion réaliste.

Une fois ces préalables posés, elle va présenter deux postulats et une démarche méthodologique. S'agissant du premier postulat, il consiste à poser la *textualité* de la fiction, l'univers de la fiction appartenant donc au texte, et déplaçant ainsi la visée lectoriale : non plus l'écriture de la fiction, mais l'écriture et ses fictions. Le deuxième porte sur le choix

⁴⁵² Id., Introduction, p.11.

⁴⁵³ Cité par Mireille Calle-Gruber, dans Paul Valéry, « Littérature », *Cahiers XVII* 279, Paris, éd. Gallimard, Pléiade 1974, t. II, pp. 1223-1224. En italiques dans le texte.

⁴⁵⁴ Ibid., Introduction, p.11.

⁴⁵⁵ Ibid., pp.11-12.

d'une théorie, notamment la *textologie*, prise dans une acception large. Quant à la méthodologie, elle s'appuie sur les mécanismes internes du texte et le rapport avec d'autres textes, pour esquisser une typologie à l'intérieur de laquelle elle relève quatre types de textes : le texte aporétique, celui de la naturalisation, de l'hyperfictif et le conflictuel.

Les notions *d'effet de réel*, *d'effet-personnage* et *d'effet-fiction* ont le mérite de faire référence au roman, et donc de se poser comme des éléments de l'ensemble *effet romanesque*. Ces modes de la fiction agissant dans leur singularité n'en demeurent pas moins unis, dans la mesure où ils assurent une continuité théorique et diachronique, affirmant la complexité de l'univers romanesque et des formes d'écriture. En effet, toutes les trois investissent le domaine de la création, de la représentation et de la lecture. Pour paraphraser la question « quand y a-t-il art ? » de Nelson Goodman,⁴⁵⁶ la nôtre serait la suivante : quand y a-t-il roman dans l'hybride générique ? Cela revient à examiner dans le texte les conditions d'apparition de l'effet romanesque.

Ainsi, ces concepts, loin d'être opposés au nôtre, en constituent la somme, dans la mesure où ils sont inséparables de tout texte, et qu'ils traduisent au mieux l'implication du lecteur, élément fondamentalement reconnu aujourd'hui dans les théories de la lecture et de la fiction littéraire.

II.1.3. Les conditions d'apparition de l'effet romanesque

L'apparition de l'effet romanesque est subordonnée à la mise en liaison dans le texte de trois éléments importants. Au niveau macro-structurel, il faut un hybride générique. Au niveau micro-structurel, la présence d'une narration fragmentaire, à laquelle est associée une stratification discursive, et le rapport entre le statique et le dynamique est nécessaire.

⁴⁵⁶ Nelson Goodman, « Quand y a-t-il art ? », publié originellement sous le titre « When is art? », dans *The Arts and Cognition*, The John Hopkins University Press, 1977, repris dans *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis, 1978; trad. fr. dans Danielle Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, éd. Méridiens-Klincksieck, 1988. Voir *Esthétique et Poétique*, textes réunis et présentés par Gérard Genette, Paris, éd. du Seuil, coll. « Points Essais », 1992, pp. 67-82.

L'*effet romanesque* assure la liaison momentanée entre les textes ; il apparaît comme un fil conducteur évanescent : nous assistons à l'apparition et à la disparition de romans dans les interstices du texte. On peut alors se demander si l'*effet romanesque* serait la parodie des romans antérieurs. La position de Jean Roudaut est claire : pour lui, l'aspect romanesque serait un écho parodique des romans antérieurs, sans grande valeur, ni signification.

II.1.3.1. Un hybride générique

L'hybride générique est marqué par le principe de l'hétérogénéité et associe plusieurs genres, évoluant les uns à côté des autres, mais unis par une perspective sémantique, et thématique. Ses atouts narratifs pour Butor : il a la capacité d'accueillir la diversité des genres et des types discursifs, sans les homogénéiser. Parmi ceux en présence, nous avons :

- **le récit de voyage** qui instaure la notion d'espace géographique en mouvement ;
- **le récit de rêve**, qui établit le rapport à la temporalité, et aux structures latentes du texte; ce que montre bien Michel Butor, à travers son essai « La littérature et la nuit »⁴⁵⁷.
- **le descriptif**, qui occupe le devant de la page, sorte de photographie apportant un appui sémantique au texte. Les occurrences et les parallélismes créent une poésie du lieu.
- **le théâtre radiophonique** privilégie l'échange verbal dans un espace sonore.

Par leur articulation dans l'œuvre hybride, ces genres créent une polyphonie à l'intérieur de laquelle l'*effet romanesque* constitue une voix singulière.

II.1.3.2. Une narration fragmentaire et une stratification discursive

L'*effet romanesque* se manifeste à travers la technique de l'enchaînement des répliques qui confère au texte radiophonique un caractère narratif linéaire. La présence des différents genres assure la pluralité des discours qui sont tenus. Les genres en présence sont reliés par la technique du collage. Ainsi, dans le texte hybride, la narration est fragmentaire,

⁴⁵⁷ « La littérature et la nuit », in *Répertoire V et dernier*, p. 23 et s.

entrecoupée. Une stratification discursive impose au lecteur l'écoute de plusieurs voix reliées ensemble par la thématique développée au sein de l'œuvre hybride, en l'occurrence, l'Amérique ou l'espace global.

Sur le plan stylistique, il se révèle à travers la technique de l'enchaînement des répliques. Celles-ci confèrent au texte radiophonique un caractère linéaire, proche de la narration romanesque. La relation du statique et du dynamique peut aussi être une des conditions de son apparition.

II.1.3.3. Le rapport entre le statique et le dynamique

Le rapport entre le statique et le dynamique impose un rythme à l'œuvre. Ce rapport est subordonné à la notion de stratification discursive, dans la mesure où il s'agit de représentation mentale d'un lieu, et que les actions sont racontées, et font partie du hors-scène. C'est à l'intérieur de celui-ci que se joue le drame, que se vit l'action et les déplacements des foules à travers l'espace au fil du temps.

Nous ne pouvons achever le répertoire des éléments nécessaires à l'apparition de l'hybride générique sans faire allusion aux problèmes de la lecture des œuvres butoriennes. En effet, l'association des genres cités ci-dessus provoque une saturation du texte, car le trop plein d'éléments hétérogènes rend la lecture difficile et provoque le vertige. Le problème principal reste surtout la liaison des éléments disparates. Connaître la grammaire du texte est un préalable qui ne suffit plus à rendre l'analyse aisée.

À la lecture, la structure textuelle se dérobe sans cesse à toute analyse totalisante. Etudier l'œuvre l'hybride ici, c'est courir le risque de se tromper chaque fois sur l'orientation de notre discours, c'est soulever la question du fragment textuel le plus pertinent pour notre analyse. Car, que recherche-t-on dans une œuvre, si ce n'est inconsciemment une logique du discours ? Est-elle illusoire ? Notre analyse ne court-elle pas le risque d'être à son tour fragmentaire, lacunaire, le texte nous échappant à chaque fois et se constituant comme un mur que l'on ne peut franchir qu'au prix d'efforts multiples ?

Si la minoration de la part du romanesque dans les « études », nous amène à l'observation selon laquelle Butor n'est pas complètement sorti du roman, dans la mesure où des effets romanesques persistent, est-ce à dire que la forme romanesque est indépassable ? D'où cette autre interrogation : le réel ne se peut-il mieux comprendre que sous la forme romancée ? La poésie est-elle abstraction totale, justifiant de ce fait le recours au romanesque ? C'est ce que nous verrons dans cette partie de notre travail qui sera centrée sur l'analyse de *Mobile*, *Réseau aérien* et *6810 000 litres d'eau par seconde*.

II.2. Dramaturgie (esthétique, structure du texte)

L'objet de la dramaturgie est la narrativité, c'est-à-dire la manière de raconter avec le théâtre. Nous ferons d'abord le point sur la méthode d'analyse (II.2.1), puis nous examinerons les différents niveaux de lecture dégagés par Pavis (II.2.1.). Et enfin, nous montrerons de quelle manière les textes sont structurés (II.2.3.).

II.2.1. Le point sur la méthode d'analyse

L'analyse du théâtre radiophonique obéit-elle à des règles spécifiques ? Existe-t-il une méthodologie propre ? Quels sont les études habituellement menées pour le théâtre radiophonique ? Sont-elles assimilables à celles du théâtre proprement dit ? Les visées du texte radiophonique et du théâtre sont-elles les mêmes ? Ou alors existe-t-il des différences qui amèneraient à percevoir le théâtre radiophonique comme un sous-genre théâtral ? Faut-il le traiter avec les méthodes du théâtre ? Ou faut-il le considérer comme un genre à part entière, en tenant compte de sa spécificité et des moyens qu'il emprunte à un médium, en l'occurrence, la radio ?

Un constat peut être effectué. Les études sur les pièces radiophoniques se concentrent le plus souvent sur le phénomène sonore ou sur l'expression de la voix. Ce choix d'étude est provoqué par la nature du média, et par son évolution technique, puisque toute la

problématique de la radiophonie réside depuis les années 20 sur les recherches acoustiques. Le passage à la stéréophonie dans les années 60 marque un tournant important, dans la mesure où il s'agit de saisir un espace total, de le recréer à travers les moyens techniques offerts par le studio d'enregistrement.

Nous prendrons les ouvrages collectifs intitulés *Ecritures radiophoniques* et *Les écrivains et la radio* comme base de notre réflexion, parce qu'ils mettent l'accent sur la relation entre la littérature et la radio. À partir de ces lectures, nous essaierons de dégager des tendances, en tenant compte aussi de la spécificité de chaque auteur étudié et l'angle sous lequel ils sont abordés. Il ne s'agira pas de les passer tous en revue, seuls quelques textes retiendront notre attention.

Dans toute étude sur le texte radiophonique, il faut prendre en compte trois types d'écriture : les textes adaptés à la radio, les textes écrits pour la radio, et le travail en collaboration en vue d'une mise en ondes (réunissant écrivain, metteur en ondes, réalisateur, ingénieur du son, etc.), puisque le texte radiophonique mobilise la technique.

En ce qui concerne l'ouvrage *Ecritures radiophoniques*, le terme « écritures » englobe ces trois formes d'écriture, ainsi que les différents genres opérant à travers elle. Il s'agit de rechercher les particularités stylistiques du « livre auditif »⁴⁵⁸.

Qu'entend-on par particularités stylistiques ? S'agit-il d'études purement stylistiques ? Ou de mise en évidence des techniques d'écriture, des manières d'écrire ? S'agit-il de l'élaboration d'une poétique du texte radiophonique axé sur la somme des manières d'écrire à la radio ? Ce terme ne renvoie pas à l'uniformisation comme cela laisserait penser au premier abord. C'est un terme commode pour désigner le faire de chaque écrivain, pour manifester l'hétérogène, le multiple. On le voit, la plupart des études sont plutôt enclines à faire découvrir au public l'art et la manière des écrivains dans le but de vulgariser cette partie de leur production littéraire.

⁴⁵⁸ Expression de Jacques Lajarrige.

Ainsi, ces ouvrages privilégient la recherche formelle à travers le traitement de la voix⁴⁵⁹. Est-ce à dire que c'est un phénomène indépassable dans toute étude sur la pièce radiophonique ? Chaque texte suscitant un mode d'approche, nous nous sommes demandé si finalement, eu égard au traitement des aspects narratifs de notre texte, une autre méthode n'était pas envisageable : elle assurerait la jonction entre le théâtre et le théâtre radiophonique ?

C'est dans cette optique que nous avons choisi la méthode de Pavis, en ce qu'elle manifeste un grand intérêt pour la dramaturgie qui fédère des disciplines diverses et permet une meilleure approche des textes. L'ouvrage de Pavis, *Le Théâtre contemporain-Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*⁴⁶⁰, analyse l'écriture du théâtre moderne, tout en mettant un point d'honneur comme il l'avait annoncé déjà en 1989⁴⁶¹ sur le fait qu'il fallait élargir la théorie aux nouvelles pratiques scéniques et aux nouvelles écritures.

L'ensemble de ce recueil de textes s'inscrit dans une forme de nouveau théâtre qui veut s'affranchir des conventions classiques. Ce n'est pas pour rien qu'il commence son étude par un écrivain du Nouveau Roman, en l'occurrence, Nathalie Sarraute, qui développe ses théories romanesques dans son théâtre radiophonique. Il faut encore rappeler qu'elle fait partie de ces écrivains français qui ont été sollicités par la radio allemande de Stuttgart, la

⁴⁵⁹ Dans *Écritures radiophoniques*, les exemples abondent : l'œuvre de Pierre Schaeffer pose la question du son en général, et celle de l'écriture radiophonique en particulier. Les textes sur l'œuvre de Jean Tardieu, l'adaptation du roman de Blaise Cendrars, et l'adaptation de l'œuvre de Paul Morand traitent de la voix. L'œuvre de Beckett est analysée sur le plan thématique de la voix et du bruitage, celle de Pinget également.

Dans *Les écrivains et la radio*, une section entière s'intitule « Voix ». D'autres ouvrages collectifs continuent cette thématique de la voix : dans *Relais et passages*, Paris, éd. Kimé, 2004. L'étude de Christine Meyer notamment s'intitule « L'acoustique du roman » ; dans *Desnos pour l'an 2000*, Paris, éd. Gallimard, 2000, nous avons « Le surréalisme médiatisé de Robert Desnos », par Katharine Conley qui analyse le concept de voix. L'ouvrage de Sandrine Le Pors est expressément intitulé *Le Théâtre des Voix*, Presses universitaires de Rennes, 2011. Il s'agit d'une étude diachronique et synchronique qui tient compte de l'évolution des théories et des techniques du théâtre.

⁴⁶⁰ Patrice Pavis, *Le théâtre contemporain-Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Paris, éd. Nathan/VUEF, coll. « Lettres Sup », 2002.

⁴⁶¹ Idem., « Études théâtrales », in *Théorie littéraire-Problèmes et perspectives*, sous la direction de Marc Angenot et al., Paris, P.U.F., 1989, 1^{ère} éd., pp. 95-107.

SDR. Pavis nous montre ici que l'œuvre radiophonique se prête bien aux critères d'analyse qu'il a mis en place. Le sens de l'œuvre incombe à sa structure, sa forme, et à la nature du message véhiculé par l'auteur. En ceci, donc, le texte radiophonique n'est pas exempt de toute analyse de ce type.

Il faut donc tenir compte, disions-nous, dans l'analyse du texte radiophonique, des différentes phases de transformation, en d'autres termes, de la réécriture des textes en présence. S'agissant de Michel Butor, il existe dans un premier temps des textes écrits directement pour la radio, et dans un deuxième d'autres adaptés à la radio. Dans un troisième se trouve une adaptation scénique des textes radiophoniques, notamment de *6 810 000 litres d'eau par seconde* et de *Mobile*.

Nous prendrons comme base le texte premier, celui qui a fait l'objet d'une publication chez Gallimard, tout en tenant compte des différentes mutations de ces textes au cours des processus de réécriture. Nous obtiendrons ainsi trois types d'écriture : une écriture pour une représentation mentale des scènes et des dialogues, une autre pour une représentation auditive, et encore une pour une représentation scénique.

En l'absence de certains documents dont l'aspect lacunaire a été souligné, certaines réflexions relèveront de la déduction et de la présupposition. Deux types de lecture sont ainsi proposées : une lecture fictionnelle et une scénique. La composition des textes sur le modèle de la partition musicale fait intervenir l'idée d'une lecture à plusieurs voix et voies, afin de créer un théâtre poétique alliant la dimension onirique que permet la radio. Nous précisons encore que s'agissant de *Mobile*, qui a été adapté à la radio, nous ne possédons que quelques extraits que la BMVR⁴⁶² de Nice a bien voulu nous envoyer, la reproduction totale ou partielle d'une œuvre étant interdite. Nous espérons que le lecteur des lignes qui vont suivre ne nous tiendra pas rigueur pour cette lacune, et qu'il ne considèrera que l'effort fourni en vue de la lisibilité et de la visibilité d'une partie de l'œuvre d'un écrivain qui demeure peu connue du grand public.

⁴⁶² Bibliothèque Municipale à Vocation Régionale de Nice, dans laquelle se trouve le Fonds Michel Butor.

Nous devons aussi tenir compte des aspects visuels de la page. Tels des calligrammes apollinariens, la disposition typographique joue sur sa spatialisation, en alliant les aspects visuels aux aspects auditifs. Il s'agira aussi de suivre à travers l'adaptation du texte, les différentes mutations de l'écriture. Retrouve-t-on le style et le ton du premier texte ? La mise en scène de *Mobile* par Jacques Polieri est-elle une nouvelle mise à l'épreuve du texte ? Il en va de même pour l'adaptation scénique de *6 810 000 litres d'eau par seconde* au Théâtre Mobile de Grenoble. Ce sont des questions que nous développerons en détail. Examinons d'abord les niveaux d'analyse dégagés par Pavis.

II.2.2. Les différents niveaux de lecture dégagés par Patrice Pavis

Les études théâtrales disposent aujourd'hui de plusieurs options parmi les méthodes actuelles d'analyse des textes littéraires. Parmi elles, celles issues des sciences, comme l'anthropologie, la sociologie, l'ethnoscénologie, permettent d'esquisser l'étude d'une forme de théâtre en relation avec les aspects culturels et l'histoire.

D'où l'importance de la méthode historique qui a le mérite de suivre les différents aspects de la transformation du genre, et qui va être associée du même coup à la phénoménologie de la réception, puisque le texte théâtral implique les différentes lectures, tant personnelles que scéniques, lors des représentations qui auront été faites.

La poétique permet de mettre à jour la perpétuation d'un modèle ou les déviations en rapport avec l'esthétique de l'écrivain. La sémiologie, la stylistique, la linguistique, la rhétorique, s'intéressent au versant énonciatif du théâtre, dans la mesure où le texte est fait pour être dit à haute voix, et qu'ainsi la prégnance de la parole guide toute la trame du texte.

Quant à la dramaturgie, elle est intéressante pour Pavis, car elle permet d'englober l'écriture et le système de la mise en scène, tout en mettant en avant les différentes strates du texte :

« La dramaturgie est la discipline la plus complète et la mieux établie et structurée pour l'étude du texte, chaque domaine ici distingué possédant une méthodologie et une tradition bien établies »⁴⁶³.

Et d'ajouter que

« l'enseignement de la dramaturgie [...] est le point le plus sensible du corps théâtral...Peu souvent proposé à bon escient, il a le grand mérite d'absorber toutes les questions théoriques et pratiques qui ne manquent pas de surgir dès que l'on est confronté à une parole agissante ayant une certaine tenue littéraire et pourtant soumise aux exigences pragmatiques de la scène. »⁴⁶⁴.

Selon l'hypothèse de Pavis, le texte est conçu en vue d'une représentation. Elle nous servira de base méthodologique dans l'analyse de notre corpus.

Il distingue trois branches principales :

- la première se fonde sur l'analyse textuelle des didascalies (ou indications scéniques) ; ce sont des éléments nécessaires pour la mise en jeu ou la mise en scène.

Pavis demande de les distinguer d'une part des indications spatio-temporelles. Il affirme d'autre part, que

« Didascalies et indications spatio-temporelles n'ont pas à être systématiquement reprises dans la représentation (en 3.1), même s'il y a bien toujours, sur le mode de l'affirmation, ou de la négation, une corrélation entre les propositions ou les propos du texte et la figuration scénique. Le seul plan de comparaison est le mode de figuration-symbolique ou iconique/indiciel-du texte et de la scène, chaque mode disposant de sa propre fictionnalisation. »⁴⁶⁵

Cette proposition, valable pour le texte de théâtre proprement dit, ne l'est pas toujours pour le théâtre radiophonique d'une part, dans la mesure où la représentation est de l'ordre de la lecture. L'insertion d'un récitant par exemple, permet de fournir des informations nécessaires pour établir une liaison entre les éléments textuels, au niveau de la trame de la fiction. D'autre part, cette proposition semble tout aussi vraie, puisque le jeu dans le studio

⁴⁶³ Patrice Pavis, « Théorie et pratique dans les études théâtrales à l'université », in *Théâtre*, Paris, éd. L'Harmattan, coll. « arts 8 », vol. I., 1997, p. 104.

⁴⁶⁴ Ibid., 117.

⁴⁶⁵ Ibid., p. 104.

d'enregistrement implique l'interprétation directe des données par ce qu'ils signalent et deviennent un code dans le texte-partition.

- La deuxième branche : l'analyse du récit ou (narratologie)

Elle permet de reconstituer la fable, sa progression, d'étudier les forces agissantes en présence et d'établir les motivations, les conflits et l'analyse des situations.

- La troisième se penche sur l'analyse de l'action, du temps, et de l'espace :

« trois paramètres nécessaires et suffisants pour la production d'une figuration et d'une action [...] »⁴⁶⁶.

Ceci posé, le lecteur est appelé à établir des rapprochements, à faire la mise en parallèle avec la représentation qui sera la transposition à la scène de cette lecture agissante. D'où la nécessité de se poser la question des mécanismes du jeu qui va être déroulé en présence du spectateur.

Ces éléments du tableau vont être repris par Pavis dans un autre ouvrage intitulé *Le théâtre contemporain : analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*. L'auteur tente de mettre au point une méthode de lecture des textes dramatiques modernes et contemporains à partir d'une théorie de la lecture inspirée de l'analyse dramaturgique, des travaux d'Umberto Eco (notamment à partir de *Lector in fabula*), de l'esthétique de la réception et de la coopération du lecteur. Son corpus est composé de pièces écrites entre 1982 et 1997 (Sarraute, Vinaver, Koltès, Réza, Minyana, Lagarce, Novarina, Dürfänger, Cormann).

Par conséquent, nous reproduisons ici la section 3 du tableau⁴⁶⁷ élaboré par Pavis afin d'offrir une vue d'ensemble des problèmes traités :

⁴⁶⁶ Ibid., p.105.

⁴⁶⁷ Patrice Pavis, « Études théâtrales », in *Théorie littéraire-Problèmes et perspectives*, p. 98. Ce schéma a été repris dans « Théorie et pratique des études théâtrales à l'université », in *Théâtre*, Paris, éd. L'Harmattan, coll. « arts 8 », 1998, vol.1, p. 110.

Tableau des différents niveaux d'analyse d'un texte théâtral

TEXTE	REPRESENTATION
3.dramaturgie	3.système de la mise en scène
3.1.analyse textuelle	3.1.∅
3.1.1.analyse des didascalies	
3.1.2.indications scéniques	
3.2.analyse du récit et de la fable	3.2.fable scénique
3.2.1.analyse des conflits et des situations	
3.2.2.segmentation des épisodes	
3.3.analyse dramaturgique	3.3.événement scénique
3.3.1.modèle actantiel	3.3.1.action scénique et verbale
3.3.1.1.modes d'action	
3.3.1.2.types de personnage	
-rapport à la parole	
-effet de personne	
3.3.2.espace	3.3.2.scénographie
	3.3.2.1.types d'espace
	3.3.2.2.rapport scène/salle
3.3.3.temps	3.3.3.déroulement temporel
	3.4.l'acteur
	3.4.1.moyens physiques et performance scénique
	3.4.2.rapport à la fiction, à la fable

Pavis part de la distinction entre une première couche, la surface du texte, qui englobe la Textualité, c'est-à-dire le texte dans sa constitution interne (A) et la situation

d'énonciation, qui permet de le voir tel que nous le mettons en jeu, sa réception, sa collaboration, avec le texte pour « *sa construction et la mise en jeu de son sens* » (B). Ce qui amène à distinguer du point de vue de la profondeur, 4 niveaux reliés directement à la dramaturgie :

- Le Niveau I : Discursif pour la problématique et l'intrigue ;
- Le Niveau II : Narratif pour la dramaturgie et la fable ;
- Le Niveau III : Actantiel pour les événements, les actions et les actants ;
- Le Niveau IV : Idéologique et inconscient pour les thèses et les contenus latents.

L'analyse du texte narratif est basée sur la distinction entre monde fictionnel, avec ses propriétés logiques en A et monde de référence (réception du lecteur face au texte en B) qui peut se définir comme

« [...] le lieu concret d'où le lecteur, voire le spectateur, interprète, et questionne la fiction à travers le texte dramatique, qu'il met donc en jeu soit concrètement, dans une mise en scène, soit imaginativement dans l'acte de lecture. Par mise en scène nous entendons autant un imaginaire de lecture individuelle du texte qu'une pratique concrète de la mise en scène. »⁴⁶⁸

Le survol du texte permettra une première description qui s'intéresse à la stylistique et à la rhétorique du discours. C'est après le repérage de ces différentes marques discursives, que nous procéderons à l'analyse en profondeur, en ayant recours aux quatre niveaux de lecture (I, II, III, IV). Il ne s'agit pas de plaquer une méthode, mais de l'adapter aux besoins de notre corpus.

Cette méthode étant destinée à l'analyse de toutes les formes théâtrales, dont celles du théâtre contemporain, il serait tout à fait opportun d'en examiner les résultats au regard du théâtre radiophonique.

On peut aussi noter que Pavis établit une critique de la méthode vinavérienne qui vise une lecture au ralenti. Dans son ouvrage théorique, Michel Vinaver reconnaît la double nature du texte de théâtre comme destiné à la représentation et comme pouvant être lu, avant de souligner sa spécificité. Pour lui, celle-ci réside dans le fait que la parole est agissante,

⁴⁶⁸ Patrice Pavis, *Le théâtre contemporain : analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, pp. 2-4.

« pour autant que toute pièce de théâtre se présente comme une action et que celle-ci est mue en avant par l'effet des paroles prononcées [...]. La méthode repose sur le postulat que la lecture au ralenti d'un fragment suffit à révéler pour l'essentiel le mode de fonctionnement de l'œuvre tout entière »⁴⁶⁹.

Ces hypothèses sont sûrement valables pour le théâtre classique, mais pas pour le texte butorien. L'hypothèse de la parole comme action est battue en brèche, dans la mesure où elle ne pousse pas le personnage de fiction à agir. Il est cantonné dans une sorte de contemplation, de dialogue-monologue, puisque, nous le verrons plus tard, les phrases des répliques circulent d'un personnage à l'autre.

Et la proposition selon laquelle toute pièce de théâtre se présente comme action mérite aussi quelques nuances. Il s'agit d'actions au sens où l'entend Greimas, à travers des personnages agissants. Au contraire, on parle de métonymie dans le théâtre radiophonique, en ce que les personnages sont des voix, et donc la notion de personnage se complexifie au profit d'une distribution ouverte des rôles, donnant lieu à la multiplication des voix et des personnages selon les combinaisons des acteurs appelés à jouer le texte en studio. Chez Butor, l'action se situe au second degré, c'est-à-dire dans le hors-scène.

Autre point, la méthode vinavérienne considère la dramaturgie comme l'expression des conflits qu'elle répartit selon le schéma des 15 axes dramatiques. La nature du conflit va déterminer celle de la pièce : pièce-paysage ou pièce-machine.

Le troisième point concerne l'idée de fragment représentatif du texte. Si certains textes ont une trame qui laisse deviner leur suite, il n'en est pas de même chez Michel Butor, parce qu'il est en perpétuelle transformation. Il fait partie d'un théâtre mobile qui ne peut se saisir que dans le mouvement de ses transformations successives. Il peut y avoir répétition, mais c'est, à chaque fois, l'idée du même changeant.

La lecture vinavérienne est répétitive et fastidieuse. C'est pourquoi, nous préférons la méthode de Pavis, parce qu'elle s'intéresse davantage aux éléments narratifs du

⁴⁶⁹ Michel Vinaver, *Écritures dramatiques-Essais d'analyse de textes de théâtre*, Paris, éd. Actes Sud, coll. « Babel », 1993, pp. 9-11.

théâtre radiophonique, et qu'elle est à même de saisir l'effet de lecture qu'est l'*effet romanesque*.

À l'inverse de Butor, Pavis ne perçoit pas le théâtre radiophonique comme un genre autonome, mais plutôt comme un théâtre purifié des contingences de la représentation scénique. La mise à l'épreuve du schéma devra déterminer soit la conformité à un modèle de représentation, soit l'originalité de la démarche butorienne. Il s'agira de voir s'il est possible de dégager un ou des sens possibles à ses textes, et si cette grille de lecture s'avère opérante pour un écrivain dont la motivation principale est le renouvellement des genres.

II.2.3. Structuration des textes

S'intéresser au premier élément d'un texte, à savoir sa structure, permet d'énoncer les éléments nécessaires à son identification dans la classification générique. Il s'agira d'examiner les titres et le genre du corpus (II.2.3.1.), les indications scéniques (II.2.3.2.), les indications spatio-temporelles (II.2.3.3.), et les différentes parties qui le composent (II.2.3.4.).

II.2.3.1. Le titre et le genre

Dans la poétique butorienne, le titre revêt une importance capitale, car c'est autour de lui que va se construire un premier réseau sémantique :

*« Les titres sont des mots beaucoup plus gros que les autres. Un livre c'est la liaison d'au moins deux textes [...]. De même, un roman, c'est ce qu'on appelle le corps du texte, ce qu'on commence à lire quand on y plonge, et le titre, un autre texte, dans lequel les mots ont une importance considérable par rapport à tous ceux qui sont à l'intérieur du corps [...] ».*⁴⁷⁰

Dès la lecture d'un titre, un questionnement sur la nature, la forme et le contenu du livre s'imposent au lecteur, grâce à son caractère polysémique :

⁴⁷⁰ *Improvisation sur Michel Butor-L'écriture en transformation*, IV-La hantise, 16) Les titres, pp. 75-76.

« Dans le titre l'écrivain rassemble les différents sens du mot, qu'il présente comme une énigme que la lecture va résoudre peu à peu, en général en justifiant l'ambiguïté du terme, en nous montrant que ces sens que nous séparons de la vie courante, en réalité leur réunion est justifiée. L'étude du titre nous permet ainsi de passer de l'autre côté d'une barrière, d'un horizon ou d'un décor. Le titre est une clef du livre, et, grâce au livre, une clef du langage et de la société. »⁴⁷¹

Les titres développent une certaine thématique, et sont porteurs d'un projet d'écriture qui consiste en un renouvellement des genres. Et c'est dans cette optique que Michel Butor aurait aimé approfondir sa réflexion :

« Que les mots qui le composent aient plusieurs sens, c'est l'une des caractéristiques du titre. Si j'avais plusieurs vies à ma disposition, j'écrirais un jour un essai sur la grammaire du titre, sur les phénomènes intérieurs au titre lui-même et je serais amené à y montrer à quel point l'ambiguïté, le double sens, y jouent un rôle essentiel. »⁴⁷²

Ainsi, l'analyse des titres de notre corpus constituera une première clé dans la compréhension de celui-ci. Nous observons qu'ils sont tous liés à la rêverie d'un élément particulier : la terre, l'air et l'eau.

a) *La terre* (Mobile)

Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis, est sans article. Il se réfère non seulement à l'Etat de l'Alabama, mais aussi aux mobiles du sculpteur américain Alexander Calder, comme on le répète souvent.

En creusant le sens, nous observons qu'il est associé à l'élément de la terre. C'est à une rêverie de la terre que *Mobile* renvoie, celle de l'Amérique, fantasmée, vécue, lue, peinte et décrite sous de multiples facettes. Le texte représente les États-Unis, en suivant la course du soleil, avec les différentes variations horaires (ou fuseaux) en alternant les jours et

⁴⁷¹ Ibid., VII-La conscience ferroviaire, 30) Polysémie, pp. 121-122.

⁴⁷² *Entretiens*, vol. I., Entretien LIII-Michel Butor : « Je ne suis pas un iconoclaste », *Les Lettres françaises*, 13-19 avril 1967, entretien avec Henri Ronse, p. 320.

les nuits. Ces différents éclairages établissent des cycles, des rotations, des changements visibles au niveau géographique.

La rêverie de la terre présente dans *Mobile* est celle de l'occupation d'un espace, synonyme d'opportunité et de richesse pour les nouveaux arrivants. Leur installation est devenue en même temps un symbole de détresse pour ses premiers habitants (les populations autochtones). Ainsi, *Mobile* renvoie au mouvement de peuplement et de déplacements massifs des populations. Cette conquête de la terre qui est ici décrite dans ses différentes phases historiques, est manifeste aujourd'hui à l'échelle du quadrillage que décrit la carte en *incipit*. La mémoire historique se sert non seulement de la carte, mais aussi des quilts⁴⁷³, comme dépositaires de celle-ci.

Le sous-titre *Étude pour une représentation des États-Unis* peut tout aussi bien montrer la non appropriation de cette représentation qui est, somme toute, relative, dans la mesure où Butor propose une version de sa perception des États-Unis. Non pas une vérité achevée, un texte fermé sur lui-même, mais une approche, ou comme en peinture, une ébauche d'analyse de l'histoire des États-Unis. Ainsi, *Mobile* s'inscrit dans une perspective diachronique et synchronique, avec une vision qui ressasse et met en simultanément le temps présent (de l'écriture) et le passé proche ou lointain. C'est le passage entre les différentes couches de l'histoire en liaison avec l'espace contemporain. Les États-Unis sont examinés sous ses différentes facettes, sédimentations. Par conséquent, nous pouvons dégager plusieurs échelles de référence :

- la référence typographique : le titre polysémique, *Mobile*, renvoie d'abord à l'Etat de l'Alabama, et trouve sa justification dès l'*incipit*, d'après les explications de Butor :

« nuit noire, à

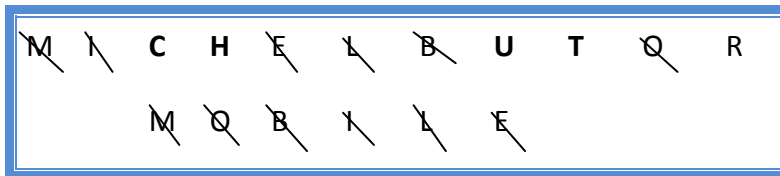
⁴⁷³ Pour avoir une idée des différentes sortes de quilts existant aux États-Unis, l'article de Géraldine Chouard en répertorie un nombre important, en relation avec la culture, mais ont pour thème général la résistance: les cartes des États-Unis ; les abécédaires ; les préceptes moraux, les maximes ; les quilts comme journaux de bord ; les patchworks comme bulletins, albums, mementos, cartes postales ou lettres d'adieu ; les patchworks et la nécrologie ; le quilt comme archive ; le quilt généalogique ; le Scrapbooking ; les quilts afro-américains ; les quilts qui reprennent les vieux thèmes qui sont des « rééditions » d'anciens quilts ; les quilts patriotiques ; les quilts idéologiques, contestataires ; la relation entre le quilt et la minoterie ; les quilts protestataires, abolitionnistes ; le e-quilt (dernier-né en la matière), in Géraldine Chouard, « « Once upon a Quilt » : la fabrique de l'Amérique », in *Revue Française d'études américaines* -Miscellanées, Paris, éd. Belin, n° 116, 2008.

- la référence plastique : *Mobile* renvoie aux sculptures mobiles de Calder⁴⁷⁵, objets placés sur une tige pivotante et se déplaçant au gré du vent. Ce qui se traduit au niveau physique du livre que l'on feuillette par le tronc et les pages en mouvement. On peut aussi penser au déplacement en étoile à travers les États-Unis, au gré d'un narrateur évanescent, se faufilant à travers les interstices du texte, comme dans une forêt de mots.
- la référence textuelle : *Mobile* retrace la conquête de l'Amérique. On peut y voir aussi l'intrusion du roman policier, à travers la notion de mobile ayant motivé la venue des Européens comme énoncé dans le texte. Ce serait le mobile du « crime », manifesté par le massacre des Indiens, ce qui justifierait aussi l'inscription du titre en rouge, qui renverrait au sang versé pour occuper le territoire.
- la référence générique : *Mobile* est bâti sur le modèle du récit de voyage. Butor a voulu, à travers cette œuvre, en transformer le genre.
- Dans une perspective radiophonique, le sous-titre *Étude pour une représentation des États-Unis* peut faire référence au théâtre. Le territoire serait la scène sur laquelle se joue le drame de la conquête et du massacre des Indiens. Cela revient pour Butor, à se poser la question de savoir comment mettre en scène le génie du lieu américain à travers la fascination qu'il exerce depuis des siècles.
- Le titre et le jeu de mots avec le nom de l'auteur : l'idée de silence.

Si nous superposons le titre *Mobile* au nom de l'écrivain, Michel Butor, cela donne :

⁴⁷⁴ Michel Butor, *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*, Paris, éd. Gallimard, 1962, p. [7]. Pour la commodité de l'exposé, les pages de *Mobile* n'étant pas toutes numérotées, nous avons choisi de mettre les pages non numérotées entre crochets.

⁴⁷⁵ Ce qui séduit Butor chez Calder, c'est le travail de transformation qu'il a fait subir à la sculpture. Selon Jean-Claude Marcadé, « Calder s'est revendiqué « sculpteur », bien que son travail le plus original, c'est-à-dire celui où il utilise principalement le fil de fer et de façon générale le métal, n'ait plus rien à voir, techniquement parlant, avec la sculpture dans une masse. L'art de la sculpture a subi les mêmes bouleversements entre 1910 et 1915 que les autres arts. », Jean-Claude Marcadé, *Calder*, Paris, éd. Flammarion, coll. « Tout l'art-Monographies », 1996, p.7, Préface. Le refus de l'imitation d'après nature est ce qui motive la technique de Calder.



Nous constatons que *Mobile* est contenu dans le nom de Michel Butor. Après avoir retranché les lettres identiques, il nous reste l'expression « CHUT », (abstraction faite du **R** de la fin) qui impose le silence que Michel Butor tente de combattre en libérant la parole dans un récit éclaté. Il choisit de traiter le sujet qui dérange, en opposition à tous les textes qui renvoyaient une image idyllique des États-Unis dans leurs souvenirs et impressions de voyage. Ce qui nous amène à penser que le choix de ce titre n'est pas fortuit, qu'il existe un contenu latent, une projection intime de l'aspect dérangeant du sujet traité par l'œuvre, ce qui expliquerait la part autobiographique de celle-ci.

Le silence que dénonce Butor a pour corrélat la nuit, et c'est ce contre quoi il s'élève. L'écriture de la terre se fait donc dénonciation. Butor-*Mobile*, c'est le rêve d'une Amérique tirée de son silence, d'une Amérique autre. À côté de la rêverie de la terre, se déploie celle de l'air.

b) *L'air* (*Mobile*, Réseau aérien)

Réseau aérien développe le thème de l'aviation, mais il est apparu antérieurement dès *Mobile*, parce qu'il a inspiré son écriture :

« [...] pendant ce premier séjour, je me suis beaucoup déplacé en avion à l'intérieur des États-Unis et j'ai trouvé que c'était un moyen irremplaçable pour les étudier. »⁴⁷⁶

Dans *Mobile*, nous avons le quadrillage des États-Unis, représenté par la carte, alors que *Réseau aérien* est encadré par le plan de vol, tout comme l'avait été *La Modification* avec l'Indicateur Chaix, ou encore *Degrés* avec les emplois du temps des professeurs et des

⁴⁷⁶ *Improvisation sur Michel Butor-L'écriture en transformation*, IX-Le quadrillage, 37) Le monde vu d'avion, p. 139.

élèves. En effet, pour développer l’imaginaire de l’air, le thème de l’aviation semblait adapté et correspondait aux recherches poétiques de nouvelles formes d’expressivité pour Michel Butor :

« Il fallait trouver des moyens de dire cette nouvelle vue sur notre habitacle, de faire sentir la façon dont ce moyen de transport transforme notre espace et notre temps. [...] Il faut faire parler ce nouveau voyage avec ses splendeurs, fatigues et malaises. »⁴⁷⁷

Ainsi, le titre *Réseau aérien*, d’apparence banale, prend corps à l’intérieur d’une littérature dont le mode de transport est l’avion, alors que *La Modification* s’est inscrit dans la littérature ferroviaire. Le terme « réseau » fait allusion au trafic aérien à partir de lieux clairement identifiés : les aéroports. Le réseau aérien suppose aussi la traversée des frontières nationales et internationales, ainsi que les frontières temporelles (les fuseaux horaires, les Tropiques qui déterminent les saisons).

Le sous-titre *texte radiophonique* apporte d’autres précisions. Nous découvrons qu’il s’agit d’un texte destiné à la radio. Il désigne ainsi le genre auquel il appartient, c’est-à-dire à l’art radiophonique, et s’inscrit dans le registre dramatique. La radio est ainsi vue comme un nouveau moyen d’expression. À travers ce texte, Butor exploite la condition de l’auditeur comme « oreille disponible ». Après la rêverie de la terre et de l’air, le titre peut aussi exprimer celle de l’eau.

c) *L’eau* (6 810 000 litres d’eau par seconde)

La rêverie de l’eau se manifeste dans le titre *6 810 000 litres d’eau par seconde- Etude stéréophonique*. A la différence des deux premiers, celui-ci est composé de chiffres : c’est le débit des chutes du Niagara. Celles-ci sont situées entre la frontière des États-Unis et du Canada. Toujours dans une perspective transfrontalière, comme dans les ouvrages précédents, la rêverie de l’eau manifeste une fascination pour l’espace. Après le territoire

⁴⁷⁷ Michel Butor par Michel Butor. *Présentation et anthologie*, Paris, éd. Seghers, coll. « Poètes d’aujourd’hui », 2003, article « Aviation », p. 17. Voir aussi *Improvisation sur Michel Butor-L’écriture en transformation*, IX-Le quadrillage, 37) *Le monde vu d’avion*, pp. 139-140.

américain dans son ensemble, l'écriture se recentre sur « le monument liquide » que sont les chutes du Niagara.

Pourquoi mettre le débit des chutes en titre au lieu d'écrire tout simplement les « chutes du Niagara », ou « Niagara »⁴⁷⁸ ? Butor d'une part a voulu faire de son titre une énigme aux yeux du lecteur non averti. D'autre part, il a tenté de mettre l'accent sur la notion de vitesse : le titre se lit très vite. Il s'agit aussi d'effectuer la reconstitution spatiale des sources sonores en relation avec les techniques de l'enregistrement. *6 810 000 litres d'eau par seconde-Etude stéréophonique* est un titre qui appartient au genre du théâtre radiophonique, car le texte est destiné à l'enregistrement. On peut aussi émettre l'idée que ce titre a été choisi pour ses qualités sonores, puisqu'il contient des consonnes sifflantes [s] et des consonnes liquides [l].

Dès les premiers indices de lecture, nous pouvons donc affirmer que *Réseau aérien*, tout comme *6 810 000 litres d'eau par seconde* appartiennent au genre radiophonique. Ce sont des textes écrits directement pour la radio. Le genre auquel ils appartiennent, dans la distinction des genres radiophoniques énumérés par Pavis⁴⁷⁹, est le collage de voix, de bruits et de textes, ce que devraient confirmer les indications scéniques.

⁴⁷⁸ C'est le titre choisi pour la version américaine de *6 810 000 litres d'eau par seconde* : Michel Butor, *Niagara, a novel*, Translated by Elinor S. Miller, 1969. Celle de *Mobile* s'intitule *Mobile : study for a representation of the United States*, Translated from the french by Richard Howard, 1963, et celle de *Réseau aérien* est *Airline Network, a conversation/ poem* by Michel Butor, translated by Elinor Miller, directed by Ann Magaha, Daytona Beach, Flor. Embry-Riddle Aeronautical University, 1992.

⁴⁷⁹ Dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis relève 7 types de pièces radiophoniques, parmi lesquelles :

- La retransmission en direct depuis le théâtre ;
- La lecture dramatisée depuis le studio ;
- La pièce radiophonique dramatique avec des voix de personnages reconnaissables, des dialogues, des conflits, comme on en trouverait dans une dramaturgie naturaliste ;
- La pièce radiophonique épique qui dramatise un personnage ou une voix ;
- Le monologue intérieur ;
- Le collage de voix, de bruits, de musique ;
- La création électronique de la voix humaine par synthétiseur, travail musical sur la voix et les bruits, p. 283.

II.2.3.2. Les indications scéniques

Dans tout théâtre conventionnel, les indications scéniques sont appelées didascalies. Elles possèdent une typographie propre, afin de les différencier du texte proprement dit, essentiellement constitué de dialogues. Elles sont souvent écrites en italiques, et subissent un traitement spécifique selon les pratiques scéniques. On sait qu'aujourd'hui, la fonction des didascalies a évolué. On trouve donc des plus ou moins longues orchestrant le doute générique sur la nature du texte. En général, elles sont nécessaires, dans la mesure où

« Elles contiennent des informations utiles au lecteur pour imaginer la scène telle qu'elle est envisagée par l'auteur. Tel un texte surplombant, contrôlant et commentant le dialogue explicitement prononcé, elles sont parfois la clé du texte dialogué et de la pièce dans son ensemble. »⁴⁸⁰

En outre, Pavis demande de distinguer les « vraies didascalies, celles du texte en italiques non prononcé par les acteurs », qui pour lui « ne forment pas la mise en scène du texte, mais une série de directives pour faire signifier les paroles des personnages. »⁴⁸¹

Valable pour le texte de théâtre, cet argument peut être admis dans une moindre mesure en ce qui concerne le texte radiophonique soumis à notre étude. En effet, il n'existe pas de didascalies en italiques, mais une série de directives nécessaires à la réalisation scénique du texte, à travers la partition cartographique, les inventions techniques et scripturales.

a) La partition cartographique

Dans *Mobile*, la carte, comme élément paratextuel, peut jouer le rôle de panneau comme dans le théâtre shakespearien. Elle place le lecteur devant un élément visuel, la carte des États-Unis, avec les différents États, non pas écrits en entier, mais abrégés (les États de l'Alaska et des îles Hawaï ne sont pas représentés).

⁴⁸⁰ *Le théâtre contemporain : analyse des textes de Sarraute à Vinaver*, 1. Thèses pour l'analyse du texte dramatique, p. 12.

⁴⁸¹ *Ibid.*, pp. 12-13.

La carte est dessinée sur un fond blanc, les océans ne sont pas représentés : c'est l'expression de la virginité. Les différentes cellules de la carte sont des cases que l'on va remplir au moyen de l'écriture, comme autant de traces de peinture (description de chaque État) qui vont, comme nous le découvrirons, noircir le tableau. Le texte en surimpression sur la carte va générer un mouvement : la carte va s'animer, avec les migrations historiques.

Tout comme l'Indicateur Chaix dans *La Modification*, la carte joue ici un rôle. Elle permet d'encadrer le parcours du lecteur. C'est une sorte de guide pour le lecteur-touriste. Et ce n'est pas par hasard que Michel Butor a choisi de la faire imprimer sur deux pages, comme une sorte de dépliant, de guide du routard à travers les États-Unis. Elle représente aussi « la carte fracturée du récit », selon les mots d'Hélène Campaignolle-Catel⁴⁸², confortant l'idée de narration.

Contrairement aux cartes habituelles, qui elles, possèdent des couleurs, des indications spatiales selon un code bien défini en cartographie, pour localiser une ville, une montagne, un fleuve, une route, des longitudes et des latitudes, on a affaire à une toile. Ainsi,

« le nouveau type d'espace appelé par l'écriture de *Mobile* s'illustre dans la carte des États-Unis, située au seuil du texte : intrusion d'une donnée géographique, d'un réel qui s'exhibe dans le langage formel de la carte géographique, offrant le lieu dédoublé d'une écriture mixte : celui de l'écrit et l'image. »⁴⁸³

Chez Butor, les indications scéniques font l'objet d'inventions scripturales.

b) *Inventions techniques et scripturales*

Réseau aérien et 6 810 000 litres d'eau par seconde sont des textes conçus pour la radio. On ne trouvera donc pas les didascalies en italiques présentes dans le théâtre

⁴⁸² Hélène Campaignolle-Catel, « *Mobile* (Butor, 1962), la carte fracturée du récit », in *Littérature-Fragment*, ligatures, Paris, éd. Larousse, n° 135, 2004, pp. 25-40

⁴⁸³ Ibid., p. 25. Sur le rapport texte et image, lire aussi Tiphaine Samoyault, « Textes visibles », in *Études littéraires. Théories, analyses et débats*-Texte, Image et Abstraction, Université Laval, vol. 31, n°1, 1998, sur la référence plastique dans *Mobile* et son rapport à la narration.

traditionnel. L'innovation de Butor se situe alors au niveau de la différenciation des caractères typographiques. Le texte est ainsi présenté comme une partition à interpréter.

Dans *Réseau aérien*, la « Note technique » et la « Note grammaticale » ouvrent le texte. Considérées comme paratextes, leur fonction est d'indiquer au lecteur, à l'interprétant, et au metteur en ondes, une manière de lire, afin mieux saisir les intentions auctoriales (*intentio auctoris*). C'est une sorte de direction artistique qui est fournie dans ces textes préparatoires à la lecture et à l'enregistrement.

Tel est le dessein premier de l'auteur qui souhaite garder la mainmise sur le texte en établissant une partition de base. Mais on verra que les consignes ne sont pas toujours respectées, puisque le texte radiophonique nécessite la collaboration de plusieurs intermédiaires, notamment des techniciens de la radio, et que le résultat final n'est pas toujours à la hauteur des espérances de l'auteur et du public. La notion d'auteur, à ce point de la production, devient un concept indécidable, puisqu'il se désapproprie pour un temps de son œuvre. Quoiqu'il en soit, restons-en au texte de base, c'est-à-dire l'œuvre conçue par un auteur identifié dès le départ.

- Les acteurs : la suite alphabétique et la différenciation typographique

La « Note technique » indique le nombre (dix) et la dénomination des acteurs qui sont signalés par la différenciation typographique : grandes capitales pour les hommes (A, B, C, D, E), et minuscules en italiques pour les femmes (*f, g, h, i, j*) comme suite logique alphabétique et symétrique, puisqu'il y a cinq hommes et cinq femmes.

- Les dialogues et les rôles: la répartition stricte des fragments

A chaque acteur est attribué « *un petit fragment de dialogue comportant six répliques* »⁴⁸⁴. Le théâtre classique attribue des rôles et des dialogues aux personnages suivant une thématique et une logique de l'intrigue et de l'action. Ici, les personnages incarnés par les acteurs jouent le même rôle, celui du touriste ou du voyageur, et c'est à la lecture que leur

⁴⁸⁴ Michel Butor, *Réseau aérien. Texte radiophonique*, Paris, éd. Gallimard/NRF, 1962, p. 7.

individualité se révèle. Nous n'avons pas de rôle de pilote ou d'hôtesse de l'air, ou encore d'aiguilleur du ciel. Seuls les voyageurs sont mis en avant (on pense aussi à *La Modification* qui est centrée sur les voyageurs du train. Il n'est jamais fait allusion au personnel des chemins de fer).

Tout se tient dans ce fait de départ. Chaque réplique est destinée à apporter des informations au lecteur et à l'auditeur. Or, Butor choisit expressément de mettre en scène de petits fragments de dialogues, provoquant un effet de suspension. Déjà, la disposition des couples en autarcie, les place sur orbite les uns par rapport aux autres. L'ambiance de l'avion y est sûrement pour quelque chose, puisque dans *La Modification*, les voyageurs situés dans le même compartiment de train échangeaient à peine quelques regards. Léon Delmont ne pouvait que supposer, imaginer, déduire à partir de menus détails qu'il déchiffrait à travers les objets ou les expressions des visages. Dans le cas de *Réseau aérien*, chacun parle de soi.

- Le temps du dialogue

La représentation du temps est subordonnée à la typographie, qui va fournir des indications temporelles pour la représentation de la nuit, avec le type d'enregistrement à utiliser. L'écriture sonore permettra de distinguer la nuit de manière typographique par l'utilisation de l'italique. Pour l'audition, il faudra un enregistrement sourd avec réverbération qui, selon le *Petit Larousse illustré*, se définit comme la « *Persistance d'un son dans un espace clos ou semi-clos après interruption de la source sonore* »⁴⁸⁵, dans son acception acoustique.

- Les bruits

Dans le domaine de la radio, les bruits constituent souvent des parasites. Mais ici, il s'agit de pièces radiophoniques, et une attention particulière est accordée aux bruits servant à la représentation de l'espace sonore dans lequel évoluent les personnages. Le langage des bruits est représenté par des signaux : un dessin d'avion pour indiquer un bruit d'avion, d'une tête pour un bruit de foule, et un rond avec 3 barres incurvées pour une percussion sourde. Tout comme *Mobile*, cette association de l'image et du texte permet de créer un surcroît de

⁴⁸⁵ *Le Petit Larousse illustré*, Larousse/VUEF, 2004, article « Réverbération ».

sens. À ces dessins est associée une numérotation : les chiffres qui suivent le dessin de l'avion ou la foule indiquent le numéro de l'avion, parce qu'il y en a dix au total.

Pour représenter les avions, Butor préconise l'utilisation de deux enregistrements pour illustrer les vols de nuit et ceux de jour. Il s'agit de deux enregistrements du premier prélude du *Clavecin bien tempéré*, clavecin pour le jour, piano pour la nuit. Et dans le fond du bruit, le réalisateur doit donner un nombre de notes correspondant au numéro de l'avion.

Nous avons affaire ici à une multiplication des langages à travers les différents codes visuels en vue d'une représentation dramatique. Le code de fonctionnement des avions est une signalétique qui sert d'ouverture et de fermeture à la séquence et aux différentes phases du trajet. C'est pourquoi, nous avons affirmé que ce texte radiophonique appartenait au genre collage de bruits, de voix et de musique.

La « Note grammaticale », quant à elle, permet l'orientation de la lecture et de l'interprétation du texte. Elle sert à la diction. Butor affirme en effet que

« Pour obtenir un effet de suspension, j'ai été souvent amené à supprimer le pronom personnel. Ne pas confondre ces indicatifs avec des impératifs. »⁴⁸⁶

La ponctuation génère aussi un nouveau type d'écriture en établissant la relation entre le lisible, et le visuel. De plus, le recours à la stéréophonie permet d'imprimer l'écriture sonore, et donc d'associer le lisible, le visuel et l'auditif. Elle peut ainsi se définir comme la « technique de la reproduction des sons enregistrés ou transmis par la radio, caractérisée par la reconstitution spatiale des sources sonores (par opposition à monophonie) », selon le *Petit Larousse illustré*⁴⁸⁷.

Butor a opté pour la répartition des indications scéniques en début de chapitre dans *6 810 000 litres d'eau par seconde*. Le premier qui est intitulé « Présentation » est particulier, dans la mesure où il s'ouvre par une note au lecteur à qui l'auteur signifie que la lecture est ouverte, parce qu'il bénéficie de dix voies, parmi lesquelles il peut choisir soit la voie courte, soit la voie longue, ou les huit voies intermédiaires. De la même façon, Léon

⁴⁸⁶ *Réseau aérien*, p. 8.

⁴⁸⁷ *Le Petit Larousse illustré*, Larousse/VUEF, 2004, article « Stéréophonie ».

Delmont avait le choix dans son trajet pour Rome⁴⁸⁸, et le lecteur par conséquent, de prendre le Rome-Express, dont le trajet était court, ou de suivre le long trajet que Léon Delmont nous impose dans un wagon de troisième classe (arrêt ou passage des gares intermédiaires).

Après la note au lecteur, c'est la note technique qui présente deux voix incarnées par le **Speaker** et le *Lecteur*. La position des voix et les réglages d'intensité de celles-ci (sept réglages allant du « très doucement » au « très fort »), sont associés au nombre de canaux pour la réalisation. Dans le cadre du traitement de la spatialisation des voix et des sons, Michel Butor insiste sur le respect des indications d'intensité.

Le traitement du bruit est effectué aussi à travers des indications que l'on peut assimiler à des didascalies (en caractère normal) :

« *Un coup de cloche très fort* »⁴⁸⁹, montre une entrée en matière assourdissante, voulue par l'auteur. Suivent des indications qui accompagnent la diction du *Lecteur*, de manière narrativisée, descriptive, à travers le procédé de l'accumulation. Ces indications déclinent les différents styles que doit employer le *Lecteur* à la lecture de chaque paragraphe : soutenu, noble, très soutenu, très naturel, ironique, créant des effets théâtraux par les changements successifs d'expressions.

A partir du deuxième chapitre, les consignes d'exécution sont clairement établies par la présence de dix voies pour la lecture, selon l'ordre alphabétique en capitales majuscules (A, B, C, D, E, F, G, H, I, J). Une autre indication concerne les personnages ou *Dramatis personae*, avec leur position et la hauteur de leur voix ou du ton, le type de musique (petit prélude) et les notes du carillon qui rythment les heures. Nous avons un répertoire de bruits imprimés soit à gauche soit à droite, les sonneries étant positionnées au centre. Il s'agit de

⁴⁸⁸ On peut y lire : « ce train presque inconnu de vous, puisque d'habitude c'est toujours l'autre que vous prenez, celui-là de la colonne d'à côté, le rapide numéro 7, le Rome-express à wagons-lits, qui n'a que des premières et des secondes, qui est tellement plus rapide, puisqu'il ne met que dix-huit heures quarante pour faire le trajet, alors que celui-ci, voyons, celui-ci met vingt et une heure trente cinq, ce qui fait, voyons, ce qui fait deux heures cinquante de différence, et dont l'horaire est tellement plus commode, partant au moment de dîner pour arriver en début de l'après-midi suivant. », Michel Butor, *La Modification*, Première partie, chap. I., p. 31.

⁴⁸⁹ Michel Butor, *6 810 000 litres d'eau par seconde. Étude stéréophonique*, Paris, éd. Gallimard/NRF, 1965, p. [12]. On note aussi pour cet ouvrage que certaines pages ne sont pas numérotées, et que celles-ci figureront aussi entre crochets.

créer l'espace sonore autour des chutes du Niagara pour l'auditeur, qui doit s'imaginer la féerie, l'agitation et le plaisir de la découverte dans la roue de l'année.

Les personnages sont envisagés non pas dans leur individualité, comme dans le théâtre classique, mais ici encore, à travers le groupe. Nous avons en individuel le **Speaker** et le *Lecteur* d'un côté, et le groupe de touristes représenté par la suite alphabétique : A et B (les « just married ») ; C et D (les vieux ménages) ; E et F (les jardiniers noirs) ; G (les vieilles peaux) ; H (les gigolos) ; I (les vils séducteurs) ; J (les proies faciles) ; (K) (les jeunes hommes solitaires) ; (L) (les jeunes femmes solitaires) ; (M) (les veufs) ; (N) (les veuves) ; (O) (le veuf noir) ; (P) la veuve noire ; (Q) le *Visiting professor*.

On voit ici l'importance de l'ordre alphabétique exploré dès *Mobile*, avec l'apparition par ordre alphabétique des États, la désignation des acteurs dans *Réseau aérien*, et des personnages, dans *6 810 000 litres d'eau par seconde*, offrant une lecture ouverte des œuvres. Mais cette ouverture est contrecarrée dans le texte radiophonique par le souci du détail et de l'exécution scénique.

L'auteur rappelle sa présence en donnant les directives à suivre pour la réalisation du texte-partition. Et vu la manière de Butor, ces indications prennent le plus souvent la forme du discours critique, une espèce d'apparat textuel censé expliquer son déroulement et les effets attendus. Comme il s'agit de radio, Butor n'oublie pas la part de rêve que génère le média en énonçant l'idée du rêve d'une musique faite pour le texte en parlant de *Réseau aérien*, et du rêve de toutes sortes d'écoutes en ce qui concerne *6 810 000 litres d'eau par seconde*. Au regard de la typographie et de son emploi, il n'est pas inutile de mentionner ici ses fonctions.

c) Fonctions de la typographie

La typographie participe à l'écriture parce qu'elle joue un rôle majeur du point de vue scriptural et visuel. Porteuse d'un surcroît de sens, gage d'expressivité, elle possède en gros cinq fonctions dans le texte radiophonique butorien :

- une fonction esthétique qui dévoile les qualités visuelles du livre ;

- une fonction expressive : les signes de ponctuation participent à l'interprétation scénique (la « Note grammaticale » dans *Réseau aérien*, la note technique dans *6 810 000 litres d'eau par seconde*) et marquent le rythme du texte ;
- une fonction de marquage temporel : elle détermine l'univers temporel, en distinguant les dialogues de jour et ceux de nuit, ainsi que les vols de jour et ceux de nuit dans *Réseau aérien*. La typographie joue aussi le rôle de code de signalisation dans *Mobile*, dans la mesure où nous avons les panneaux de « Bienvenue » le jour, et les panneaux *in absentia* la nuit. L'homonymie des États prêtant à confusion dans un premier temps, révèle au lecteur, grâce à la typographie, la spécificité de l'entité nommée (Etat, comté, etc.). Les grandes capitales dans *6 810 000 litres d'eau par seconde* représentent les mois qui défilent, et le temps qui s'écoule aux chutes d'avril à mars de l'année suivante. Elles représentent le temps circulaire, tandis que les romains représentent le temps des horloges. Cette polyphonie temporelle, exprime les différentes durées vécues par les individus.
- Une fonction sémantique : les différents trajets de lecture dans *6 810 000 litres d'eau par seconde*, sont autant de lignes qui créent une certaine configuration de la page et du texte.

En alliant la typographie et l'oralité, on peut parler d'une sixième fonction, la fonction sonore. Dans la mesure où le romain et l'italique constituent des timbres spécifiques, ils donnent une certaine coloration aux dialogues de jour et ceux de nuit. Le singulier et le pluriel en italiques sont des marqueurs de l'intensité des bruits dans *6 810 000 litres d'eau par seconde*, en même temps qu'ils individualisent les voix : italiques pour le *Lecteur*, gras pour le **Speaker**, romains pour les personnages.

Si les bruits sont au singulier, on parle de bruits « normaux », s'ils sont au pluriel, il y a amplification des bruits. Dans *Mobile*, les italiques sont utilisées pour les récits, les citations, la poésie, les dialogues épars, alors que les romains servent à la description de premier niveau. L'association de tous ces éléments aux voix différentes par leur tonalité, crée l'atmosphère polyphonique du texte.

Après avoir relevé les différents éléments introductifs prévus par le dispositif textuel, c'est-à-dire les premiers éléments apparaissant lors d'une première lecture rapide,

c'est à la profondeur que nous allons nous intéresser maintenant. Les grandes parties seront appelées des séquences et seront traitées dans leur rapport à la fiction et à son organisation.

II.2.3.3. Les grandes parties : les séquences

Comment répartir les textes en différentes séquences ? Faut-il suivre la division butorienne à partir des décollages et des atterrissages (*Réseau aérien*), des arrivées et des départs (*6 810 000 litres d'eau par seconde*) ou les différents passages d'un État vers un autre (*Mobile*) ? Ces découpages nous aident-ils dans notre progression ? Ou alors sont-ils un frein ? Dans ce cas, nous devons procéder autrement. La forme des textes joue un rôle primordial ici dans leur compréhension. Ces sont des hybrides dont la saisie est difficile. Aussi, faut-il procéder méthodiquement. La segmentation des parties est un choix donné au lecteur qui doit tenir compte du principe de la discontinuité et de l'ellipse.

a) *Les séquences temporelles dans Mobile*

Notre choix sera dicté par la temporalité et le trajet parcouru, puisqu'il s'agit d'un voyage : nous aurons les séquences du jour et celles de la nuit, des trajets principaux et des trajets intermédiaires. On tiendra compte aussi des deux plans apparents : le premier, celui du voyage en train de se faire, et le deuxième comme arrière-fond historique et comme évocation mentale. Cela donne 6 séquences :

Séquence 1 : Etat 1-5 : la nuit ;

Séquence 2 : Etat 6-13 : le jour ;

Séquence 3 : Etat 14-20 : le jour ;

Séquence 4 : Etat 21-32 : la nuit ;

Séquence 5 : Etat 33-44 : le jour ;

Séquence 6 : Etat 45-50 : la nuit.

b) *Le rythme des avions dans Réseau aérien*

Les séquences sont déterminées par les décollages et les atterrissages des avions de jour et de nuit qui s'entrelacent. Chaque départ est comme une note de musique donnée à l'ensemble de la partition à laquelle appartiennent tous les avions.

c) *Les parties apparentes dans 6 810 000 litres d'eau par seconde*

Cet ouvrage est composé de 12 chapitres et de 34 parenthèses. Chaque chapitre représente un mois de l'année qui commence en avril et s'achève en mars de l'année suivante.

L'étude de la dramaturgie appelle un premier survol du texte, à travers lequel s'impose une mise au point du choix de la méthode. Une fois cette étape franchie, l'approche de Pavis s'avère nécessaire et adaptée à la création contemporaine, parce qu'elle tient compte de la spécificité de chaque texte, et des mutations qu'ils subissent. Une première approche de la pièce radiophonique butorienne a permis d'examiner la structuration des textes à travers le titre, le genre, les indications scéniques, la typographie, comme marqueurs d'une première forme d'expressivité du texte sonore. Une deuxième couche reste à être étudiée, à savoir la fiction et son organisation.

II.3. La fiction et son organisation : analyse et description des modes d'interférence générique

La fiction au théâtre est souvent perçue indifféremment comme le sujet de la pièce, ce qu'elle raconte (récit, fiction, fable), ses thèmes, l'intrigue et l'action. Dans notre corpus, elle épouse des aspects différents, dans la mesure où, soucieux de représenter le réel dans sa totalité, Michel Butor établit la distinction entre les éléments fictifs (non vérifiables) et les éléments non fictifs (vérifiables) dans l'écriture de ses œuvres, comme les noms (noms des Etats et des villes, des personnages historiques, de certains objets dans *Mobile*, les chutes

du Niagara dans 6 810 000 litres d'eau par seconde, ou l'espace international dans *Réseau aérien*).

Mobile. Etude pour une représentation des États-Unis, est la construction dialectique d'un discours tenu sur les États-Unis, à l'aide de plusieurs voix citées comme témoins, comme références d'une réalité vécue par une multitude d'individualités au cours des siècles. C'est pourquoi, les citations sont amples. Le locuteur dispose d'un espace de discours conséquent à la hauteur de l'immensité des États-Unis et de tout ce qui fait sa diversité culturelle, naturelle, géographique, démographique et architecturale.

La vision de l'Amérique est ambivalente. D'un côté, elle est considérée comme le pays de l'opportunité, avec sa nature luxuriante. De l'autre, elle est assimilée au cauchemar, parce qu'elle est le théâtre d'une rencontre douloureuse entre deux civilisations différentes, ayant eu pour conséquence la survenue de nombreux drames au cours de l'histoire.

Par conséquent, on constate qu'au regard de l'évolution moderne, l'Amérique reste toujours aussi mal connue, malgré toutes les connaissances (historiques, géographiques, scientifiques, littéraires, sociologiques, ethnologiques, anthropologiques, économiques, architecturales, culturelles) que l'on peut accumuler. *Mobile* se situe au carrefour de plusieurs genres (histoire, sciences, essais, témoignages, récits, art, poésie, littérature...) qui génèrent les différents discours.

Dans *Réseau aérien. Texte radiophonique*, c'est l'espace aérien qui est exploré. Deux couples quittent l'aéroport d'Orly dans deux avions différents (avion 1 et avion 2), en empruntant deux trajets différents. Le premier passe par l'Ouest et rencontre la nuit deux fois. Le deuxième passe par l'Est avec un changement à Los Angeles. Ils devront arriver à Nouméa (Nouvelle-Calédonie) pour entamer une nouvelle vie. Pendant ce temps, huit autres avions repartiront en sens inverse vers Orly.

C'est un parcours génératif : l'atterrissage d'un appareil est relayé par le décollage d'un autre. À ceux-ci, s'ajoutent les parcours évoqués par les personnages (souvenirs, passé, présent et avenir, ainsi que les actes manqués qu'on veut réparer en projetant une nouvelle visite dans un futur proche). Les dialogues émiétés sont à l'image du

moyen de transport et de la vitesse du déplacement, et du fait de l'effet de suspension ; ce qui concorde bien avec le thème aérien.

Dans *6 810 000 litres d'eau par seconde. Étude stéréophonique*, la visite des chutes du Niagara fait découvrir les impressions des touristes. L'eau est associée au temps qui passe. Les personnages en présence sont traversés par le même discours, que ce soient les vieux ménages ou les solitaires, ou encore les jardiniers noirs. Tous sont préoccupés par les mêmes problèmes. Et ce moment touristique censé les renouveler et les amener à trouver des réponses aux questions qu'ils se posent, les renvoie inexorablement à leur propre désœuvrement. Destinée à l'enregistrement, cette étude stéréophonique s'adresse à l'imagination sonore du lecteur.

Dans tous ces ouvrages, le traitement du récit de voyage se fait à travers une écriture discontinue, fragmentaire, avec la prépondérance non plus d'un personnage, mais de groupes. La modernité littéraire est marquée par l'écriture du discontinu⁴⁹⁰. En rompant avec les codes de l'écriture linéaire, l'œuvre de Michel Butor propose une nouvelle approche du texte radiophonique qui se sert de cette opportunité pour créer une nouvelle poétique. Examinons en détail les différentes parties et leur évolution dans le corpus.

• Le déroulement des pièces :

Mobile

Considérons *Mobile* pour le moment dans la version originale publiée chez Gallimard comme un texte dialogué, théâtral et ayant une tonalité sonore. Si dès la première lecture, un premier détail saute aux yeux, c'est l'ordre alphabétique des Etats :

- il permet la multiplicité des trajets de lecture ;
- il est soutenu par un deuxième ordre, celui de proximité par le biais de l'homonymie.

⁴⁹⁰ Voir Yves Vadé (dir.), *Écritures discontinues*, in *Modernité*, Presses universitaires de Bordeaux, 1992, tome 4.

Notre choix sera dicté par la temporalité. *Mobile* pose la question du choix des fragments pertinents pour l'analyse, dans la mesure où il s'agit d'un texte-collage. Leur prise en compte ou non obéit à une question de logique thématique, et narrative, puisqu'il s'agit d'énoncer l'*effet romanesque* contenu dans le texte. Nous pouvons d'ores et déjà signaler que la pagination est discontinue, dans la mesure où certaines pages sont numérotées et d'autres pas. Nous aurons ainsi des mouvements dans le texte, ou séquences.

Séquence 1 : E1-E5 : la nuit (p. [7]-15)

La première que nous indexons englobe les « *nuit noire* » en rapport avec les cinq premiers États dans l'ordre alphabétique. Ils forment une certaine unité. La répétition du même segment produit des effets de sens multiples. La « *nuit noire* » du premier et du second État n'a pas la même connotation que celle des États suivants.

On peut encore poursuivre le découpage de la première séquence. À l'intérieur de l'ensemble des États visités la nuit, une différenciation s'opère au niveau de l'annonce du temps avec un supplément d'information, à savoir le climat de l'État désigné (E3, Arizona-temps des montagnes ; E4, Arkansas-temps central ; E5, Californie-temps du Pacifique). A partir de ce moment, un premier cadre est posé par rapport au texte.

Un narrateur omniscient décrit les États. Il donne l'impression d'une parfaite maîtrise des données géographiques, historiques et culturelles. Ces renseignements sont brefs, les phrases sont elliptiques. Le trajet en étoile se fait par le biais de l'homonymie et de la proximité géographique. Ce sont ces éléments qui assurent la relation entre les États. Quelques micros récits font émerger une fulgurance de roman, à travers la description et le procédé de l'accumulation, l'emploi du présent et du participe présent, comme dans l'extrait suivant :

« *nuit noire* à

CORDOUE, ALASKA, l'extrême Nord, l'extrême proximité de l'effroyable,

l'abominable, l'inimaginable pays où il est déjà lundi tandis qu'ici il est encore dimanche, fascinant pays sinistre avec ses envols de satellites inattendus, le pays des cauchemars qui vous poursuivent la nuit, et insinuent entre vos pensées du jour, malgré tous vos efforts, tant de minuscules

susurrements dévastateurs comme une infiltration d'eau dans le plafond d'une chambre ancienne, le monstrueux pays des ours [...] »⁴⁹¹

Cet extrait fait penser, pour tout connaisseur de l'œuvre de Butor, à une page de *L'Emploi du temps*. L'introduction de la carte des États-Unis, permet de planter le décor. Elle sert de toile de fond sur laquelle va se dessiner la réalité américaine, avec des teintes de noir et de blanc.

Séquence 2 : E6-E13 : le jour (p. [16]-[38])

Au niveau narratif, trois temps sont superposés : un temps présent pour la description, un intermédiaire pour l'instant poétique, sorte d'hymne à la nature situé dans un temps indifférencié, mais apparu dans l'instant de la saisie de la beauté de celle-ci. Le troisième est le passé, celui de l'histoire au sens de science. C'est un temps révolu qui a déjà eu une incidence sur l'état présent des choses.

Nous avons ici une sorte d'analyse phénoménologique des transformations subies par le territoire américain au cours de la période de son peuplement. Ce temps historique possède une couche encore plus profonde, celle qu'étudient les archéologues. Le temps est donc présenté en coupe stratigraphique. Trois figures apparaissent : celle de l'Européen, de l'Indien et du Noir.

Dans cette séquence, on ne s'attarde pas trop sur les États. Quelques informations éparses sont données, sans réelle incidence sur la réflexion proposée. Le texte est discontinu et nuancé. La répétition-variation prédomine. La citation se fait plus discrète. Il y a un réel équilibre des données informatives.

Séquence 3 : E14-E20 : le jour (p. [39]-113)

Cette séquence illustre l'ampleur de la citation : la description de premier plan s'efface au profit du passé, à travers les citations de certains personnages historiques. Ils sont en quelque sorte cités à témoin, afin de donner leur version des mentalités de leur époque. Ces

⁴⁹¹ *Mobile*, p. [8].

personnages illustres ne sont autres que les pères fondateurs (Thomas Jefferson, Benjamin Franklin, William Penn, etc.)

Apparaît aussi le thème du miroir, ainsi que de nombreux éléments hétérogènes comme la presse, les catalogues, les informations touristiques, la religion, les loisirs, les zoos, la prolifération des voitures, la violence. La météo ponctue le trajet (pluie, puis beau temps, soleil, et reflets de lumière).

L'enjeu de cette séquence est de déterminer les conséquences de l'immigration Européenne aux États-Unis. La narration énonce sur le mode de l'antithèse les motivations réelles de leur venue. De temps en temps, des voix s'élèvent à travers le thème de l'Indien, de l'Européen et du Noir. Le paysage urbain se superpose au paysage naturel et au paysage factice.

Séquence 4 : E21-E32 : la nuit (p. [114]-[168])

Le rythme de la narration s'accélère. Le sommeil, le rêve, le cauchemar, les bruits dans la nuit, engendrent le sentiment de la peur. La mer est associée au sommeil. Les oiseaux de nuit sont évoqués. Le soliloque d'une femme et d'un mari, le thème de l'or et du divorce, sont des éléments révélateurs de l'inconscient de l'Américain moyen. Des micros récits se développent d'une manière tenue. Les éléments spatiaux sont peu visibles. Le sommeil, tel une vague, se répand à travers les États, créant un effet de contagion. Il s'agit de la continuité d'un phénomène biologique d'un État à un autre.

Séquence 5 : E33-E44 : le jour (p. [169]-[294])

C'est une séquence très longue. De nouveaux réseaux s'établissent à partir d'un trinôme : nous avons d'une part, l'espace naturel, puis l'urbain, à l'intérieur duquel s'insère l'espace factice (Freedomland). Bien que le trajet privilégie l'espace naturel en fournissant des données géographiques bien précises, la ponctuation se fait par le croisement des voitures de toutes sortes arrêtées au bord de la route au début, puis, petit à petit, se heurtant les unes les autres. Dans ce passage apparaissent les aérodromes. Les gens du Sud tentent de se justifier auprès des gens du Nord à propos des Noirs. Les moyens de communication

communautaristes (la presse, les radios, les cinémas) prolifèrent. L'espace urbain s'agrandit avec la présence de la banlieue. Dans le trajet premier, la pluie menace, puis, finit par tomber.

Un « Je » s'exprime pour introduire le thème de la religion et sa relation avec les affaires (les textes des trois prospectus construits en miroir). La mer, sous ses aspects négatifs devient effrayante, mais en même temps elle constitue un appel du large (la litanie). Les voix de Jefferson et Franklin continuent d'expliquer ce qu'est l'Amérique, alors que le procès de Susanna Martin vient révéler un malaise profond dans la conscience américaine (la superstition).

Séquence 6 : E45-E50 : la nuit (p. [295]-333).

La visibilité est faible, quasi nulle. L'Amérique reste toujours inconnue aux yeux de l'Européen. Cette séquence est marquée aussi par l'accélération. La citation occupe une grande place. Il existe des micros dialogues sans réelle signification. Le texte se termine par une déclamation sur le caractère inconnu de l'Amérique.

Est-ce l'aveu de l'échec ? Que penser de toute cette masse d'informations accumulées à travers les temps et les espaces ?

Au-delà de cette boulimie du savoir, Butor montre bien qu'une part d'ombre persistera toujours sur les États-Unis. Ces séquences révèlent que *Mobile* est un texte ayant une forte référence plastique à travers les variations chromatiques entre le noir et le blanc basées sur les passages ou les chapitres de nuit et de jour. *L'Étude pour une représentation des États-Unis* est l'accumulation de plusieurs informations sur les États-Unis sous toutes leurs facettes, pour donner matière à réfléchir au lecteur. *Mobile* est un texte hybride construit à partir du collage de plusieurs genres pris au sens large. *Réseau aérien*, quant à lui, traite les problèmes liés aux relations entre l'individu et l'espace, sous un autre angle.

Réseau aérien

Les séquences sont déterminées par les décollages et les atterrissages des avions. Une *voix off* annonce l'aéroport. Chaque départ d'avion est comme une note de musique

donnée à l'ensemble de la partition à laquelle appartiennent tous les dix avions, faisant référence à la musique sérielle⁴⁹².

Avec *Réseau aérien*, l'écriture du simultanésisme met en présence deux avions (avion 1 et avion 2) quittant l'aéroport d'Orly en direction de Nouméa. À la lecture du texte, nous dénombrons quinze séquences :

Séquence 1 : le décollage d'Orly, et l'atterrissage de l'avion 1 à Athènes, le jour (p. 9-15).

Cette séquence associe les passagers des avions 1 et 3. Installés dans leurs fauteuils, les sept couples (six couples dans l'avion 1 et un couple dans l'avion 3) ne disent pas grand-chose. Le couple **Aj** parle de ce voyage comme étant leur « *premier grand voyage* », car ils effectuent « *la moitié du tour de la terre* »⁴⁹³, tandis que l'on apprend par le couple **Bi** que l'avion est en train de décoller :

« Extraordinaire, on est comme arraché du sol »⁴⁹⁴

et par le couple **Bj** la région survolée, même s'ils n'en sont pas très sûrs. Si certains passagers sont de mauvaise humeur, c'est parce qu'ils n'ont pas l'air d'apprécier l'avion. Une intrigue semble se construire autour d'une affaire de testament évoquée par le couple **Ef**. Au moment où l'avion 1 atterrit, l'avion 3 décolle d'Athènes en direction de Paris, avec un couple à son bord. Il fait jour à ce moment-là.

Séquence 2 : le décollage d'Orly et l'atterrissage de l'avion 2 à Montréal, le jour (p. 10-26).

La séquence concerne uniquement l'avion 2 qui a quatre couples à son bord.

⁴⁹² Selon *Le Petit Larousse illustré*, la musique sérielle est une « *musique qui applique les principes de la série dodécaphonique à d'autres paramètres que celui de la hauteur des sons (durées, tempos, nuances, timbres, etc.)* », article « Sériel, (elle) ». L'hybride dont parle Pierre-Marie Héron dans son article est celui qui associe la radio et les autres arts, la rencontre entre le texte radiophonique et la musique, le cinéma, le reportage de presse ou la publicité, voir Pierre-Marie Héron, « Fictions hybrides à la radio », in *Le temps des médias-Fiction*, Revue d'histoire, Nouveau monde éditions, n° 14, 2010.

⁴⁹³ *Réseau aérien*, p. 9.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 9.

Pour marquer l'idée du simultan isme, le couple **Ai** de l'avion 2 se présente comme l'autre pendant du premier, dans la mesure où ils vont à Nouméa « *par Los Angeles* » en effectuant « *l'autre moitié du tour de la terre* »⁴⁹⁵, « *Dans le même temps* »⁴⁹⁶. Ici, comme dans l'avion 1, des bribes de dialogues ponctuent les échanges. Les couples **Bh** et **Df** tentent de faire connaissance en posant les questions habituelles, somme toute ennuyeuses pour l'autre interlocuteur qui semble montrer une certaine retenue, une certaine g ne aussi. Lorsque l'avion 2 atterrit, l'avion 4 décolle. Il fait jour également.

Séquence 3 : le décollage des avions 3 et 1 d'Athènes le jour, et l'atterrissage de l'avion 1 à T heran, la nuit (p. 15-29).

Dans l'avion 1, on découvre les projets du couple **Aj** qui entrevoit ce que sera son séjour à Nouméa, en lançant des suppositions sur le climat et la population. Ces données ne constituent pas un handicap à leur adaptation, mais plutôt un moteur dans leur besoin de réaliser des économies. La typographie révèle qu'il s'agit des dialogues de nuit. C'est l'heure du dîner, les conversations tournent autour de la nourriture (vin blanc sec, poulet froid, un Bordeaux, un gâteau, une pomme)⁴⁹⁷.

L'avion 3 vole en plein jour, mais le crépuscule approche, et le couple **Ci** boit du thé. Dans l'avion 1, le couple **Aj**, notamment **A**, avance la raison médicale (un excellent hôpital) comme motivation du voyage vers Nouméa. Le couple **Bi**, notamment **i**, pense à fumer une cigarette, pendant que le couple **Ch**, notamment **h**, désire tricoter. Le couple **Dg**, notamment **D** termine des mots croisés, et le couple **Ef** continue à parler du drame familial. La nuit est enfin tombée, l'avion 3 s'apprête à atterrir :

« *[i]* *Approchons de paris.*

[C] *Bientôt descendre.*

Phares minuscules sur les routes. »⁴⁹⁸

⁴⁹⁵ Ibid., p. 10.

⁴⁹⁶ Ibid., p. 11.

⁴⁹⁷ Ibid., p. 19.

⁴⁹⁸ Ibid., p. 23.

Le couple **Aj** pense à la durée de l'envoi du courrier jusqu'à Nouméa, et émet le projet d'avoir un jardin, et une aide, tandis que **E** (couple **Ef**) évoque ses difficultés d'adaptation en Perse.

Séquence 4 : le décollage des avions 5 et 1 de Téhéran, et l'atterrissage de l'avion 1 à Karachi, la nuit (p. 29-37).

Les voyageurs de l'avion 5 sont impatients de regagner Paris. Le couple **Aj** (avion 1) fait allusion au second trajet effectué par l'avion 2 :

« **[A]** *Il paraît que pour rentrer on peut traverser tout le Pacifique et changer à Los Angeles.*

[j] *Nous aurons fait le tour du monde. »⁴⁹⁹*

Séquence 5 : le décollage des avions 4 et 2 de Montréal le jour, et l'atterrissage de l'avion 2 à Los Angeles, la nuit (p. 26-43).

Le couple **Ah** de l'avion 4 parle d'un acte manqué : **A** regrette de n'être pas allé au Québec. Dans l'avion 2, les couples **Bh** et **Cg** évoquent leurs situations familiales et professionnelles respectives. A la nuit tombée, on dîne dans l'avion 4 et on choisit un vin blanc en accompagnement.

Séquence 6 : le décollage des avions 6 et 1 de Karachi, et l'atterrissage de l'avion 1 à Bangkok, la nuit (p. 37-52).

Dans cette séquence, les voyageurs de l'avion 6 (la nuit) sont impatients de regagner Paris. Le paysage aérien est décrit par les passagers, jusqu'à ce que l'heure avancée les fasse plonger dans le sommeil. Dans l'avion 1 en effet, tous les passagers n'ont plus que le verbe « *dormir* » à la bouche. Une autre évocation concerne la météorologie : soleil, nuages, pluie, orage. Le repas est servi le jour (salade russe, aile de poulet, gâteau, pomme)⁵⁰⁰.

Séquence 7 : le décollage des avions 7 et 2 de Los Angeles, et l'atterrissage de l'avion 2 à Honolulu, la nuit (p. 43-56).

⁴⁹⁹ Ibid., p. 30.

⁵⁰⁰ Ibid., p. 51.

B et **g** regrettent de n'avoir pas pu visiter le grand canyon. On joue aux mots croisés.

Séquence 8 : le décollage des avions 8 et 1 de Bangkok, et l'atterrissage de l'avion 1 à Saïgon, la nuit (p. 52-60).

Nous avons ici une évocation de l'or, et une énumération des îles grecques. L'avion 6 amorce l'atterrissage⁵⁰¹, pendant qu'une déclaration d'amour est effectuée dans l'avion 1.

Séquence 9 : le décollage des avions 10 et 1 de Saïgon, et l'atterrissage de l'avion 10 à Bangkok, le jour (p. 60-69).

Le couple **Ej**, notamment **E**, exprime des sentiments de haine envers la ville de Saïgon, tandis que **j** lui annonce qu'il en subira la hantise pendant un bon moment. La boisson servie est un thé de toute provenance : le thé de Chine (avion 1)⁵⁰², le thé de Ceylan (avion 8)⁵⁰³.

Séquence 10 : le décollage des avions 9 et 2 d'Honolulu, et l'atterrissage de l'avion 9 à Los Angeles, la nuit (p. 56-72).

La présence de la lune est associée à l'évocation du sommeil et de l'onirisme. Toutes sortes de rêves émaillant de l'inconscient des voyageurs remontent à la surface.

Séquence 11 : le décollage de l'avions 10 de Bangkok la nuit, et l'atterrissage à Karachi, la nuit (p. 69-90).

Expression du malaise de **E** qui affirme que « ce pays », (le Viêt-Nam) l'a rendu « *malade et vieux* »⁵⁰⁴. Le couple **Ej** tient un discours sur la déchéance⁵⁰⁵. Dans l'avion 8, les

⁵⁰¹ Ibid., p. 55.

⁵⁰² Ibid., p. 63.

⁵⁰³ Ibid., p. 64.

⁵⁰⁴ Ibid., p. 69.

passagers sont impatients de revoir Paris. Le couple **Aj** parle des régions inexplorées de Bornéo. Le dialogue du couple **Dj** est plein d'érotisme (les lèvres, la peau). La forêt est présentée comme un lieu éveillant la peur (avion 1⁵⁰⁶ et 10⁵⁰⁷), avec la présence des fauves et l'irruption du cauchemar (avion 1)⁵⁰⁸. C'est la période du malaise du voyage : la lassitude envahit de plus en plus les voyageurs.

Séquence 12 : le décollage de l'avions 9 de Los Angeles la nuit, et l'atterrissage à Montréal, le jour (p. 72-97).

La décadence est évoquée dans l'avion 9 (fantômes, suaires, « *les fleurs des anges qui se fanent* »⁵⁰⁹, « *Dans un moisissement de noirceur juste avant l'aube* »⁵¹⁰). La lune est associée à l'eau.

Séquence 13 : le décollage de l'avion 10 de Karachi, et l'atterrissage à Téhéran, la nuit (p. 90-101).

Le désir amoureux est exprimé(**Ej**), et la beauté, exaltée (avion 8).

Séquence 14 : le décollage de l'avion 10 de Téhéran, et l'atterrissage à Athènes, la nuit (p. 101-107).

Ici, le questionnement sur l'être et la peur du désœuvrement se pose (couple **Ej**). Les répliques sont éclatées, réduites en miettes comme dans un phénomène d'écho.

Séquence 15 : le décollage de l'avions 10 d'Athènes, et l'atterrissage à Orly, la nuit (p. 117-121).

⁵⁰⁵ Ibid., p. 77.

⁵⁰⁶ Ibid., p. 79.

⁵⁰⁷ Ibid., p. 81.

⁵⁰⁸ Ibid., p. 87.

⁵⁰⁹ Ibid., p. 72.

⁵¹⁰ Ibid., p. 73.

L'appât du gain est dénoncé (**E**). L'onirisme a un fort accent poétique.

Réseau aérien est la description du paysage aérien. Pour Butor, il s'agissait de trouver les moyens nécessaires pour décrire les vues du ciel. Le texte radiophonique et le motif de l'avion fournissent la matière nécessaire pour explorer, à partir de personnages différents, ce qu'ils perçoivent à travers cet espace. Les phrases elliptiques participent à l'atmosphère du voyage en avion, l'exiguïté spatiale ne permettant pas le développement du discours. Chaque couple se renferme sur son intimité et exploite l'espace qui lui est offert. Etant donné que l'avion se déplace à une grande vitesse, il est tout à fait normal que les phrases soient hachées, elliptiques, parce qu'elles traduisent justement cette difficulté à dresser un tableau du spectacle offert. Ce sont des vues fuyantes, dynamiques, et non stables, à la différence du train où le paysage défile.

6 810 000 litres d'eau par seconde

Cette *étude stéréophonique*, indiquée en sous-titre de l'ouvrage, est destinée à la mise en œuvre de la spatialisation du son⁵¹¹, et donc à recréer, dans les conditions réelles, grâce à l'enregistrement, le génie du lieu insufflé par les chutes du Niagara. L'auditeur est censé entendre les bruits enveloppant l'atmosphère du site.

Le chapitre I qui s'intitule « Présentation » (p. 9-16), propose des notes techniques destinées à la réalisation scénique. Nous en avons déjà parlé plus haut. La suite du texte s'ouvre par « *Un coup de cloche très fort* »⁵¹².

Le **Speaker**, qui fait office de présentateur, est la voix narrative qui informe le lecteur et l'auditeur. Il introduit tout de suite le phénomène intertextuel en rapport avec les chutes à travers la référence aux textes de Chateaubriand. Le *Lecteur* prend ensuite le relais, tel un récitant, en lisant la description, dont on sait que de nombreux procédés stylistiques y ont été ajoutés, par le jeu de la réécriture.⁵¹³

⁵¹¹ Voir aussi l'article « Espace » de Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Paris, éd. Minerve, coll. « Musique ouverte », 1992, pp. 49-53.

⁵¹² *6 810 000 litres d'eau par seconde*, p. 12.

⁵¹³ Voir Anne-Claire Gignoux, *La réécriture, Formes, Enjeux et Valeurs-Autour du Nouveau Roman*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, **1.2**. *6 810 000 litres d'eau par seconde* de Michel Butor : la

Chapitre II. Les couples (Mai) (p. [17]-[39]).

Le **Speaker** commence par situer ce qui devrait être le lieu de l'action auquel on voue apparemment un culte. L'énumération de nombreux objets hétéroclites dédiés aux chutes sont des sortes de souvenirs que les visiteurs peuvent emporter. Il évoque aussi le temps qui passe très vite.

La frontière est soulignée par la mention des deux drapeaux (États-Unis et Canada) qu'il décrit. C'est lui qui fournit l'itinéraire de la visite. Les « **just married** » s'avouent mutuellement leur amour. Ils représentent le temps présent, tandis que le **vieux ménage** évoque le passé (le couple revient aux chutes après trente ans). Ils décrivent un état des lieux, et c'est à travers leurs souvenirs qu'il est déconstruit, et que son histoire est reconstituée. C'est une première superposition temporelle.

Dans la première parenthèse de MAI (les souvenirs et les tulipes), le **Speaker** fournit une information : le 15 mai commence le festival des tulipes. **Charles** et **Diana** (vieux ménage) évoquent leurs souvenirs et se défendent d'être des racistes, puis, comme le jeune couple, ils se mettent à parler des fleurs, tandis que le *Lecteur* continue sa description.

Dans la deuxième parenthèse de MAI (l'invasion des fleurs), le **Speaker** annonce que le 15 mai s'ouvre également le festival des lilas. Le chromatisme des lieux est marqué par la variété des fleurs. Le **Speaker** énumère les objets dédiés aux chutes. Le *Lecteur* continue sa description.

Chapitre III. Les Noirs (Juin) (p. [41]-[63]).

La construction des couples étant sérielle, tous les couples portant les mêmes lettres alphabétiques initiales sont classés dans les mêmes catégories. Il en va de même pour

citation indexée, pp. 37-51, repris dans Anne-Claire Gignoux, « La réécriture dans 6 810 000 litres d'eau par seconde de Michel Butor, in *Formules. Revue des littératures à contraintes-Réécritures, TEM-Pastiches, collages et autres réécritures*, Paris, éd. Noesis, 2001, n° 13, pp. 129-134.

les solitaires. Ici, les répliques du vieux ménage (**Chris** et **Délia**) et des «just married» (**Arthur** et **Bertha**) sont mises en parallèle, à propos de l'envie de retourner dans le tunnel.

Dans la première parenthèse de JUIN (la rosée), le **Speaker** annonce la fin des lilas et la fanaison des rhododendrons. Il annonce aussi que le festival des pivoinies commence le 10 juin, avant de s'étendre sur l'attitude des jeunes mariés qui manifestent de l'inquiétude (les jeunes mariés du jour), de l'étonnement (les jeunes mariés de la veille), tandis que les vieux couples cherchent leurs repères (« *les vieux mariés qui étaient venus aux chutes et qui ont essayé de retrouver la même chambre* »⁵¹⁴).

La deuxième parenthèse de JUIN (les roses) énumère les roses. Le **Speaker** annonce que le 15 juin est la date de leur festival.

Dans la troisième parenthèse de JUIN (le coup d'œil), les jardiniers noirs (**Elias** et **Fanny**) se demandent s'ils ont été aperçus par leurs patrons.

Chapitre IV. Le voile de la mariée (Juillet), (p. [65]-89).

Dans la première parenthèse de JUILLET (sarcasmes), **Elmer** et **Flossie** (jardiniers noirs) effectuent une espèce de plainte sur l'ingratitude et l'évitement. Il s'agit apparemment des enfants des patrons qui ne les auraient pas reconnus. Le **Speaker** décrit les gestes et les mouvements des touristes. Le dialogue entre **Gertrude** (vieille peau) et **Hector** (gigolo) se déroule dans une atmosphère tendue, à cause de leur grande différence d'âge.

Dans la deuxième parenthèse de JUILLET (hésitation avant d'entrer), Gertrude demande à Hector de ne pas se fâcher. Une espèce de malentendu est né entre eux. Évoquant une ancienne visite en compagnie de son mari, elle déplore l'échec de celle-ci, en raison du refus manifesté par son époux d'entrer dans la caverne des vents. Elle tente aujourd'hui de se rattraper avec Hector. Le **Speaker** continue à décrire le trajet des touristes assimilés à des pèlerins.

⁵¹⁴ 6 810 000 litres d'eau par seconde, p.51.

Dans la troisième parenthèse de JUILLET (histoire de la chemise), les voix s'entrelacent. Tandis que les jardiniers noirs manifestent leur déception d'avoir reçu par courrier une chemise qui ne leur plaisait guère, le vieux ménage (**Clem** et **Dorothy**) pense à en offrir au leur. Les « just married » (**Andrew** et **Bettina**) veulent s'acheter une assiette en souvenir de leur passage aux chutes.

Chapitre V. Les illuminations (Août), (p. [91]-[116]).

Dans la première parenthèse d'AOÛT (histoire du cendrier), **Emil** et **Florence** (jardiniers noirs) veulent offrir un cendrier à leur pasteur, tandis que le **Speaker** continue à assumer son rôle de régie.

Dans la deuxième parenthèse d'AOÛT (la fiancée du brouillard), **Irrling** (vil séducteur) tient brusquement un discours tragique dans le but de séduire **Jenny** (proie facile). Il change de sujet dès qu'il se retrouve à court d'idées. Tous les vils séducteurs possèdent le même jeu de séduction : ils mettent en avant leurs problèmes et leur solitude pour paraître touchants aux yeux des proies faciles. **Irrling** offre un voyage (vers les chutes) à **Jenny**.

Gene (vieille peau) se plaint d'être trop vieille aux yeux d'**Humphrey** (gigolo). Le conflit de génération commencé avec Gertrude et Hector se poursuit ici. Le désir de rajeunissement est une obsession pour les vieilles peaux. Une tirade s'engage alors entre les deux personnages, à laquelle **Humphrey** répond à chaque fois par un « *tais-toi* » (six fois).

Chapitre VI. Les chambres (septembre), (p. [117]-[144]).

Les chambres nous plongent dans l'intimité des touristes.

Dans la première parenthèse de SEPTEMBRE (préliminaires d'Irving), le **Speaker** annonce la météo (il fait chaud, temps orageux, de nombreux nuages, la pluie). La nuit tombe et les enseignes ferment les unes après les autres. L'atmosphère de peur surgit. **Irving** (vil séducteur) tente de séduire **Jane** (proie facile) en jouant la carte du départ comme prétexte pour un rapprochement entre eux.

Dans la deuxième parenthèse de SEPTEMBRE (grand air d'Irving), Irving fabule sur sa situation. Sa conversation ne laisse guère à Jane le temps de placer une phrase complète. Irving se montre impatient et tient absolument à avoir le dernier mot. **Gerda** (vieille peau) est mariée. Elle demande à **Hubert** (gigolo) de lui envoyer des cartes postales pendant qu'elle sera en vacances avec son mari pour que « *ça travaille dans sa tête* »⁵¹⁵.

Dans la troisième parenthèse de SEPTEMBRE (triomphe d'Irving), Irving réussit à séduire Jane⁵¹⁶.

Dans la quatrième parenthèse de SEPTEMBRE (invocation du célibataire), **Keith** (jeune homme solitaire) se plaint et apostrophe les couples.

Chapitre VII. Les réveils (Octobre) (p. [145]-171).

Ici, la note technique mentionne que « *chaque personnage parle comme s'il était seul* »⁵¹⁷, une espèce de monologue en somme. Le **Speaker** évoque le temps qui passe (la lune, l'heure, le mois, la saison, la nuit, l'aube, la lumière, l'aurore). Après le passage de la nuit, la matinée est considérée comme le moment de la déchéance.

Dans la première parenthèse d'OCTOBRE (l'aurore), le chromatisme est évoqué. il parle des réveils.

Dans la deuxième parenthèse d'OCTOBRE (les départs), il annonce le départ des touristes, puis il continue la description du trajet de la visite.

Dans la troisième parenthèse d'OCTOBRE (l'Île de la lune), il décrit les actions des touristes qu'il qualifie de « *pénitents jaunes* »⁵¹⁸. **Lana** (la jeune femme solitaire) se pose des questions sur ses propres désirs.

⁵¹⁵ Ibid., p. 123.

⁵¹⁶ Ibid., p. 141.

⁵¹⁷ Ibid., p. [147].

⁵¹⁸ Ibid., p. 171.

Chapitre VIII. Les brouillards (Novembre) (p. [173]-[196]).

Dans la première parenthèse de NOVEMBRE (la chute canadienne), le **Speaker** décrit les caractéristiques de la chute canadienne (hauteur, longueur et profondeur), et évoque le temps qui passe.

Dans la deuxième parenthèse de NOVEMBRE (l'automne), il fait allusion à la cataracte américaine.

Dans la troisième parenthèse de NOVEMBRE (nouveaux départs), les touristes, enivrés par la quantité d'eau, décident qu' « *Il est grand temps de rentrer* »⁵¹⁹.

Dans la quatrième parenthèse de NOVEMBRE (la pluie), le **Speaker** évoque la météo : la pluie pousse les touristes à s'abriter dans les magasins de souvenirs.

Dans la cinquième parenthèse de NOVEMBRE (Viewmobile), il parle du trajet du petit train, le Viewmobile. **Morris** (veuf) évoque le souvenir douloureux des promenades qu'il avait effectué aux chutes en compagnie de sa femme.

Chapitre IX. Les fantômes (Décembre) (p. [197]-213).

Le **Speaker** évoque les fantômes et le temps qui passe.

Dans la première parenthèse de DÉCEMBRE (nouvelles illuminations), il parle des illuminations, tandis que les touristes s'intéressent à l'aspect chromatique des lieux.

Dans la deuxième parenthèse de DÉCEMBRE (Noël au Niagara), il décrit les chutes du Niagara à Noël. **Liddy** (jeune femme solitaire) se sent mal à l'aise. Elle veut s'enfuir. **Milton** (veuf), effaré à la vue des nouvelles installations, tente de lutter contre l'oubli de sa femme.

⁵¹⁹ Ibid., p. 187.

Chapitre X. Le Styx (Janvier) (p. [215]-239).

Les quatre parenthèses font référence à la culture populaire des chutes. Il s'agit des expériences de Madame Taylor, de Bobby Leach et de Charles Stephens. Sont aussi narrées celles de Georges Stathakis et de Jean Laussier. La quatrième parenthèse est celle dans laquelle le statisme enveloppe les chutes. En effet, tout s'arrête (le Viewmobile, les deux demoiselles du brouillard, le pont menant à la tour de l'ascenseur, la caverne des vents et le tunnel canadien sont fermés), seuls fonctionnent les magasins.

Chapitre XI. Le froid (Février) (p. [241]-265).

On note dans ce chapitre une faute d'inattention au niveau des prénoms des *dramatis personae* : dans la liste, c'est **Kenny** (jeune homme solitaire) qui est annoncé, alors que dans la note technique on lit **Klaus**. Nous trancherons en affirmant qu'il s'agit de Kenny, dans la mesure où il apparaît dans la quatrième parenthèse de février (figures de cire).

Dans la première parenthèse de FÉVRIER (Blondin), le **Speaker** évoque le temps qui passe (l'heure, la journée, le mois, les années, la nuit qui tombe) et l'expérience du funambule Antoine Blondin.

Dans la deuxième parenthèse de FÉVRIER (le défi), Blondin demanda que quelqu'un traverse les chutes sur son dos, tandis qu'il marcherait sur une corde. Ce défi fut relevé. À part les illuminations, on ne voit pas grand-chose aux chutes, puisqu'il fait nuit.

Dans la troisième parenthèse de FÉVRIER (la photographie), le **Speaker** mentionne la présence de la photographie d'Anna Edson Taylor auprès de son tonneau en compagnie de son chat derrière la vitrine d'un magasin.

Dans la quatrième parenthèse de FÉVRIER (figures de cire), c'est toujours le conflit de générations entre la vieille peau (**Gina**) et le gigolo (**Helmut**).

Chapitre XII. Coda (Mars) (p. [267]-281).

Le **Speaker** évoque toujours le temps qui passe. **Quentin** (*visiting professor*) se plaint de l'éloignement. Sa femme lui manque. La matière intertextuelle de l'œuvre est rappelée au lecteur : il s'agit du deuxième texte de Chateaubriand, *Atala*.

Dans cet ouvrage, il n'y a pas d'action en tant que telle, pas de conflit et pas d'intrigue comme dans le théâtre classique. Le modèle actantiel ne s'applique pas ici. S'il y a action, c'est dans les souvenirs qu'elle est évoquée. Il s'agit d'une description mentale et d'une mise en scène du langage. Seul le temps qui passe prévaut, en association avec le mouvement de l'eau qui coule. L'accélération du temps est aussi celle des expériences individuelles, produisant *in fine* un discours fragmentaire.

L'identification des différentes parties du corpus a montré des différences quant à la délimitation qui peut être soit le fait du lecteur, soit celui de l'auteur. Plusieurs choix de découpage du texte sont possibles. Mais nous avons choisi de nous limiter à celles-là. Les pages à étudier font partie de l'esthétique du fragment, qui réduit l'ensemble non pas à une suite d'actions, mais à un jeu sur le langage. Intéressons-nous aux personnages.

II.3.1. Le personnage (individu et groupe)

La notion de personnage est liée au genre du récit de voyage. Il s'agit en l'occurrence du touriste, le type du voyageur en transit. Nous étudierons successivement le personnage ouvert (II.3.1.1.) et l'instinct grégaire du touriste (II.3.1.2.).

II.3.1.1. Le personnage ouvert (l'alphabet)

Si dans *Mobile*, l'alphabet servait à classer les États, et à leur donner une suite logique, il permet en revanche d'indiquer les acteurs/personnages, de les différencier et de créer de nombreuses combinaisons. Celles-ci produisent une excroissance d'associations possibles en vue du jeu scénique dans le texte radiophonique. Examinons le tableau des couples d'acteurs/personnages dans *Réseau aérien*, pour offrir une meilleure lisibilité au lecteur:

Répartition des acteurs/personnages dans *Réseau aérien*

Avion1	Avion2	Avion 3	Avion4	Avion5	Avion6	Avion7	Avion8	Avion9	Avion10
Aj	Ai	Ci	Ah	Dh	ij	Bg	fg	DE	Ej
Bi	Bh			Eg	Di	Cf	Dj	Ag	fi
Ch	Cg				Eh		Ei	Bf	gh
Dg	Df						fh		fj
Ef									gi
Bj									

Signalons d'abord trois fautes d'inattention dans l'ouvrage :

- le deuxième couple de l'avion 5 est **Eg**, au lieu d'**Ei**⁵²⁰ ;
- le deuxième couple de l'avion 9 est **Ag** au lieu d'**Af**⁵²¹ ;
- **f** (dans le couple **ff** de l'avion 10) n'est pas mentionnée avant la réplique⁵²².

Remarquons aussi la confusion qu'opère Julia Jäckel entre la notion d'acteur et de personnage dans son étude. Elle affirme en effet :

« Fluglinien met en scène dix personnes qui voyagent dans dix avions et s'entretiennent du paysage, de l'itinéraire, de leurs affaires privées, bref, de tout et de rien »⁵²³.

⁵²⁰ *Réseau aérien. Texte radiophonique*, p. 45.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 97.

⁵²² *Ibid.*, p. 113.

⁵²³ Julia Jäckel, « L'adaptation allemande de *Réseau aérien* de Michel Butor au Süddeutscher Rundfunk de Stuttgart », in Pierre-Marie Héron (dir.), *Les écrivains et la radio*, Centre d'Études du XX^e siècle de l'Université Paul-Valéry de Montpellier/INA, 2003, p. 291.

Or, lorsqu'on lit la « Note technique », il est mentionné que

« Le texte est conçu pour être réalisé par dix acteurs [...] »⁵²⁴

Grâce à l'alphabet, les personnages peuvent se multiplier sans que change le nombre des acteurs. Cela donne au niveau de l'avion 1, six couples, et donc douze personnages. Le calcul peut se poursuivre à l'intérieur des autres avions. Ce qui nous amène à signaler l'erreur de comptage du nombre de couples. Elle relève en effet trois couples dans l'avion 8, alors qu'il y en a quatre au total : **fg**, **Dj**, **Ei** et **fh**. Ce qui fausse par conséquent le nombre de combinaisons (trente) calculées. Il s'agit en fait de trente et une combinaisons de dialogues.

Dans *Réseau aérien*, le lecteur se trouve devant une double annonce : d'une part, il sait qu'il y a 10 acteurs, 5 hommes (A, B, C, D, E), et 5 femmes (*f, g, h, i, j*), et qu'ils sont toujours traités par couples, formés d'un homme et d'une femme, soit par deux femmes, soit par deux hommes. Nous obtenons plusieurs combinaisons pour le jeu scénique. Mais le lecteur n'a pas la liste des noms des personnages et leur caractérisation au départ. C'est au cours de la lecture qu'il les découvre progressivement.

Dans l'avion 1, nous avons six couples dont le nombre décroît progressivement au cours du trajet. L'avion 2 en contient quatre dont le nombre diminue aussi, à la différence des autres avions faisant le trajet inverse et dont le nombre de passagers s'accroît au fil des escales (avion 5, 6, 7, 8, 9, 10). L'auditeur devrait être en mesure de reconnaître les personnages aux intonations des voix, pendant que les bruits de foule créeront la confusion, l'indifférenciation, une atmosphère de Tour de Babel qui caractérise l'espace international et lieu-frontière qu'est l'aéroport. Les personnages ne sont pas nommés, et les acteurs ne sont pas précédés d'un tiret. Seule la disposition typographique indique l'appartenance du fragment de dialogue.

Ainsi, dans l'avion 1, nous avons six couples d'hommes et de femmes (**Aj**, **Bi**, **Ch**, **Dg**, **Ef**, **Bj**). Nous apprenons qu'**Aj** est un couple d'enseignants qui a accepté de partir

⁵²⁴ *Réseau aérien*, p. 7.

enseigner à Nouméa à cause des avantages que cela comportait pour eux. Ils y vont pour trois ans⁵²⁵ et comptent faire des économies. Les couples **Bi** et **Ch** sont des fumeurs et **i (Bi)** s'appelle Gilberte et **C (Ch)** s'appelle Bernard⁵²⁶. Le couple **Dg** évoque des souvenirs d'il y a vingt ans. **g** vit au Pakistan depuis longtemps et **D** s'appelle Henri⁵²⁷. Le couple **Ef** évoque les problèmes de famille. **E**, qui s'appelle Léon, vit depuis longtemps en Perse (Iran) et ne maîtrise pas la langue vulgaire du pays⁵²⁸. Dans le couple **Bj**, **B** s'appelle Denis, et **j** s'appelle Isabelle⁵²⁹.

Dans l'avion 2 qui comporte quatre couples (**Ai**, **Bh**, **Cg**, **Df**), le couple **Ai** va pour la première fois à Nouméa⁵³⁰. Il a l'habitude de prendre un avion précis. Cette fois-ci, il s'agit d'un autre avion⁵³¹. **A** sera nommé à Paris (promotion)⁵³², joue aux mots croisés⁵³³ et évoque le souvenir de ses rêves sur les îles⁵³⁴. Il a fait l'école des mines⁵³⁵.

Dans le couple **Bh** qui discute abondamment, on apprend que **h** a fait les grandes excursions classiques : les chutes du Niagara, le canyon du Colorado. Elle fait le trajet au moins quatre fois par an. Elle est allée à Honolulu et s'est payé des vacances⁵³⁶. Elle parle de ses enfants⁵³⁷ et va directement à Los Angeles. Elle ne s'intéresse pas aux stars d'Hollywood⁵³⁸. Elle a de la famille à Paris (frères, cousins, ses deux enfants)⁵³⁹. Elle faisait

⁵²⁵ Ibid., p. 18.

⁵²⁶ Ibid., p. 14.

⁵²⁷ Ibid., p. 17.

⁵²⁸ Ibid., p. 25.

⁵²⁹ Ibid., p. 12.

⁵³⁰ Ibid., p. 10.

⁵³¹ Ibid. p. 25.

⁵³² Ibid., p. 47.

⁵³³ Ibid., p. 50.

⁵³⁴ Ibid., p. 65.

⁵³⁵ Ibid. p. 72.

⁵³⁶ Ibid., p. 13.

⁵³⁷ Ibid. , p. 47.

⁵³⁸ Ibid. , p. 26.

⁵³⁹ Ibid. p. 27.

venir ses enfants à Los Angeles pour les vacances. Il lui reste deux ans avant de s'installer en France. **h** a eu des difficultés avec ses enfants et parle de l'aspect d'Honolulu d'autrefois⁵⁴⁰.

B a une carrière universitaire et a publié des livres⁵⁴¹. C'est son premier grand voyage. Il va à Honolulu pour un congrès. Il est marié, a deux fils⁵⁴², l'aîné est en seconde et le cadet en quatrième⁵⁴³.

Dans le couple **Cg**, **g** est actrice et va à Los Angeles pour la première fois. Elle connaît les États-Unis, parce qu'elle y est allée plus de vingt fois en passant par New York. Elle restera un mois à Los Angeles. Elle travaille dans la variété⁵⁴⁴. **C** est étudiant et veut devenir acteur⁵⁴⁵, mais **g** lui propose d'être chanteur.

Dans le couple **Df**, on apprend que **D** est Français⁵⁴⁶. Il va à Montréal pour un stage de six mois. **f** est canadienne, elle est originaire du Québec. Elle est restée un peu plus d'un an en France, parce qu'elle était étudiante à Poitiers et avait bénéficié d'une bourse.

Dans l'avion 3, on ne sait rien d'autre du couple **Ci**, si ce n'est qu'ils reviennent d'Athènes et vont à Paris. Dans l'avion 4, on ne sait rien non plus du couple **Ah** qui quitte Montréal pour Paris. Dans l'avion 5, rien non plus sur le couple **Dh**, qui quitte Téhéran pour Paris. **D** propose d'aller visiter Chiraz et Persépolis au prochain voyage⁵⁴⁷.

Dans l'avion 6, le couple **ij** est un couple de femmes qui part de Karachi pour Paris. **i** et **j** sont allées travailler à Karachi. Elles font allusion à leurs patrons (elles étaient des

⁵⁴⁰ Ibid., p. 44.

⁵⁴¹ Ibid., p. 50.

⁵⁴² Ibid., p. 53.

⁵⁴³ Ibid., p. 54.

⁵⁴⁴ Ibid., p. 35.

⁵⁴⁵ Ibid., p. 39.

⁵⁴⁶ Ibid., p. 23.

⁵⁴⁷ Ibid. p. 29.

employées) et à leurs premiers jours dans cette ville⁵⁴⁸. Dans l'avion 7, le couple **Bg** s'est rencontré à Palm Springs⁵⁴⁹. Ils quittent Los Angeles pour Paris.

Dans l'avion 8, le couple **fg** est un autre couple de femmes. **g** faisait de la garde d'enfants à Bangkok. On suppose qu'elle était jeune fille au pair dans une famille. Elle parle du « *tour du monde en quatre-vingt familles* »⁵⁵⁰ (ou peut-être était-elle assistante maternelle ?)

Dans le couple **Dj**, **D** est un oriental dépaysé dans Paris⁵⁵¹. Les couples quittent Bangkok pour Paris. Dans l'avion 9, le couple **DE** quitte Honolulu pour Paris. Dans l'avion 10, le couple **Ej** quitte Saïgon pour Paris. **E** exprime sa haine envers la ville de Saïgon⁵⁵². Son dessein était l'enrichissement⁵⁵³. **fi** est un couple de femmes mère-fille⁵⁵⁴, tandis que **DE** est un couple d'hommes⁵⁵⁵.

Tous ces couples dialoguent par bribes. Il n'y a pas d'action, seule l'imagination vagabonde au gré du paysage aérien. Et ici, on peut parler de statisme, puisque les personnages sont assis dans les fauteuils. Seul l'avion se déplace, se met en mouvement, et son déplacement est à peine perceptible par les voyageurs⁵⁵⁶, à l'inverse de Léon Delmont qui sentait le « *tapis de fer chauffant* » et les mouvements de balancement du train. Tout comme les passagers de *Réseau aérien*, il était assis. Il ne parlait pas, tout se passait dans sa conscience. Il monologuait en observant soit le paysage, soit l'intérieur du compartiment, soit les autres voyageurs ; ce qui l'amenait à faire des suppositions⁵⁵⁷ sur leur identité et leurs desseins, ainsi

⁵⁴⁸ Ibid., p. 50.

⁵⁴⁹ Ibid., p. 46.

⁵⁵⁰ Ibid., p. 75.

⁵⁵¹ Ibid., p. 64.

⁵⁵² Ibid., p. 60.

⁵⁵³ Ibid., p. 95.

⁵⁵⁴ Ibid., p. 77.

⁵⁵⁵ Ibid., p. 63.

⁵⁵⁶ Ibid., p. 11, le fragment de dialogue du couple Aj (avion 1).

⁵⁵⁷ *La Modification*, IIème partie :

« Et ce Zacharie, et cette Sybille, que viennent-ils faire en ce train ? Comment s'est passée leur vie ? Où vont-ils ? Vous accompagneront-ils jusqu'à Rome de ce regard qui ne dormira point ?

que leurs destinations. C'est à ce jeu que se livrent aussi quelques couples dans *Réseau aérien*⁵⁵⁸.

La lettre alphabétique désignant les acteurs offre donc une multitude de combinaisons de couples d'acteurs en vue d'une multiplication des personnages à mettre en scène. Nous sommes dans le domaine de la combinatoire et des possibles littéraires.

Dans *6 810 000 litres d'eau par seconde*, l'alphabet sert à distinguer les différentes voies de la lecture et de l'interprétation (A, B, C, D, E, F, G, H, I, J). Nous retrouvons le nombre 10, mais en même temps, il sert à identifier les groupes de personnages qui cette fois-ci sont nommés dans la liste des *dramatis personae*. Nous avons peu de renseignement sur eux. Leurs attributs servent de référence. Ils se singularisent par leurs

Ils ont une vieille valise noire ; [...] peut-être a-t-il été professeur ou employé dans une banque. Ils ont dû avoir des enfants. Ils ont perdu un fils à la guerre. Ils vont au baptême d'une petite-fille. Ils n'ont pas l'habitude de voyager. », p.193.

Voir aussi Ière partie : pp. 8 ; 9 ; 11.

⁵⁵⁸ Pour les citations de *Réseau aérien*, la typographie distingue les dialogues de jour en caractères romains normaux, et les dialogues de nuit, en italiques.

« **B** Jusqu'où vont ces deux jeunes gens ?

i Peut-être jusqu'à Saïgon.

Nous les rencontrerons dans une soirée.

Peut-être jusqu'en Australie.

[...] », (Avion 1, le jour), p. 53.

Autre citation :

« **A** Ce vieil homme et cette vieille dame qui étaient avec nous depuis Paris.

j Pas si vieux.

Comme nos parents.

C'est ça.

Ils sont descendus à Saïgon. Nous restons seuls.

Tout seuls à venir de Paris ; l'avion est plein

d'autres. », (Avion 1, le jour), p. 62.

discours fragmentaires, le centre de leur attention étant le monument liquide, objet de toutes les fascinations. Ici encore, un tableau permettra de mieux cerner la répartition des personnages :

Distribution scénique des *dramatis personae* dans 6 810 000 litres d'eau par seconde

Chapitre I. Avril	Speaker, Lecteur
Chapitre II. Mai	Speaker, Lecteur, Abel et Betty (« just married), Charles et Diana (vieux couple)
Chapitre III. Juin	Speaker, Lecteur, Arthur et Bertha, Chris et Délia, Elias et Fanny (jardiniers noirs)
Chapitre IV. Juil.	Speaker, Lecteur, Andrew et Bettina, Clem et Dorothy, Elmer et Flossie, Gertrude (vieille peau), Hector (gigolo)
Chapitre V. Août	Speaker, Lecteur, Alex et Betsy, Clifford et Deirdre, Emil et Florence, Gene, Humphrey, Irrling (vil séducteur), Jenny (proie facile)
Chapitre VI. Sept.	Speaker, Lecteur, Alec et Bessie, Cary et Dora, Edmund et Frieda, Gerda, Hubert, Irving, Jane, Keith (jeune homme solitaire)
Chapitre VII. Oct.	Speaker, Lecteur, Allan et Billie, Carrol et Dinah, Errol et Franny, Georgia, Henry, Igor, Judy, Klaus, Lana (jeune femme solitaire)
Chapitre VIII. Nov.	Speaker, Lecteur, Gracie, Hugh, Ivo, Juliet, Karl, Lena, Morris (veuf)
Chapitre IX. Déc.	Speaker, Lecteur, Karl, Liddy, Milton, Nelly (veuve)
Chapitre X. Janv.	Speaker, Lecteur, Albert et Bella, Charles et Dorris, Ernest et Flannery, Grace, Horace, Morgan, Nadia, Otto (veuf noir)

Chapitre XI. Fév.	Speaker , <i>Lecteur</i> , Anthony et Barbara, Claudius et Dollie, Enoch et Felicia, Gina, Helmut, Ivor, Judy, Kenny, Nora, Oscar, Peggy (veuve noire)
Chapitre XII. Mars	Speaker , <i>Lecteur</i> , Alfred et Béatrice, Clinton et Dolly, Elliot et Flora, Gaby, Herbert, Iannis, Janet, Kenneth, Laura, Omer, Patsy, Quentin (Français, <i>visiting professor</i>)

On voit bien, à travers ce tableau l'ordre d'apparition des personnages tout au long du texte. On peut noter qu'il y a dix-sept lettres d'alphabet. Celui-ci permet d'établir des groupes et des séries de personnages, qui, quelle que soit la forme du prénom, sont traversés par le même discours et les mêmes préoccupations.

Le **Speaker** et le *Lecteur*, tout comme les autres personnages sont différenciés par la typographie. Personnage relevant de l'art radiophonique, le **Speaker** sert à annoncer les actions qui vont se dérouler. Sur le plan narratologique, on peut l'assimiler à un narrateur omniscient, dans la mesure où son regard saisit tout ce que font les personnages, ainsi que leur mode de pensée. Cet artifice fait du **Speaker** un relai visuel pour le lecteur et surtout pour l'auditeur, tandis que le personnage du *Lecteur* joue le rôle de récitant : il ressasse en effet la description des chutes, dans une sorte d'exercice de style qui accompagne l'aspect poétique des lieux.

De cette façon, en attribuant à un groupe une dénomination, Butor exploite le concept de personnage interchangeable. Cela veut dire que quel que soit le personnage pris dans le groupe auquel il appartient, son discours sera toujours le même, l'individu étant dans cet ordre d'idées formaté. La présence du monument liquide révèle son état d'esprit.

Dans *Mobile*, c'est à une autre forme du personnage ouvert à laquelle nous avons affaire. En effet, il ne relève plus de l'alphabet, mais de la notion de groupe. Celui-ci est composé de personnages fictifs et de personnages réels.

Parmi les personnages réels, nous avons l'Indien, l'Européen et le Noir. Les personnages fictifs représentent la foule américaine. Un « je » se glisse de temps en temps dans les interstices du texte. Puisqu'il s'agit d'une description mentale et qu'il n'y a pas d'action de premier niveau proprement dite, les personnages fictifs font partie de la scène, tandis que les personnages réels évoqués font partie du hors-scène :

Les deux niveaux narratifs dans *Mobile* : la scène et le hors-scène

Niveau 1 : la scène	Le narrateur qui effectue la description des Etats-Unis ; Les personnages fictifs (la foule américaine)
Niveau 2 : le hors-scène	Les personnages réels (Thomas Jefferson, Benjamin Franklin, William Penn, Louis Sullivan, Andrew Carnegie, Susanna Martin, etc.)

À côté des personnages réels existent des personnages fictifs apparaissant de temps en temps dans les interstices du texte pour disparaître à nouveau. On peut lire des expressions comme « *Hello Al!* », et l'usage généralisé du téléphone. Ce qui montre bien que *Mobile* possède une tonalité sonore et orale que va justifier plus tard son adaptation radiophonique.

Chaque ouvrage est ainsi construit de telle sorte que l'individu est pleinement intégré au groupe, par le choix d'un personnage en particulier, le touriste.

II.3.1.2. Le personnage du touriste et son instinct grégaire

Après le personnage du voyageur explorateur, découvreur, poète, transmetteur d'un savoir et d'une vision du monde, voici celui du touriste, introduit grâce au renouvellement du genre du récit de voyage.

Comme l'affirmait Butor, la prise en compte des moyens de transport et de communication est nécessaire dans la manière de représenter l'individu en déplacement aujourd'hui. Ainsi, le touriste appartient à la catégorie de ceux qui considèrent le voyage comme un loisir, livrant par conséquent une autre lecture du lieu. Car le voyage est ici un « objet » de consommation si l'on peut s'exprimer ainsi. Le touriste s'adresse la plupart du temps à une agence, pour les excursions en groupe : son parcours est encadré et prédéfini. On peut alors se demander quelle est la valeur de la notion de découverte dans un circuit touristique, quand on sait que les prospectus et les guides de voyage, les documentaires télévisés et l'importance croissante d'Internet (et l'explosion des blogs dédiés au voyage⁵⁵⁹) permettent d'accéder au lieu de manière virtuelle (avec internet, et grâce à certains logiciels, la visite virtuelle d'un lieu touristique ou historique est possible).

Ce qui est sûr, c'est que le voyageur soucieux de découvrir autre chose que ce que ces médias peuvent offrir, partira pour s'immerger dans un lieu. Il semble donc que ces moyens de communication ne constituent pas un frein au voyage, mais plutôt un avant-goût de ce qui attend le voyageur. Ils sont censés susciter le rêve et la curiosité. Tel est le dessein des prospectus dans *Mobile*⁵⁶⁰.

⁵⁵⁹ Selon le dictionnaire en ligne *Wikipédia*, « Un blog est un type de site web-ou une partie d'un site web-utilisé pour la publication périodique et régulière d'articles, généralement succincts, et rendant compte d'une actualité autour d'un sujet donné ou une profession. [...] » [en ligne], disponible sur <http://fr.wikipedia.org/wiki/Blog>, page consultée le 15 janvier 2014, p. 1. En France, une manifestation destinée à récompenser les meilleurs blogs est organisée. Ainsi, la 4^{ème} édition des **Golden Blog Awards** qui s'est déroulée le 13 novembre 2013 à l'Hôtel de Ville de Paris a récompensé *Bons Plans Voyage New York*, dans la catégorie Voyage et tourisme.

⁵⁶⁰ Le *Sud-Ouest américain* par Dodge et Zim, p. [10] ; « Chapel Lake Indian Ceremonials ».

Le touriste porte donc en lui l'idée de groupe⁵⁶¹. Il possède un instinct grégaire, comme le montre *6 810 000 litres d'eau par seconde*, à l'occasion de la visite des chutes du Niagara. Aucune émotion ne lui est propre, elle traverse le groupe, puisqu'il est « guidé » par un professionnel du tourisme. L'émotion est collective, la découverte aussi. Le groupe est formaté sur une vision du plaisir collectif. Il se présente ainsi comme un sujet vide traversé par le discours ambiant.

II.3.2. La parole comme ensemble de mots croisés

Nous avons vu à travers le découpage des textes que les dialogues apparaissent par bribes et ne sont pas susceptibles de révéler une intrigue. La description se veut représentation, peinture offerte au regard du lecteur ou de l'auditeur. Les différents points de vue en présence sollicitent *in fine* son jugement, vu que l'analyse phénoménologique tente de saisir toutes les « régions » du langage sur les États-Unis, l'Amérique et le monde. L'écriture met en scène plusieurs types de marqueurs du discours (II.3.2.1), dans une perspective de dialogisation (II.3.2.2.) ou dans le but de manifester une incommunicabilité par le biais du monologue (II.3.2.3.).

II.3.2.1. Les marques du discours

Elles sont nombreuses dans ce corpus constitué de dialogues fragmentaires, éclatés, à la limite de l'illisibilité.

a) *La simultanéité des discours : chorale, polyphonie*

Dans notre corpus, les discours sont entrelacés. Dans *Mobile*, le narrateur décrit l'espace socio-historique et géographique des États-Unis. Il convoque d'autres voix par le biais de la citation au moment où elles échangent leurs arguments à travers des lettres et des

⁵⁶¹ Le personnage du touriste en visite dans un lieu historique a été aussi traité dans un autre grand format de Michel Butor, *Description de San Marco*, Paris, éd. Gallimard, 1963.

témoignages. La simultanéité des discours est prise en charge par la typographie : romaines normales pour le narrateur lorsqu'il effectue la description, et italiques pour les citations. Mais on verra aussi que dans cette description, les passages poétiques servant d'illustration sont en italiques.

Dans *Réseau aérien*, ce simultanésisme est offert par le déplacement des avions et du croisement des conversations. Ainsi, deux avions (ceux qui ont pour point de départ l'aéroport d'Orly) se présentent comme des voix courantes. Les huit autres venant en sens inverse jouent le rôle de voix rétrogrades. Ce qui permet de créer une polyphonie au sens musical.

Le procédé du simultanésisme fait intervenir aussi l'idée de mots croisés. Certains voyageurs jouent aux mots croisés (le couple **Dg** dans l'avion 1)⁵⁶². Cela équivaut à la rencontre de mots sur une grille de lecture (fin d'un mot comme début d'un autre, croisement de mots).

Le principe du mot croisé est aussi manifesté métaphoriquement par les décollages et les atterrissages qui en génèrent d'autres. Les avions forment un ensemble métonymique de mots et le réseau aérien permet le croisement des lignes, leur rencontre, les dialogues passent d'un avion à l'autre. L'espace aérien devient la page blanche (le plafond de nuages) sur laquelle s'impriment les dialogues, les lignes des avions traçant le réseau. Le texte radiophonique est ainsi construit à partir de la technique des mots croisés qui opèrent dans un système de répétition-variation.

Avec 6 810 000 litres d'eau par seconde, nous revenons au même principe que *Mobile*. Sur la page, les différents échanges ne sont précédés d'aucun tiret, seul apparaît le nom du personnage. La disposition des personnages de gauche à droite de la page-tableau permet de la lire dans ce double sens et de voir l'entrelacement continu des différentes voix, des dialogues et des bruits.

⁵⁶² *Réseau aérien*, pp. 22 et 30.

Le procédé du simultanésisme a non seulement pour fonction d'introduire la polyphonie textuelle, mais il permet aussi de dévoiler la vacuité du sujet traversé par plusieurs discours, ainsi que l'idée d'uniformisation qu'implique la globalisation des espaces humains. Jean-Claude Vareille l'a souligné à propos de la littérature contemporaine :

« Entendons que dans le système du roman traditionnel tel que le décrit Bakhtine, si pluralité des voix il y avait, à tout le moins chacune d'elles était-elle portée par un sujet plein. Dorénavant, on a affaire à des voix multiples traversant un seul sujet. En d'autres termes, l'intériorisation du principe dialogique et de la pluralité des codes fait que l'on passe de la multiplicité de sujets pleins à la multiplicité des voix traversant un sujet vide, éclaté, vaporisé, qui est devenu simplement le lieu où a lieu la parole de l'autre, la parole des autres. Après la disparition du centre du monde, voici, celle, élocutoire, du sujet. »⁵⁶³

La pluralité des discours qui traversent le sujet n'est pas aussi structurée que l'on puisse croire. En effet, loin d'être un modèle réussi, la polyphonie en constitue en même temps la limite, car la syntaxe finit par se déstructurer, et ne produit plus que les « bruits » du monde, si l'on peut dire.

b) La déstructuration de la syntaxe

Les différentes répliques de *Réseau aérien* et de *6 810 000 litres d'eau par seconde* ne sont pas toujours construites sur le mode **Sujet+verbe+complément**. Certaines phrases n'ont pas de verbe, pas de sujet, certaines sont nominales, adverbiales, d'autres sont des accumulations de mots. Les hésitations et les répétitions font de ces répliques des marques du discours oral.

L'enchaînement⁵⁶⁴ ou l'enjambement est de nature à créer l'invraisemblance de la connexion discursive. Elle permet aux personnages de prononcer exactement la suite logique

⁵⁶³ Jean-Claude Vareille, « Michel Butor ou l'intertextualité généralisée », in *Le Plaisir de l'intertexte-Formes et fonctions de l'intertextualité*, Peter Lang éd., 1989, 2^e éd. (éd. originale 1986), Actes du colloque de Duisburg, p. 280.

⁵⁶⁴ Cette conception de l'enchaînement diffère de celle qu'en donne Pavis dans le *Dictionnaire du théâtre*, Paris, éd. Dunod, Préface d'Anne Ubersfeld, 1996, 2^{ème} éd. Dans cette optique, l'enchaînement est la « liaison des épisodes de la fable ; manière dont la pièce articule ses scènes et dont la mise en scène coordonne et rythme les divers systèmes scéniques et le

de la phrase entamée par le personnage précédent. On pourra dire, grâce à l'enjambement, qu'une phrase ou une narration circule à l'intérieur des dialogues fragmentaires. En mettant les fragments de répliques bout à bout, on voit alors que le texte semble construit en une seule phrase.

Nous observons ainsi plusieurs types de répliques : nous avons la **fausse réplique**⁵⁶⁵, dont les fragments dialogaux mis les uns à la suite des autres forment une véritable chaîne syntaxique. Ces fragments recréent un univers dramatique proche de celui du roman, tandis que **les véritables répliques**, celles qui impliquent un échange d'éléments disparates sont légion. Une troisième catégorie de dialogues peut être classée dans le **non dialogue**⁵⁶⁶. Dans celle-ci, il s'apparente à une récitation, à une litanie, ou à un texte, une liste, transportant le lecteur/auditeur dans l'univers de la méditation et du rêve.

Les phrases sont incomplètes, elliptiques, amputées de plusieurs éléments verbaux : sujet, verbe et complément. L'auteur a voulu créer un effet de suspension. Ce sont des dialogues au sujet de rien, ensemble d'échanges de banalités sur les sensations, la vie quotidienne, les mouvements de l'avion et les zones traversées.

passage d'une action à l'autre. » Sur le plan stylistique, l'enchaînement requiert une autre définition d'après la conception de Pierre Larthomas dans *Le Langage dramatique*, Paris, P.U.F/Quadrige, 1980, 1^{ère} éd. Quadrige, 2001, et Françoise Rullier-Theuret dans *Le texte de théâtre*, Paris, éd. Hachette, coll. « Ancrages », Fac Prépas, 2003.

⁵⁶⁵ La fausse réplique :

« **E** Mais tu comprends, lorsque ta tante Eugénie a
commencé sa petite enquête.

f La pauvre femme, elle s'est trouvée soudain
tellement seule !

Elle avait bien fait tout ce qu'il fallait pour ça !

Ses fils partis, toute sa famille lui faisant la tête... » (couple **Ef**, avion 1, la nuit), p. 22.

⁵⁶⁶ C'est le cas des parenthèses dans *6 810 000 litres d'eau par seconde*.

c) *Le bouclage*

Il s'agit de la position d'une réplique par rapport à une autre qui achève le sens de la phrase et de la conversation. Cette pratique est courante dans *Réseau aérien* et *6 810 000 litres d'eau par seconde* :

« **A** [...] Un bateau passe.

i Il va peut-être vers New York ou Montréal.

Il lui faudra une semaine. »⁵⁶⁷

Ou encore :

A *Minuit doit nous avoir rejoints.*

i *C'est donc mardi.*

Phoenix. Je m'imaginai que la nuit les forêts de ces îles

S'embrasaient et que s'envolaient les phénix.

*Quelques flammes encore accrochées à leurs ailes. »*⁵⁶⁸

Ou encore :

« *Elmer* *Autrefois, je la prenais, je la soulevais, je l'embrassais.*

Flossie *Un jour, c'est comme un rideau qui s'est fermé, une porte qui s'est claquée.*

[...]

Elmer *Ils ne nous reconnaissaient plus.*

*Fanny*⁵⁶⁹ *[sic] Ils ne nous auraient plus reconnus. »*⁵⁷⁰

C'est la forme du bouclage que l'on peut qualifier d'interne au dialogue de deux personnages. Un autre exemple, plus général, apparaît avec les dialogues des avions 1 et 2 : le début du dialogue de l'avion 1 est relayé par celui de l'avion 2. Tout cela renvoie d'une part à l'uniformisation de la conversation, et à la continuité du discours, à son étirement, et finalement au croisement sans fin des mots :

⁵⁶⁷ *Réseau aérien*, couple **Ai**, avion 2, le jour, p.13.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, couple **Ai**, avion 2, la nuit, p.68.

⁵⁶⁹ Faute d'inattention ?

⁵⁷⁰ *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Elmer et Flossie (jardiniers noirs), p. [70].

« A Nouméa.

j C'est notre premier grand voyage.

La moitié du tour de la terre. »⁵⁷¹.

« A Nouméa.

i Par Los Angeles.

L'autre moitié du tour de la terre.

Pour une fois.

Pour la première fois.

Dans le même temps.»⁵⁷²

On voit bien comment les répliques de l'avion 2 complètent celles de l'avion 1, pour ne former *in fine* qu'une seule phrase.

d) *L'ambivalence*

C'est elle qui forge l'ensemble des discours tenus dans *Mobile, 6 810 000 litres d'eau par seconde* ou *Réseau aérien*, car c'est à partir des différentes contradictions qu'apparaît une vision contrastée du problème culturel soulevé par les voyageurs en transit. Elle qui apporte une dynamique à la dialogisation des discours.

II.3.2.2. La dialogisation des discours

La dialogisation des discours implique un échange verbal qui s'opère sur le thème de l'Amérique. Elle fait intervenir la notion de voix. Butor se sert du genre épistolaire pour représenter, dans la description mentale, les échanges verbaux de second niveau. Nous avons donc un émetteur suggéré, un destinataire suggéré, et le dialogue théâtral proprement dit.

⁵⁷¹ *Réseau aérien*, avion 1, le jour, p. 9.

⁵⁷² *Ibid.*, avion 2, le jour, pp. 10-11.

a) *L'émetteur suggéré*

Le dialogue polyphonique de *Mobile* peut se lire d'abord à travers la période contemporaine qui a permis le développement des moyens de communication. Ainsi, le genre épistolaire permet sous la forme d'un catalogue de vente par correspondance, de construire un discours stratégique de vente d'articles aux consommateurs potentiels en les indexant par le pronom personnel « Vous ». Cette prolifération d'articles divers permet d'établir la relation entre l'Américain et les objets. Ceux-ci se présentent comme les reflets de son mode de penser et de vivre au quotidien, de représenter son univers culturel et social.

Deux catalogues de vente par correspondance (*Sears, Roebuck & Co* et *Montgomery Ward*)⁵⁷³ sont rédigés par des émetteurs auxquels il n'est pas fait allusion dans le texte. Le catalogue pose ainsi la question du producteur du discours. Écrit à plusieurs mains, il semble dissoudre ces différents émetteurs dans une seule personne aux yeux du lecteur, ou du client potentiel. C'est pourquoi nous parlerons ici d'émetteur suggéré.

À travers le discours des émetteurs suggérés des deux catalogues, se construit un processus de provocation du désir, grâce à la promesse d'une satisfaction totale de toutes les demandes, dans tous les domaines (cela va de la végétation que l'on peut avoir sur son mur⁵⁷⁴, aux ouvrages, aux animaux, et autres objets hétéroclites). Les catalogues véhiculent l'idée de facticité, de facilité, d'utilité, tout en assurant le respect d'un code déontologique :

« Note : tous nos animaux sont expédiés avec humanité, munis de nourriture et d'eau pour le voyage. Pas d'envois hors du continent d'Amérique. L'authenticité et la santé de nos spécimens sont contrôlées. »⁵⁷⁵

Après les catalogues, le domaine publicitaire assume la mise en place d'une autre forme de dialogue à destination du touriste. Les prospectus les invitent à s'imprégner de la culture et de l'histoire des États-Unis grâce au loisir. Il en est de même pour la publicité qui

⁵⁷³ Ces catalogues sont répertoriés dans le *Catalogue Général*, p. [59] et 84.

⁵⁷⁴ *Sears, Roebuck & Co.*

⁵⁷⁵ *Mobile*, p. 59.

invite à boire du Coca-Cola⁵⁷⁶. Se sentir américain, c'est consommer cette boisson, ainsi que les glaces Howard Johnson, comme symboles de cette Amérique industrialisée.

Ici, la vente s'empare du genre épistolaire pour établir cet échange verbal qui relève de la paralittérature, mais qui, considéré dans le cadre global de la notion élargie de genre, remplit une fonction bien définie dans le discours sur les États-Unis. Dans ce cadre spécifique de l'échange épistolaire, l'émetteur suggéré appelle un destinataire également suggéré.

b) *Le destinataire suggéré*

L'invitation des personnages illustres du passé dans le concert des voix s'opère par le moyen de la lettre. Les citations reprises dans *Mobile* sont des réponses à des missives au sujet des États-Unis sur toutes les thématiques concernant ce pays. Nous avons ainsi *Les Notes sur l'Etat de Virginie* qui constituent une

« réponse aux questions du marquis de Bernabé Marbois, alors secrétaire de la délégation française de Philadelphie, rédigées en 1781, quelque peu corrigées et amplifiées en l'hiver 1782 pour l'usage d'un étranger de distinction, en réponse à certaines questions posées à celui-ci [...] »⁵⁷⁷

dans lesquelles nous retrouvons un Thomas Jefferson raciste, alors que dans *L'Autobiographie*, on le découvre architecte. Il répond en effet à

« une lettre des entrepreneurs appointés à diriger la construction d'un capitol à Richmond, me demandant de les conseiller quant au plan, auquel il fallait adjoindre celui d'une prison. »⁵⁷⁸

Il s'adresse donc à des entrepreneurs. Et dans *La lettre de Thomas Jefferson à John Fabrioni*, son professeur de musique (lettre du 8 juin 1778), on découvre son goût pour la musique.⁵⁷⁹ Ces lettres révèlent le style de la conversation dont toute la rhétorique est destinée à défendre ses propres thèses et à convaincre.

⁵⁷⁶ « Buvez Coca-Cola ! », pp. [63] ; [64]; [84].

⁵⁷⁷ Ibid., pp. 41-[42].

⁵⁷⁸ Ibid., p. [120]

⁵⁷⁹ Ibid., p. [122].

Tout autre est le style de Benjamin Franklin dont le but était la lutte contre les préjugés. *Information pour ceux qui voudraient se rendre en Amérique* fut suscitée en réponse à des lettres d'Européens qui cherchaient à émigrer en Amérique.

Autre moyen de créer le dialogue : la discussion par médias interposés. L'exposition internationale de Chicago de 1893 fut l'objet de polémiques : M. Mac Allistair avait tenté dans des interviews accordées à *The New York World* en 1893, de montrer aux habitants de Chicago ce qu'étaient les bonnes manières des gens issus de la bonne société. Il traite du thème de la distinction des classes sociales. Propos auxquels *The Chicago Times* n'avait pas souscrit.

Ces fragments de discours, puisqu'il s'agit de citations, renvoient à l'évocation mentale des États-Unis. Appartenant au hors-scène, ils permettent de faire entendre des voix divergentes à différents moments de l'histoire de ce pays. Ils constituent une couche profonde dans le discours de la conscience américaine, parce qu'elles font partie des discours fondateurs de ce qu'est sa culture aujourd'hui.

À côté de ces dialogues au second degré effectués sur le mode de l'épistolaire, en figurent d'autres théâtralisés avec des personnages distincts qui échangent entre eux.

c) *Le dialogue théâtral*

Ce dialogue théâtralisé est porté dans *Mobile* par le procès de Susanna Martin, l'une des accusées dans le procès des sorcières de Salem, qui s'était tenu le 29 juin 1692. Un échange s'établit au discours direct entre l'accusée et le magistrat, tandis que les témoignages des plaignants sont rapportés au style indirect⁵⁸⁰.

Ceux de *Réseau aérien* et de *6 810 000 litres d'eau par seconde* sont des échanges verbaux entre des personnages véhiculant des lieux communs, comme marque d'une gêne

⁵⁸⁰ Ibid., pp. 138-[295].

provoquée par le rapprochement très étroit et la situation statique qu'offre l'avion. Le langage émietté de la fin des trois ouvrages est la marque d'un phénomène d'écho. De cette dialogisation des discours émergent des narrations qui donnent l'impression que l'on se trouve en régime romanesque. Le lecteur est situé dans un univers construit relatant des tranches de vies. Voyons ce qui se passe avec les monologues.

II.3.2.3. Les monologues : apartés ou marques de l'incommunicabilité ?

Les monologues sont l'apanage des personnages fictifs dans *Mobile* et ils sont pris en charge par le genre du récit de rêve : une femme et son mari soliloquent. Il en est de même dans *6 810 000 litres d'eau par seconde* : c'est l'intention auctoriale qui dès la note technique prévoit que

« Tous les couples sont ici « divorcés » ; chaque personnage parle comme s'il était seul »⁵⁸¹.

À ces couples s'ajoutent les groupes de solitaires masculins et féminins qui font des plaintes (du mal aimé ou du solitaire). Ils possèdent un style poétique décrivant au mieux les cris et les déchirures de leurs cœurs. Les monologues permettent ainsi d'identifier les désirs de chacun en les isolant momentanément, comme une sorte de temps d'arrêt sur soi pendant la visite des chutes du Niagara.

Apparus pendant la nuit, les monologues constituent des sortes d'apartés revisités par Butor. Ils sont en même temps le lieu de libération de la pensée et de la supposition. On se parle à soi-même, et on essaie de deviner les pensées de l'autre. De cette façon se découvre une forme d'incommunicabilité : le sujet qui monologue se présente lui-même comme un incompris, et regrette de ne pouvoir délivrer sa parole à propos d'un sujet relevant du domaine du relationnel. C'est dans cette mesure que Michel Butor insiste sur la distinction entre les dialogues de jour et ceux de nuit, parce que la donnée temporelle, associée à la données spatiale détermine la perception de l'individu, et donc transforme sa façon de penser.

⁵⁸¹ *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Chapitre VII. Les réveils, p. [147].

II.3.3. Le temps et l'espace : un chronotope stratifié

Le temps et l'espace reflètent ici l'expression de la durée vécue par une multitude de subjectivités. Ce phénomène est observable à travers le chronotope stratifié qu'offre notre corpus. Le temps se présente comme une donnée variable, qu'on ne peut plus saisir avec certitude. Il en est de même du lieu, et de la frontière. Devenues des notions complexes, la temporalité et la spatialité se détachent dans notre corpus de celles définies dans le théâtre classique. Nous aurons ainsi des trajets repartis en deux niveaux : les principaux situés au niveau 1, celui du voyage en train de se faire (II.3.3.1.), et les métaphoriques, situés au niveau 2, faisant partie du hors-scène, de l'univers mental des voyageurs (II.3.3.2.).

II.3.3.1. Les trajets principaux

Ils sont explorés à travers l'usage d'éléments indiciels du temps présent, du lieu et de la frontière. Le principe du découpage temporel guide le choix du début de la narration. Notion traitée dans la poétique romanesque de Michel Butor, le découpage temporel fait partie de la représentation du récit *in medias res*, et de celle de foyer générateur d'autres lieux, d'autres espaces que Michel Butor transpose à l'échelle du corpus radiophonique. Comment saisir la durée vécue en ses différentes phases dans la formation de la conscience du groupe et de l'individu ?

Ici, le temps des horloges est dérégulé par l'intrusion de la notion de décalage horaire que permet l'espace américain (*Mobile, 6 810 000 litres d'eau par seconde*) et le globe terrestre (*Réseau aérien*). Il ne s'agit plus d'un temps théâtral comme celui du théâtre classique qui veut qu'une seule action se déroule en vingt-quatre heures, dans un seul lieu. Ici, le temps est complexe. Il est découpé en heures, mois, année, météorologie, temps géographique des équinoxes, des tropiques du Cancer, du Capricorne, et d'un espace générateur d'autres espaces. Examinons *Mobile*.

Répartition spatio-temporelle dans *Mobile*

Séquence 1 : E1-E5 (la nuit)

ESPACE	TEMPS
ALABAMA	Nuit noire
ALASKA	Nuit noire
ARIZONA	Nuit noire
ARKANSAS	Nuit déjà moins noire
CALIFORNIE	Nuit noire

Dans *Mobile*, c'est l'ordre alphabétique, soutenu par celui de proximité qui motive la traversée des États et crée ainsi un trajet en étoile. Il faut comprendre dès le départ que le trajet effectué dans n'est pas similaire à celui de *La Modification*, car, comme l'a expliqué Butor dans un entretien,

« Il y a quarante-huit heures qui passent sur les États-Unis dans *Mobile* mais *Mobile* n'est pas la description ou le récit d'un voyage qui aurait duré quarante-huit heures. Il y a toutes sortes de voyages possibles à l'intérieur des pages de *Mobile* mais on ne peut pas considérer qu'il y a un voyageur qui commence son voyage en Alabama et qui au bout de quarante-huit heures termine son voyage à Buffalo ou à Wyoming. Ceci serait tout à fait impossible et son trajet serait naturellement complètement absurde. »⁵⁸²

Le lecteur est donc averti sur la nature de *Mobile*, qui toujours, selon Butor,

⁵⁸² *Entretiens*, vol. I, Entretien XLI- À propos de *Mobile*. Deuxième entretien avec Michel Butor, *The French Review*, février 1965, entretien avec F. C. Saint. Aubyn, p. 259.

« [...] est fait à partir non pas de récits de voyages mais de livres qui sont des intégrations de récits de voyages possibles, par exemple des guides, des indicateurs, etc. C'est un ensemble ou une intégration de récits de voyages possibles ». ⁵⁸³

Ce premier point éclairci, nous pouvons nous plonger à l'intérieur de l'œuvre. Ainsi, la traversée des cinquante États débute la nuit. L'*incipit* du texte pose un cadre, décrit l'espace de la scène qui va se jouer, un peu comme des didascalies pour l'atmosphère première. Les données spatiales et temporelles sont intimement liées. Elles encadrent le trajet en étoile à travers les États-Unis.

Après l'image visuelle de la carte blanche des États-Unis, le texte commence par une litanie faisant référence à la nuit noire, avec ses différentes variations chromatiques. La nuit indexée rappelle les idées reçues, la méconnaissance de cette Amérique. Au fil de l'œuvre, Butor tentera de transposer le passage de l'opacité à la transparence dans ce parcours à travers les États. L'*incipit* de *Mobile* a fait l'objet d'une étude réalisée par Léon Samuel Roudiez ⁵⁸⁴.

A l'intérieur de cette nuit à la visibilité quasi nulle, apparaît un second temps, celui de la géographie ou de la donnée climatique : temps des montagnes, temps central, temps du Pacifique, et temps oriental, qui ponctueront le trajet. Michel Butor s'est expliqué sur le choix de son découpage temporel à partir de l'équinoxe de printemps :

« Il y a dans *Mobile* quarante-huit heures qui passent sur les États-Unis. J'ai choisi une date pour faire passer ces quarante-huit heures, l'équinoxe de printemps, parce qu'à l'équinoxe de printemps le coucher du soleil est exactement à six heures à quelque endroit qu'on se trouve et que par conséquent ça permet un repérage tout à fait précis, alors qu'à n'importe quel autre moment de l'année le coucher ou le lever du soleil dépend de la latitude. » ⁵⁸⁵

⁵⁸³ Ibid., p. 259.

⁵⁸⁴ *JSTOR* : Gloses sur les premières pages de *Mobile* de Michel Butor, by Léon S. Roudiez, *MLN* © 1972, The John Hopkins University Press, pp. 83-95, [en ligne], disponible sur www.jstor.org, pages consultées en 2005.

⁵⁸⁵ *Entretiens*, vol. I, Entretien XLI- À propos de *Mobile*. Deuxième entretien avec Michel Butor, *The French Review*, février 1965, entretien avec F. C. Saint Aubyn, p. 259.

Le choix de l'équinoxe de printemps comme donnée temporelle se posant comme le foyer à partir duquel les différents temps sont repartis à travers l'œuvre, est donc un choix judicieux. Il permet de construire ce trajet en étoile, et d'essayer d'encadrer simultanément le temps, puisque l'espace américain possède cinq fuseaux horaires.

Ce moment de départ est indéterminé : « *nuit noire* » permet de supposer que la nuit est très épaisse, que l'heure est très avancée. Si le premier État est présenté de manière succincte, le second assure la continuité du propos avec l'émergence de la peur et de l'espionnage (la présence des satellites). La peur est associée au cauchemar, comme dans *L'Emploi du temps* où nous retrouvons cette atmosphère délétère, d'angoisse mêlée de colère, qu'illustre le passage suivant:

« Toute la nuit j'étais resté sur mon lit, sans pouvoir dormir, [...] comme poursuivi par un vol de taons blancs et sales aux ailes trempées dans l'eau de la Slee, ombre me débattant dans un brouillard de boue, [...] toute la nuit, sans pouvoir dormir, sans pouvoir cesser un seul instant de ressentir sur moi le souffle de ce mufle taché de sang fumeux, [...] toute la nuit, sans qu'une seule de ses minutes me fût épargnée [...] toute la nuit écoutant tourner les jours de mon année [...] toute la nuit à écouter tourner les jours et les rues [...] les briques d'où il me semblait que me parvenait un bruissement [...] »⁵⁸⁶.

Dans le troisième État, on apprend que les Indiens Navajos sont parqués dans des réserves, le supplément d'information étant fourni par la phrase entre parenthèses. La description de la réserve se fait sur un ton ironique, dénonçant la situation des Indiens, devenus une attraction touristique, un fond exploitable, sous couvert de découverte et de valorisation culturelle :

« Ce serait même un peu injuste : certaines de ces réserves sont touristiques »⁵⁸⁷

Puis, une seconde voix, une citation en italiques du

« Sud-Ouest américain, par Dodge et Zim, avec plus de quatre cents illustrations en couleurs »⁵⁸⁸

⁵⁸⁶ *L'Emploi du temps*, Chapitre V. L'Adieu, 1., pp. 337-338-339-340.

⁵⁸⁷ *Mobile*, p. [9].

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. [9].

qui est un guide touristique, rappelle l'aspect mercantile des réserves, réduites à la simplicité et à la banalité de choses vues.

Une nouvelle donnée spatiale apparaît ensuite : la frontière. C'est un embrayeur qui permet de passer d'un État à l'autre à travers l'expression:

« *Passée la frontière de...* ».

La nuit évoque statisme et attentisme :

« *Les bateaux qui attendent le départ pour le Japon.*

Les bateaux qui attendent le départ pour Formose »⁵⁸⁹

À travers la mention des bateaux, un réseau maritime international existe et servira de trajet parallèle à l'intérieur du microcosme des États. Ces trajets se mettront en branle plus tard, avec l'adjonction du réseau aérien international, du réseau urbain (les métros de New York) et du réseau ferré.

Apparaît au niveau de l'État 5, un narrateur qui dit « je » :

« *Je rêvais de San Francisco.*

[...]

L'avion dans lequel je voyageais vers San Francisco s'est arrêté trois fois à Los Angeles : à Long Beach, à l'aérodrome international, Burbanks. Je voyais défiler sous mes yeux des hectares et hectares de petites rues perpendiculaires faiblement éclairées...

[...]

Je suis arrivé la nuit à San Francisco. Il y avait peu de lumière sur la baie. Mais le matin...

Je rêve de San Francisco. »⁵⁹⁰

Ce fragment de narration bâti sur la technique de la rupture et du saut alterne avec la description. On peut effectuer un rapprochement avec l'incipit de *L'Emploi du temps* dans son chapitre intitulé « L'Entrée », où Revel arrive à Bleston la nuit. La mention de l'avion

⁵⁸⁹ Ibid., p. 14.

⁵⁹⁰ Ibid., pp. [14]-15. Voir aussi p. 25.

avec ses différentes escales introduit à l'écriture de *Réseau aérien*, dans sa relation avec le trajet de l'avion 2. Nous avons donc des variations temporelles dans un fragment qui nous informe sur le mouvement de la conscience du narrateur. « *Je rêvais* » renvoie à une action passée, par l'emploi de l'imparfait, celui de la durée vécue. On passe ensuite à un passé composé « *je suis arrivé* » qui montre que l'action a été réalisée, et qu'elle reste marquée dans l'esprit du narrateur par ce présent de l'indicatif : « *je rêve* ».

Séquence 2 : E6-13 (le jour)

ESPACE	TEMPS
CAROLINE DU NORD	Il fait déjà jour
CAROLINE DU SUD	Neuf heures
COLORADO	Encore huit heures
CONNECTICUT	Déjà onze heures
DAKOTA DU NORD	Encore onze heures
DAKOTA DU SUD	Midi
DELAWARE	Une heure
FLORIDE	Deux heures

La séquence 2 représente le passage de la nuit au jour. C'est alors qu'apparaissent les panneaux de « Bienvenue » et la circulation routière :

« *Sur la route, une Oldsmobile grise, très endommagée [...]*»⁵⁹¹

La citation introduit un espace intertextuel dans le but de faire dialoguer les États-Unis contemporains et l'Histoire. Elle fait apparaître plusieurs figures historiques, dont celle

⁵⁹¹ Ibid., p. 19.

de l'Indien⁵⁹². Ces passages s'insèrent dans un type de narration qui se rapproche du roman par l'emploi du passé. Nous pouvons noter la présence de personnages agissants. Les événements sont relatés de manière linéaire et présentés comme véridiques. Ces passages relèvent de la non fiction. Nous avons donc une incursion de la réalité dans la fiction. Ils appartiennent au hors-scène, mais ont aussi une incidence sur l'état de l'Amérique contemporaine. Les heures défilent ainsi, en fonction des fuseaux horaires.

A l'intérieur des voitures qui circulent, le sexe et l'origine raciale du conducteur sont mentionnés (masculin, ou féminin, noir ou blanc). Les voitures peuvent être tout simplement arrêtées au bord de la route, et une phrase citée en leitmotiv, adjoint à chaque fois de refaire le plein à la station d'essence suivante.

Séquence 3 : E14-E20 (le jour)

ESPACE	TEMPS
GEORGIE	Trois heures
HAWAII	Encore onze heures
IDAHO	Deux heures de l'après-midi
ILLINOIS	Déjà quatre heures
INDIANA	Cinq heures
IOWA	Le disque du soleil encore tout entier
KANSAS	Sept heures

Dans la séquence 3, un rapport de force s'installe entre les propos du narrateur et ceux des personnages cités. La citation devient ample, très dense, occupant des pages entières. La voix du passé prédomine. Le narrateur disparaît en quelque sorte derrière la citation.

⁵⁹² Ibid., pp. [16]-[17]-[18].

L'état des voitures est décrit : après les voitures défoncées qui roulaient ou s'arrêtaient au bord de la route, voici

« une Buick jaune renversée sur le bord de la route. »⁵⁹³

La donnée météorologique annonce

« le bleu du ciel »⁵⁹⁴

La phrase :

« « combien de temps faut-il encore ? trois heures ? » »⁵⁹⁵,

montre la durée du trajet. Elle apparaîtra de temps en temps dans *Réseau aérien* comme la marque de l'impatience et du besoin d'être déjà arrivé, car le temps humain (cycle de veille, de repas et de sommeil) et celui du voyage (planning du trajet avec un horaire déterminé) se concilient mal dans certaines circonstances. On l'a bien vu avec Léon Delmont qui trouvait agréable son voyage à bord du « Rome Express », et la souffrance qu'occasionne le train dans lequel il se trouve maintenant en troisième classe et dont le trajet est beaucoup plus long.

La donnée météorologique permet de saisir le temps qu'il fait pendant le trajet, dans ses différentes phases :

d'abord,

« Le ciel se couvre.

[...]

Un nuage passe devant le soleil.

[...]

Le vent se lève.

[...]

Un tourbillon de poussière.

[...]

⁵⁹³ Ibid., p. [39]; cf aussi p. 55 ; p. [60].

⁵⁹⁴ Ibid., p. [50].

⁵⁹⁵ Ibid., p. 55.

Une déchirure dans les nuages.

[...]

Un éclat de soleil sur la plaine.

[...]

L'accroc des nuages se referme »⁵⁹⁶

Puis,

« [...]

La lessive claque.

[...]

Les antennes de télévision tremblent.

Les premières gouttes en rafale.

Le ruissellement sur les vitres.

Le ruissellement sur les routes.⁵⁹⁷

[...]

Le ruissellement sur les voitures.

[...]

Les gouttes d'eau frappant sur les eaux du fleuve »⁵⁹⁸.

Et enfin,

« [...]

L'accalmie.

[...]

Une déchirure dans les nuages.

[...]

Les dernières gouttes. »⁵⁹⁹

⁵⁹⁶ *Mobile*, pp. [60]-61-[62]-63.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, pp. 67-[68].

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁹⁹ *Ibid.* p. [72].

Cette météo annonce la pluie. D'autres variations météorologiques sont constamment fournies pendant la traversée des États (celui de l'Indiana annonce le soleil⁶⁰⁰, tandis que dans l'Iowa le ciel est dégagé, il y a des étoiles, la lune, la grande ourse⁶⁰¹).

Les raisons de la venue des Européens en Amérique sont exposées : leur but était de conquérir le territoire⁶⁰² en tentant de faire disparaître les survivances de la culture autochtone par le besoin de créer une nouvelle Europe⁶⁰³.

Séquence 4 : 21-32 (la nuit)

ESPACE	TEMPS
KENTUCKY	Huit heures
LOUISIANE	Neuf heures
MAINE	Déjà onze heures
MARYLAND	Minuit
MASSACHUSETTS	Une heure
MICHIGAN	Deux heures
MINNESOTA	Encore deux heures
MISSISSIPI	Trois heures
MISSOURI	Quatre heures
MONTANA	Encore quatre heures
NEBRASKA	Le soleil se lève

⁶⁰⁰ Ibid., pp. 79 ; [80] ; [82] ; 83 ; [84].

⁶⁰¹ Ibid., pp. [88] ; 91 ; 93 ; [94] ; 95 ; [96] ; 97 ; [98].

⁶⁰² Ibid., pp. [105] ; 107 ; [108] ; 109 ; [110] ; 111 ; [112].

⁶⁰³ Ibid., p. [99].

Dans la séquence 4 qui a lieu la nuit, tout s'accélère. On ne voit pas grand-chose, sauf des reflets⁶⁰⁴. L'espace est entièrement enveloppé par la nuit. Le procédé de la juxtaposition et de l'accumulation permet de représenter tous les éléments spatiaux enveloppés par la nuit :

« La nuit les eaux

[...]

La nuit les parcs

[...]

La nuit les bars

[...]

La nuit le bruit des eaux

[...]

La nuit la lueur des villes »⁶⁰⁵

Est ensuite présenté dans un processus d'inversion :

« La mer la nuit

[...]

Les plages la nuit

[...]

Les ports la nuit

[...]

Les marais la nuit

[...]

Les yeux la nuit

[...]

⁶⁰⁴ Ibid., pp. 115 ; [116].

⁶⁰⁵ Ibid., p. [114].

Les odeurs la nuit

[...]

Les monts la nuit »⁶⁰⁶

Le voyageur ayant son horloge biologique propre, le thème du sommeil apparaît et les États-Unis sont envahis par une vague de sommeil. L'espace est enveloppé de bruits. Le thème de l'or et de l'appât du gain fait irruption. Un micro-récit avec un « je » raconte sa quête de l'or d'après ce qu'il a entendu, espérant rentrer en Europe tout couvert d'or. Le thème de la religion est abordé aussi.

La description s'efface ensuite au profit des informations sur la ville de Washington (culture, architecture, monuments, réceptions diplomatiques, institutions, personnages historiques, illuminations, et le fait que cette ville est une sorte de lieu de pèlerinage). Le procès des sorcières de Salem dont un extrait est cité ici, pose le problème de la superstition.

Séquence 5 : 33-44 (le jour)

ESPACE	TEMPS
NEW HAMPSHIRE	Grand jour depuis longtemps
NEW JERSEY	Dix heures
NEW MEXICO	Encore neuf heures
NEW YORK	Midi
OHIO	Une heure
OKLAHOMA	Encore une heure
OREGON	Midi
PENNSYLVANIE	Déjà quatre heures

⁶⁰⁶ Ibid., pp. 121-[122]-123-[124]-125.

RHODE ISLAND	Cinq heures
TENNESSEE	Il est bien six heures
TEXAS	Le soleil se couche
UTAH	Le soleil se couche

C'est une séquence de jour, les panneaux de « Bienvenue » sont visibles. L'exploration historique se poursuit avec les quilts de Shelburne retraçant l'histoire des États-Unis. Sont aussi évoqués, les radios et les restaurants, la presse, les prospectus (la confiture des trappistes)⁶⁰⁷, la description de la banlieue newyorkaise, la présence d'un lieu factice comme Freedomland⁶⁰⁸, la religion et les différentes sectes de Cincinnati⁶⁰⁹. Les gens du Sud se justifient auprès des gens du Nord à propos des Noirs⁶¹⁰.

Plus loin, nous revenons au récit d'un « je » qui parle de quelqu'un appartenant au département français de l'Université de Californie lui proposant de visiter Clifton's cafeteria ; ce qui donne l'occasion de mentionner longuement les contenus des trois prospectus⁶¹¹.

La météo annonce la pluie et la tornade ⁶¹²(en Pennsylvanie). La liste des aérodromes⁶¹³ permet de focaliser la description sur le réseau aérien. La météo est toujours en perpétuel changement (Tennessee⁶¹⁴). La violence est mentionnée à travers les lynchages et une voix qui s'étonne de leur actualité, parce qu'elle considèrerait que ce phénomène n'avait plus lieu. Nous avons aussi le micro-récit d'un couple⁶¹⁵.

⁶⁰⁷ Ibid., p. 181.

⁶⁰⁸ Ibid., p. [195].

⁶⁰⁹ Ibid., p. [210].

⁶¹⁰ Ibid., p. [228].

⁶¹¹ Ibid., pp. 233-[242].

⁶¹² Ibid., p. [260].

⁶¹³ Ibid., pp. [243]. [264]; 267-269; [272]-273; [292]-[293].

⁶¹⁴ Ibid., pp. 265 ; [268]-271.

⁶¹⁵ Ibid., p. 287.

Séquence 6 : E45-50 (la nuit)

ESPACE	TEMPS
VERMONT	Déjà vingt-deux heures
VIRGINIE	Vingt-deux heures
VIRGINIE OCCIDENTALE	Vingt-trois heures
WASHINGTON	Encore vingt et une heure
WISCONSIN	Déjà minuit
WYOMING	Minuit

La pluie arrive (Vermont⁶¹⁶, Virginie occidentale⁶¹⁷), puis nous avons des bribes de dialogues éclatés, comme des paroles émises en écho, similaires à la fin de *Réseau aérien*.

Dans *Réseau aérien*, les trajets des avions 1 et 2 sont les principaux éléments à partir desquels on déterminera le temps. En effet, l'avion 1 effectue un vol de quarante-huit heures, parce qu'il rencontre la nuit deux fois et que l'avion 2 effectue un vol de vingt-quatre heures et rencontre la nuit une fois et deux fois le jour. Les autres avions oscillent entre le jour et la nuit.

Hormis les atterrissages et les décollages qui encadrent les séquences, les trajets sont effectués de jour et de nuit. Selon Butor, il faut tenir compte du fait que les Etats ne sont pas visités, mais survolés. Cela donne un premier itinéraire déterminé par quinze séquences que nous avons identifiées, avec comme point de liaison entre les avions les aéroports internationaux. Ce sont des lieux-frontières, qui constituent des pauses dans le rythme des avions. Un tableau des trajets principaux permet d'avoir une vue d'ensemble du réseau :

⁶¹⁶ Ibid., p. 307.)

⁶¹⁷ Ibid., p. [316]

Trajets principaux dans *Réseau aérien*

Avion 10	—ATHENES	—————	KARACHI	——	BANGKOK	—	SAIGON
Orly							
Avion 8	—————				BANGKOK		
Orly							
Avion 6	—————		KARACHI				
Orly							
Avion 5	—————		TEHERAN				
Orly							
Avion 3	—ATHENES						
Orly							
Avion 1	—ATHENES	——	TEHERAN	——	KARACHI	——	BANGKOK — SAIGON — NOUMEA
Orly							
Avion 2	—MONTREAL	—	LOS	——	HONOLULU	—————	NOUMEA
Orly			ANGELES				
Avion 4	—MONTREAL						
Orly							
Avion 7	—————		LOS				
Orly			ANGELES				
Avion 9	—MONTREAL	—	LOS	——	HONOLULU		
Orly			ANGELES				

Lorsque l'avion 1 quitte Orly, nous apprenons qu'au moment où il vole au-dessus de la Suisse, il est trois heures et qu'un orage éclate ensuite⁶¹⁸ :

« *i* Quelle heure as-tu ?

B Trois heures »⁶¹⁹ ;

« **C** Un orage sur les pics bleus. »⁶²⁰

Tandis que dans l'avion 2, **C**, dans le couple **Cg**, s'enquiert de l'état de la mer :

« **C** Et maintenant ?

g La mer.

Agitée ?

Je ne sais pas, il y a un petit quadrillage
dessus. Nous approchons d'une côte.

La Cornouaille.

Le temps devient gris. »⁶²¹

La même donnée météorologique apparaît souvent : il pleut⁶²². De temps en temps des nuages assimilés à la donnée géographique emplissent le ciel. Nous avons ainsi des déplacements de nuages et une ville de nuages :

« **B** Secousses, ça ne va pas durer.

i Un soupirail bleu qui s'ouvre et se ferme.

C'est que les nuages vont tellement vite !

Gigantesque lessive effilochée qui claque.

Toute une ville de nuages qui s'écroule en
ruines liquides.

⁶¹⁸ *Réseau aérien*, p. 12.

⁶¹⁹ *Ibid.*, couple **Bi**, avion 1, p. 12.

⁶²⁰ *Ibid.*, couple **Ch**, avion 1, p. 12.

⁶²¹ *Réseau aérien*, couple **Cg**, avion 2, le jour, p. 13.

⁶²² Avion 1, p. 48 ; avion 7, p. 80 ; avion 2, p. 119 ; avion 10, p. 120.

Éclairs roses au-dessous de nous dont le ton-
nerre nous est caché. »⁶²³ ;

Les nuages sont comparés à une mine, à des îles :

« **B** De grands puits qui se creusent dans les
Nuages.

[**g**] Le soleil qui paraît parmi les nuages.
De claires îles de nuages qui viennent monter
tout autour de nous. »⁶²⁴

à des falaises :

« **A** Par un viseur de ces nuages, la péninsule de
Gaspé.

f [sic]⁶²⁵ Falaises de pierres.

Falaises de nuages.

Toutes les pierres dans les nuages. »⁶²⁶ ;

à un archipel :

« **A** Archipel de nuages entre les archipels de corail.

[...]

Soleil qui monte sur les nuages.

[**i**] Sertis de saphirs et d'opales. »⁶²⁷

⁶²³ Couple **Bi**, avion 1, le jour, p. 49.

⁶²⁴ Couple **Bg**, avion 7, le jour, p. 84.

⁶²⁵ Faute d'inattention, il s'agit de **g** au lieu de **f**.

⁶²⁶ Ibid., couple **Ag**, avion 9, le jour, p. 97.

⁶²⁷ Ibid., couple **Ai**, avion 2, le jour, p. 98.

À travers ces descriptions, c'est à une métamorphose du ciel à laquelle nous assistons. Les nuages, principaux actants permettent de voir ou cachent le paysage céleste. Ils sont associés métaphoriquement à la géographie d'un lieu. Les variations d'éclairage solaire permettent l'irisation du ciel, créant une atmosphère chromatique variée : gris⁶²⁸, vert⁶²⁹, jaune⁶³⁰, rouge⁶³¹, bleu⁶³², or⁶³³ auxquelles sont associées les couleurs des métaux (cuivre⁶³⁴, argent, nickel⁶³⁵, acier, plomb, mercure⁶³⁶, fer, fonte⁶³⁷, chrome, aluminium, nickel⁶³⁸, cuivre, argent, or⁶³⁹, tungstène, manganèse, sodium⁶⁴⁰). Aux métaux sont associées les pierres précieuses : or, rubis, saphir, opale, cuivre, rubis, grenat, améthyste⁶⁴¹, et le feu⁶⁴². Ce sont des couleurs qui s'affichent la journée, tandis que l'obscurité donne la place à la couleur noire, à la lune⁶⁴³, et aux étoiles⁶⁴⁴.

Après la ligne du réseau aérien, d'autres apparaissent. Il s'agit de l'horizon⁶⁴⁵, de l'équateur⁶⁴⁶, du tropique du Cancer⁶⁴⁷, du tropique du Capricorne⁶⁴⁸, délimitant ainsi des

⁶²⁸ Ibid., p. 13.

⁶²⁹ Ibid., p. 20 ; p. 108.

⁶³⁰ Ibid., p. 38 ; p. 112.

⁶³¹ Ibid., p. 41.

⁶³² Ibid., p.47 ; p. 96.

⁶³³ Ibid. , p. 52.

⁶³⁴ Avion 1, p. 16.

⁶³⁵ Ibid., avion 2, p. 47.

⁶³⁶ Ibid., p. 87.

⁶³⁷ Ibid., p. 93.

⁶³⁸ Ibid., p. 97.

⁶³⁹ Ibid., p. 108.

⁶⁴⁰ Ibid. , p. 104.

⁶⁴¹ Ibid., pp. 52 ; 76 ; 98.

⁶⁴² Ibid., pp. 68; 71; 78.

⁶⁴³ Ibid. , p. 24 ; p. 66.

⁶⁴⁴ Ibid., p. 38.

⁶⁴⁵ Ibid., avion 1, p. 46 ; avion 8, p. 78 ; avion 2, p. 107.

⁶⁴⁶ Ibid., avion 1, p. 83.

⁶⁴⁷ Ibid., avion 9, p. 57.

saisons (automne austral⁶⁴⁹, automne tropical⁶⁵⁰, printemps de l'Asie⁶⁵¹). Après la nuit vient l'aube⁶⁵², puis l'aurore⁶⁵³.

L'incertitude du temps, visible à travers les décalages horaires⁶⁵⁴ a un impact sur l'humeur des voyageurs : elle provoque le harcèlement, la fatigue et l'ennui⁶⁵⁵. Ils observent, mais esquissent à peine leurs émotions.

Ensuite, sont évoqués les trajets effectués par les personnages dans leur vie quotidienne : le trajet de **h** (couple **Bh**) de l'avion 2. Ces trajets n'ont aucune incidence ici, ils permettent seulement de caractériser le personnage de **h** à travers ses activités (les grandes excursions).

Le temps est aussi évoqué dans les souvenirs : c'est l'anamnèse. Un vieux couple fait allusion à des souvenirs d'il y a vingt ou vingt-cinq ans⁶⁵⁶, tandis que les autres voyageurs évoquent un passé récent (**Ef** parle de la visite chez les cousins de **f**)⁶⁵⁷ ; le couple **Bh**, notamment **h**, se remémore des souvenirs en compagnie des enfants⁶⁵⁸ ; le couple **ij** raconte

⁶⁴⁸ Ibid., avion 1, p. 105.

⁶⁴⁹ Ibid., p.105.

⁶⁵⁰ Ibid., p. 107.

⁶⁵¹ Ibid., p. 83.

⁶⁵² Ibid., avion 6, p. 40

⁶⁵³ Ibid., avion 1, p. 41.

⁶⁵⁴ Ibid., avion 1, p. 25, avion 2, p. 42 ; avion 7, p. 57 ; avion 7, p.65 ; avion 2, p. 111 ; avion 2, p. 114.

⁶⁵⁵ Ibid., avion 2, p. 17 ; avion 2, p. 20 ; avion 1, p. 22 ; avion 2, pp. 25-26, avion 2, p. 33 ; avion 9, p.71.

⁶⁵⁶ Ibid., avion 1, p. 16.

⁶⁵⁷ Ibid., avion 1, p. 29.

⁶⁵⁸ Ibid., avion 2, pp. 31-33-38.

son arrivée à Karachi pour y travailler⁶⁵⁹ ; dans le couple *fg*, *g* est tout à ses souvenirs⁶⁶⁰ d'enfance à propos du golfe du Bengale⁶⁶¹).

Mais le voyage est aussi l'occasion d'en entrevoir un autre : c'est l'anticipation. *Aj* imagine son séjour à Nouméa et pense qu'ils s'habitueront et feront des économies⁶⁶². *Bh* fait des projets de promenades⁶⁶³, *Dg*, notamment *D*, a le projet de descendre à Téhéran pour se dégourdir les jambes⁶⁶⁴. *D* (couple *Df*) promet d'aller rendre visite à *f* au Québec⁶⁶⁵. Le couple *Bi* a le projet de faire escale à Téhéran pour y passer deux jours, *i* propose quinze jours pour visiter le pays⁶⁶⁶. Le couple *Ai* emploie un futur anticipé pour rêver d'un trajet qui leur fera faire le tour du monde⁶⁶⁷. Le couple *Dh* a le projet de visiter Chiraz et Persépolis⁶⁶⁸, et le couple *Cg* entrevoit une rencontre prochaine à l'hôtel⁶⁶⁹. Le couple *Ah* voudrait visiter la France⁶⁷⁰. Le couple *Aj*, notamment *A*, pense à l'effet que lui fera la végétation de Nouméa⁶⁷¹. Le couple *Ai*, notamment *A*, annonce qu'il sera bientôt promu à Paris⁶⁷². Le couple *Bi* pense à l'organisation de son prochain voyage : il veut adhérer à un programme de voyages organisés⁶⁷³. Dans le couple *Eh*, *E* demande à *h* de deviner où il aimerait passer les

⁶⁵⁹ Ibid., avion 6, p. 50.

⁶⁶⁰ Ibid., avion 6, le couple *Eh* évoque les fleurs dans les maisons de Délos, p.59 ; avion 2, le couple *Ai*, où *A* évoque les noms des îles, et le rêve des îles pendant les cours, p. 65 ; les phénix, p. 68, sa scolarité à l'École des mines, songeant à des mines très lointaines, p. 71.

⁶⁶¹ Ibid., avion 8, p. 55.

⁶⁶² Ibid., avion 1, pp. 14-18

⁶⁶³ Ibid., avion 2, p. 20.

⁶⁶⁴ Ibid., avion 1, p. 22.

⁶⁶⁵ Ibid., avion 2, pp. 23-24.

⁶⁶⁶ Ibid., avion 1, p. 24.

⁶⁶⁷ Ibid., avion 2, p. 27.

⁶⁶⁸ Ibid., avion 5, p. 29.

⁶⁶⁹ Ibid., avion 2, p. 31.

⁶⁷⁰ Ibid., avion 4, p. 32.

⁶⁷¹ Ibid., avion 1, p. 32.

⁶⁷² Ibid., avion 2, p. 47.

⁶⁷³ Ibid., avion 1, p. 54.

prochaines vacances⁶⁷⁴. Le couple **Bf** imagine son trajet dans Paris (les différents lieux à visiter)⁶⁷⁵, **fg** et **Dj**⁶⁷⁶ également. Le couple **Aj** pense à leurs futurs élèves⁶⁷⁷, tandis que le couple **Ai** pense aux odeurs de l'usine qu'il sentira le lendemain de son arrivée⁶⁷⁸.

A côté du trajet encadré par le plan du vol, l'ensemble du déroulement du voyage est fourni par les passagers qui par moments, ne sont pas sûrs de leurs affirmations. L'espace survolé est ainsi supposé. Ce sont donc des lieux incertains qui se traduisent au niveau des dialogues par des hésitations.⁶⁷⁹ Les paysages intermédiaires survolés sont donnés par les passagers. Un tableau permettra de les visualiser. Les trajets principaux sont signalés en gras :

Trajets intermédiaires dans *Réseau aérien*

Avion1	Orly -Bourgogne-les Alpes-La Suisse-L'Adriatique-La Chaîne du Pindé-L'Ithme-Le Parnasse-Corfou-Athènes-Les îles, Egée, L'Eubée, Le Cap Sounion, les Cyclades, Mykonos, Délos-Rhodes-Chypre-Syrie- Téhéran-Karachi -l'Inde, Le Gange- Bangkok-Saïgon -Chine-Bornéo-Célèbes-Timor-Tropique du Capricorne-La Nouvelle-Calédonie, les récifs, le lagon, la rive- Nouméa .
Avion 2	Orly -la Seine-La Manche-La Cornouailles-Terre-Neuve- Montréal -Chicago-Illinois-Les Rocheuses- Los Angeles -îles Santa Cruz et Santa Rosa- Honolulu -l'île Upolu, l'île Savaii, les Samoa-Mélanésie, Micronésie, Polynésie-les îles Fidji, Viti Levu, Vaïna Levu-les Poenix-les Nouvelles Hébrides-îles Loyauté, Ouvéa, Lifou, Maré, Mont Humboldt-la grande usine de nickel-la piste de Nouméa- Nouméa .

⁶⁷⁴ Ibid., avion 6, p. 61.

⁶⁷⁵ Ibid., avion 9, p. 97.

⁶⁷⁶ Ibid., avion 8, p. 102.

⁶⁷⁷ Ibid., avion 1, p. 112.

⁶⁷⁸ Ibid., avion 2, p. 115.

⁶⁷⁹ Ibid. avion 2, p. 20.

Avion 3	Athènes-Salamine-Golfe de Corinthe-Orly.
Avion 4	Montréal-Québec-Gaspésie-Terre-Neuve-Océan-Orly.
Avion 5	Téhéran-Syrie, vallée du Tigre, Mossoul-Chypre-Rhodes-Athènes-Orly.
Avion 6	Karachi-Téhéran-Rivage de Chypre-Rhodes-Athènes, îles grecques (Sporades, Cyclades, Dodécannèse, Ios, Naxos, Paros, Antiparos)-le Cap Sounion, l'Attique, le Pirée, l'île de Salamine, Egine, l'isthme de Corinthe, le canal, le golfe, le Parnasse-l'Italie, les îles ioniennes (Céphalonie, Leucade, Corfou) côte d'Albanie-Orly.
Avion 7	Los Angeles-le grand canyon-un lac-Montréal-Gaspé, l'île Bonaventure-Terre-Neuve-Orly.
Avion 8	Bangkok-l'Inde-Téhéran-Cyclades-Athènes-Orly.
Avion 9	Honolulu-Tropique du Cancer-Océan Pacifique-Los Angeles-le grand canyon-les déserts, le Parc national de Mesa Verde-Chicago-lac Michigan-Détroit-le lac Saint-Clair, le lac Érié, la ville de Windsor-Montréal-la péninsule de Gaspé-Terre-Neuve-l'archipel de Tokelau-Orly.
Avion 10	Saïgon-Cambodge-Bangkok-L'Inde-Karachi-Téhéran-Athènes, les Cyclades-Orly.

Alors que le trajet de *Mobile* se fait en étoile, celui de *Réseau aérien* est vertical et horizontal. Les montées et les descentes, puis le vol en ligne droite sont autant de rythmes dans le trajet des avions. C'est donc le chronotope qui agit sur les personnages qui, selon les lieux survolés et la météo vont manifester leurs états d'âme.

Dans 6 810 000 litres d'eau par seconde, l'idée de découpage temporel est indiquée par la description des chutes du Niagara d'avril à mars de l'année suivante. Une heure est attribuée à chaque chapitre : une heure le premier mois, deux heures le deuxième,

trois heures le troisième, etc. Le temps est quadrillé : le jour, on visite les chutes, la nuit, les touristes se reposent dans leurs chambres d'hôtel. C'est ce balancement entre mouvement et statisme qui rythme le parcours aux chutes dans un sens horizontal et vertical, centripète (la convergence des touristes aux chutes) et centrifuge (leur départ).

Nous avons d'abord deux tableaux de la cataracte sur deux périodes : le XIX^{ème} siècle (à travers le texte de Chateaubriand lu par le *Lecteur*), et l'époque contemporaine. La transformation de l'espace sauvage en paysage urbain fait émerger l'activité touristique et fait des chutes du Niagara un lieu privilégié pour les voyages de noces. Toute la subtilité du texte réside dans la mise en perspective de cet aspect sauvage des chutes qui hante les lieux et l'exploitation moderne qui en résulte.

Le début de la visite s'effectue soit du côté américain, soit du côté canadien. Cela donne deux parcours principaux, comme dans *Réseau aérien* : un trajet horizontal et un trajet vertical : les chutes se visitent à pied, en ascenseur, en bateau, et en train. Quatre moyens de locomotion qui permettent d'effectuer à chaque fois des trajets différents selon des points de vue (au sens photographique) du site différents.

C'est le **Speaker** qui donne au lecteur et à l'auditeur les différentes phases des trajets effectués aux chutes. Du chapitre II au chapitre IV, les déplacements se font à pied ; c'est un trajet horizontal, situé au niveau de la terre ferme. Ensuite, du chapitre IV au chapitre V, c'est la descente dans le tunnel, pour rejoindre la caverne au moyen d'un ascenseur (c'est le deuxième niveau), puis la remontée et le repos dans les chambres (chapitre VI). La météo annonce un orage.

Le chapitre VII retrace le trajet en bateau depuis la rive américaine, et fait mention de la jonction des frontières. Bien délimitées sur les terres au premier niveau, elles disparaissent dans la rivière puisque les bateaux relient les deux embarcadères, côté américain et côté canadien.

Le quatrième trajet s'opère en Viewmobile, le petit train (chapitre IX). Il est prisé par les vieilles dames, la descente dans la caverne des vents nécessitant un grand effort

physique et s'avérant risquée pour elles. La visite se fait le jour, selon un itinéraire précis, tandis que la nuit, les visiteurs rentrent se coucher. Le matin, on assiste aux réveils et aux départs.

Notons aussi que la présence des catégories de personnages est déterminée par le temps : au mois de novembre, ce sont les veufs qui entrent en scène, tandis que les « just married » sont absents.

Après la démultiplication des différents déplacements des touristes et de moyens de locomotion, d'avril à décembre, la machinerie s'arrête en janvier (chapitre X). Une espèce de silence s'installe dans le site. Le mouvement cède la place à l'inertie.

Les différents leitmotifs sur le temps qui passe, annoncés par le **Speaker** constituent des refrains dans les chapitres. Ils marquent l'écoulement inexorable du temps dans ses différentes divisions : heure, journée, jour, nuit, mois, lune, saison, année, avec les différentes variations météorologiques que cela implique :

« l'heure passe.

Le jour passe.

Le mois passe.

Le temps glisse sur le temps. »⁶⁸⁰

Et plus loin :

« L'heure passe,

glisse sur le jour.

Le jour

glisse

sur le mois. »⁶⁸¹

⁶⁸⁰ 6 810 000 litres d'eau par seconde, Chapitre II. Les couples (mai), p. [24].

⁶⁸¹ Ibid., Première parenthèse de Mai, p. [29]. On peut ainsi voir toutes les transformations stylistiques opérées par Butor autour de ce fragment du chapitre II au chapitre XII.

Le jeu des variantes entre les différents éléments est intéressant, dans la mesure où sont créés des effets d'optique. La rêverie de l'eau associée au temps qui passe trouve ici une nouvelle manière d'être représentée dans une écriture sérielle qui tente d'englober les métamorphoses temporelles d'un lieu mythique, en l'occurrence, les chutes du Niagara. C'est le mouvement cyclique du temps qui est représenté. Ce temps permet de différencier les personnages et de mesurer son influence sur leurs humeurs.

Son caractère mobile est souligné par le verbe « passe », ce qui renvoie aussi au lecteur qui feuillette rapidement les pages de son livre. La mobilité interne s'extériorise ainsi métaphoriquement. Ce mouvement ininterrompu du temps s'imprime donc dans le mouvement ininterrompu des chutes. De décor naturel dessiné par Chateaubriand, elles sont devenues un lieu de commerce urbanisé très animé.

Le déplacement à travers lequel les personnages sont vraiment agissants s'opère dans le domaine métaphorique, celui du rêve. La description mentale trouve donc un point de chute par un retour vers la narration proprement dite, à partir de l'enchaînement des répliques, et s'oriente, par conséquent, vers une écriture romanesque.

II.3.3.2. Les trajets métaphoriques : les récits de rêve

À la traversée de l'espace opérée pendant le voyage matériel, se superpose un itinéraire spirituel, situé au niveau métaphorique, à travers l'émergence de récits de rêves. Dans le texte discontinu, les fragments épars peuvent être lus à travers la technique de l'enchaînement qui permet d'entrevoir une narration dans laquelle se révèle l'inconscient des personnages.

Ce trajet métaphorique se déroule dans un lieu symbolique, la forêt qui se présente comme la scène sur laquelle les désirs intimes sont révélés au lecteur et à l'auditeur. Ce lieu permet de percevoir les malaises profonds des personnages, parce qu'il préfigure le monde primitif et sauvage.

Si l'approche de la forêt de Fontainebleau détermine le parcours mythique de Léon Delmont dans *La Modification*, le survol de la forêt dans *Réseau aérien* fait émerger quelques dialogues de rêves chez les couples. Par contre, dans *6 810 000 litres d'eau par seconde*, ce sont les chapitre IX (Les fantômes) et X (Le Styx), qui, loin de s'inscrire dans l'univers du rêve proprement dit, jouent de l'effet de parodie, avec la descente des touristes dans la Caverne des Vents et le déplacement en bateau sur le Niagara. Nous avons ainsi un effet romanesque accentué dans les pièces radiophoniques par la temporalité, en l'occurrence la nuit.

On pourrait distinguer le récit diurne et le récit nocturne, tout comme Butor établit la distinction entre dialogue de jour et dialogues de nuit. Par cette distinction, il entend donner une tonalité propre au dialogue dans une perspective radiophonique. Il met en avant la perception par l'auditeur d'une forme d'onirisme à laquelle il doit être particulièrement sensible à l'écoute de l'œuvre. Celle-ci est censée stimuler son imagination auditive comme le souligne Katharine Conley à propos de Robert Desnos :

« L'imagination auditive peut être comprise comme plus sensuelle, plus corporelle que l'imagination visuelle, puisqu'elle est liée au corps physique, à une corporéité qui trouve son expression dans la voix. »⁶⁸².

C'est à cette recherche que s'attelle la poétique butorienne lorsqu'elle met l'accent dans son œuvre postromanesque sur le texte-partition. On nous objectera que tous les récits de nuit ne sont pas forcément des récits de rêve, certes, la différence est de taille. Mais dans ce cas présent, les récits de rêve ont non seulement une fonction de poétisation, par l'onirisme, mais ils ont aussi une fonction de romanisation, de narrativisation du texte radiophonique. Un type nouveau de rapport apparaît, notamment la liaison d'un genre à la temporalité. Pourquoi

⁶⁸² Katharine Conley, « Le Surréalisme médiatisé de Robert Desnos », in *Desnos pour l'an 2000*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, réunis par Katharine Conley et Marie-Claude Dumas, suivis de Lettres inédites de Robert Desnos à Georges Gautré (1919-1928) et à Youki (1939-1940), Les Cahiers de la NRF/Gallimard, éd. Gallimard, 2000, section Radio, cinéma, pp.16-17.

l'effet romanesque est-il plus visible dans les dialogues de nuit ? Pourquoi est-ce la nuit qui engendre le roman dans le texte radiophonique ?

Nous observons que dans les passages de nuit, il existe une atmosphère de concentration, de relâchement, de mystère que seul le roman peut révéler et intensifier. Dans un souci de réalisme, Butor obéit à la logique biologique humaine : la nuit est, en principe, le moment du repos. De celle-ci sourdent des rêves, que l'on différencie de la rêverie considéré comme un rêve éveillé (dans *Degrés*, les élèves s'adonnent à la rêverie, avons-nous dit, à partir des cartes et des images que leur montre le professeur d'histoire-géographie).

Si le rêve manifeste un état de l'inconscient par rapport au vécu quotidien, il devient dès lors le reflet des appréhensions des personnages (les rêves cauchemardesques) par rapport aux relations avec autrui. Butor montre ici que ces peurs trouvent leur justification dans la culture. La peur de l'autre est le produit d'une culture.

Ainsi, dans *Mobile*, nous avons délimité cinq séquences de rêves épars, puisqu'il faut comprendre, comme nous l'avons montré plus haut, que *Mobile* n'était pas le récit de voyage d'une personne qui aurait parcouru tous les États. Ces récits émergent de la foule américaine, comme une des composantes du texte, et d'un « je » narratif :

Séquence 1 : l'idéalisation du corps et de la beauté

Soit la narration :

« Il rêvait.

[...]

Il rêvait qu'il était grand.

[...]

Elle rêvait qu'elle était belle...

Qu'elle remportait un prix de beauté... »⁶⁸³

⁶⁸³ *Mobile*, p. [12]- 13.

L'aspect physique joue un rôle important dans l'inconscient des individus aux États-Unis. Ce rêve est commun aux hommes et aux femmes. L'emploi de l'imparfait laisse penser qu'une action aura lieu. Cependant, les points de suspension réduisent la narration à l'état de poussière romanesque. Il s'agit d'une narration en suspension, comme toutes les suivantes qui sont censées former des particules en suspension dans le texte.

Séquence 2 : l'arrivée du narrateur à San Francisco

« Je rêvais de San Francisco.

[...]

L'avion dans lequel je voyageais vers San Francisco s'est arrêté trois fois à Los Angeles : à Long Beach, à l'aérodrome international, à Burbanks. Je voyais défiler sous mes yeux les hectares et hectares de petites rues perpendiculaires faiblement éclairées...

[...]

Je suis arrivé la nuit à San Francisco. Il y avait peu de lumières sur la baie. Mais le matin...

Je rêve de San Francisco. »⁶⁸⁴

(suite du rêve) :

« Je volais en « jet » de San Francisco jusqu'à Chicago ; les montagnes Rocheuses étaient au-dessous de nous, toutes bleues. »⁶⁸⁵

Dans ce fragment, il ne s'agit plus de l'emploi de la troisième personne du singulier, mais plutôt de la première. Cette rupture entre ce « il » du fragment précédent et ce « je » permet de distinguer dans le texte les différentes voix en résonance.

Séquence 3 : la vague de sommeil

« Ils dorment depuis longtemps en Europe.

⁶⁸⁴ Ibid., pp. [14]-15

⁶⁸⁵ Ibid., suite du rêve p. 25.

[...]

La vague de sommeil qui vient de l'Atlantique.

[...]

La vague de sommeil troublé qui vient du Kentucky dans le Missouri.

[...]

*La vague de sommeil hanté qui vient du Missouri
dans le Kansas.*

[...]

La lourde vague de sommeil heurté qui vient de Virginie dans le Kentucky.

[...]

L'épaisse vague de sommeil contaminé qui vient d'Ohio en Indiana.

[...]

*La longue vague de sommeil transi qui vient de l'On-
tario dans le Michigan. [...]»⁶⁸⁶*

Ces passages décrivent l'importance du sommeil assimilé à la rêverie de l'eau. Opérant le même mouvement que celui de la mer, en l'occurrence les vagues, le sommeil se meut, passant d'un État à l'autre, des individus à d'autres, selon un rythme croissant, avec des effets particuliers, car le sommeil reflète aussi un état d'esprit qui se contamine d'un État à l'autre. Ainsi, le sommeil peut être « troublé »⁶⁸⁷, « hanté »⁶⁸⁸, être une « lourde vague de sommeil heurté »⁶⁸⁹, « la longue vague de sommeil transi »⁶⁹⁰, une « épaisse vague de sommeil contaminé »⁶⁹¹, « souillé »⁶⁹², « chaud sommeil noir »⁶⁹³, « sommeil aéré »⁶⁹⁴,

⁶⁸⁶ Ibid., pp. [116]-117. Voir aussi pp. [118] ; 125 ; [129] ; [143].

⁶⁸⁷ Ibid., p. [116].

⁶⁸⁸ Ibid., p. [116].

⁶⁸⁹ Ibid., p. [116].

⁶⁹⁰ Ibid., p. 117.

⁶⁹¹ Ibid., p. 117.

⁶⁹² Ibid., p. 125.

⁶⁹³ Ibid., p. 125.

⁶⁹⁴ Ibid., p. [129]

« vague silencieuse de sommeil »⁶⁹⁵, ou une « irrésistible vague de sommeil »⁶⁹⁶. L'expression « vague de sommeil » permet de l'assimiler à un phénomène ou à une espèce de grand voile qui recouvre l'espace des États-Unis.

Séquence 4 : l'appât du gain

De « *Il remue dans son sommeil* » jusqu'à « *Que les bois sont peuplés d'yeux...* »⁶⁹⁷

Le rêve prend ici une tournure plus sombre à travers la reproduction du meurtre « originel », celui de l'Européen dont la venue en Amérique était justifiée par l'appât de l'or, ayant eu pour conséquence le massacre des Indiens. Le personnage qui rêve découvre les stigmates de ce meurtre symbolique sur sa conscience. La descente aux enfers se manifeste par le sentiment de la perte des repères. L'espace symbolique de la forêt est perçu comme un lieu négatif à cause de la présence d' « yeux » qui observent de manière inquisitrice.

Séquence 5 : la peur du Noir

De « *De quoi as-tu peur ?* » jusqu'à « *si seulement...* »⁶⁹⁸

Le sentiment de la peur est présent et génère un sommeil perturbé. Le suspense, la peur et le sentiment d'étrangeté reflètent la peur du Noir, après celle de l'Indien. Elle se manifeste à travers des fantasmes et même des délires : le personnage qui raconte son rêve est tétanisé.

Ici, un mouvement narratif très développé à l'intérieur du rêve érotique met en perspective l'attraction-répulsion envers le Noir, par l'expression d'un meurtre. Un mari et une femme monologuent. Le rêve est interrompu par un questionnement continu. Un personnage fait allusion à la grande chevauchée vers l'Ouest, à l'appât du gain, au désir de transformer les États-Unis en une nouvelle Europe. Puis la femme s'exprime en réponse à ce que pense le

⁶⁹⁵ Ibid., p. [129].

⁶⁹⁶ Ibid., p. [129].

⁶⁹⁷ Ibid., pp. 117-[118]-119-[120]-125-[126].

⁶⁹⁸ Ibid., pp. [127]-[128]-[130]-[147]-[148]-[149]-151-[153]-155-[156]-157-[158].

mari. Naît alors une connexion de pensée, dans la mesure où la femme devine clairement les pensées de son mari. C'est l'expression de la pensée claire qui se reflète dans les paroles de l'autre époux. Ici, la femme cherche une réponse à ses peurs. Pour elle,

« *elles viennent des faubourgs des Noirs et des réserves.* »⁶⁹⁹

En résumé, il n'y a pas de véritable parcours onirique. Les fragments de discours sont comme des éléments de langage en suspension. Ils révèlent un état de l'inconscient de l'Européen habité par la peur de l'Indien et du Noir. Le rêve manifeste l'idéalisation du corps, le matérialisme (l'envie d'être riche), et la peur de l'assimilation. Chacun est cantonné dans son monde (les Noirs dans les faubourgs, les Indiens dans les réserves). Ces récits de rêve sont une mise en abyme de la description de premier niveau en relation avec les trajets principaux. Le récit onirique n'en est que le second sous-sol. Les vagues de sommeil sont l'expression d'un inconscient collectif.

Dans *Réseau aérien*, le trajet métaphorique est reflété par les dialogues du couple **Aj** de l'avion 1, des rêveries du couple **Ai** de l'avion 2, de la rêverie du couple **Bg**, proche de l'hypnose dans l'avion 7, de la rêverie du couple **Dj** dans l'avion 8. Les rêves sont transitifs, c'est-à-dire qu'ils sont effectués conjointement par les couples qui se relaient les images suscitées en eux par la nuit. Ils sont introduits par la question :

« *Tu dors ?* »

à laquelle répond l'autre personnage avec des variantes selon les couples :

« *i je rêve sans dormir.* » (couple **Ai**, avion 2)

« *g je rêve sans dormir* » (couple **Bg**, avion 7)

« *E je rêve des îles* » (couple **DE**, avion 9)

• **Le rêve du couple Aj, avion 1, la nuit :**

« **A** *Je dors, je rêve, j'ouvre les yeux mais je rêve, je tiens ta main, je te transporte au milieu des forêts*

⁶⁹⁹ Ibid, p. [158].

de Célèbes⁷⁰⁰.

j Lianes.

J'écarte les lianes, je te tiens les mains, tu marches,

tu ruisselles de sueur.

Fleurs.

Serpents de fleurs et plumages à peine effleurés

par la lointaine lune et tes cheveux.

Qui poussent et se dénouent et se déroulent

comme des lianes. »⁷⁰¹

Ce rêve commence au moment où l'avion survole l'Indonésie. Le couple fait alors allusion aux forêts inexplorées de Bornéo, puis c'est à travers celle de Célèbes qu'ils passent entre les tigres (« **A** *J'écarte doucement les mufles des tigres qui ouvrent les yeux [...]* »), et se fraient ensuite un chemin à travers la mer du Timor (« **A** *j'écarte doucement les mufles des vagues qui giclent et s'apaisent et se replient et baignent ton immense chevelure derrière nous toute chargée de brindilles et de plumes et de perroquets étincelants dans la lune.* »). L'évocation de l'énorme chevelure⁷⁰² révèle un érotisme teinté de frayeur, à cause de la présence des fauves.

Puis le rêve se poursuit à l'approche des déserts d'Australie, où le désert est assimilé à la mer. **A** parle des vagues de sable sur lesquelles ils sont étendus⁷⁰³. La forme du rêve ici est transitive. **A** dit qu'il rêve pour le couple. Puis ils glissent et se retrouvent étendus à l'intérieur d'une caverne peinte⁷⁰⁴. Cet élément fait penser aux peintures rupestres des aborigènes d'Australie. En effet, le rêve du couple **Aj** pourrait être traduit comme une sorte de retour au monde primitif, ou un appel du primitif dans leur inconscient. Le couple a quitté

⁷⁰⁰ Célèbes ou Sulawesi : île d'Indonésie formée de quatre péninsules. Découverte en 1512 par les Portugais, elle devient hollandaise en 1667, puis indonésienne en 1950.

⁷⁰¹ *Réseau aérien*, pp. 86-87.

⁷⁰² *Ibid.*, pp. 92-93.

⁷⁰³ *Ibid.*, pp. 98-99.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 104. Voir aussi le récapitulatif du rêve opéré par *j*, p. 109.

Paris, espace urbanisé, pour se rendre dans une contrée lointaine encore vierge et inconnue pour lui.

• **La rêverie du couple Ai**, avion 2

i rêve des anciens bateaux et des îles⁷⁰⁵, tandis que **A** évoque ses rêves d'enfance sur les îles auxquelles est rattachée la rêverie du feu. Celle-ci est suscitée par l'homophonie entre le nom des îles Phoenix et celui de l'oiseau qui renaît de ses cendres, le phénix⁷⁰⁶.

• **La rêverie du couple Bg**, avion 7

La rêverie du couple **Bg** est celle qui se rapproche le mieux de l'hypnose. Des images sont suggérées sous forme de questions :

« **B** *Tu dors ?*

g *Je rêve sans dormir.*

Tu vois des forêts, des Indiens ?

*Des convois qui traversent les montagnes et
déserts.*

*Une couronne de plumes d'aigle soudain qui se
dresse à un détour ?*

Nous commençons à descendre. »⁷⁰⁷

La peur de l'Indien est encore présente ici, avec des images se référant à la conquête de l'Ouest.

• **Le rêve du couple Dj**, avion 8

Ce rêve s'insère dans le domaine du fantastique et du merveilleux :

« **D** *Je te parle, ma chérie, je te parle dans un som-*

⁷⁰⁵ Ibid., p. 62.

⁷⁰⁶ Ibid., p. 68-70.

⁷⁰⁷ Ibid., pp. 62-63.

meil constellé d'oiseaux cramoisis.

*j Je t'entends, mon chéri, je t'écoute dans un
jardin tout chantant de fontaines et de rossi-
gnols.*

*Je rencontre une grille ma chérie, une grille d'ar-
gent ciselé, toute constellée de fleurs de nacre.*

*Je t'attends au milieu des narcisses, mon chéri,
en feuilletant un livre aux pages constel-
lées.[...] »⁷⁰⁸*

Le parcours mythique du couple **Dj** est plus détaillé. **D**, qui se trouvait hors d'un jardin, rejoint **j** qui tient un livre enchanté, dont les éléments s'animent au toucher. La hantise naît avec la présence des chasseurs. C'est le rêve du paradis perdu, puisqu'à la fin, dit **j**,

« Paris transparait dans mon rêve »⁷⁰⁹.

On voit bien le passage brusque du paradis perdu et du livre enchanté à la réalité qui rattrape le couple **Dj**.

Une fois de plus, les rêves des couples reflètent leur état mental. Grâce à la radio, l'auditeur est transporté par la vague de rêves dont il fait l'expérience en même temps que les voyageurs. Ces rêves n'ont aucune incidence sur le trajet effectué, à l'opposé de celui de Delmont qui détermine l'issue de son voyage et transforme sa conscience. Ils se présentent comme des états de la conscience flottante.

Dans *6 810 000 litres d'eau par secondes*, l'effet romanesque n'est pas très marqué. Il est plutôt à rechercher dans certains dialogues en rapport avec le temps (passé) et la visite des chutes, et dans la parodie thématique contenue dans le discours du **Speaker**.

En effet, le trajet ne relève pas à proprement parler du métaphorique, mais du trajet premier, effectué aux chutes. Par contre, du point de vue de la métaphore de la descente

⁷⁰⁸ Ibid., p. 88. Voir aussi pp. 91-92, et 95.

⁷⁰⁹ Ibid., p. 95.

aux enfers développée dans les chapitre IX (les fantômes) et X (Le Styx), l'effet parodique est vite établi par le va-et-vient des bateaux et par la descente des visiteurs (touristes) dans la caverne aux vents, d'où ils sortent hilares. La navigation sur le fleuve est ambivalente. Si elle constitue un moment de délice pour certains visiteurs, en revanche, elle revêt l'aspect de certains mythes de passages anciens pour les solitaires :

« LANA [...] Je vais revêtir moi aussi cette chape de suie pour naviguer presque une ombre comme lui, dans cette gorge funèbre. »⁷¹⁰

Cet aspect s'inscrit dans la même ligne que les expériences désastreuses de certaines personnes au cours de l'histoire. Dans la mythologie grecque, le Styx était le plus grand fleuve des Enfers. Ses eaux rendaient invulnérable, d'après le dictionnaire *Larousse*. Ces chapitres (IX et X) racontent une espèce de descente aux enfers sous un mode parodique. Pourquoi ce passage est-il revisité ? C'est pour montrer la part d'ombre de la conscience censée se remettre en question, grâce au versant négatif des chutes du Niagara.

À l'inverse de *La Modification*, le trajet métaphorique n'a pas d'incidence sur le trajet initial. Il relève des trajets effectués mentalement (le hors-scène), en jouant de cette frontière entre la conscience et l'inconscient.

CONCLUSION PARTIELLE

L'analyse des textes nous a permis de dévoiler leur richesse. Les aspects fictionnels aident à délimiter les séquences pertinentes en vue de l'analyse, puisque nous avons affaire à des textes elliptiques, fragmentaires, discontinus, qui posent la question du fragment pertinent pour l'analyse de texte sans courir le risque de le trahir.

C'est pourquoi, le choix de l'analyse dramaturgique s'avère nécessaire, eu égard au genre du corpus soumis à notre étude. La lecture des textes permet de mettre en évidence ce que nous avons appelé l'*effet romanesque*, grâce aux notions de personnage ouvert, de relation entre individu et groupe, de choix textuel d'une représentation théâtralisée de la foule,

⁷¹⁰ 6 810 000 litres d'eau par seconde, chap. VII-Les réveils, deuxième parenthèse d'OCTOBRE (les départs), p. [166].

et non plus d'un personnage agissant comme dans le théâtre classique. Les marques du discours, et la notion de chronotope, très essentielle, dans ces hybrides génériques traitent de manière différente le récit de voyage et celui de rêve.

Les textes soumis à notre étude appellent à un examen du système de la mise en scène, dans la mesure où ils sont conçus pour une réalisation radiophonique. Le chapitre III permettra de voir comment l'écriture se meut en vue d'une réalisation scénique, et comment la notion d'auteur devient problématique. Il dévoilera comment le livre écrit devient sonore, en somme comment Butor effectue ce travail en collaboration dans sa seconde phase de représentation.

Chapitre III. Système de la mise en scène ou de la mise en ondes ?

« L'activité théâtrale est donc ce qui doit révéler la toute-présence du langage dans lequel nous baignons. Non pas un langage déjà accessible, codifié, parqué dans la parole dite ou écrite, mais arrivant de partout et occupant tout, atteignant à la fois notre corps et venant de notre nuit interne, au croisement de l'espace et de la pensée, là où le non-sens passe dans le sens et où, en propres termes, nous réalisons nos signes. »

Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Points Essais », 1968, p. 93.

Le titre de notre chapitre appelle un double questionnement sur l'emploi du terme approprié au théâtre que nous étudions. Mise en scène ou mise en ondes ? Telle est la question, dans la mesure où la destination et la forme du texte appellent à formuler une nuance de taille. Le terme de mise en scène est utilisé pour le texte de théâtre. Quant à celui de mise en ondes, il concerne le théâtre radiophonique qui se présente comme un théâtre sans scène, et où l'essentiel de la représentation se joue au studio d'enregistrement. Ici, toute corporéité incarnée par le jeu des acteurs sur scène est dissoute en quelque sorte dans l'expression vocale. Seule la voix, qui doit avoir comme particularité d'être radiogénique, est sollicitée pour représenter l'univers fictionnel du texte.

Nous étudierons donc l'écriture en transformation chez Butor. Nous verrons comment l'œuvre originale se transforme à travers les réalisations scéniques ou les mises en ondes. Comment l'écriture du texte original est-elle interprétée ? Comment les techniciens s'approprient-ils le texte ? A-t-on encore affaire à la même œuvre ? C'est le problème de l'adaptation des œuvres qui induit la notion de réécriture. L'œuvre originale constitue donc pour ainsi dire une première version de l'écriture, un premier état. Selon les contraintes techniques, l'auteur va opérer d'abord une première réécriture. Ensuite, la collaboration avec le réalisateur en provoquera une autre. L'œuvre traversera une série d'étapes, jusqu'à

l'enregistrement final. Le livre passe du statut de support papier à celui de support audio, puis de livre sonore. Sa diffusion sur une station de radio soulèvera des problèmes de réception : l'œuvre va être soumise à l'appréciation de l'auteur lui-même et à celle du public (l'ensemble des auditeurs), auquel elle est destinée.

Le chapitre III se veut le relais des chapitres I et II qui ont eu pour but de présenter la poétique romanesque de Michel Butor à travers l'écriture radiophonique. Ils rassemblent en même temps les résultats d'une première lecture d'une œuvre destinée à être écoutée. En ce qui concerne *Réseau aérien* et *6 810 000 litres d'eau par seconde*, le problème du texte ne s'est pas posé, dans la mesure où ils ont été écrits directement pour la radio. Pour *Mobile*, nous avons pris en compte l'aspect dialogué du texte et son empreinte sonore qui l'introduisaient dans une forme de théâtre épuré.

Par conséquent, à un premier lecteur, quel qu'il soit, amateur ou professionnel du théâtre, correspond un second, puisque le texte est destiné à être lu à la radio. Il s'agit donc de voir comment l'écriture se transforme, en passant d'une forme écrite à une forme verbale. Dans la mise en ondes, il s'agira de traduire, si l'on peut dire, l'écriture sonore. Dans la mise en scène, qui appelle une nouvelle réécriture, ce sera le passage de l'auditif au visuel.

Nous mettrons donc en lumière dans un premier temps l'incursion de Michel Butor dans le domaine radiophonique et le type d'imaginaire qui en découle (III.1.). Puis, dans un second, nous analyserons la mise en ondes des œuvres (III.2.). Enfin, nous étudierons le phénomène inverse, celui du passage de l'auditif au visuel dans une adaptation scénique particulière de *6 810 000 litres d'eau par seconde* au « Théâtre mobile » de Grenoble, et de *Mobile* au théâtre royal de Liège. Nous nous demanderons si Michel Butor peut être considéré par conséquent comme un dramaturge traditionnel à ce moment précis, dans un troisième temps (II.3.)

III.1. Michel Butor, la radio et le travail en collaboration : un imaginaire sur commande

À la différence de Samuel Beckett, Michel Butor n'a pas été un romancier et un homme de théâtre écrivant pour la radio⁷¹¹. Déçu par le théâtre de son époque (les années 50-60), il a pu affirmer à maintes reprises dans des entretiens qu'il n'a jamais pensé à écrire pour le théâtre, mais qu'il l'a fait pour l'opéra, notamment en produisant *Votre Faust*, travaillé en collaboration avec Henri Pousseur⁷¹². Butor était intéressé par l'opéra parce qu'il voulait « y faire du nouveau », confiait-il à Denise Bourdet.⁷¹³ Mais, préoccupé comme Samuel Beckett par des problèmes de langage et de spatialisation sonore, c'est le choix d'une écriture de l'oralité qui retient l'attention des deux écrivains qui se livrent à l'art radiophonique.

En effet, la radio s'est présentée comme un mode nouveau d'expression artistique. Lors d'un entretien avec Michel Sicard, Butor a pu exprimer les modalités des recherches que lui inspirait l'écriture radiophonique. Dans un premier temps, il s'agissait de prendre en compte les possibilités offertes par les nouveaux moyens d'écriture et de diffusion. Dans un deuxième, il a voulu mettre en évidence les aspects matériels et fonctionnels de la littérature.

Dans un troisième, il privilégiait une réflexion sur leur mise en relation dans le texte à travers une recherche sur l'enregistrement, la typographie, les problèmes de partition, le recours aux technologies innovantes en rapport avec la radio et la télévision susceptibles de permettre l'éclosion de la créativité de l'écrivain. Ainsi, un texte comme « La littérature,

⁷¹¹ En effet, dans une lettre, il répondait à nos questions en expliquant qu'il n'était pas un homme de radio, parce qu'il n'a jamais été animateur, ni producteur. Il a seulement répondu comme écrivain à des sollicitations de producteurs, Lettre de Michel Butor, 14 septembre 2012, Lucinges, à Gisèle Leyicka Bissanga, Talence (Gironde).

⁷¹² *Entretiens*, vol. I, Entretien XLIV-Michel Butor, *La revue de Paris*, novembre 1965, entretien avec Denise Bourdet ; *Entretiens*, vol. III, Entretien sur les Entretiens avec Henri Desoubreaux, 1999 ; notre entretien « Dialogue avec Michel Butor », 2008.

⁷¹³ *Entretiens*, vol. I, Entretien XLIV-Michel Butor, *La revue de Paris*, novembre 1965, entretien avec Denise Bourdet, p. 281.

l'oreille, l'œil », publié dans *Répertoire III* est-il un exemple de réflexion menée par Butor sur ces questions.

Les recherches sur l'enregistrement, dévolues aux techniciens de la radio, l'intéressent. Et avec l'avènement du numérique, l'écriture évolue différemment. Mais dans les années 60, la stéréophonie se présente comme une révolution. C'est pourquoi, Butor a sous-titré son livre « Étude stéréophonique », pour mettre en avant celle-ci.

Au niveau de l'aspect visuel du livre, la partition impose un travail formel sur la typographie qui va mêler écriture du fragment et morceaux de musique dans un genre hybride. La partition peut se définir comme l'

« ensemble des parties d'une composition musicale réunies pour être lues simultanément ; feuillet, cahier où ces parties sont transcrites »,

selon le Petit Larousse illustré.

On comprend dès lors que Butor puisse continuer à développer le procédé du simultanisme et le choix du fragment comme pièce isolée, et comme élément d'un tout, en liaison thématique avec d'autres fragments, juxtaposés, contradictoires, en miroir (procédé de la mise en abyme).

Un autre intérêt de la pièce radiophonique concerne sa liaison avec le cinéma, amenant certains à parler de « film radiophonique » ou film sans images. L'aspect filmique de certaines pièces radiophoniques a trouvé un intérêt grandissant dans les recherches comme en témoigne l'article d'Howard Finck, « Noxon et Eisenstein : le langage et la structure filmiques du théâtre radiophonique »⁷¹⁴. Ce rapprochement a permis à la radio d'emprunter au cinéma certains termes techniques comme le « metteur en scène » devenu « metteur en ondes ».

Howard Finck, a tenté de démontrer l'influence d'Eisenstein sur l'œuvre de Noxon, principalement sur sa création radiophonique dans son article, en émettant l'hypothèse

⁷¹⁴ Howard Finck, « Noxon et Eisenstein : le langage et la structure filmiques du théâtre radiophonique », in *L'Annuaire théâtral, revue québécoise d'études théâtrales*, n° 9, 1991, pp. 89-111.

URI : <http://id.erudit.org/iderudit/041127ar>; DOI : 10.7202/041127ar.

selon laquelle la meilleure explication des méthodes de Gérard Noxon résiderait dans les techniques de filmage, car l'auteur a gardé des contacts étroits avec le média filmique (le cinéma), tout au long de sa vie.

L'écriture radiophonique de Michel Butor est née grâce à une sollicitation de Gorges Charbonnier pour la R.T.F. En effet, ce dernier avait commandé l'écriture d'un texte ayant un rapport avec l'aviation. Mais Michel Butor préférait affirmer que c'était plutôt une émission consacrée à *Mobile* qui l'avait orienté vers la radio :

« je voulais profiter de la situation spéciale de l'auditeur qui devient presque aveugle. C'est-à-dire que, comme pour le lecteur captivé, les éléments du décor qui l'entourent disparaissent presque entièrement. Ils restent, mais seulement comme repères lors d'une interruption. On est alors concentré sur l'audition qui devient beaucoup plus fine et à partir de laquelle l'imagination se déploie. Les unités de temps et de lieu sont considérablement assouplies ; on est ailleurs ; dans les ailleurs. »⁷¹⁵

De simple auditeur, et découvrant dans la radio un nouveau moyen d'expression artistique, Michel Butor devient grâce à des sollicitations, créateur de pièces radiophoniques :

« On m'a demandé d'écrire des textes pour les diffuser : entretiens et même œuvres nouvelles. La première a été Réseau aérien. »⁷¹⁶

Réseau aérien est sous-titré « texte radiophonique » et publiée en 1962. Plus tard, c'est au tour d'une radio allemande, la SDR, d'effectuer une nouvelle commande : *6 810 000 litres d'eau par seconde. Étude stéréophonique* sera publiée en 1965 :

« Puis c'est une radio allemande qui m'a demandé un ouvrage pour inaugurer sa conversion à la stéréophonie. La visite des chutes du Niagara m'a convaincu qu'il y avait là quelque chose à travailler dans cette voie [...] »⁷¹⁷

La production butorienne est ainsi composée d'œuvres écrites directement pour la radio. À côté de celles-ci existent des adaptations radiophoniques : il s'agit de *Mobile. Etude pour une représentation des États-Unis* et de *Description de San Marco*.⁷¹⁸

⁷¹⁵ Michel Butor par Michel Butor. *Présentation et anthologie*, Alfabeta d'un apprenti, article « Radio », p. 135.

⁷¹⁶ Ibid., p. 135.

⁷¹⁷ Ibid., p. 135.

Quelques remarques peuvent être faites : l'œuvre radiophonique de Michel Butor, à la différence des romans ne naît pas du fait de Butor lui-même, mais de plusieurs commandes. Nous aurons donc d'une part, l'imagination personnelle qui choisit ses propres sujets, et l'imaginaire en collaboration issue des commandes. Et c'est ce type d'imagination qu'il va poursuivre dans son œuvre ultérieure en collaborant avec des peintres, des musiciens et des photographes.

À part les créations radiophoniques, on peut aussi relever parmi les genres auxquels il s'est adonné, l'entretien radiophonique. Interrogé par Michel Launay à cet égard, sa réponse nous a paru peu satisfaisante. Le *Répertoire V*⁷¹⁹ et dernier contient deux textes de dialogues et d'entretiens établissant la relation entre la musique et l'œuvre de Michel Butor sur *France-Musique* : il s'agit de « les révolutions des calendriers » et « une semaine d'escale ».

Avec l'ouvrage *Entretiens avec Michel Butor*, publié en 1967, c'est le développement du phénomène inverse qui s'opère, avec le passage de la radio au livre, du support audio à l'écrit ou de l'enregistrement à la transcription. La modernité de Michel Butor se lit dans cette capacité de transformation et d'adaptation du genre à des supports multiples afin d'en assurer une large diffusion.

La collaboration avec les techniciens de la radio a donné lieu à une nouvelle écriture expérimentale qui répond aux désirs de transformation des genres et d'une poétique de l'espace sonore faisant écho aux expériences des surréalistes. Cet échange entre les

⁷¹⁸ Les enregistrements se trouvent à l'I.N.A, confiait-il à Henri Desoubaux dans leur « Entretien sur les Entretiens », in *Entretiens*, vol. III.

⁷¹⁹ « Les révolutions des calendriers. Conversation pour présenter les trente-deux sonates de Beethoven lors d'une journée de *France-Musique*, post scriptum au Dialogue avec trente-trois variations sur une valse de Diabelli » et « Une semaine d'escales ou les sept oreilles des virages de la nuit » forment un ensemble d'entretiens qui eurent lieu sur *France Musique* :

« Il fallait pendant une semaine remplir les nuits de France-Musique. J'avais à ma disposition dix-huit heures d'écoute. De brefs entretiens précédaient l'audition des œuvres. Nous avons décidé d'un certain nombre de rubriques auxquelles nous avons donné par plaisanterie le nom de certains de mes livres.[...] », *Répertoire V et dernier*, p. 246.

imaginaires qui collaborent entre eux permet d'établir un lien et une continuité dans la vision des objets traités.

Ainsi, nous pouvons affirmer que Butor a posé les bases d'une réflexion dramatique à travers des recherches formelles associant la littérature aux médias, inscrivant son œuvre dans une conception moderne et évolutive du genre. Voyons concrètement comment se déroule la deuxième phase de réécriture du texte butorien à travers la mise en ondes.

III.2. La mise en ondes de l'œuvre radiophonique de Michel Butor

La mise en ondes des textes radiophoniques ne s'est pas faite sans heurt. Il s'agit pour le réalisateur d'effectuer une lecture différente des œuvres, et donc d'en donner une interprétation. Nous étudierons d'abord la question de l'architecture sonore (III.2.1.), avant de nous intéresser à la mise en ondes proprement dite (III.2.2.) et nous verrons alors tous les jeux qui s'y déploient (III.2.3.).

III.2.1. Le problème de l'architecture sonore

Cette question a été traitée par les techniciens de la radio, dans la mesure où l'écriture radiophonique est d'abord une réflexion sur l'écriture sonore. Comment créer, représenter et réaliser un espace sonore ? Quels sont les effets qui seront produits à la réception de l'œuvre ?

L'évolution de la radio a eu pour corollaire l'évolution des techniques d'écriture et d'enregistrement. La réflexion sur le son autour des années 40 a été la préoccupation

majeure de Pierre Schaeffer en France, comme le soulignent entre autres Jacques Chardonner⁷²⁰ et Alexandre Castant⁷²¹.

L'étude d'Alexandre Castant est basée sur une lecture analytique de Pierre Schaeffer, *Dix ans d'essais radiophoniques, Du studio au Club d'essai, 1942/1952*. Elle dévoile les points essentiels sur lesquels Schaeffer a mené une réflexion pour développer une écriture radiophonique à partir de l'étude du son comme base du développement de l'imaginaire, de la question de l'œuvre, de l'auditeur, les rapports entre la littérature et le son.

La stéréophonie a révolutionné le son en 1960, comme l'explique Jacques Chardonner :

« En monophonie, la seule possibilité d'organisation des plans sonores était de jouer sur la profondeur, du gros plan ou plan lointain mais sur un seul axe. La notion d'espace était réduite à sa plus simple expression. La stéréophonie ouvrait une large scène sonore entre deux haut-parleurs et offrait des possibilités nouvelles dans la réalisation, donc dans l'écriture sonore. La situation des voix et des sons dans l'espace, à gauche et à droite, mais surtout en profondeur, les déplacements dans l'espace autorisent les actions multiples et recréent ce qu'on appelle l'écoute intelligente. »⁷²²

La stéréophonie a donc permis la remise en question des méthodes de travail, en permettant une étude de l'influence du signal stéréo sur l'émission, la retransmission et la réception. Elle est donc une remise en cause de l'architecture sonore, par l'étude des rapports

⁷²⁰ Jacques Chardonner, « Écriture radiophonique et évolution des techniques », in *Cahiers du C.R.L.M.C.* (Centre de Recherches sur les Littératures modernes et contemporaines)-Écritures radiophoniques-, Études rassemblées par Isabelle Chol et Christian Moncelet, Université Blaise Pascal, 1997, p. 34.

⁷²¹ Ibid., Alexandre Castant, « De Pierre Schaeffer à l'objet radiophonique : œuvres littéraires », p. 10. L'étude d'Alexandre Castant est basée sur une lecture analytique de Pierre Schaeffer, *Dix ans d'essais radiophoniques, Du studio au Club d'Essai, 1942/1952*. Paris, éd. Phonurgia Nova/INA, 1989, ensemble d'enregistrements avec des voix d'écrivains (Apollinaire, Aragon, Bachelard, Bernanos, Camus, Claudel, Cocteau, Gide, Léautaud, Malraux, Mauriac) et des textes de Pierre Schaeffer.

⁷²² Ibid., Jacques Chardonner, « Écriture radiophonique et évolution des techniques », p. 35. Jacques Chardonner (Paris, 1926), est Ingénieur du son. Il est un des premiers spécialistes du son numérique à l'ORTF (Office de Radiodiffusion-Télévision française). Il participe à partir des années 60 aux travaux sur la stéréophonie avec le service des études et la RTF (Radiodiffusion-Télévision française), qui aboutiront à la mise au point du couple microphonique ORTF. Voir Robert Prot, *Dictionnaire de la radio*, Presses universitaires de Grenoble-Institut National de l'Audiovisuel, 1997, article « CHARDONNIER JACQUES », pp. 148-149.

entre les plans sonores. Les écrivains⁷²³ des années 60 disposent donc à cette époque, de moyens techniques dont ils prennent conscience pour mesurer leurs possibilités et leurs limites :

« Il s'agit essentiellement de la diversité relative des micros (unidirectionnels, bidirectionnels, ultra-directionnels, non directionnels), qui lui consentent à peu près tous les mouvements de voix compatibles avec les possibilités de l'enregistrement (premier ou second plan sonore, travelling⁷²⁴, etc.) ; les filtres et les effets spéciaux de réverbération artificielle (chambre d'échos), grâce auxquels une chimie des voix est rendue possible ; le bruitage devenu tout un art [...] ; enfin, bien sûr, la musique, d'ambiance, d'accompagnement, d'interlude, etc. »⁷²⁵

Une fois ces principes posés, voyons comment l'écriture radiophonique de Michel Butor s'approprie le son. Pour traiter les aspects auditifs dans son œuvre, il développe un des aspects de sa poétique, à savoir la relation qu'il établit entre littérature et musique. C'est donc l'écriture d'un texte-partition qui va primer, afin de saisir les détails sonores présents dans l'espace à travers lequel le personnage se meut.

Signalés de manière brève dans les romans, au cours d'une description, les bruits, dans la pièce radiophonique relèvent du devoir faire, dans la mesure où ils sont annoncés dans une Note technique ou Note de réalisation. Ils sont utilisés lors de la réalisation et de l'enregistrement de l'œuvre en studio. Mais à la lecture seule, c'est l'imagination du lecteur qui tentera de se les représenter mentalement.

Dans *Réseau aérien*, c'est la « Note technique » qui encadre le dispositif sonore. Ainsi, pour représenter les dialogues de nuit écrits en italiques, le bruit choisi est l'enregistrement sourd avec réverbération. Ensuite, des dessins se présentant comme des codes de lecture du bruit, indiquent soit un bruit d'avion en plein vol, soit un bruit de foule, soit une percussion sourde.

⁷²³ Les auteurs radiophoniques en Angleterre sont appelés « broadcasters ».

⁷²⁴ Le *travelling* est un mot issu du vocabulaire cinématographique et signifie le déplacement de la caméra, sur un chariot en général roulant sur des rails.

⁷²⁵ Nino Frank, « Le Théâtre radiophonique » [PDF] Le Théâtre radiophonique-Unesdoc-UNESCO [en ligne], disponible sur [Unesdoc.unesco.org/images/0014/001438/143828fb.pdf](https://unesdoc.unesco.org/images/0014/001438/143828fb.pdf), p.4

Pour différencier les dix avions, chaque numéro est réalisé

« en prenant deux enregistrement du premier prélude du Clavecin bien tempéré, clavecin pour le jour, piano pour la nuit, et en donnant sur le fond du bruit le nombre de notes correspondant ». ⁷²⁶

Ces bruits vont ponctuer l'atmosphère des dix vols aériens qui s'effectuent simultanément, de jour et de nuit auxquels l'auditeur devrait être particulièrement sensible, s'il ne veut pas perdre le fil de l'itinéraire des avions et des conversations apparaissant de manière fragmentaire dans le concert de bruits.

De même, le traitement des bruits est subordonné à la temporalité, ou plutôt à la météorologie dans *6 810 000 litres d'eau par seconde*, parce que les scènes se déroulent sur une année, c'est-à-dire, au gré des saisons. La qualité des bruits ou leur aspect ne sera pas le même. S'exerçant à la stéréophonie, Michel Butor produit des notes techniques différentes, semblables à des didascalies au début de chaque chapitre : les voix du **Speaker** et du *Lecteur* doivent être situées au centre, avec des degrés d'intensité ou plans, au nombre de sept :

- très doucement ;
- doucement ;
- assez doucement ;
- pas trop fort ;
- assez fort ;
- fort ;
- très fort.

Butor recommande le respect des indications d'intensité, quand bien même leur réalisation s'effectuerait à travers un seul canal. ⁷²⁷ Les bruits sont imprimés à gauche ou à droite. Le réalisateur est donc tenu de respecter l'intention auctoriale qui veut garder le

⁷²⁶ *Réseau aérien*, Note Technique, p. 7.

⁷²⁷ *6 810 000 litres d'eau par seconde*, p. [11].

contrôle sur l'œuvre. Butor en fait de même pour la lecture, en donnant des indications pour la diction du *Lecteur*⁷²⁸.

Quant au catalogue des bruits en lui-même, il se module entre le singulier et le pluriel pour donner encore d'autres effets d'intensité, alors que les notes et les jeux stylistiques se poursuivent une fois de plus ici : « *pas sur le roc mouillé* »⁷²⁹ qui varie en « *pas sur du roc mouillé* »⁷³⁰ et en « *pas sur des rocs mouillés* »⁷³¹. Ensuite, nous avons des « *pas sur le bois mouillé* »⁷³² qui devient plus tard « *pas sur du bois mouillé* »⁷³³ ; ou encore « *mitraille d'eau* »⁷³⁴ qui devient « *mitrilles d'eau* »⁷³⁵, puis « *mitrilles d'eaux* »⁷³⁶ ; « *hurlement du vent* »⁷³⁷, puis « *hurlements des vents* »⁷³⁸, ce qui permet à Butor de mettre en évidence la variation des bruits afin de reconstituer l'atmosphère sonore des chutes du Niagara.

Ce travail sur le sens attribué à la nature et à la forme du bruit représenté requiert toute l'attention du réalisateur et du lecteur. C'est un travail de perception du réel et d'affinage de l'audition, permettant de saisir les subtilités de langage qu'impose l'écriture sonore chez Butor. Parmi ces bruits, certains sont brefs, d'autres sont continus (automobiles, froissements, ruissellement, machinerie), obéissant au principe de liaison entre le bruit et l'espace et permettant la production d'un effet de réel.

Comme l'indique le sous-titre, ce texte est destiné à l'enregistrement, d'où les multiples indications sur la réalisation des bruits dont on peut imaginer qu'ils vont être soit enregistrés en milieu naturel, puis mixés au montage, soit tout simplement réalisés en studio.

⁷²⁸ Ibid., pp. [14]-[16].

⁷²⁹ Ibid., pp. [44] ; [51] ; [58] ; [180].

⁷³⁰ Ibid., pp. [176] ; [200].

⁷³¹ Ibid. pp. 181 ; [194] ; 195 ; [201] ; [211] ; [213].

⁷³² Ibid., pp. [44] ; [58] ; [68] ; [95] ; [110].

⁷³³ Ibid., pp. [72] ; 81 ; [94].

⁷³⁴ Ibid., pp. [68] ; [94] ; [120].

⁷³⁵ Ibid., p. [72].

⁷³⁶ Ibid., pp. [76] ; 81 ; [95] ; [110] ; 111 ; [121] ; 135 ; [136].

⁷³⁷ Ibid., p. [68].

⁷³⁸ Ibid., p. 79.

L'écriture sonore de l'œuvre s'adresse à l'auditeur qui doit régler la balance de son appareil, ce qui lui permettra d'entendre l'un ou l'autre personnage. Cependant, quelques limites à ce choix d'écriture sonore peuvent être signalées. En effet, Jacques Chardonner, pour des raisons techniques qu'il n'a pas développées dans son étude, affirme à propos de Butor :

« Je ne suis pas sûr qu'il avait assimilé ce qu'était la stéréophonie mais il pensa sûrement que ce texte offrait déjà à la lecture, une imagination s'ouvrant sur les espaces. »⁷³⁹

De même, Stéphane Girard, quant à lui, va noter des incohérences dans l'écriture et l'exécution des réglages de ces sonorités « à travers une analyse textuelle inspirée à la fois par la sémiotique du discours, la linguistique de l'énonciation et la pragmatique. »⁷⁴⁰ :

« Toutefois, si la distinction entre « doucement » et « fort » nous semble suffisamment claire, elle l'est beaucoup moins entre, par exemple, les réglages « assez fort » et « très fort ». Le phénomène devient encore plus patent entre « assez doucement » et « pas trop fort », alors que la nuance se veut pratiquement imperceptible. A cet égard les indications de l'énonciateur de contrôle semblent parfois difficiles à concevoir dans le cadre d'une éventuelle réalisation sonore, voire absolument contradictoires. »

Il conclut ainsi que ces incohérences appellent une interprétation subjective de l'ensemble des énoncés de *6 810 000 litres d'eau par seconde*. Ceci dit, il n'empêche que malgré ces manquements, l'écriture de Michel Butor prend une autre tournure lorsqu'il s'intéresse au phénomène de la mise en ondes. Ce moment crucial qui constitue la deuxième grande étape de la réception de l'œuvre replace le texte dans son contexte, qui est celui de la radiodiffusion. Plusieurs phases requérant l'intervention de l'écrivain, que nous n'appellerons plus auteur, sont autant d'étapes de transformation de l'œuvre. C'est ici que sa mutation se perçoit le mieux.

⁷³⁹ Jacques Chardonner, « Écriture radiophonique et évolution des techniques », in *Cahiers du C.R.L.M.C.*, pp. 35-36.

⁷⁴⁰ Stéphane Girard, « Éléments d'énonciation hétérotopique postmoderne dans *6 810 000 litres d'eau par seconde. Étude stéréophonique (Niagara)* de Michel Butor, in *Études françaises*, 2009, vol. 45, n°1, p. 142. Disponible sur URI : <http://id.erudit.org/iderudit/029844ar>, DOI : 10. 7202/029844ar, pages consultées le 16 avril 2013.

III.2.2. La mise en ondes de *Réseau aérien* et de 6 810 000 litres d'eau par seconde

Cette étape permet de mettre en exergue le phénomène de réécriture du texte radiophonique butorien, et les problèmes de réception de l'œuvre sur le plan lectorial et auditif.

III.2.2.1. La réalisation de *Réseau aérien*

Lors d'une mise en ondes, quatre étapes principales semblent se dessiner selon Nino Frank⁷⁴¹ : la première phase consiste dans l'établissement d'une distribution, par le choix des interprètes. La mise en ondes est alors étudiée par le réalisateur. C'est à cet instant que la lecture effectuée doit préciser les intentions de l'ouvrage. Ensuite, l'enregistrement est effectué en deuxième instance, suivie en troisième instance des mixages et des montages, requérant l'intervention de l'écrivain à tous les niveaux. Enfin, la quatrième étape s'occupe de l'exploitation, c'est-à-dire de l'inscription d'une œuvre au programme ainsi que sa diffusion.

La réalisation radiophonique de l'œuvre implique un travail de réécriture, en vue de l'adaptation de celle-ci aux contraintes techniques de la radiophonie. Le texte subit des allègements sur le plan formel, à travers la coupure des descriptions jugées inutiles. Ainsi, en ce qui concerne *Réseau aérien*, le texte initial comportait soixante-dix-neuf pages. La version définitive en comportera cent-vingt et une et fera l'objet d'une publication aux éditions Gallimard à la fin de l'année 1962. Le texte initial contenait des descriptions que Michel Butor a dû sacrifier :

⁷⁴¹ Nino Frank, « Le Théâtre radiophonique » [PDF] Le Théâtre radiophonique-Unesdoc-UNESCO [en ligne], disponible sur Unesdoc.unesco.org/images/0014/001438/143828fb.pdf, p. 4.

Nino Frank a travaillé en collaboration avec Blaise Cendrars, comme le souligne Pierre-Marie Héron dans son étude « Blaise Cendrars : bruits et voix du monde », in *Les écrivains et la radio*, section « Gens de studio », pp. 41-61.

« Elles sont peut-être agréables à lire, elles ne passaient pas à l'écoute et rompaient le rythme. »⁷⁴²

Au lendemain de la parution de l'entretien de Michel Butor avec Marcelle J. Michel dans le journal *Le Monde* du 15 juin 1962, il eut une première réalisation à la radio française par Alain Barroux le 16 juin de la même année⁷⁴³. Nous ne possédons pas l'exemplaire en question, et on peut se demander s'il a connu une vie après l'émission. Nos impressions seront construites à partir des documents que nous avons trouvés : l'entretien au journal *Le Monde*, et quelques textes épars à partir desquels seront construites nos hypothèses.

La première modification scripturale que Michel Butor fait subir à ce texte est la suppression des descriptions. Cette réécriture prend en compte les effets de la lecture à haute voix, qui, s'ils ne sont pas respectés rendent souvent les textes radiophoniques agaçants comme l'avait souligné Nino Frank lors de son intervention à la Table Ronde de Budapest en 1966 :

*« Malheureusement ce n'est pas si simple : s'agissant d'ennui, le grand style en procure aussi bien que l'insignifiance, les descriptions agacent l'auditeur, l'éloquence manque son but. La vérité est que, sauf des cas particuliers, ce n'est pas la simple parole qui tient en haleine, mais la parole faite action, une sorte de vérité profonde lui fait incarner cette action, cette dimension poétique [...]. Cette parole, ce dialogue, gagneront à typifier continuellement les personnages, à éclairer leurs mobiles, à entretenir le thème général [...]. »*⁷⁴⁴

On comprend donc qu'à la réalisation, le texte doit subir des modifications, parce qu'à l'écoute, les questions d'écriture se posent, d'où le besoin d'alléger le texte. Pour un auteur, imaginer la scène pour un théâtre lu à haute voix, c'est tenir compte de certaines contraintes d'écriture, dont l'agacement constitue la limite, comme l'ont souligné

⁷⁴² *Entretiens*, vol. I. Entretien XXXI-Michel Butor nous parle de *Réseau aérien* qu'il a spécialement écrit pour la radio, *Le Monde*, 15 juin 1962, entretien avec Marcelle J. Michel, p. 198.

⁷⁴³ Julia Jäckel note la date du 10 juin 1962 dans son étude « L'adaptation allemande de *Réseau aérien* de Michel Butor au Süddeutscher Rundfunk de Stuttgart », in *Les écrivains et la radio*.

⁷⁴⁴ Nino Frank, « Le Théâtre radiophonique » [PDF] Le Théâtre radiophonique-Unesdoc-UNESCO [en ligne], disponible sur unesdoc.unesco.org/images/0014/001438/143828fb.pdf, p. 9.

conjointement Butor et Nino Frank. La meilleure appréciation de l'œuvre passe par l'énoncé de quelques règles d'écritures, selon Nino Frank :

« On évitera toute espèce de « parlerie » ou de délire verbal qui ne soit pas en situation ; et on s'efforcera d'atteindre à une sorte d'éclat mat, où peut se nicher une poésie, qui à la radio, peut épouser aussi bien le style dramatique que le style comique. »

Bien entendu, cette proposition n'engage que Nino Frank, lui-même étant co-auteur de plusieurs pièces radiophoniques⁷⁴⁵ à travers lesquelles il a fait ses preuves. Hormis ce travail d'adaptation de premier plan, un second peut être envisagé lors de la traduction d'une œuvre, lui apportant une nouvelle dimension et une nouvelle tonalité. C'est ce que nous découvrons à la lecture de l'étude de Julia Jäckel à partir des archives du SWR.⁷⁴⁶

Réseau aérien fut repris au SDR sous le titre *Fluglinien* et traduit par Helmut Scheffel. La venue de Michel Butor à la radio de Stuttgart s'est faite par l'entremise de celui-ci⁷⁴⁷, et de Werner Spies. L'œuvre fut réalisée par Heinz von Cramer sur recommandation de Hans-Jochen Schale et fut diffusée le 12 décembre 1962 à Stuttgart. Que ce soit dans sa version allemande ou anglaise plus tard, l'œuvre subit encore une phase de modifications au niveau de l'écriture. Nous ne reviendrons pas ici sur les problématiques développées autour de la traduction d'une œuvre.

Dans l'étude de Jäckel, il n'est pas question d'une analyse de la mise en scène, mais plutôt d'une analyse textuelle qui s'appuie sur la formalisation mathématique et sérielle de l'œuvre, qui ne subit ici d'autre transformation que celle de la traduction. Par contre, il est

⁷⁴⁵ *Mademoiselle from Armentières*, de Pierre Mac Orlan et Nino Frank. Œuvres en collaboration avec Blaise Cendrars : *La merveilleuse histoire du Général Johann August Suter*, diffusée sur la Chaîne parisienne le 1^{er} janvier 1951 à 20h30 ; *Noëls du monde entier*, émission d'1h10, le 25 décembre 1951 ; une émission en deux parties sur les îles des Caraïbes les 14 janvier et 4 février 1953 ; trois dramatiques écrits directement pour la radio, en collaboration avec Nino Frank et regroupées en 1959 sous le titre *Films sans images*, diffusées sur la Chaîne Nationale.

⁷⁴⁶ Julia Jäckel, « L'adaptation allemande de *Réseau aérien* de Michel Butor au Süddeutscher Rundfunk de Stuttgart », in *Les écrivains et la radio*.

⁷⁴⁷ Traduction allemande de *Réseau aérien* : *Fluglinien Texte neuer Hörspiele* (texte des nouvelles pièces radiophoniques), Luchterhand (Editeur), publié sous la direction du SDR, Berlin, 1965. Helmut Scheffel est le traducteur de l'œuvre de Michel Butor en Allemagne.

intéressant de noter les données concernant la production allemande de *Réseau aérien* que nous reproduisons à notre tour, afin que le lecteur prenne la mesure du travail effectué autour de celle-ci :

Tableau de la réalisation allemande de *Réseau aérien*

TITRE ORIGINAL	<i>Réseau aérien</i>
PREMIERE DIFFUSION	RTF 10.06.1962 [sic]
TITRE	<i>Fluglinien</i>
AUTEUR	Michel Butor
TRADUCTEUR	Helmut Scheffel
VOIX	Klaus-Jürgen Wussow, Rolf Boysen, Dagmar Altrichter, Roma Bahn, Ruth Hellberg, Ina Peters, Solveig Thomas, Lukas Amman, Paul Hoffmann, Karl-Michael Vogler
SON ET TECHNIQUE	Walter Jost
MONTAGE	Susanne Kunath
REALISATION	Heinz von Cramer
DUREE	102 : 00 minutes
PRISE DE SON	3-8. 12. 1962
DIFFUSION	Mercredi 12.12. 1962, 20h30-22h15, Südfunk 2
REDIFFUSIONS	Mercredi 31.03.1965, 20h30-22h15, Südfunk 2 Mercredi 08.05.1968, 20h30-22h15, Südfunk 2

Réseau aérien a fait l'objet de deux rediffusions en 1965 et en 1968, pour une durée de 102 minutes, ce qui est assez considérable, et montre bien la résonance particulière qui a entouré cette œuvre en Allemagne.

III.2.2.2. La réalisation de 6 810 000 litres d'eau par seconde

Le titre allemand de l'œuvre est *6 810 000 Liter Wasser pro Sekunde*. Lors d'un entretien, Michel Butor avait parlé du projet autour de son œuvre radiophonique :

« C'est une étude stéréophonique qui sera donnée à la radio allemande, comme le furent déjà *Réseau aérien*, *Description de san Marco* et *Mobile* que j'ai présenté moi-même à Hambourg, Cologne, Berlin, Stuttgart. »⁷⁴⁸.

L'œuvre publiée aux éditions Gallimard date de 1965 et forme un des « grands formats » de Butor. La première réalisation à la radio en version française est due à Philippe Guinart. Elle est postérieure aux versions anglaise et allemande (versions différentes à chaque fois), et date du 22 novembre 1967 seulement. La pièce *6 810 000 litres d'eau par seconde* avait été conçue comme une pièce en stéréophonie par Michel Butor, mais ne put être réalisée qu'en mono, selon Julia Jäckel⁷⁴⁹. Elle a été diffusée en stéréophonie sur *France-Musique* et en « version normale » sur *France Culture*. Les différentes versions de l'œuvre répondent au vœu d'une œuvre ouverte, les réceptions étant à chaque fois différentes.

Nous n'avons ni lu, ni écouté la version audio de l'œuvre. Cette lacune, comme pour toute étude sur le théâtre radiophonique de certains auteurs, pourra être partiellement comblée par la lecture des entretiens de Michel Butor contenus dans le recueil *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*.

⁷⁴⁸ *Entretiens*, vol. I, Entretien XLIV-Michel Butor, *La revue de Paris*, novembre 1965, entretien avec Denise Bourdet, p. 282.

⁷⁴⁹ Julia Jäckel, « L'adaptation allemande de *Réseau aérien* de Michel Butor au Süddeutscher Rundfunk de Stuttgart », in *Les écrivains et la radio*, p. 290.

A côté de l'écriture et de la réception, nous avons la notion de partage, de traversée des frontières, de collaboration transfrontalière qui fait de la radio, comme l'indique le titre d'un colloque, un relais et un passage⁷⁵⁰. En effet, Michel Butor ne s'est pas contenté d'écrire pour la radio française. Adhérant au programme d'échange entre radios, il s'est facilement prêté au jeu. Sa volonté de traverser les frontières ne constitue en rien un frein à sa créativité, mais plutôt un moteur, depuis la création romanesque.

III.2.2.3. L'adaptation radiophonique de *Mobile*

A côté des textes écrits directement pour la radio, existent chez Butor, des adaptations radiophoniques comme *Mobile* et *Description de san Marco*.

Celle de *Mobile* retient notre attention, dans la mesure où cette œuvre fait partie de notre corpus d'étude et que cette adaptation justifie sa présence au sein de l'œuvre dramatique butorienne, au même titre que celles écrites directement pour la radio.

L'adaptation de *Mobile* a été rendue possible par son aspect sonore et par les discours tenus sur les États-Unis, à travers un raisonnement dialectique développé d'une manière subtile par Butor, grâce à une esthétique du fragment et par un travail sur l'intertextualité.

Nous avons pu obtenir un extrait du manuscrit de la version radiophonique de *Mobile* par l'intermédiaire de la *BMVR* de Nice qui possède un fonds Michel Butor. À la lecture du manuscrit nous observons que la page 5 correspond aux pages 15, [16] et 18 du texte original, et à la page 7 (sur 177) de la version numérisée du manuscrit :

« a Quand il est cinq heures du matin à Concord près de
 l'embouchure du fleuve Sacramento dans la baie de

⁷⁵⁰ Claudia Krebs, Christine Meyer (dir.), *Relais et passages. Fonctions de la radio en contexte germanophone*, Paris, éd. Kimé, 2004.

San Pablo, qui donne elle-même dans la baie de San
Francisco,

b Bienvenue en Caroline du Nord !

il fait déjà jour depuis longtemps à Concord, temps
oriental, où vous pourrez demander dans le restaurant
Howard Johnson, s'ils ont de la glace à l'abricot.

H La mer,

a les vagues,

[...]»⁷⁵¹

Le premier changement observé est l'adjonction des acteurs (a, b, c, d, E, F, G, H), à qui est attribué un fragment de texte, ou une phrase, ou un mot. Le texte se présente comme une litanie, ou une récitation. Chaque thème est attribué à des acteurs-personnages situés sur la partie gauche de la page.

Le deuxième changement concerne la typographie : la disposition paginale change, le texte est écrit en un seul bloc. Les panneaux de « *Bienvenue* » n'annoncent plus les chapitres. L'ordre des États est respecté, mais les panneaux sont inclus dans les dialogues. Nous n'avons plus que des caractères romains normaux, les italiques ayant été supprimées. Butor a gardé la même idée au niveau de la pagination : certaines pages sont numérotées, d'autres non. Il a allégé le texte original en supprimant certains passages et en procédant à la réécriture d'autres pages qu'il a mixées.

Les éléments descriptifs ont été ainsi déplacés. Les fragments présents dans un État sont transférés dans l'État suivant. Le texte établit constamment un va-et-vient entre les différents fragments qui circulent d'un État à l'autre. Dans le cas présent, il s'agit de ceux de la Caroline du Nord qui apparaissent dans les dialogues destinés à la Caroline du Sud. Toutes les illustrations en rapport avec la mer sont empruntées à l'Etat de la Caroline du Nord comme par exemple à la page [21] du texte original à laquelle sont ajoutés des extraits des pages [18] et 19.

⁷⁵¹ Extrait de la version numérisée du manuscrit de l'adaptation radiophonique de *Mobile*, p. 5.

Ce mouvement du texte renforce l'idée de permutation et de parallélisme des éléments qui se répètent d'un État à l'autre. Ayant constaté une présence homonymique à travers les Etats, la description du paysage peut, elle aussi, permuter, tout en respectant l'exigence de la vraisemblance en rapport avec la présence des éléments naturels, et des données historiques. Nous faisons allusion à certaines forêts, réserves et emblèmes.

Nous remarquons à la lecture des extraits que la différence entre les deux textes est moins sensible, et que la lettre et l'esprit du texte original sont respectés dans ce besoin de mettre en balance plusieurs voix qui parlent de l'Amérique. La suppression de certains passages n'enlève donc rien au ton originel du texte de base. Ici, le texte de l'adaptation est plus structuré, plus recadré. La présence des acteurs crée un phénomène d'écho au niveau des dialogues qui n'en sont pas véritablement. Ce ne sont pas vraiment des répliques, c'est une chaîne de mots dont chaque maillon est attribué à un acteur. Elle renforce l'effet poétique du texte qui devient une longue litanie dans son ensemble.

L'écriture de la version radiophonique de *Mobile* est en cela originale, parce qu'elle réinvente le dialogue théâtral. N'ayant pas écouté non plus le texte, et n'ayant pas trouvé des documents sur sa réception, nous ne pouvons augurer de la fortune du texte, mais seulement continuer à émettre des développements sur le jeu radiophonique.

III.2.3. Le jeu radiophonique

Le jeu radiophonique impose quelques contraintes à cause de la scène qui est inexistante, en instaurant dans un premier temps une certaine coupure entre le spectateur/auditeur et le lieu où la « scène » se joue. Ce jeu est assumé par les acteurs, avec la présence d'un personnage incontournable à la radio, le speaker qui assume un rôle de régie dans la fiction, et les problèmes de réception qu'occasionnent les pièces ainsi produites.

III.2.3.1. Le studio d'enregistrement comme hors-scène ?

Dans le théâtre classique, le hors-scène est ce qui n'est en principe pas destiné à la représentation. Il intervient dans la fiction pour les scènes qui n'ont pas lieu dans cette circonstance, mais qui sont évoquées ou racontées par les personnages. Le hors-scène est donc de l'ordre de la narration passée ou future, puisque les scènes jouées se situent dans l'instant présent de l'action en train de se faire.

Le hors-scène fait partie de la représentation mentale, et en cela, en transposant cette idée au niveau du studio d'enregistrement, Michel Butor franchit un pas supplémentaire dans la réflexion sur les problèmes de représentation. En effet, lors de l'audition de la pièce radiophonique, le studio d'enregistrement comme lieu réel est transposé dans un ailleurs.

Le théâtre radiophonique instaure une coupure entre la scène et la salle, le comédien et le public, la cause et l'effet :

« À la différence de la scène, le studio est un lieu immatériel que le public ne perçoit pas et qui sert de support à la fabrication des sons, au montage des voix, à la synchronisation de la voix, du bruit, de la musique. L'auditeur a l'illusion que la performance auditive est fabriquée et émise dans le moment de sa réception. »⁷⁵²

Lieu où se conçoit tout le travail préparatoire à la diffusion, le studio d'enregistrement constitue une espèce de vase clos où les acteurs se livrent à toutes sortes de jeux vocaux suggestifs. N'étant pas observés par un public, ils bénéficient d'une latitude de mouvements et de possibilités dans l'attribution des rôles, de telle sorte que toute une machinerie se met en place pour créer une atmosphère filmique. C'est là que s'élabore l'interprétation de l'œuvre, où la partition est jouée devant les micros avec l'aide de techniciens assurant les bruitages, les mixages et les montages.

⁷⁵² *Dictionnaire du théâtre*, p. 283.

Le terme allemand « Hörspiel » (jeu pour l'oreille) est intéressant, parce qu'il sous-entend que l'audition est première et qu'elle se substitue à la vue. C'est à travers la captation auditive que l'imagination de l'auditeur perçoit la scène et entre dans le décor comme on entre dans un livre. Le studio d'enregistrement entretient ainsi un mystère et le désir de la scène vécue, comme le remarque justement Pavis :

« Le plaisir de cette perception repose sur l'hallucination de l'auditeur qui entend tout et ne voit rien : en effet, l'énonciation du texte par les acteurs et la mise en onde donnent à l'auditeur l'impression que la scène a été jouée réellement sur une autre scène ; il a donc à la fois le sentiment de ne rien voir et de voir, dans « l'œil de l'esprit », la scène jouée ailleurs.[...] »⁷⁵³

Quant au jeu spécifiquement radiophonique, Nino Frank émet l'idée d'un jeu qui se joue en cercle clos. Celui-ci est constitué par son unité de base qui est la séquence. Elle peut se définir comme :

« la scène dialoguée qui se déroule dans un décor sonore déterminé, prédisposé par le preneur de son suivant les instructions du metteur en ondes : c'est l'équivalent de la scène cinématographique. »⁷⁵⁴

La séquence peut être courte ou longue, l'action fragmentée, avec des changements d'ambiance. La construction de l'espace-temps par exemple

« est suggéré par les changements d'intensité vocale, les effets d'éloignement, les effets d'échos, les effets de réverbération.

Un plan sonore est créé par un bruit ou une musique qui ouvre et ferme la séquence : la scène est immédiatement située, puis « ôtée » en fin de séquence. C'est un procédé de plan et de cadrage. La place des micros, le contrôle du volume, la séquence des sons caractéristiques créent une orientation spatio-temporelle que l'auditeur identifie sans peine [...]. Une série d'« embrayeurs » ou de leitmotifs musicaux ou sonores entre les séquences ou les espaces permet d'identifier les locuteurs, de repérer les lieux ou les temporalités. »⁷⁵⁵

⁷⁵³ Ibid., p. 283.

⁷⁵⁴ Nino Frank, « Le Théâtre radiophonique » [PDF] Le Théâtre radiophonique-Unesdoc-UNESCO [en ligne], disponible sur unesdoc.unesco.org/images/0014/001438/143828fb.pdf, p. 6.

⁷⁵⁵ Dictionnaire du théâtre, p. 283.

Mais un problème de taille se pose à l'auteur radiophonique, celui du passage d'une séquence à l'autre, c'est-à-dire selon Nino Frank, « *d'un décor à un autre* ». Pour lui, la continuité entre les séquences peut être assurée par des moyens que l'auteur peut mettre en exergue. La pratique radiophonique choisit le plus souvent la solution du Récitant, qui, aux yeux de Nino Frank est un choix de facilité. Il préfère celui de l'allusion par un personnage qui fait comprendre à l'auditeur que la scène a changé. Un autre problème soulevé par Nino Frank est celui des décrochages, dont Michel Butor est friand dans ses œuvres :

« *Aux problèmes de transition, il faut rattacher celui des décrochages : flash-backs, récits dans le récit, évocations descriptives, etc.* »⁷⁵⁶

Pour lui, le problème peut être résolu à travers la prise en charge de l'annonce par un personnage. Il se situe alors au niveau technique, dans la mesure où il faut amorcer un changement d'ambiance, de décor sonore, par un recours aux truquages ou à la chambre d'échos. L'opération est subtile quand le décrochage n'est pas annoncé explicitement, ni suggéré (décrochages/flash-backs ou apartés).

Le changement de décor sonore suppose le choix de création des bruits dans la fiction. Comme le soulignait Jacques Chardonner⁷⁵⁷, au début, la conception du bruitage utilisait les mêmes méthodes que celles du théâtre. Avec l'enregistrement, les bruits réels peuvent être collectés dans le milieu naturel ou urbain et être mélangés lors d'un mixage. Nous ne saurons dire ici si les bruitages de *6 810 000 litres d'eau par seconde* ont été créés en studio ou enregistrés au préalable.

Le jeu radiophonique suppose aussi la présence des acteurs qui vont accomplir des performances vocales, puisqu'ils n'existent que par leurs voix. Celles-ci ont pour fonction de faire vivre l'œuvre et de suggérer des images dans l'esprit de l'auditeur.

⁷⁵⁶ Nino Frank, « Le Théâtre radiophonique » [PDF] Le Théâtre radiophonique-Unesdoc-UNESCO [en ligne], disponible sur unesdoc.unesco.org/images/0014/001438/143828fb.pdf, p.8.

⁷⁵⁷ Jacques Chardonner, « Écriture radiophonique et évolution des techniques », in *Cahiers du C.R.L.M.C*, p. 36.

III.2.3.2. Les acteurs

Dans les pièces radiophoniques de Michel Butor, c'est la notion d'acteur interchangeable qui prévaut dans le jeu de scène, encadré par les performances vocales.

a) *Les acteurs interchangeables : les rôles ouverts*

Les acteurs, dans le travail de mise en scène revêtent les rôles qui leur sont dévolus. Loin de s'approprier un personnage, ils doivent se glisser dans la peau de plusieurs, notamment dans *Réseau aérien*. Un tableau permet de mieux observer cette distribution :

Répartition des acteurs dans *Réseau aérien*⁷⁵⁸

Avion 1	Aj	Bi	Ch	Dg	Ef	Bj
Avion 2	Ai	Bh	Cg	Df		
Avion 3	Ci					
Avion 4	Ah					
Avion 5	Dh	Eg				
Avion 6	ij	Di	Eh			
Avion 7	Bg	Cf				
Avion 8	fg	Dj	Ei			

⁷⁵⁸ Ce tableau est identique à celui que nous avons dessiné plus haut (**Chapitre II. Analyse des textes**, II.3.1. Le personnage), afin de montrer la répartition des acteurs/personnages dans les avions. Nous le reprenons ici, pour que le lecteur puisse visualiser la distribution des rôles des acteurs et leurs apparitions au moment de la performance vocale.

Avion 9	DE	Ag	Bf			
Avion 10	Ej	fi	gh	fj	gi	

Lorsqu'on observe l'avion 1, nous avons six couples, et deux acteurs **B** et **j** qui jouent deux fois les personnages dans le même avion. Cette répartition montre bien qu'un acteur peut jouer dans plusieurs couples sans que cela ne soit préjudiciable au déroulement de la fiction. L'acteur a la possibilité de se revêtir d'un accent, de changer d'intonation, de changer de voix selon les talents dont il fera preuve au niveau de la performance vocale. L'interchangeabilité participe à l'économie du texte.

Le lecteur est donc surpris au premier abord par la réitération des lettres **B** et **j** dans l'avion 1. Mais lorsqu'il comprend que cela fait partie du jeu radiophonique, ce redoublement des acteurs devient une règle de composition évidente. La combinatoire devient une règle d'écriture d'abord par le biais de l'alphabet qui crée un système de personnages ouverts, ensuite par la distribution des répliques. Ce sont les mêmes acteurs qui continuent à dialoguer dans les avions suivants, avec des combinaisons différentes, afin de produire une nouvelle signification au niveau de la présence des personnages. Le texte se construit comme une partition de performances à effectuer.

Dans l'avion 2, nous avons deux acteurs en moins, **E** et **j**. Dans l'avion 3, nous avons un couple (**Ci**), et donc, huit acteurs se taisent : **A, B, D, E, f, g, h, j**, et ainsi de suite. Puisque des couples montent et descendent selon les escales, le nombre de couples se réduit dans les deux avions de départ, tandis que dans les autres, leur nombre augmente.

Dans *6 810 000 litres d'eau par seconde*, les acteurs sont clairement identifiés par série ou groupes et apparaissent ou disparaissent dans la fiction selon les mois et les saisons.

Au niveau de la réalisation scénique, un problème s'est posé quant à la spécificité du jeu à créer, afin de donner une interprétation de l'œuvre qui en saisisse tous les sens

possibles. Tel est le dessein de l'écrivain mû par les questions de recherche formelle, et qui a sous-estimé pour sa part, les difficultés qui se poseraient aux acteurs :

« Réseau aérien a posé des difficultés, aux comédiens d'abord, perdus dans les entrelacs des raids multiples et dépersonnalisés dans ce rêve collectif, et aussi au réalisateur, Alain Barroux. Le problème de la musique par exemple est délicat : chaque avion a un indicatif musical très bref ; et c'est en inversant les deux instruments (piano et clavecin), qu'on doit parvenir à différencier les vols de nuit et de jour »⁷⁵⁹.

Les acteurs allemands du SDR ont rencontré les mêmes difficultés. Julia Jäckel cite un passage de la lettre que lui avait adressé Heinz von Cramer et dont nous reprenons quelques lignes :

« Une certaine précarité venait peut-être du fait qu'il fallait expliquer aux acteurs que leurs rôles, en même temps, n'en étaient pas, ce qui à l'époque était tout à fait inhabituel. Il leur fallait interpréter des personnages et en même temps, les tenir à distance. Pas une distanciation comme dans les pièces de Brecht, mais en ce sens qu'ils devaient parler une sorte de langage cristallin qui permette de rendre les personnages transparents. Tout devait avoir l'air vraisemblable, mais surtout pas réaliste. J'ai réussi à le leur faire comprendre en leur parlant de la musique et en les incitant à se considérer comme des instruments de musique, qui eux aussi se distinguent les uns des autres par leurs caractéristiques propres »⁷⁶⁰.

On voit bien que l'écriture radiophonique de Butor cherche à transformer le jeu habituel des acteurs par les nouvelles contraintes qu'elle impose à travers une esthétique du fragment associée à l'emploi de la technique du simultanisme. Il s'éloigne en cela du théâtre traditionnel et du roman, avec un personnage identifié qui peut par moments user d'artifices pour changer d'aspects, mais la voix narrative qui sert de régie permet de le désigner. Ici, le lecteur peut voir ces subtilités, mais à l'audition, elles disparaissent. L'acteur devient ainsi le réceptacle de plusieurs entités qui se répètent, de manière sérielle dans un jeu de mots croisés.

⁷⁵⁹ *Entretiens*, vol. I, Entretien XXXI-Michel Butor nous parle de *Réseau aérien* qu'il a spécialement écrit pour la radio, *Le Monde*, 15 juin 1962, entretien avec Marcelle J. Michel, p. 198.

⁷⁶⁰ Extrait d'une lettre de Heinz von Cramer à Julia Jäckel, 6 juillet 2002, in Julia Jäckel, « L'adaptation allemande de *Réseau aérien* de Michel Butor au Süddeutscher Rundfunk de Stuttgart », in *Les écrivains et la radio*, p. 290.

Parmi ces acteurs, nous avons un **Speaker**, dont le rôle surplombe le leur, dans la mesure où il sert de liaison entre les scènes, éclairant l'auditeur, apportant des renseignements, coordonnant les images fournies par les voix, même si Nino Frank plaide pour sa suppression. Le **speaker** est la solution à laquelle Butor a eu recours dans *6 810 000 litres d'eau par seconde*. Bien avant, la liaison entre les séquences se faisait de manière subtile par des morceaux musicaux et par l'introduction d'une *voix off* dans *Réseau aérien*. Ce qui nous amène à examiner la spécificité des acteurs.

b) Les acteurs n'existent que par leur voix

En radiophonie, la performance vocale est primordiale, dans la mesure où pour jouer plusieurs personnages et les différencier, il faut donner à chacun un accent. Michel Butor avait déjà souligné le problème en prenant l'exemple de Balzac et de Proust dans le genre romanesque. Or, dans ces ouvrages, les accents ne sont pas mentionnés. Ce sont les acteurs qui doivent faire preuve d'inventivité, comme en témoigne la lettre de Heinz von Cramer à Julia Jäckel. Il leur appartient cette fois-ci, de réécrire l'œuvre pour donner du corps aux personnages en présence. Cette performance requiert aussi des talents d'imitateur.

La faculté d'adaptation de la voix permet de mesurer la performance de l'acteur, puisque son jeu consiste à produire l'illusion de la présence de personnages multiples. Tandis qu'à la lecture apparaît l'impression d'une seule voix, lors de l'interprétation en studio, la voix prend une autre coloration et une autre signification. C'est un effet de brouillage des personnages voulu par Butor. L'auditeur est emporté par l'illusion réaliste produite par les acteurs interchangeables pendant leur performance vocale. Toute corporéité est manifestée par la voix. Ce qui nous amène à examiner les problèmes de réception, en nous demandant si la réalisation de ces jeux scéniques fait l'unanimité auprès de Butor et des auditeurs. C'est le dernier point que nous allons aborder dans cette section.

III.2.3.3. Le problème de la réception : succès de la retransmission ?

La notion d'auteur étant devenue problématique du fait des réécritures successives opérées à différents stades de l'œuvre, l'auditeur reçoit une œuvre en collaboration qui va être soumise à son appréciation. L'écriture dramatique se métamorphose au gré des adaptations, et donc le texte écrit peut être considéré comme un texte ouvert, soumis à des interprétations diverses, selon les besoins des réalisateurs et des metteurs en ondes.

Par l'incursion dans le domaine radiophonique, Butor réalise ce qu'il attend de ses lecteurs, qu'ils deviennent les co-créateurs de l'œuvre, quand bien même, on le remarque, ils ne possèdent pas toutes les latitudes dans le domaine dramaturgique. Si la lecture romanesque subit des variations dans la lecture à travers les grilles de lecture utilisées (narratologique, sociocritique, mythocritique, sémiotique, linguistique, stylistique, anthropologique, etc.), les différentes interprétations qui en découlent sont parfois sujettes à caution, comme le rappelle justement la querelle de Picard contre Barthes à propos du *Sur Racine* de Barthes. C'est dans cette perspective que l'on verra si la réalisation scénique des œuvres est en adéquation avec *l'intentio auctoris* et si elle satisfait les attentes des auditeurs.

S'agissant de la réalisation de *Réseau aérien* à la radio, Butor a affirmé à plusieurs reprises qu'il n'avait pas apprécié la réalisation française, mais qu'il avait été plutôt satisfait des versions anglaise et allemande :

« Tout comme Scheffel et Schale, il n'était pas d'accord avec le parti pris musical adopté dans la mise en ondes française. »⁷⁶¹

affirme Jäckel, mais s'agissant de la réalisation allemande, elle peut conclure :

« Cette création, sous le titre allemand Fluglinien, connut un succès exceptionnel qui s'adressait autant à l'auteur qu'à l'office de radiodiffusion de Stuttgart. [...] Il est vrai que la réussite de Fluglinien

⁷⁶¹ Julia Jäckel, « L'adaptation allemande de *Réseau aérien* de Michel Butor au Süddeutscher Rundfunk de Stuttgart », in *Les écrivains et la radio*, p. 290.

*n'exclut pas son caractère expérimental. L'idée d'associer sous forme de création dramatique la littérature et la radio représentait une expérience nouvelle pour Butor. »*⁷⁶²

Alors qu'en France, ni le livre, ni l'émission n'ont rencontré d'écho immédiat dans la presse, un compte rendu de Raymond Jean faisait état de sa déception à la lecture et à l'écoute de l'œuvre. Il livre ses impressions à l'écoute :

*« Lorsque j'entendis Réseau aérien à la radio, en juin dernier, j'eus l'impression que ce texte était au départ d'une efficacité surprenante, mais qu'il ne se "soutenait" pas jusqu'à la fin, se révélant d'abord trop long, se fragmentant, s'émiettant, s'atomisant ensuite d'une façon dangereuse et un peu irritante. »*⁷⁶³

Mais il reconnaît tout de même qu'à la lecture, la recherche formelle est bien menée :

*« À la lecture, il apparaît que le projet de Butor tient essentiellement dans cette atomisation (des consciences, des images, des conversations). Le thème est à la fois simple et d'une étonnante complexité. [...] L'oreille du lecteur tourne autour de la terre. Cette auscultation se fait à travers des bribes de dialogues, courts, brisés, syncopés (parfois au prix d'artifices grammaticaux, ellipses, suspensions et l'on a, en définitive, le sentiment, en passant d'un avion à l'autre, que tout le monde parle à la fois, que les petites phrases se font écho d'un point à l'autre de l'espace. [...] »*⁷⁶⁴

Michel Butor a expliqué ses desseins :

« J'ai voulu suggérer la complexité de cet univers : un dialogue du jour et de la nuit, la perte du sens « du temps des horloges », les existences qui se rapprochent un moment, se croisent, et le sentiment d'éloignement, d'où ce titre de réseau.[...]

*Dans le fond j'exploite la condition d'auditeur : c'est une oreille disponible ; je l'installe dans le fauteuil d'un avion, de plusieurs avions : des bruits le frappent, des gens montent, disparaissent, il a parfois une échappée de paysage, il somnole, il rêve. »*⁷⁶⁵

⁷⁶² Ibid., p. 287.

⁷⁶³ Raymond Jean, compte rendu de *Réseau aérien*, par Michel Butor (Gallimard), in *Les Cahiers du Sud*, 1962, n° 371, p. 144.

⁷⁶⁴ Ibid., pp. 144-145.

⁷⁶⁵ *Entretiens*, vol. I, Entretien XXXI-Michel Butor nous parle de *Réseau aérien* qu'il a spécialement écrit pour la radio, *Le Monde*, 15 juin 1962, entretien avec Marcelle J. Michel, p. 198.

Tout comme les romans permettaient la configuration d'un lecteur idéal, le genre radiophonique, dans cette même veine, est l'occasion de générer un auditeur idéal du texte qui se retrouve projeté à l'intérieur de la scène imagée, produite par les sons et les voix qu'il perçoit, formant une enveloppe, et s'insinuant dans son espace réel. On pourrait le dire autrement, en posant aussi que l'auditeur est transporté dans la durée vécue de la réalisation scénique, dont le but est de générer en lui ce que Michel Butor attendait du lecteur lorsqu'il lit des romans qui racontent des récits de voyage.

L'univers particulier de l'aviation et de la rêverie de l'air qui en découle ne sont plus représentés depuis l'espace terrestre (par l'évocation d'un éther inaccessible), comme dans la poésie symboliste, mais plutôt à partir d'un déplacement dans l'espace aérien. *Réseau aérien* devient ainsi la projection aérienne de l'auditeur détaché du sol et projeté ailleurs. Le lecteur idéalisé du roman, assis dans son fauteuil, laisse son imagination vagabonder à travers les paysages décrits dans la fiction romanesque, alors qu'avec *Réseau aérien*, dans sa version réalisée à la radio, est opéré un transport instantané.

Le medium radiophonique, avec la mise en place des moyens nécessaires pour recréer l'espace sonore devient un instrument de création et de dépassement pour la littérature qui s'oralise fortement, dans le but d'accéder à une forme de fusion entre l'émetteur et le récepteur de l'œuvre. Non pas une fusion dans la distance, mais une fusion ressentie dès l'instant où l'oreille perçoit les sonorités et les suggestions des voix.

La mise en ondes de l'œuvre radiophonique de Butor obéit à un protocole d'écriture qui régit la mise en scène d'une pièce dans un studio. Les œuvres qui sont loin d'être faciles aux lecteurs sont tout aussi difficiles à la réalisation. La qualité de la réception dépend de la mise en place de ce jeu issu de l'interprétation que lui donnent le réalisateur et les acteurs. Michel Butor habitué aux défis ne s'est pas contenté d'écrire pour la radio. Fort de son expérience dramaturgique, il va opérer un nouveau renversement lors d'une nouvelle sollicitation pour la scène cette fois-ci. Il va passer au théâtre proprement dit, et donc à la scène visible de la représentation scénique à travers les adaptations de *6 810 000 litres d'eau par seconde* et de *Mobile*.

III.3. Renversement : l'adaptation scénique de 6 810 000 litres d'eau par seconde et de Mobile

L'adaptation influe-t-elle sur le genre ? La question n'est pas dénuée d'intérêt, dans la mesure où nous avons déjà parlé de la mutation de l'écriture. En fonction des besoins de la réalisation, et des intentions affirmées, l'écriture peut évoluer vers une transformation du genre. Un roman par exemple peut être adapté à la radio et se muer en pièce radiophonique⁷⁶⁶.

Mais dans le cas qui nous intéresse, la mutation générique va s'opérer par le passage de la pièce radiophonique vers la pièce de théâtre conventionnelle. Le renversement qui s'opère est intéressant à observer, car la balance s'effectue entre l'auditif et le visuel. Dans le premier cas, il s'agit de figurer, susciter des images par l'expression des voix, alors que dans le deuxième on ôte tout ce qui serait considéré comme inutile à la représentation scénique.

C'est ce que Michel Butor effectue avec *6 810 000 litres d'eau par seconde et Mobile*. Comme nous ne possédons pas la « version Grenoble », ni celle de *Mobile*, les entretiens de Michel Butor nous serviront de base de réflexion pour cette question. Ils ont l'avantage d'éclairer le lecteur sur les transformations de l'écriture amenée à obéir à certaines contraintes techniques qu'impose la réalisation scénique.

On peut noter aussi que la mutation générique, si elle introduit une nouvelle tonalité au texte, laisse apparaître un invariant, qui est le titre, le thème, les personnages, même si certains sont ôtés pour les besoins du jeu scénique. Michel Butor souhaitait pour ce théâtre continuer à exploiter les bruits et l'atmosphère sonore des chutes. La mobilité métaphorique exprimée à travers l'écriture du voyage, du trajet aux chutes, allait être réalisée par la présence réelle du « Théâtre Mobile » de Grenoble comme scène de la représentation

⁷⁶⁶ C'est le cas de l'adaptation de *L'Or* de Blaise Cendrars par Maurice Cazeneuve ou de *L'Inquisiteur* de Robert Pinget par Joël Jouanneau (mise en scène). Chez Michel Butor, c'est *La Modification* qui a fait l'objet d'une adaptation cinématographique en 1970, réalisée par Michel Worms. L'œuvre ainsi produite est classée dans la catégorie comédie dramatique.

spectaculaire, avec un public en mouvement, à l'image du lecteur en mouvement suscité par le roman dès le départ.

Nouvelle aventure de l'écriture butorienne, l'adaptation scénique de *6 810 000 litres d'eau par seconde* est ainsi née d'une sollicitation : Michel Butor avait eu la charge d'inaugurer la salle tournante du théâtre de la Maison de la Culture de Grenoble pendant les Jeux olympiques d'hiver de 1968. D'après Henri Desoubaux, c'est le 12 janvier qu'a lieu la première de la version scénique. L'acceptation de ce projet de représentation sur une scène mobile était l'occasion de transférer l'écriture auditive dans un cadre figural en mouvement. C'est un problème qui a attiré l'attention de certains metteurs en scène, à l'instar de Jacques Polieri :

« le problème du mouvement m'a toujours beaucoup préoccupé et a suscité de ma part des réflexions théoriques ou des expériences pratiques. La cinétique⁷⁶⁷ et la cinématique⁷⁶⁸, réelles ou virtuelles, offrent en effet en puissance de riches possibilités d'innovation.

Le statisme de l'implantation à l'italienne impose à la mise en scène moderne des obligations extrêmement frustrantes. »⁷⁶⁹

La salle tournante implique une nouvelle forme de représentation à contrecourant de la scène à l'italienne. Pour Michel Butor, elle est intéressante, dans la mesure où elle possède une architecture dans laquelle le spectateur se promène, et qui est envisagée comme une sculpture pour les réalisateurs :

« Tous les changements de décor, par exemple, se font à vue et deviennent partie du spectacle. »⁷⁷⁰

⁷⁶⁷ La cinétique, « Art cinétique : forme d'art abstrait contemporain issue du constructivisme et fondée sur l'illusion d'optique (op art), le caractère changeant de l'œuvre, son mouvement virtuel ou réel. », selon le dictionnaire.

⁷⁶⁸ La cinématique, selon *Le Petit Larousse illustré*, est la « partie de la mécanique qui étudie les mouvements des corps en fonction du temps, abstraction faite des forces qui les produisent. »

⁷⁶⁹ Jacques Polieri, « Technique(s) et création », in *Théâtre et création*, Textes réunis et présentés par Emmanuel Jacquart, Paris, éd. Honoré Champion, coll. « Les arts du spectacle n°1 », 1993, p. 151.

⁷⁷⁰ *Entretiens*, vol. I, Entretien LVI-Michel Butor à Grenoble, *La Quinzaine littéraire*, 1^{er}-15 février 1968, entretien avec Madeleine Chapsal, p. 344.

Nous pouvons noter qu'à l'heure où Butor s'enthousiasmait pour cette salle dont il attendait beaucoup au niveau de la représentation (les bruits et les sonorités) et de la performance des acteurs, la réalisation scénique n'était pas encore effectuée. Lorsqu'elle eut lieu, il dut revoir son jugement.

En effet, dans le deuxième entretien qu'il accordait à Roger Borderie et à Henri Ronse⁷⁷¹, Butor énonçait les avantages que l'adaptation scénique avait apportés à *6 810 000 litres d'eau par seconde*, tout en apportant des réserves quant au texte qui devait alors être adapté à la salle, puisque il était au départ conçu pour l'oreille. Il a fallu résoudre des problèmes visuels car le spectateur était dans l'obligation de voir ce qui n'était que suggéré à la radio. Cela a nécessité un nouveau découpage du texte et donc une réécriture de l'œuvre : le texte du **Speaker** fut très allégé. On suppose qu'à ce moment-là, sa fonction de narrateur omniscient dans le théâtre radiophonique, censé fournir les éléments visuels et assurant la liaison des séquences, et donc la continuité de la narration a été réduite. On n'est pas alors surpris que Michel Butor ait décidé de privilégier les dialogues. Il a travaillé avec le metteur en scène Bernard Floriet, et la version définitive fut effectuée avec le décorateur Michel Raffaelli.

Cet entretien a l'avantage de montrer l'implication de Butor dans les questions dramaturgiques en posant le problème des arts du spectacle, de la réception, de l'adaptation scénique, de la forme de la scène. Le spectacle aurait-il été différent si Michel Butor n'avait pas eu une salle tournante en forme d'œuf ?⁷⁷² Avait-il été trop ambitieux en acceptant ce travail ? Son inexpérience devait-elle être mise en cause ? C'est ce qui sourd des regrets de Michel Butor après le spectacle. Sa grande déception pouvait être imputée au fait que les ressources de la salle n'avaient pas été correctement exploitées :

⁷⁷¹ *Entretiens*, vol. I, Entretien LVII-Entretien avec Michel Butor, *Les Lettres françaises*, 13 mars 1968, entretien avec Roger Borderie et Henri Ronse.

⁷⁷² La question de l'architecture de la salle tournante de Grenoble a fait l'objet d'un projet qui devait analyser le contexte de construction et le théâtre lui-même avant de proposer une transformation en théâtre modulable. Voir Didier Sadoine, Hania Prokop, *Transformation du théâtre mobile dans le cargo*, Ecole d'architecture de Grenoble, 1988.

« La salle est très belle et ses possibilités sont encore bien plus grandes que je ne le pensais au moment où je travaillais sur plans à l'adaptation de mon livre. Mais on ne pourra vraiment tirer parti de ses possibilités qu'après avoir apporté un certain nombre d'améliorations indispensables. »⁷⁷³

Ces dernières concernent le bruitage, les « possibilités de mouvement de la salle », l'acoustique et l'éclairage :

« le son vient de tous les côtés à la fois, et, compte tenu de la mobilité des spectateurs, on doit procéder à un traitement de l'espace sonore qui dépasse de beaucoup en complexité ce qu'on appelle aujourd'hui la stéréophonie. »⁷⁷⁴

En examinant le rapport scène-salle, Michel Butor a indexé le bruit de la salle qui l'avait conduit à modifier la mise en scène d'origine. La dernière amélioration concerne l'espace scénique, qui, pour Butor, lui a posé

« des problèmes d'éclairage d'autant plus grands qu'il n'y a pas de cadre, pas de rideaux et que les spectateurs eux-mêmes sont éclairés par les projecteurs »⁷⁷⁵.

Le jeu des acteurs a rencontré aussi des limites :

« Le fait que les répliques étaient, ici, séparées par d'autres morceaux de texte et le fait d'avoir à les échanger sur une telle scène détruisaient en quelque sorte leur métier. [...] À certains moments les acteurs ont eu des réactions extrêmement violentes contre un texte qu'ils se sont mis à haïr littéralement. »⁷⁷⁶

Mais ce qui importe pour Butor, c'est que les acteurs, aient pu finalement inventer un nouveau jeu, improviser de nouvelles manières de l'approcher, et que ce texte ait permis aux interprétants d'inventer leur propre texte. Le public, quant à lui, avait été déçu par le spectacle.

⁷⁷³ Ibid., p. 347.

⁷⁷⁴ Ibid., p. 348.

⁷⁷⁵ Ibid., p. 348.

⁷⁷⁶ Ibid., p. 351.

Mobile a fait aussi l'objet d'une adaptation scénique au Théâtre royal de Liège. Le metteur en scène Jacques Polieri⁷⁷⁷, s'est servi d'un théâtre à l'italienne. Dans un article, il explique cette mise en scène et le positionnement de l'acteur principal et des autres acteurs par rapport à la carte des États-Unis située à l'arrière-fond de la salle. Il est surtout question de la manière dont il s'approprie les différents thèmes développés dans *Mobile*, et l'utilisation technique des projecteurs et des films destinés à recréer l'atmosphère et les paysages évoqués dans les discours et citations tenus dans la pièce. Ici encore, une nouvelle réécriture, qui se sert de la technique cinématographique, permet de modifier le statut de l'œuvre littéraire. Invention et technique littéraire permettent à chaque fois l'avènement d'une modernité du genre.

CONCLUSION PARTIELLE

Michel Butor établit une distinction entre le théâtre conventionnel et le théâtre radiophonique. Sa poétique s'attelle à maintenir celle-ci à travers un mode de représentation propre qui associe l'écriture et le medium radiophonique. La révolution dramaturgique effectuée dans les années 50-60 a eu un impact sur le théâtre conventionnel d'abord, puis sur le théâtre radiophonique qui a ensuite bénéficié de la révolution technique qu'est la stéréophonie.

La création d'œuvres destinées à la radio est une étape considérable dans l'évolution de Michel Butor, avec des œuvres comme *Réseau aérien*, souvent méconnue, sans doute comme le pensait Michaël Spencer à cause de la simultanéité de la publication avec *Mobile* et par le tollé de protestations suscité par cet ouvrage. Or, *Réseau aérien* peut être situé au même rang que *Mobile* et *6 810 000 litres d'eau par seconde* dans les études, parce qu'elle effectue comme elles une réflexion sur la spatialité, comme le souligne Jacques Poirier.

⁷⁷⁷ Voir le site de Jacques Polieri pour une lecture et un visionnage du plan de la mise en scène : http://www.jacques-polieri.com/fr/mobile_de_michel_butor_1962, page consultée le 21 février 2013. Notons que *Mobile* a fait aussi l'objet d'une réécriture à l'occasion d'une exposition sur Jackson Pollock au Centre Georges Pompidou, Musée National d'art moderne : « Les chefs d'œuvres de Pollock ». Le texte s'intitule « *Mobilis in mobile* ». Il est conçu en un seul bloc avec quelques ajouts effectués pour tromper la vigilance du lecteur.

Le texte radiophonique minoré dès ses débuts connaît une lente évolution, malgré la concurrence télévisuelle, mais retrouve un certain regain d'intérêt par la production d'émissions avec la remise de prix et par la mise en place de programmes d'échanges.

Michel Butor marque ainsi un tournant dans son écriture par sa venue à la radio. L'œuvre ainsi produite, loin d'établir une rupture nette avec le roman, s'attelle à le transformer dans une esthétique du fragment, dont la forme englobante serait le théâtre radiophonique. Conçu en vue d'une lecture, le texte l'est aussi en vue d'une représentation. C'est pourquoi, la mise en ondes et la mise en scène au théâtre des adaptations de l'œuvre reflète son caractère d'œuvre ouverte en perpétuelle mutation.

Ceci dit, dans une perspective théâtrale et suivant la méthode d'analyse choisie, l'œuvre recèle d'autres contenus en dehors de ceux énoncés tout au long de cette étude et qui concerne les contenus latents qui feront l'objet de la troisième partie de cette thèse.

**TROISIEME PARTIE : LES
STRUCTURES IDEOLOGIQUES
ET INCONSCIENTES DANS LA
PROSE POETIQUE DU THEATRE
RADIOPHONIQUE**

La dramaturgie contemporaine admet une approche ouverte de l'œuvre. Une analyse de surface ne peut suffire à en dégager tous les sens possibles. Elle gagnerait plutôt à en explorer la constellation sous-jacente, derrière les structures inconscientes et idéologiques. Elles sont en effet vectrices d'une manière de penser le monde, et permettent de dégager une vision propre de l'auteur, en rapport avec la thématique abordée.

La spécificité de notre corpus a permis une analyse des niveaux discursifs et narratifs en relation avec la circulation générique opérée dans l'œuvre, par le travail formel d'une écriture en mouvement. Ainsi, le mouvement généré par les différentes réécritures survenues au cours de son évolution (de l'étape du premier jet jusqu'à la mise en ondes ou à la réalisation scénique), influe sur les caractéristiques des genres. En effet, leur dénomination devient finalement instable.

Parallèlement à cette instabilité générique, c'est aussi la notion d'auteur qui en subit le contrecoup, dans la mesure où dès sa conception, l'œuvre est déjà le résultat de la rencontre d'au moins deux imaginaires qui collaborent à la recherche d'une thématique. La dramaturgie sera développée par l'écrivain désigné, qui en assumera la paternité jusqu'à ce que les techniciens de la radio et du théâtre en donnent une nouvelle interprétation, et une nouvelle forme.

Pour Pavis, ces interrogations peuvent être menées à travers plusieurs disciplines : l'histoire des mentalités, la sociologie, la psychocritique. Il s'agit de lire le texte dans son contexte politique, culturel et social. Il convient aussi d'analyser l'historicité de la réalité présentée, du point de vue diachronique, mais aussi synchronique, de la réalité contemporaine. A travers l'inconscient du texte, il s'agit d'étudier les pensées inconscientes de l'auteur. Quant aux lieux d'indéterminations, ils permettent au lecteur de rechercher une cohérence en rapport avec les événements figurés, afin d'en dégager *in fine* les effets produits.

Une œuvre a pour but de véhiculer un message selon Butor qui s'oppose à la théorie de l'art pour l'art, comme nous l'avons vu dans la première partie de cette thèse. En effet, pour lui, un écrivain, et par conséquent un livre qui ne met pas en avant un travail autoréflexif, relègue le lecteur dans l'ignorance. Seule une œuvre qui peut susciter des

interrogations est digne d'intérêt. Elle participe à l'évolution de la société et à la transformation des consciences.

L'étude du corpus appelle une discipline dénommée par Butor « itérologie » (ou la science des déplacements). On a pu parler de géopoétique, de « géographie littéraire » ou de géocritique. Selon Bertrand Westphal et Daniel-Henri Pageaux, le terme de géopoétique est à récuser (ce dernier préférant parler de géosymbolique), dans la mesure où il n'est pas porteur de sens pour eux et prête à confusion avec d'autres disciplines du même nom. Si Michel Butor se réclame d'une géopoétique, Bertrand Westphal concède alors qu'il faut rattacher cette notion au processus d'écriture de l'espace, et non dans une méthode d'analyse.

En revanche, la géocritique est mieux appropriée selon eux pour qualifier la démarche intellectuelle qui consiste en l'analyse de l'espace géographique représenté dans les œuvres. Pour Westphal, la méthode consiste à rassembler un corpus d'auteurs différents sur un thème ou un espace précis (le thème de la ville qui a fait couler beaucoup d'encre, notamment en ce qui concerne *L'Emploi du temps*). C'est à partir des différentes représentations de l'espace en question que l'on peut dégager un ou plusieurs sens possibles.

À partir de cet instant, la géocritique comme méthode d'approche ne peut être valide que si nous avons une constellation d'auteurs traitant du thème de l'Amérique. Mais une manière plus subtile de la faire apparaître est la mise en abyme qui s'opère dans l'œuvre. Nous voulons dire que Michel Butor applique lui-même la méthode dans son écriture, lorsqu'il fait dialoguer les personnages réels (dans *Mobile*) et les personnages fictifs (*6 810 000 litres d'eau par seconde*, *Réseau aérien*) sur le thème des Etats-Unis, de l'Amérique, ou de l'espace global, afin de mettre en évidence leurs disparités.

Le texte radiophonique comme forme englobante associant le genre dramatique, la poésie, le roman, la géographie et le récit de voyage, est une exploration de l'espace dans sa désignation nominale, les États-Unis (*Mobile*, *6 810 000 litres d'eau par seconde*), et dans sa désignation globale, (*Réseau aérien*). L'écriture de Butor poursuit un dessein particulier, celle d'informer, de transformer le lecteur, et ici l'auditeur. Derrière le choix de la thématique de l'espace géographique et non plus de l'espace romanesque ou théâtral, se joue une toute autre approche de l'espace. Elle ne consiste plus dans la saisie d'une portion de la réalité, mais

plutôt dans celle d'un espace global, plus large, sous-tendu par la modernité des moyens de déplacement et de communication. Il ne s'agit plus de traiter d'une individualité agissante, mais plutôt du groupe. Le théâtre radiophonique de Butor se désolidarise des règles traditionnelles de la création dramatique par un travail formel.

Après l'étude de la dramaturgie qui ne peut se départir de celle de la mise en scène, Patrice Pavis préconise en dernière instance d'étudier le sens de l'œuvre à travers ses structures idéologiques et inconscientes. Quelle est donc la rhétorique développée à travers la fiction ? Que doit comprendre le lecteur à la lecture ou l'auditeur à l'écoute de l'œuvre ?

L'œuvre butorienne se singularise par sa capacité à transgresser et à transcender les genres en présence. Son dessein est de représenter un espace total, à l'échelle planétaire, marqué par la présence de réseaux d'échanges incessants, amenant à se poser la question de l'individu dans cet espace global. Il s'agira donc d'étudier les enjeux du voyage dans cette nouvelle forme hybride qui met en avant le travail formel comme l'une des sources d'émergence du sens de l'œuvre. L'analyse du texte dramatique et de ses aspects scéniques a conforté l'idée selon laquelle il existe un genre dramatique après la période romanesque.

Le récit de voyage, comme générateur d'une esthétique du déplacement, intègre les groupes d'individus, les objets et les paysages. Dans la perspective d'une analyse phénoménologique, le récit de voyage a pour but de représenter la pensée en mutation. Il s'agit de voir comment elle se transforme à chaque étape de la rencontre avec les lieux visités. Quel est alors l'impact moral ? Sont-ce des rencontres neutres, une traversée de l'espace dénuée de sens, ou alors une réappropriation momentanée de celui-ci ? Le voyage serait-il encore générateur d'une conscience du monde et de la présence de l'autre ? Quelles sont donc les thèses véhiculées par notre corpus ?

L'œuvre en transformation ne s'est jamais séparée de la forme poétique considérée comme forme indépassable de toute pensée artistique sur l'homme et la société. Tel sera le propos de cette troisième partie de la thèse, dont le chapitre premier traitera de **l'enjeu du voyage** perçu comme une critique idéologique. Il s'agira de montrer toute l'activité critique qui se déploie autour du voyage, et de saisir l'historicité des lieux, d'analyser le choc des rencontres et leurs conséquences.

Le deuxième chapitre s'appesantira sur **la représentation poétique de l'espace et de l'intériorité du voyageur dans le texte radiophonique**. Il s'agit d'une autre forme de critique de l'espace. Elle a pour assises le voyage spirituel et la notion de quête symbolique. Celle-ci, à travers l'élément liquide, renvoie aux structures anthropologiques de l'individu, comme matrice et comme lieu de renaissance à travers le mythe de la Fontaine de Jouvence. Mais en même temps, nous assistons à une dénonciation de la marchandisation de l'espace chargé d'histoire. Il n'est plus perçu comme un lieu de découverte, mais plutôt comme un lieu touristique. Voué à la consommation, il détourne le voyageur du but premier du voyage qui est celui de l'invitation à la découverte intellectuelle et spirituelle.

L'échec quelque peu programmé de cet inaccomplissement a pour conséquence l'irréconciliation de l'individu avec le milieu naturel ; le langage mercantile (tenu par les guides touristiques et les prospectus) constituerait un frein dans la quête de l'individu. Ici, le voyageur est renvoyé à son propre désœuvrement, parce qu'il n'a pas su intégrer la véritable nature de l'espace et interpréter les signes que cet espace lui renvoie. Seul le langage poétique sera ainsi amené à rétablir une ouverture d'esprit, et une unité entre l'homme et le cosmos en le ramenant vers les valeurs essentielles de l'existence.

Le troisième chapitre s'orientera vers l'idée d'une **médiatisation de l'œuvre radiophonique de Michel Butor**. En effet, ce chapitre va se présenter comme une forme de prolongement des idées de départ et une synthèse du travail qui reste à faire, parce que l'œuvre radiophonique de Michel Butor est encore méconnue. Une analyse sociologique du problème tentera d'apporter quelques solutions pour pallier à ce manque d'intérêt et d'amener ainsi à poursuivre la réflexion concernant l'édition des œuvres complètes de Michel Butor par l'élaboration d'un futur livre sonore.

Chapitre I. Enjeu du voyage : le voyage comme critique idéologique

« Car, bien sûr, « Traduire l'Amérique » cela peut être en donner une version qui fasse sens aux yeux de ceux qui la reçoivent, ou au contraire la rendre aussi lointaine et exotique que possible. C'est aussi, nécessairement, dès lors qu'intervient le jugement, inclus à tout choix d'objet, traduire comme on traduit en justice, devant le tribunal d'une langue, d'une culture, d'a priori et de préjugés divers. »

Marc Chénétier, avant-propos à « Traduire l'Amérique », in *Revue Française d'Études américaines*, Paris, éd. Belin, 1999, n° 80, p. 4.

Comme nous l'avons vu, notre corpus a pour thème le voyage qui se décline en voyage en Amérique (*Mobile, 6 810 000 litres d'eau par seconde*) et en voyage autour du globe terrestre (*Réseau aérien*). L'espace s'agrandit de plus en plus et soulève la problématique de la frontière nationale et internationale, présentée comme le centre de nombreux échanges historiques et linguistiques. Mais cette traversée des limites territoriales, bien qu'elle fasse office de trait d'union entre les États fédéraux aux États-Unis, n'est qu'un espace de transit au niveau du globe terrestre, laissant les individus indifférents les uns aux autres.

L'œuvre dramatique de Butor tente ainsi de développer un autre aspect du voyage en relation avec l'écriture. Celle-ci a fait l'objet d'un grand intérêt de la part de la critique⁷⁷⁸.

⁷⁷⁸ Michel Butor, « Le voyage et l'écriture », in *Répertoire IV*, Paris éd. de Minuit, coll. « Critique », 1974, pp. 9-29. Texte dédié à Ross Chambers. Voir l'étude de Bernard Teulon-Nouailles, « Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Butor », in *Europe*, n° spécial Butor, nov-déc 2007, n° 943-944, pp. 169-182 ; Brian T. Fitch, « Le voyage comme paradigme herméneutique. Exotisme butorien et exotopie bakhtinienne », in *Butor et l'Amérique*, Paris, éd. L'Harmattan, coll. « Trait d'union », textes réunis et présentés par Mireille Calle-Gruber, Actes du colloque de Queen's University, 1998, pp. 13-28.

Butor a énoncé la nécessité d'une telle relation par un besoin personnel :

« [...] je voyage pour écrire, et ceci non seulement pour trouver des sujets, matières ou matériaux, [...] mais parce que pour moi voyager, au moins voyager d'une certaine façon, c'est écrire (et d'abord parce que c'est lire), et qu'écrire c'est voyager ». ⁷⁷⁹

Pour Butor, le voyage est motivé par la découverte qui va susciter l'écriture. Tout voyage devrait donc aboutir à un livre, si l'on se réfère à *La Modification* ou à *L'Emploi du temps*, sauf qu'ici, encadré dans l'univers de la fiction romanesque, le futur ouvrage permet de retracer le parcours inconscient de l'individu à travers l'espace historique et contemporain dans lequel il vit. Or, dans les pièces radiophoniques, c'est l'immobilisme de la conscience voyageuse qui va être dénoncée à travers une pratique devenue courante à notre époque, le tourisme.

Le voyage est ici l'expression d'une critique idéologique, car il ne concerne pas les lieux visités en tant que tels, mais la manière dont ils sont visités, explorés, les motivations de la visite, les échanges opérés entre les individus et le lieu. C'est l'étude de l'interaction entre la littérature et les espaces humains. Nous verrons, à travers notre analyse que la confrontation entre des discours issus du passé et du présent permet de comprendre l'espace contemporain. Nous devons saisir l'espace dans sa matérialité, dans son esprit, ainsi que dans le rayonnement qu'il exerce non seulement sur l'individu qui l'habite, mais aussi sur le voyageur en transit.

La lecture du corpus tiendra compte des différentes voix du discours que nous utiliserons pour l'analyse et démontrera dans un premier temps que l'Amérique est vue comme une scène d'affrontements idéologiques (I.1.), et que la focalisation du regard sur un espace emblématique comme les chutes du Niagara, promues au rang de monument national (international aussi, parce que situé à la frontière américano-canadienne), relève de la projection d'un fantasme du visiteur (I.2.). Le voyage autour de la terre représenté dans *Réseau aérien* reflète quant à lui, par le concert des voix dans les avions volant simultanément, la métaphore du mouvement brownien des mots croisés (I.3.).

⁷⁷⁹ Ibid., pp. 9-10.

I.1. L'Amérique comme scène d'affrontements idéologiques

Par le terme Amérique, nous parlons des États-Unis, principalement, tout en y incluant le Canada (dans *6 810 000 litres d'eau par seconde*), car les chutes du Niagara se situent à la frontière entre les États-Unis et le Canada. Nous commencerons par l'espace des États-Unis pour aboutir à un plus restreint, le site touristique des chutes du Niagara.

Les différentes écritures et réécritures du corpus mettent en balance des voix différentes qui s'attellent à envoyer chacune des échos sur l'Amérique, à travers sa géographie et son histoire. Pour Butor, ce ne sont plus les impressions simplement ressenties au contact du lieu qui concourent à révéler sa richesse, mais plutôt la lecture de tout écrit qui traduit les différents aspects de la réalité du lieu visité (cartes, guides, prospectus, catalogues, littérature, chroniques, témoignages). Considérés comme genres à part entière, ils vont en révéler les multiples facettes. La question qui se pose serait alors la suivante : les affrontements idéologiques concourent-ils à la construction d'une figure des États-Unis pour le lecteur ? Ou alors le confortent-ils dans une vision conformiste de cet espace ?

La description des États-Unis opère sur plusieurs couches temporelles et donc mentales pour confronter plusieurs perceptions révélatrices de divers moments historiques. Contrairement aux récits traditionnels de voyage dont les contenus avaient pour sujet les impressions du moment, il s'agit d'effectuer une critique du lieu comme tableau (d'où la présence de la carte dès l'incipit et la référence à Pollock), dont les différentes voix convoquées forment un patchwork, ou un quilt, le texte étant présenté comme un tissu. Chaque discours construit une partie ou fragment de l'histoire des États-Unis, et donc une espèce de quilt historique.

C'est l'idée développée par Butor quelques années auparavant dans le *Génie du lieu*. Ainsi, *l'Etude pour une représentation des États-Unis* serait la mise en scène théâtrale du discours sur l'Amérique à travers des points de vue divergents sur la réalité historique, géographique, anthropologique, ethnologique, sociologique et économique.

Cette représentation mentale se sert des figures rhétoriques de la thèse : il s'agit de montrer dans un premier temps une Amérique sauvage, à travers la faune et la flore. L'espace urbain et l'espace factice associés aux objets manufacturés renvoient à la modernité. Cette image idyllique est contrebalancée par l'antithèse qui développe les aspects négatifs de cette représentation en se référant à l'histoire. Les aspects historiques relèvent ainsi des actions passées que nous avons situées dans le hors-scène, mais qui manifestent une crise inhérente à cet espace : le choc des rencontres dont le *summum* fut la dévastation de la prairie et le massacre du peuple indien, la mise au bûcher des sorcières de Salem et la ségrégation raciale, entre autres faits.

L'analyse des composantes rassemblées dans le texte présente donc un diptyque : d'abord, une Amérique vierge, avec ses paysages naturels, dans un temps révolu, de calme et d'apaisement. Puis, apparaît une phase transitoire, celle du moment de l'apparition des Européens dans le paysage et dont la venue est justifiée par un but précis : l'enrichissement.

L'appât du gain fut donc la motivation première du voyage, et quand les voyageurs furent installés, la confiscation des terres, puis de l'identité des autochtones fit partie de l'étape suivante de conquête de l'espace. Il s'est agi de tenir un certain discours, dont le but était de conforter l'idéologie de la supériorité d'une race sur une autre, d'une civilisation sur une autre, (les gens de bonne société), d'une religion sur une autre (la conversion des Indiens), etc.

On aboutit alors au tableau final donné par le paysage urbain auquel sont associés la facticité et la consommation : tout s'achète et se consomme. Le lieu ne se découvre plus, il est objet de consommation, par le biais des visites, puisqu'il est considéré comme un espace de loisir (les parcs naturels, les réserves).

Le changement d'éclairage se produit en fonction du personnage qui produit le discours, dans la mesure où il s'agit ici d'une mise en procès. Il y a confrontation des points de vue sur la société américaine. Qui dit vrai ? C'est à cette question que convie Butor après

avoir demandé dans *Degrés* « qui parle ? »⁷⁸⁰ Et donc quel est le point de vue qui énonce la justesse de la vision américaine de l'histoire ? La convocation de voix faisant autorité, mais détachées de leur contexte dans la perspective de cette mise en procès montre un état d'esprit vivace à l'époque de l'établissement, et de l'occupation du territoire.

Il s'agit donc ici d'une dénonciation du matérialisme, du racisme, et de l'instrumentalisation de certaines populations dans le but de servir des idéaux dits élevés, alors qu'au final tout est relatif. Mais alors qu'est-ce qui justifie la présence de ces voix antagonistes ?

Elle est en effet justifiée par la notion de « génie du lieu ». Historiquement, il est à la base de nombreux voyages de découverte, qui ont entraîné une modification en profondeur du paysage, et produit un discours qui justifiait ce changement. Mais ce génie a évolué au cours des siècles, et force est de constater que tout contemporain aujourd'hui rêve de partir. Le voyageur qui veut s'aventurer aux États-Unis, comme touriste, peut découvrir des lieux naturels comme les parcs nationaux ou pour les loisirs des lieux factices comme Freedomland. Ce touriste ne fait que saisir une frange du *continuum* temporel s'il se contente de ces aspects brillants. Mais s'il veut s'intégrer complètement dans le milieu, il lui faudra porter un regard critique sur l'espace visité.

L'incursion dans le passé permet de voir comment le peuplement des États-Unis s'est effectué dans la douleur et la désolation. Ce qui montre que ce discours sur l'arrivée des Européens rendu possible par leur voyage en Amérique au XVe siècle a bouleversé les habitudes des autochtones qui possédaient une culture, et dont certaines civilisations aujourd'hui ont disparu⁷⁸¹. Tel est le problème soulevé par l'œuvre, celui de la disparition des Indiens parqués dans des réserves, réduits à présenter leur folklore aux visiteurs⁷⁸² qui ne se posent pas la question de l'expropriation et de la réduction de leur espace de vie.

⁷⁸⁰ *Degrés*, p. 389.

⁷⁸¹ *Mobile*, pp. 17-[24]-25-[39]-41-221-[230].

⁷⁸² *Ibid.*, *Chapel Lake Indian Ceremonials*, avec un répertoire des différentes danses indiennes, pp. [82]-83-[84]-93-95-[96]-97.

Pour se défendre, les Indiens ont essayé d'adopter la culture européenne, d'autres se sont réfugiés dans la religion du peyotl⁷⁸³. Leurs témoignages montrent la force qu'ils ont su tirer de ce culte, mais leurs propos sont vite remis en cause par les thèses scientifiques de Vittorio Laternati par exemple, pour qui le peyotl n'était rien d'autre qu'une plante hallucinogène servant de refuge aux peuples opprimés.

Deux visions s'opposent ici. D'un côté, l'objectivité scientifique qui veut rechercher les causes grâce à une analyse de faits observables. De l'autre, une pensée subjective relevant du symbolique et du mythe, tente de se faire entendre. Peut-on faire l'impasse sur ces témoignages, ou s'agit-il, comme l'a démontré Vittorio Laternati, d'une hallucination collective ? Le lecteur est appelé à se forger sa propre opinion en fonction de son système de croyances, en se référant à l'ethnologie, comme le rappelle Butor en désignant le nom et la tribu⁷⁸⁴ de l'Indien cité. Butor montre ainsi que le discours scientifique, à l'instar des autres discours, a contribué à l'occultation des croyances des populations autochtones, au lieu d'essayer de dialoguer avec elles, en étudiant le système de valeurs communes qui fondent leurs sociétés.

Une autre manifestation de cette lutte entre les différentes visions du monde est présentée avec le procès des sorcières de Salem. En effet, la superstition et la peur ont amené certains à commettre des extrémités. Convaincus de leur culpabilité, dans l'existence de faits inexplicables, elles périrent brûlées.

Si l'Indien a la possibilité de s'exprimer dans *Mobile*, il est cependant curieux, comme le remarque Celia Britton que ce ne soit pas le cas pour le Noir, parce qu'on tient un discours sur lui :

⁷⁸³ *Mobile* : voir le témoignage de l'Indien Winnebago John Rave (pp. [92]-93-[94]) ; l'Indien Seneca Handsome Lake (pp. [182]-[195]-200-219) ; l'Indien Oto Jonathan Koshiway avec la fondation d'une version christianisée de la religion du peyotl (pp. 219-220) ; l'Indien Squaxin John Slocum (p. [230]) ; l'Indien Kolaskin (pp. [323]-[324]).

⁷⁸⁴ Selon *Le Petit Larousse illustré*, la tribu est un

« groupement de familles de même origine, vivant dans la même région ou se déplaçant ensemble, ayant une organisation sociale, les mêmes croyances religieuses et, le plus souvent, une langue commune ».

« One can, perhaps, interpret the absence of black American voices in *Mobile* as a deliberate signaling of Butor's own awareness of the limitations of his perspective and hence of his own cultural specificity-of himself, that is, as a European. As such he is perhaps, for some reason, simply unable to represent Afro-American as subjects. »⁷⁸⁵

Mais une autre hypothèse repose selon elle, sur le fait que Butor s'intéressant à la notion des origines historiques, préfère traiter le problème indien :

« It is as though the temporal and logical priority of the aggression towards the Indians affects its moral evaluation: the oppression of the Indians is more serious than that of the slaves, because the Indians are the original inhabitants of the continent. »⁷⁸⁶

Elle peut ainsi conclure:

« Thus *Mobile's* refusal to include black Americans on the same terms as Indians in its intertextual 'polyphony' of American voices can ultimately be explained in terms of the importance which, as we have already seen, Butor attaches to the notion of historical origin. »⁷⁸⁷

Michel Butor adopte ici une démarche heuristique en vue de la quête d'une vérité sur l'Amérique. Qu'est-ce que l'Amérique ? Quelle est sa véritable histoire ? Le voyageur doit être le pendant de l'écrivain critique. Il ne doit pas se contenter de décrire ses impressions de voyage, être enivré par le paysage, faire comme « tout le monde », en se contentant de porter un regard hébété sur tout ce qu'il voit. Il suffit de lire les réflexions des « vieilles peaux » sur les touristes héberlués devant l'eau qui coule dans *6 810 000 litres d'eau par secondes* :

« GRACE C'est laid, je te l'accorde, c'est laid, c'est ridicule, tous ces nigauds
qui béent devant cette eau qui coule... »⁷⁸⁸

⁷⁸⁵ Celia Britton, « Opacity and Transparency: Conceptions of History and Cultural Difference in the work of Michel Butor and Edouard Glissant », in *French Studies*, Published by the Society for French studies, 1995, vol. XLIX, n° 3, p. 317.

⁷⁸⁶ Ibid., p. 318.

⁷⁸⁷ Ibid., p. 319.

⁷⁸⁸ *6 810 000 litres d'eau par seconde*, cinquième parenthèse de JANVIER (la neige galante), p. 238.

Au contraire, le voyageur conscient doit chercher à s'imprégner de l'altérité, la questionner en profondeur. C'est pourquoi, Butor met ensemble la diachronie et la synchronie. Visiter l'Amérique, c'est s'approprier momentanément son destin.

Reste à régler la question des sources. Michel Butor utilise les plans, les cartes, les guides, les prospectus, les catalogues, pour l'aspect synchronique, les documents historiques desquels il extrait les discours des hommes illustres, pour l'aspect diachronique. Dans sa quête d'approfondissement, il va jusqu'à effleurer la préhistoire, à noter les témoignages des Indiens eux-mêmes. De plus, à travers l'hybridation des genres, il tente d'installer une véritable confrontation entre les sources, arbitrée par la voix d'un narrateur surplombant les autres discours. Il entretient constamment le principe de contradiction qui va l'aider à construire son argumentaire.

C'est pourquoi, la quête de la vérité va être ordonnée selon deux axes dans *Mobile* :

Sur l'axe synchronique, nous aurons :

- a) la description de l'espace naturel dans ses différentes composantes : faune, flore et climat ;
- b) la description de l'espace urbain : l'architecture, les villes-foyers comme Washington, le réseau urbain, la facticité, les objets manufacturés. Cette transformation de l'espace n'a pas eu seulement des effets positifs comme le développement des voies de communication (les différentes marques de voiture, les moyens de transport urbains et internationaux comme les bateaux et les avions), elle a généré une autre approche illusionniste de l'espace : les lieux factices comme Freedomland ou la reconstitution du Parthénon de Nashville.
- c) L'interrogation des ouvrages non fictionnels comme les guides, les plans, les catalogues (*Sears, Roebuck & Co*, *Montgomery Ward*, sont des catalogues de vente par correspondance), les prospectus, comme faisant partie intégrante de l'univers de l'individu, par les informations qu'ils véhiculent ;
- d) la quête de la vérité de manière fictionnelle à travers le récit de rêve, car comme l'a rappelé Butor dans sa poétique romanesque, le fictif permet de combler les vides de la réalité. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une introspection, mais plutôt de déceler à travers les dialogues ou les monologues, l'intériorité des personnages.

Sur l'axe diachronique, nous aurons :

- a) L'Interrogation des Indiens à travers l'Histoire, la Préhistoire (un état des lieux avant l'arrivée des Européens, les civilisations disparues), l'aspect religieux, la spiritualité à travers les chroniques et les témoignages ;
- b) Le procès des sorcières de Salem

Ce procès marque une étape importante dans l'évolution des Etats-Unis au XVIIème siècle. Certains ont vu là un cas d'hystérie collective, en rapport avec le puritanisme.

- c) La quête de la vérité à travers les déclarations des hommes illustres:

Les hommes illustres ont, à leur tour, l'occasion de plaider sur le bien-fondé de l'installation et de la civilisation européenne sur le plan politique, artistique et économique⁷⁸⁹. Leurs propos sont contrecarrés par le narrateur qui plaide l'argument contraire. Il opte pour le rectificationnisme et la réhabilitation des peuples opprimés, en dénonçant les véritables motivations des européens. La morale revendiquée par le narrateur doit permettre au lecteur d'acquérir une meilleure vue d'ensemble, ainsi que la capacité d'élaborer un point de vue critique sur l'histoire. Il découvre les heurts et les malheurs infligés à des peuples aujourd'hui cantonnés dans des réserves.

L'interrogation de ces différentes sources est justifiée par le choc ressenti par Michel Butor au contact des États-Unis :

*« Lorsque je suis allé moi-même pour la première fois aux États-Unis, en 1960, j'ai eu un choc considérable. J'ai découvert un pays qui fonctionnait autrement. J'ai découvert aussi que la plupart de mes collègues écrivains qui avaient raconté leur voyage aux États-Unis étaient à côté de la question [...]. J'ai donc été surpris, en bien comme en mal, la première fois que je suis allé aux États-Unis, et j'ai compris que j'expérimentais moi aussi une certaine vision de l'avenir. »*⁷⁹⁰

⁷⁸⁹ Voir la citation d'Andrew Carnegie, *L'Évangile de la Richesse*, p. [243].

⁷⁹⁰ Michel Butor, « Où les Amériques commencent à faire histoire », in *Butor et l'Amérique*, Actes du colloque de Queen's University, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, éd. L'Harmattan, coll. « Trait d'union », 1998, pp. 251-252.

Dans son intervention au colloque *Butor et l'Amérique*, il s'est agi pour lui de dévoiler dans l'écriture de *Mobile*, les faces cachées de l'histoire des États-Unis, même s'il lui a fallu essuyer un tollé de protestations à cause du choix esthétique effectué pour rendre tangible cette réalité américaine aux yeux des européens. Roland Barthes l'a fort bien compris, lorsqu'il a pris la défense de l'ouvrage :

« Derrière tout refus collectif de la critique régulière à l'égard d'un livre, il faut chercher ce qui a été blessé. Ce que *Mobile* a blessé, c'est l'idée même du Livre. Un recueil [...] une suite de phrases, de citations, d'extraits de presse, d'alinéas, de mots, de grosses capitales dispersées à la surface, souvent peu remplies, de la page, tout cela concernant un objet (l'Amérique) dont les parties elles-mêmes (les États de l'Union) sont présentées dans le plus insipide des ordres, qui est l'ordre alphabétique, voilà une technique d'exposition indigne de la façon dont nos ancêtres nous ont appris à faire un livre. »⁷⁹¹

Et ce livre a été rendu possible par un premier départ aux États-Unis, pour remplacer un collègue et ami à Bryn Mawr College dans la banlieue de Philadelphie. *Mobile* est donc le fruit de cette rencontre. Butor a passé six années aux États-Unis. Il a exploré Buffalo, Evanston dans la banlieue d'Albuquerque, et a effectué de nombreuses virées plus brèves, apprend-on notamment. Mais Butor il souligne en outre qu'il n'a pas visité les cinquante États de l'Union :

« Je n'ai pas réussi à pénétrer dans les cinquante États, mais dans une bonne quarantaine. »⁷⁹²

Il y explique que les États-Unis comme grande puissance font rêver, et qu'il était nécessaire d'en dévoiler tous les aspects. Les lieux sont devenus des objets de consommation, en tant que lieux de loisirs à visiter, et les chutes du Niagara comme monument naturel en font partie. Elles sont l'objet de fantasmes et attirent de nombreux touristes.

⁷⁹¹ Roland Barthes, « Littérature et discontinu », in *Essais critiques*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Points Essais », 1964, p. 181.

⁷⁹² *Michel Butor par Michel Butor-Présentation et anthologie*, Alfabeta d'un apprenti, article « USA », p. 145.

I.2. Les chutes du Niagara comme lieu fantasmé

Après le territoire entier, l'espace se rétrécit un peu avec la focalisation de l'écriture sur un site situé à la frontière de deux Etats, à savoir les chutes du Niagara. L'aspect touristique et idyllique des lieux cache une réalité bien différente que l'entrelacement des voix vient révéler au lecteur et à l'auditeur.

Toujours sur le mode de la thèse et de l'antithèse, de la diachronie, de la synchronie et de la géographie, c'est la situation de l'individu et de sa vision du voyage qui prévalent. Sur le plan diachronique, par l'intermédiaire de l'intertextualité, un clin d'œil est jeté sur Chateaubriand qui symbolise la période romantique des voyages de découverte liés à la méditation sur l'espace, et qui ont généré un processus d'écriture et de réécriture à travers un essai⁷⁹³, puis un roman⁷⁹⁴. Deux genres dont Michel Butor s'est servi pour insérer la description de Chateaubriand dans sa pièce radiophonique *6 810 000 litres d'eau par seconde*.

Espace frontalier, les chutes du Niagara exercent comme lieu touristique un attrait de part et d'autre de la frontière. Ses aspects brillants, marqués par les différentes irisations du soleil, le chromatisme floral très prégnant, et l'aspect spectaculaire des chutes, sont associés à la synchronie et à l'aspect contemporain de l'endroit qui contraste avec l'aspect ancien que ressasse inlassablement le *Lecteur*.

Le génie du lieu permet l'irruption de fantasmes et fait de lui un espace de désirs : il s'agit des couples venus en voyage de noces, des personnes âgées cherchant une seconde jeunesse, de personnes seules venues méditer sur leur vie. De plus, la culture populaire permet de dresser une liste de personnages historiques ayant tenté la traversée des chutes, avec des expériences plus ou moins désastreuses.

⁷⁹³ *Essai historique, politique et moral sur les Révolutions anciennes et modernes considérées dans leurs Rapports avec la Révolution française*, 1797.

⁷⁹⁴ *Atala ou les amours de deux sauvages dans le désert*, 1801.

Que représentent au fond les chutes du Niagara pour les visiteurs ? C'est un endroit de rêve et en même temps un lieu économique (activité touristique). Décrit comme lieu de convergence, les chutes du Niagara, tout comme le reste de l'espace américain est marqué par les discours contradictoires de la beauté et de l'amour tant vantée par l'activité touristique, et par son aspect effrayant, évoqué par l'expression « gouffre béant », dans lequel sont tombés des animaux et des êtres humains attirés par le génie de ce lieu. Ce que rappelle à juste titre François Brunet :

« Depuis la description effarée qu'en donna Chateaubriand dans Atala (1801) la « cataracte de Niagara » est pour l'imaginaire français l'archétype d'un absolu du paysage, et d'un pouvoir de stupéfaction qui reste associé au site sous son appellation moderne- et plus plate- de chutes du Niagara. Plus encore que Yellowstone, Niagara Falls figure pour le spectateur français et européen un ailleurs plus américain que nature-un exotisme naturel renvoyant à un américanisme culturel, ou du moins aux valeurs de puissance, de grandeur et de violence qui y sont communément associés. [...] Niagara Falls est de ces grands lieux qui ont historiquement « traduit » l'Amérique aux yeux du monde. »⁷⁹⁵

Cet aspect des chutes attaché à l'espace américain, le place résolument au centre de fantasmes qui n'ont pas cessé d'alimenter la vision du site. Ainsi, la configuration des chutes et leur perception change en fonction du groupe qui l'observe. Pour les couples, les chutes offrent une vision idyllique. Le langage se veut coloré, admiratif, ou nostalgique, tandis que pour les solitaires, c'est la plainte et le sentiment du vide qui se manifeste. La visite touristique n'offre aucune perspective aux visiteurs, dans la mesure où, sortis de l'eau, est seulement esquissé un sourire béat :

« Du terminus de l'ascenseur sort une troupe hilare ruiselante de pèlerins jaune d'or »⁷⁹⁶

Ils s'empressent ensuite d'acheter des objets manufacturés à l'effigie des chutes. Celles-ci sont considérées comme des porte-bonheurs dont le rayonnement s'étend à tous les objets du quotidien. Le **Speaker** en donne la liste. Emporter un de ces spécimens, c'est prendre avec soi une partie des chutes. C'est la vision de l'espace comme lieu de pèlerinage, censé apporter des réponses aux questions que l'on se pose :

⁷⁹⁵ François Brunet, « Traduire le paysage absolu. À propos des cartes postales de Niagara », in *Revue d'Études Américaines*- Traduire l'Amérique-, Paris, éd. Belin, 1999, n° 80, p. 33.

⁷⁹⁶ 6 810 000 litres d'eau par seconde, Chapitre IV-Le voile de la mariée, p. [76].

« Le mot désigne d'abord le voyage au tombeau d'un saint, puis au lieu d'une apparition, site oraculaire ; on y apporte sa question, on en attend une réponse, guérison d'un corps ou de l'âme. Le lieu saint se détache au milieu des régions profanes ; il est la lucarne du paradis. Puis le pèlerinage devient voyage aux lieux qui parlent, qui nous parlent de notre histoire et de nous-mêmes. Ce sont les pèlerinages romains des renaissants. De même que la ville diffuse sa puissance sémantique dans les campagnes, de même certains sites apportent la parole d'un moment historique fondamental qui se détache parmi les époques plus vagues, plus obscures, qu'elle éclaire, jusqu'à la nôtre. Tous les grands voyages romantiques sont des allers et retours, sont des pèlerinages de ce type. »⁷⁹⁷

Le lieu possède ainsi une connotation métaphysique pour les personnages venus chercher une réponse. Ce qui implique un dialogue avec les chutes.

Mais dans la perspective qui est celle des Jardiniers noirs, la visite ne les change pas du quotidien. Elle les ramène inexorablement à leur existence, de telle sorte qu'ils n'hésitent pas à déchirer la chemise à l'effigie des chutes offertes par leurs patrons et à en faire des chiffons⁷⁹⁸.

Au terme de la visite, les impressions des touristes ne sont pas rapportées. Leurs déplacements sont décrits, mais on ne dit ni ce qu'ils ressentent vraiment, ni les véritables motivations de leurs venue en ce lieu. La répétition des mêmes gestes par les visiteurs de toutes les catégories, participe à la mise en évidence de l'ironie de la visite et de la vanité des désirs des individus. Si les couples tentent de goûter à l'atmosphère des lieux, il n'en est pas de même des célibataires qui se plaignent. Les chutes traduisent le sentiment de la perte, qui prend de l'ampleur dans cette rencontre avec le lieu. L'idée de la solitude au milieu de la foule marque cette catégorie de personnages, pour lesquels aller voir chutes, est l'expression d'un déchirement. Cet aspect est rendu possible par la distance établie par le lieu converti en objet de consommation apparaissant ainsi comme un lieu sans âme.

La deuxième ironie a trait au fait de considérer les chutes du Niagara comme une eau lustrale, par analogie au mythe de la Fontaine de Jouvence⁷⁹⁹, alors que la description lue

⁷⁹⁷ « Le voyage et l'écriture », in *Répertoire IV*, II. Le voyage comme lecture, 10- Pèlerinages, p. 19.

⁷⁹⁸ 6 810 000 litres d'eau par seconde, troisième parenthèse de JUILLET (histoire de la chemise), pp. [86]-[88].

⁷⁹⁹ L'idée de la fontaine de Jouvence habite les vieux couples.

par le *Lecteur* rappelle justement l'aspect maléfique des lieux. De cette manière il s'agit ainsi de dénoncer le tourisme massif qui défigure les espaces et ne permet pas au voyageur de mieux le découvrir, comme l'affirme Butor à propos de la ville de Cordoue qu'il considère comme une

« ville aujourd'hui profondément corrompue par le tourisme qui y règne en maître absolu, qui en infecte les rues et les enfants, de telle sorte que l'on se sent soi-même l'agent de cette décrépitude, l'un des microbes de cette maladie. »⁸⁰⁰

D'un côté, une vénération totale des chutes par les jeunes couples, de l'autre, un déni par les jardiniers. Dans tous les cas, le résultat est celui d'une aperception des lieux dans lequel l'individu a comme perspective la consommation.

L'évocation de l'anecdote sur les chutes n'est pas anodine, dans la mesure où elle permet au lecteur et à l'auditeur de mesurer la force de son attrait à travers les siècles et les expériences les plus folles. Ceci corrobore l'idée d'un tourisme de masse qui ne se soucie pas des problèmes des autochtones, mais participe au maintien d'une situation qu'il faut dénoncer. Dans tous les avions allant en sens inverse vers Paris dans *Réseau aérien*, le refus de l'autre est patent. Tous les couples sont impatients de regagner Paris, rêvent de Paris, et pensent aux sorties qu'ils effectueront une fois arrivés.

Ce matérialisme dénoncé par Butor montre bien que le lieu visité importe peu, pourvu que l'individu puisse continuer à consommer (restaurants, objets de Paris). Cette idée de boulimie de la consommation est aussi illustrée par les catalogues dans *Mobile*. La multiplicité des objets manufacturés et de tout ce qui peut s'acheter est impressionnante. Il s'agit ainsi de prôner l'idée d'un tourisme critique et raisonné, qui ne se contenterait plus de l'observation béate des lieux, de la consommation effrénée, mais qui serait plutôt un tourisme militant, en faveur d'un retour aux valeurs de préservation de l'espace.

Ainsi, tous les récits de voyage qui rapportent des impressions simples sans pour autant se poser la question de la valeur des contacts avec les sites, qui n'opèrent pas une mise en perspective des valeurs humaines, le ressenti et l'histoire des populations vivant en ces

⁸⁰⁰ *Le Génie du lieu*, p. 18.

lieux, participent à l'obscurcissement des consciences. Ils ne font pas avancer le débat sur la valeur des lieux, ainsi que le rayonnement dont ils sont l'objet.

Bâti sur le mode de l'antithèse comme dans la description des États-Unis, dans *Mobile*, le voyage aux chutes du Niagara comme lieu touristique vers lequel se rendent les couples pour leurs noces, est révélé dans ses aspects brillants, mais aussi dans ses aspects négatifs relatifs à son génie maléfique, puisqu'elles ont attiré jadis la curiosité de bon nombre de personnes qui se sont risquées à des expériences tragiques. Elles paraissent donc comme un lieu tragique. La lecture en écho du *Lecteur* vient résonner, faire chorus avec l'ensemble des fantômes des lieux, des carcasses brisées d'animaux et d'êtres humains. Les touristes du présent sont aussi en péril lorsqu'ils entrent dans la partie la plus dangereuse du circuit : la caverne des vents.

Y aller s'avère alors dérisoire, dans la mesure où les « pèlerins jaunes » n'y trouvent que des « cailloux et de la végétation ruisselante ». D'où la vanité de la visite, puisqu'au fond, grâce au phénomène de groupe, les visiteurs ne peuvent que se regarder, s'étonner, s'empêcher de penser et ne peuvent exprimer qu'un sourire gêné (notons qu'ils sont dépouillés de tous leurs vêtements au moment de descendre dans la caverne des vents).

Si la clôture s'effectue la nuit, c'est pour montrer un échec de la conscience d'aujourd'hui. Aucune transformation n'est possible dans cette culture de masse, parce que le mode de transmission l'en empêche (fabrication d'objets industriels reproduits à l'identique, le **Speaker** répète inlassablement les mêmes phrases, puisque le parcours reste inchangé, sauf quelques éléments, mais sans réelle incidence sur l'aspect des lieux ; les voyageurs de *Réseau aérien* survolent les pays et se contentent d'énumérations géographiques et de connaissances lacunaires, versant dans la banalité totale). Rien ne lui permet pas d'aller au-delà de ce qui est offert à leur vue.

Le voyage aux États-Unis aurait généré cette mutation de l'écriture qui s'est constamment spatialisée, au vu du traitement de l'espace et du génie du lieu qui l'enveloppe. Car les États-Unis sont aussi l'objet de fantasmes et de convoitises qui ne remontent pas seulement au temps présent, mais qui font partie de l'histoire que Butor s'attelle à représenter, afin de faire prendre conscience « *Aux voyageurs en Occident* » comme l'annonce la dédicace de

6 810 000 litres d'eau par seconde, la complexité du lieu, ainsi que ses ambiguïtés et ses contradictions.

I.3. Voyage autour de la terre : le mouvement brownien des mots croisés

Après les États-Unis, l'espace s'agrandit encore : il s'agit cette fois-ci du globe terrestre. L'idée de réseau montre bien la facilité de la relation inter spatiale et la difficulté de la relation interindividuelle. Si le passage d'un point vers un autre s'effectue aisément grâce à au moyens de déplacement rapide qu'est l'avion, en revanche, le contact des voyageurs avec l'espace visité ou habité brièvement n'est pas satisfaisant, ou ne donne que peu de résultats. Tout dépend, comme nous l'avons dit, de leurs motivations. À l'intérieur des différents avions, l'être se réfugie dans sa propre bulle, comme en témoigne la dame qui tricote ou ceux qui choisissent de lire des magazines ou de jouer aux mots croisés.

Si dans les deux premiers avions, le voyage est inscrit dans un but précis, en revanche, la pensée de l'acclimatation, de la découverte des contrées inconnues fait émerger un questionnement chez le couple **Aj** de l'avion 1. Ce que Butor appelle le « trajet rectiligne », est celui qui s'effectue dans le même mouvement au départ et à l'arrivée ; il caractérise les autres passagers des huit avions. Le constat est celui d'un retour à soi, et au rejet de l'autre.

L'espace visité est vite relégué dans les méandres de la pensée, du souvenir, dans la mesure où il n'a pas marqué l'individu. Et donc, plus les moyens de communication se développent, plus l'individu, saturé d'informations, ne prend plus le temps de s'arrêter sur l'essentiel d'un voyage : la découverte. Cet élément, que le texte met en exergue est symptomatique de la modernité, et du monde contemporain. La mise en évidence de l'élément de la vitesse est centrale dans ce déni de l'espace autre, différent de mon propre espace. Ce que traduit l'idée du survol, et donc de la distance. Au lieu de s'appropriier ces autres cultures et ces autres espaces au contact desquels on entre, on instaure plutôt une distance, ce dont témoignent les hésitations et les ignorances de certains voyageurs. La vitesse est donc un

élément de déculturation. Elle détourne la conscience immédiate de l'individu pour le faire adhérer à d'autres priorités qui n'en sont pas.

L'uniformisation de la pensée, autre conséquence, est marquée par le langage utilisé par les voyageurs. En effet, le même discours traverse les individus comme des mots croisés générés par les divers avions, faisant de l'ensemble, des particules en suspension dans l'espace aérien. La saisie du langage dans l'instant de la vitesse, fait en sorte qu'il apparaît par bribes. S'il y a uniformité, c'est à cause de la similitude du moyen de transport utilisé, et du fait que le déplacement et les excursions touristiques sont organisés pour le plus grand nombre.

Ainsi, la saisie des discours ne serait pas la même selon que l'on se déplace en avion, en train, ou en voiture. En effet, le train permet, selon Butor de voir le paysage défiler. Le discours peut ainsi être saisi dès l'instant de son émission, et se développer, capter l'espace en ses différents contours. C'est pourquoi, le « **Vous** » participe analogiquement de ce mouvement de perception de l'espace comme l'émergence d'un langage, alors que l'avion, à cause de sa vitesse de déplacement dans l'espace aérien, et du fait de la place qu'il alloue aux voyageurs, ne permet plus que l'émiettement des discours.

La rareté des paroles reste subordonnée à l'exiguïté de l'espace offert par l'avion, et contraste avec les bruits de foule dans l'espace ouvert qu'est l'aéroport. C'est la parole enfermée qui va se fondre dans un concert de langues, le plurilinguisme, comme lieu de libération de la parole et de son déploiement à l'intérieur d'une frontière comme espace de communication, d'échange et de liberté.

La frontière permet cette jonction et cesse d'être une ligne de partage délimitée, encadrée. Ce constat peut être établi du point de vue de l'écriture dramatique. Mais à travers la forme radiophonique, le *continuum* du discours est maintenu par les voix qui manifestent leur présence et entraînent l'auditeur dans les différents avions, pour participer à la scène rêvée de ce moyen de transport et de la présence des voyageurs fictifs qui lui communiquent leurs sensations.

En physique, le mouvement brownien est le mouvement incessant des particules microscopiques en suspension dans un liquide ou dans un gaz, dû à l'agitation thermique des molécules du fluide. C'est ce qui se passe dans *Réseau aérien*. L'avion en suspension dans les nuages génère un type de dialogues. De la même façon que les dialogues ou les citations de *Mobile* insérés dans un contexte de description de l'espace soumis aux variations météorologiques et aux fuseaux horaires, créent ces mouvements de phrases elliptiques apparues ça et là dans le texte discontinu.

C'est cette discontinuité qui permet de créer l'effet de suspension. C'est ce qui se passe également au niveau des chutes du Niagara, sur lesquelles se focalisent tous les regards, toutes les attentions, tous les désirs, tous les rêves, toutes les convoitises. Les déplacements incessants des visiteurs lors de la visite proprement dite, et l'abondance du discours contenant des phrases elliptiques ou nominales, ne fait qu'accréditer l'idée de mots en suspension, incapables de surgir pour appréhender l'espace qui s'offre à la vue. Michel Butor a donné une explication par rapport à ce choix esthétique :

« J'ai regardé autour de moi, puis j'ai appliqué des réactifs comme un chimiste. J'ai tenté plusieurs essais avant d'arriver à la forme actuelle. Je voulais donner une impression d'espace [...]. »⁸⁰¹

Cette affirmation valable pour *Mobile*, l'est aussi pour toutes les autres œuvres de notre corpus, à l'intérieur desquelles la notion d'espace de découverte joue un rôle important dans la formation de la conscience des individus. Mais ici, c'est à un processus inversé de ce qu'était l'ancienne conception du voyage qui apparaît. La rareté et la qualité des moyens de transport des siècles passés permettaient de désigner quelques écrivains comme les porte-paroles des espaces qu'ils avaient à découvrir dans un but didactique, et les découvertes étaient largement diffusées au plus grand nombre.

Mais aujourd'hui, la modernité des moyens de transport et de communication permet encore dans une certaine mesure de maintenir le rayonnement de certains lieux comme Washington dans *Mobile*, ou les chutes du Niagara, cependant qu'ils maintiennent les individus dans une certaine appréhension du lieu qui les réduit à n'être plus que des creusets

⁸⁰¹ *Entretiens*, vol. I, Entretien XXVII-Michel Butor commente *Mobile*, *Le Monde*, 24 février 1962, entretien avec Thérèse de Saint-Phalle, p. 183.

voués à la traversée d'une parole indifférente, ou indifférenciée. L'espace se découvre-si la découverte a lieu- en groupe, et donc, l'aspect mystérieux recherché par le couple **Aj** de l'avion 1 en parlant des forêts inexplorées⁸⁰² devient une survivance de cette recherche de lieux différents de ceux qui sont déjà saturés par la présence humaine.

C'est en cela que le voyage représente un enjeu important, parce que la société contemporaine ne lui attribue plus les mêmes mérites que dans les siècles passés, mais lui octroie une valeur économique considérable à travers l'exploitation industrielle qui en est faite. De plus, la machine communicationnelle qui se déploie autour de ces lieux, à travers le discours marchand dépouillé de toute émotion, participe à cette déculturation.

Tout comme le lieu était considéré par Butor comme le foyer d'autres lieux, de même ici, le voyageur est considéré comme le foyer de multiples discours qui le traversent.

CONCLUSION PARTIELLE

La construction d'un univers dramatique autour du récit de voyage permet de mettre en lumière, grâce à la critique de l'espace géographique et historique, des points de vue contradictoires sur la fabrique de l'Amérique, et sur la perception du globe terrestre. Le voyage, dépouillé de sa fonction heuristique et didactique est mué en objet de consommation par l'activité touristique qui génère une consommation de masse et une boulimie sans précédent des objets.

L'aspect sériel des textes vient traduire cette idée de continuité, d'éternel recommencement et de durée dans l'idéologie et la vision de l'espace dans le monde contemporain. Plus les moyens de communication se développent, plus on se réfugie chacun dans sa bulle. Cet aspect négatif de la vision du lieu, avec lequel l'individu maintient une distance, peut selon Butor être sublimé par la poésie comme forme élevée de perception de l'espace. Car si le lieu est représenté dans ses aspects négatifs, la tension vers l'idéal doit faire émerger ses moments brillants, parce que l'espace perçu, notamment le paysage, possède une

⁸⁰² *Réseau aérien*, Avion 1, couple **Aj**, la nuit. Il s'agit de la forêt de Bornéo, p. 64.

beauté propre, qui doit permettre à l'individu de se réconcilier avec la nature et les êtres rencontrés.

Chapitre II : La représentation poétique de l'espace et de l'intériorité du voyageur dans le texte radiophonique

« *Jouer avec les mots, c'est faire jouer les articulations secrètes du réel. Grâce au jeu de mots, l'objet révèle qu'il a du jeu. Le poème est objeu, pour reprendre la formule de Ponge : jeu du langage dont l'enjeu est la reconnaissance du jeu du monde.* »

Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, P.U.F., coll. « Puf écriture », 1989, p. 173.

La dramaturgie met en présence des points de vue différents marqués par une pensée de l'irréconciliation avec l'esprit du lieu. Ceci peut être imputé à la perception de l'espace considéré dans sa valeur marchande (pays de l'opportunité), la valeur du travail (prôné par Benjamin Franklin), l'exploitation industrielle et touristique. En revanche, l'écriture poétique permet de rêver à cette réconciliation dans une évocation litannique des lieux qui en ferait de véritables lieux de pèlerinage instructifs pour ceux qui prendraient le temps d'apprendre à écouter la nature, à l'admirer et à la traduire ou à décoder ses signes.

La poésie comme représentation s'attelle ainsi à cette idée d'appréhension des éléments naturels et du cosmos. Dans la première version de *Mobile*, les passages poétiques fonctionnent comme des illustrations d'éléments afférant à l'État visité. Dans la version radiophonique par contre, chaque élément phrastique de la description poétique, ou chaque mot est attribué à un personnage/acteur.

L'écriture poétique permet d'apporter une nouvelle tonalité au texte, et de réconcilier les points de vue, car c'est la seule issue possible pour l'homme, de réapprendre à

lire la nature, l'espace, comme tentent de le faire les passagers de *Réseau aérien*. Débarrassés des contingences quotidiennes (la peur de l'autre, les soucis quotidiens manifestés par les rêves), l'espace devient méditation. Butor rejoint en cela la vision bachelardienne de l'espace en termes de rêverie de l'espace.

Chaque mot possède une force évocatoire qui permet aux différents personnages de faire bloc et d'opérer une trouée dans l'obscurité ambiante. Seule la nature est vraie, malgré les différentes transformations que l'homme lui fait subir. La traversée historique des discours produisant les différentes configurations importantes de l'espace au cours des siècles jusqu'à une période récente est mise en opposition avec la qualité a-temporelle des éléments.

Même si l'Européen a voulu créer une nouvelle Europe aux États-Unis, les noms indiens persistent et sont là pour rappeler la présence des premiers habitants, des autochtones, tout comme la visite des chutes recèle une symbolique religieuse remontant aux grands mythes indiens. Tout a changé, sauf les chutes. Cette eau qui coule inexorablement, possède toujours sa part de mystère.

La représentation poétique de l'espace des symboles permet de traiter l'espace des États-Unis dans la puissance évocatoire du lieu. En s'en occupant au premier niveau, celui d'une description qui se veut objective, l'espace ne délivre pas encore pleinement son message. Ainsi, la lecture reste inachevée, incomplète, si l'on ne revient pas aux origines.

Si la première lecture est européenne, et donc incomplète, on doit aborder la question autrement. Il faudrait se situer du point de vue des populations autochtones qui entretenaient une relation très étroite avec la nature et savaient repérer et lire les signes de manière empirique. Cette vision semble guider la seconde lecture, pour laquelle, les éléments naturels actuels recèlent un langage que l'être humain doit savoir décrypter, ou doit chercher à le faire.

C'est à juste titre que le mot « mère nature » trouve sa justification dans les litanies qui seront développées à travers le corpus. La nature n'est plus seulement donnée comme telle, elle possède une âme, et sait réagir à l'agressivité humaine. La poésie

dramatique traduit la transcendance de la réalité objective. Elle introduit dans, si l'on peut dire, l'« intériorité » de la nature, le *genius loci*.

L'eau semble jouer pleinement son rôle dans l'évocation de l'espace, par son pouvoir rédempteur, salvateur et de transformation (II.1.). En s'associant à la terre, elle mixe les deux espaces de manière analogique, pour produire un nouvel état de la matière fluide (II.2.) avant de dégager certains effets pour l'audition et à la lecture (II.3.)

II.1. L'eau salvatrice et l'instant de la rédemption

L'exploration de l'espace-temps à partir du mouvement généré par le voyage fait partie du cheminement de la conscience de l'individu. La rêverie de la terre a permis de mettre en évidence une réalité qui s'est voulue objective à travers l'insertion de la donnée historique, faisant basculer le texte dans un double régime : le non fictionnel et le fictionnel. Car l'utilisation d'éléments peu fictionnels dans ce théâtre radiophonique a pour objectif de créer un réalisme, ou en d'autres termes une vraisemblance voulue par l'écrivain dans un but didactique, afin de plonger le lecteur et l'auditeur dans l'univers stratifié de l'espace et des couches temporelles (passé, présent, météorologie, fuseaux horaires).

Quant à la projection aérienne, elle a permis de saisir les instants de flottements, de délire verbal et de réduction de la parole à des banalités. Elle était censée, nous semble-t-il, détacher de l'individu une essence de la réflexion, puisque l'espace terrestre le ramenait inlassablement vers une vision erronée des choses, à une aperception, au désœuvrement. Ainsi, nous avons un mouvement horizontal et vertical que permettent la terre et l'air. Mais dans ce double mouvement, l'individu est toujours renfermé sur lui-même et devient comme Butor l'a montré à propos des élèves de la classe de seconde de *Degrés*, un foyer à partir duquel transite tout un faisceau d'informations. Une fois qu'il les reçoit, qu'en fait-il ? Sa conscience du monde se trouve-t-elle éclairée ou amoindrie ? La première lecture du texte laisse penser que l'individu qui ne fait pas d'effort de réflexion, en l'occurrence le personnage du touriste, ne saurait être un citoyen du monde conscient et responsable que s'il se remet en question, en retournant aux sources, bref, en effectuant un retour sur soi. Ce qui implique la

quête d'une rédemption devant déboucher sur une renaissance, rendue possible par l'élément liquide.

Mobile, nous l'avons vu, était la manifestation du désir de la terre, *Réseau aérien*, celle de l'air et *6 810 000 litres d'eau par seconde*, celle de l'eau. Ce mouvement de l'écriture d'un élément vers l'autre, permet de penser l'eau comme l'expression du retour aux origines, afin de permettre à l'individu de se transcender dans un voyage non plus matériel, mais spirituel.

Nous prendrons donc l'élément liquide comme point focal de cette approche poétique qui a pour but le retour aux origines de la perception. Butor construit encore un diptyque ici avec une eau tantôt salvatrice, tantôt effrayante. Sa mutation en fait un élément instable et stable en même temps, parce qu'elle revient toujours à son aspect premier, immuable, celle du liquide. Les chutes du Niagara, qu'importe la modernisation qu'a subi l'espace autour du site, elles continuent à suivre imperturbablement leur cours.

En ce qui concerne *Mobile* qui a été adapté à la radio, le traitement de l'eau subit quelques transformations. Elle possède des effets certains selon qu'on se situe dans la version originale de *Mobile* ou dans celle de l'adaptation radiophonique. On verra que l'écriture crée des effets différents de lecture, et que l'œuvre se métamorphose, tout en gardant l'esprit de départ.

Il faut d'abord rappeler que tout comme la pensée première du lieu, l'évocation poétique est construite au début en parallèle avec le discours narratif. C'est l'étape de la transformation, celle du passage de l'opacité à la transparence. Se concentrant sur les éléments du cosmos (le temps : la nuit, le jour, la faune et la flore), la poésie offre une vision contemporaine des lieux et interpelle directement l'auditeur et le lecteur. Elle manifeste l'instant présent et oriente vers l'avenir. Dès l'*incipit*, la nuit se manifeste dans son opacité. Tout ce que le regard tente de saisir se heurte à la force de l'obscurité et à son étendue. La juxtaposition sert à montrer l'écran ou le mur épais de la nuit auquel se heurte le regard. L'obscurité qui enveloppe le contexte du début permet de symboliser cette méconnaissance des lieux, dont la nuit forme un écran noir :

« *Bleu nuit.*

[...]

Les monts la nuit.

[...]

La mer la nuit.

[...]

La mer la nuit.

Le désert la nuit. »⁸⁰³

La méconnaissance des lieux, perçus mais non connus véritablement, est illustrée par le repérage des éléments géographiques comme les monts, la mer, le désert, mais ils restent insaisissables ou inconnaisables. Lorsque le regard commence à s'éclaircir, le thème de la mer, de la faune, de la météo vont donner un aperçu de ce que le pays offre comme spectacle à la vue, selon le dessein du voyageur. Mais, cette représentation de l'espace contraste aussi dans un deuxième temps avec la météorologie qui vient rappeler les avaries du climat et la force destructrice de l'eau :

« *Tornades,*

paquet d'eau,

toits arrachés. »⁸⁰⁴

Ainsi, cette poésie renvoie tout d'abord à la virginité. Ensuite, le choix du thème marin n'est pas anodin, puisque l'espace marin qui est plus étendu que les rivières et les fleuves, environne les États-Unis. L'image de l'eau qui enveloppe ou entoure la terre est très primitive. Elle se pose comme une matrice qui devrait générer une nouvelle Amérique. L'évocation de la faune et de la flore marine renvoie vers cet état sauvage qui n'est pas obstrué par l'homme⁸⁰⁵. La nuit entrevue dès le départ se pose alors comme un masque qui cache la réalité des lieux.

⁸⁰³ *Mobile*, pp. [11]-[12]-[14].

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, les éléments telluriques: pp. [24]-25-[26] ; la faune : pp. [35]-[52].

Ainsi, la couleur bleue, symbole de la beauté du ciel et de la mer, éclaire les aspects du lieu et rayonne autour des êtres vivants. Mais cet état virginal n'est qu'un aspect éphémère, puisque l'on constate qu'à côté des éléments naturels de l'espace, s'opère une occupation des lieux avec espace de jouissance : bronzage, jeux de sable, barbecues, sports nautiques, nage, plongée, perturbant la tranquillité des lieux : on assiste à une espèce de colonisation, où les éléments et les hommes se mêlent les uns aux autres⁸⁰⁶.

Mais comme il faut s'y attendre, l'activité humaine (tourisme, industrie) finit par entraîner la pollution des lieux à cause de la présence des déchets :

*« La mer,
papiers sales,
mégots,
assiettes de carton,
sandales dépareillées,
bouchons de tubes »⁸⁰⁷*

L'image pittoresque et sublime des lieux est noircie par la présence humaine (les lunettes noires). Mais le calme plat est parfois balayé par le déchaînement des éléments lors des tornades qui détruisent tout sur leur passage. Alors, la mer est présentée dans son action purificatrice et salvatrice. Et cette fois-ci, ce n'est plus la foule, muette et inconsciente, mais un « Je » qui s'élève au-dessus de la mêlée pour demander cette rédemption :

*« La mer,
que la mer me lave,
que la mer me purifie,
que la mer m'emporte,
que la mer me retourne,
que la mer me change. »⁸⁰⁸*

⁸⁰⁶ Ibid., pp. [28]-41-[74]-77-[78]-[80]-179-[186]-188-189-[190]-191-[192]-197-199-[200]-[208].

⁸⁰⁷ Ibid., p. 175.

⁸⁰⁸ Ibid., p. 171.

Ce désir est amplifié par trois autres évocations encore :

« *La mer,*
que la mer me débarrasse
de cette boue,
de toute cette graisse,
de cette suie,
de tout ce sucre. »⁸⁰⁹

On peut penser que le sucre fait références aux différentes glaces et sodas célèbres dont les publicités se font les porte-paroles en invitant les individus à la consommation.

« *La mer,*
la grande lessive de la mer,
que la mer me frappe,
que la mer me pénètre,
que la mer me guérisse,
que la mer m'ouvre les yeux. »⁸¹⁰

et plus loin encore :

« *La mer,*
que la mer me prenne,
que la mer se venge de moi,
que la mer m'engloutisse,
qu'il n'y ait plus trace de moi,
que la mer me noie... »⁸¹¹

⁸⁰⁹ Ibid., p. 173.

⁸¹⁰ Ibid., p. 177.

⁸¹¹ Ibid., p. [208].

L'évocation litannique est une sorte de rite, de prière à la mère (mer) « Eau ». Le narrateur se sent tellement contaminé par les habitudes ambiantes que la mer reste le seul recours qui permet de garder une conscience intacte et de renouer avec les éléments du cosmos, comme dans les rites indiens, dans lesquels la nécessité de l'union de l'homme et de la nature est le socle de la culture.

Dans son besoin de se purifier, le narrateur demande à la mer d'agir comme une déesse des tragédies grecques ou classiques. Elle aurait un pouvoir, et un génie propre, par l'attraction qu'elle exerce. C'est aussi l'idée développée dans *6 810 000 litres d'eau par seconde* à travers le désir des solitaires :

« Si seulement cette eau pouvait tout effacer. JUDY

[...]

IGOR Me laver entièrement, me laver d'elle et de moi, me laver.

[...]

Me laver de lui et de moi, le laver.....JUDY »⁸¹²

⁸¹² *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Chapitre VII. Les réveils, troisième parenthèse d'OCTOBRE (l'île de la lune), Igor, vil séducteur et Judy, proie facile, pp. 169-[170]. À travers le personnage du vil séducteur transparaît l'image de Don Juan qui a inspiré des textes à Michel Butor :

-*Une Chanson pour Don Juan* (1972), dans laquelle il exploite la relation entre la sexualité et l'écriture.

-« Matériel pour un Don Juan », in *Répertoire V et dernier* (1982). Butor explique la technique qu'il a utilisée dans la transformation des partitions en système de cartes perforées ;

-« Don Juan aux États-Unis », in *Répertoire V et dernier* (1982). Pour Butor,

« Il s'agissait d'une conférence, promenée d'université en université, sous le titre "Writing and Sexuality or Don Giovanni in 1974" [...] Je parlais de l'insistance des confesseurs d'antan sur les dangers de certaines lectures, sur l'éveil qu'elles donnaient à la concupiscence [...] ».

Le voyage aux chutes a un caractère sexuel, puisque les couples viennent en voyage de noce, et d'autres pour séduire. La complainte des célibataires en est une dénonciation :

« KEITH O vous tous dans vos chambres enlacés deux à deux,

[...]

O vous tous enchaînés nu à nu, nuit à nuit,

[...]

Derrière toutes ces vitres attirant le vice et l'amour

Le discours poétique se veut tout aussi contradictoire, dans la mesure où la mer recèle des dangers et possède donc un aspect effrayant, chaotique. On ne parlera plus d'une descente aux enfers ici, mais d'une descente dans les abysses, et le sentiment d'être pris au piège, car les éléments se démultiplient, créant une espèce de cimetière marin.

La mer est représentée en mouvement, dans ce processus de transformation qui lui fait reprendre ses droits sur les êtres :

« *La mer,*
tout ce qu'elle cache,
rejette,
imbibe,
transforme,
*reprend. »*⁸¹³

Son génie est manifeste :

« *La mer,*
tous ceux qu'elle tente,
poursuit,
séduit,
emporte,
*change. »*⁸¹⁴

[...]», Chapitre VI. Les chambres, quatrième parenthèse de SEPTEMBRE (invocation du célibataire), p. [142].

Voir aussi la plainte de Kenny (Chapitre XI. Le froid, quatrième parenthèse de FÉVRIER (figures de cire), p. [264]) et de Kenneth (Chapitre XII. Coda, pp. 275; [278].

⁸¹³ Ibid., p. [261]

⁸¹⁴ Ibid., pp. [261]-[262].

Puis, la descente est amorcée avec la face cachée de la mer comme réceptacle d'une faune devenue effrayante, à cause de la démultiplication des attributs d'animaux sans visages, représentés seulement par leurs organes, et relevant cette fois-ci du fantastique :

« La mer,
milliers de griffes,
milliers de crocs,
milliers de langues,
milliers de ventouses,
milliers de suçoirs. »⁸¹⁵

L'aspect effrayant va grandissant, avec les évocations suivantes :

« La mer,
milliers de suaires,
de corridors mouvants,
de salle de soie,
d'étouffements,
d'épaves. »⁸¹⁶

puis,

« La mer,
milliers d'yeux noirs,
milliers d'iris noirs,
milliers de pupilles noires,
milliers de cornées jaunes,
milliers de larmes. »⁸¹⁷

L'énumération continue, dans une volonté d'amplification de l'image de l'espace marin :

⁸¹⁵ Ibid., pp. [262].

⁸¹⁶ Ibid., pp. [262]-[263].

⁸¹⁷ Ibid., pp. 281-[282].

« La mer,
milliers d'écailles,
de nageoires noires,
de valves,
de branchies,
de gueules noires. »⁸¹⁸

Ici, la mer est peuplée d'animaux que l'amplification de détails rend terribles. De plus, l'évocation lyrique fait d'elle une déesse vengeresse, comme dans la tragédie classique, et lui donne ainsi le pouvoir d'agir sur le destin des individus, de le transformer, dans le but de les mener vers des idéaux plus élevés. Mais la démultiplication des éléments effrayants, ensembles métonymiques, comme les « griffes », les « crocs », les « langues », les « ventouses », les « suçoirs », les « suaires », les « corridors mouvants » donnent un aspect hautement effrayant de cette mer que les individus, obnubilés par le tourisme de masse ne voient pas. A la mer s'ajoute le fleuve et l'on parle de « toute la conspiration des eaux noires »⁸¹⁹.

La prose poétique, sous forme de calligrammes, avec des parallélismes et des répétitions, crée un aspect déclamatoire renvoyant à une dimension plus profonde de la vision des États-Unis, à son fonds le plus ancien. L'évocation de la mer est donc un rite de purification à travers l'eau matricielle qui entoure les États-Unis, et grâce à laquelle les êtres peuvent se renouveler.

Nous l'avons vu plus haut, c'est l'appât du gain qui a motivé les différents voyages qui ont entraîné un bouleversement total du paysage et des manières de vivre des peuples autochtones. L'action de la mer et de la nuit conjuguée, puisque c'est la nuit qu'ont lieu les grands cérémoniaux de conjuration, peut créer une nouvelle approche de la réalité « Après tant de bouleversements, de convulsions, de meurtres. »⁸²⁰ Si l'on fait abstraction de l'argent, ôter le masque devient primordial pour opérer un renversement radical :

⁸¹⁸ Ibid., p. 283.

⁸¹⁹ Ibid., p. [286].

⁸²⁰ Ibid., p. 317.

« O Amérique sans la banque... »⁸²¹

L'évocation de la mer, est donc un rite, un cérémonial célébré dans la nuit pour se purifier des effets de l'exploitation moderne du territoire. Celle-ci a opéré une rupture radicale entre l'homme et la nature, conduisant à leur irréconciliation. La poésie plaide ainsi pour un retour vers la nature, parce qu'elle possède des mystères inexploités. L'homme créé donc la facticité qui l'éloigne de plus en plus d'elle, et fait montre d'une « *Richissime indigence...* »⁸²² comme conséquence de cette méconnaissance imposée et voulue par le choix d'un mode de vie et l'imposition d'une culture.

L'imploration incessante fait basculer dans une autre dimension évocatoire, comme une entrée en transes. C'est à une cérémonie que l'on assiste⁸²³, dans une « *nuit claire pleine d'étoiles* »⁸²⁴.

Qu'en est-il de la poésie dans l'adaptation radiophonique ? A la lecture des extraits en notre possession, le texte change de configuration comme nous l'avons vu plus haut par sa nouvelle disposition typographique et par la redistribution des discours à travers huit acteurs/personnages. Ainsi, cette vision poétique rendue audible, se transforme en cérémonial auquel assiste l'auditeur en tant que participant, et à l'intérieur duquel on essaie d'invoquer la puissance matricielle de la mer, et de la nuit afin de transformer l'Amérique, les États-Unis et attirer un nouveau regard sur elle. C'est, à travers cette cérémonie, la quête d'une rédemption qui est recherchée, après la descente dans les abysses, la vue des animaux devenus par effet de déformation et d'agrandissement, d'effet de miroir réfléchissant des monstres marins.

La remontée des profondeurs devrait renouveler l'espace, l'individu et sa manière de l'appréhender. Dans l'adaptation radiophonique, la cérémonie rituelle est une invocation et se présente comme une partition que les personnages en présence récitent. On passe d'une

⁸²¹ Ibid., p. [326].

⁸²² Ibid., p.329.

⁸²³ Ibid., p. 327-[328]-329-[330]-331-[332].

⁸²⁴ Ibid., p. [332].

narration quasi inexistante à l'alternance de fragments discontinus comme répliques émises par chaque acteur. Ce qui justifie la nouvelle stratégie adoptée par le discours.

Il s'agit maintenant d'introduire un message, de communiquer un fait historique, une donnée géographique dans un but musical, et sériel. Il se crée ainsi un théâtre de l'abstraction, dans lequel chaque acteur est cantonné dans son univers propre. Le balisage des fragments de discours crée un recadrage de l'écriture et des éléments mis en scène. L'adaptation se présente comme une cérémonie, avec des fragments de récits de manière litannique, pour faire germer des profondeurs de l'obscurité ce que sont véritablement les États-Unis dans ses différents aspects.

Les répétitions, les parallélismes, les juxtapositions, les blancs, le relai de parole créent un rythme qui ne s'essouffle pas, puisque l'auditeur est tenu en haleine par les acteurs qui égrènent une parole continue. On a donc un fragment de texte, des énumérations litaniques, et des ponctuations, comme dans cette page :

« a la mer,
b la marée,
a la houle,
b la brise,
a les îles,
b les lagunes, [...] »⁸²⁵

Nous avons une suite de fausses répliques, chaque voix alterne son discours, avec celui de l'autre, ou dans le cas de l'énumération, comme c'est ici le cas, c'est une récitation à tour de rôle à valeur invocatoire. L'alternance crée le rythme, et les différentes ponctuations, dénotent l'aspect poétique de l'adaptation radiophonique qui se présente véritablement comme une partition.

⁸²⁵ Version radiophonique du manuscrit, p. 6 ; version numérisée du manuscrit de l'adaptation radiophonique, p. 8 ; version originale, p. 19.

Tout comme dans *Mobile*, le thème de l'eau est visible dans *6 810 000 litres d'eau par seconde*, parce que le titre fait référence explicitement au débit des chutes du Niagara et se focalise sur l'eau. La focalisation sur cet élément visible qui n'était qu'une partie infime de la description de la faune et de la flore et de l'espace urbain dans *Mobile* est un agrandissement de détail qui introduit pleinement la frontière internationale, alors que dans *Mobile* il s'agissait de frontières nationales.

Cette eau, objet de tous les désirs attire les mariés en voyage de noces et les touristes. Le *Lecteur* comme récitant produit un discours marqué par des répétitions-variations sur les chutes qui selon Mireille Calle-Gruber, participe de l'esthétique du sublime⁸²⁶.

Dans cet aspect touristique, cette eau est reléguée au rang de « monument liquide ». De ce fait, elle ne suscite rien d'autre que le plaisir des yeux. Le discours poétique tenu par le **Speaker** associe l'eau au temps qui passe. Le seul moment qui fédère les touristes est celui au cours duquel ils admirent les fleurs des parcs. Les énumérations des couleurs de fleurs illustrent cet instant de communion momentanée avec la nature.

L'eau salvatrice est reflétée à travers l'espace aérien qui représente un autre aspect de la matière fluide. L'association des nuages en transformation aux effets de l'alchimie permet la création de symboles forts dans cette volonté de sublimer l'espace traversé et vécu dans un moment de fulgurance, rendue possible grâce au moyen de transport utilisé.

II.2. La poésie dramatique de l'espace dans *Réseau aérien*

L'image de l'eau possède un symbolisme développé à partir des nuages et des métaphores associant l'eau à la lune et donc à la nuit. L'espace éthéré fait naître des images poétiques du fait même de l'état de suspension. Il s'agit de décrire l'espace aérien, de voir si

⁸²⁶ Mireille Calle-Gruber, « The Blue-note ou les anamorphoses d'une phrase ou plutôt : le discours des chutes », in *Butor et l'Amérique*, Paris, éd. L'Harmattan, coll. « Trait d'union », 1998, pp. 232-248.

l'individu se comporte de la même manière au sol et dans les airs. Le constat final est le même. Puisqu'il est préoccupé par ses propres soucis du quotidien, l'espace aérien ne crée que peu d'émerveillement, à écouter les bribes de dialogues hachés, sans véritable sens.

Le vol aérien est une traversée de l'eau dans le trajet horizontal offert par le mouvement de l'avion dans les nuages. En effet, l'aspect sémantique du terme « nuages » permet de le définir comme :

« Un ensemble visible de particules d'eau très fines, liquides ou solides, maintenus en suspension dans l'atmosphère par les mouvements verticaux de l'air. (Il existe dix genres de nuages, distingués selon leur développement et leur altitude : *altocumulus*, *altostratus*, *cirrocumulus*, *cirrostratus*, *cirrus*, *cumulo-nimbus*, *cumulus*, *nimbo-stratus*, *strato-cumulus* et *stratus*) »,

selon le dictionnaire *Le Petit Larousse illustré*.

La référence à la météorologie montre la présence continue de la pluie sur certaines lignes, il n'est donc pas étonnant de voir l'avion 10 qui clôt l'ouvrage, atterrir la nuit à Orly sous la pluie :

« **f** Toujours la pluie ?

j La pluie, de moins en moins de pluie, une
éclaircie.

Dans le noir les phares.

Les dernières gouttes.

Sombre.

Plonge. »⁸²⁷

Les discours des passagers de *Réseau aérien* révèlent leur méconnaissance des lieux. Seule l'évocation des soucis du quotidien occupe leur esprit. Mais par moments, leur attitude change lorsqu'ils fixent du regard l'espace survolé. C'est à ce moment que nous avons des envolées lyriques rendues possibles par la temporalité. En effet, cette poésie sourd de la nuit, propice au rêve, et donc créatrice d'images inattendues. Si l'analogie est parfois

⁸²⁷ *Réseau aérien*, avion 10, couple **ff**, la nuit, p. 121.

établie avec le paysage géographique terrestre, les astres, le cosmos, n'éveillent cependant rien de spécifique.

L'espace aérien est aussi en mouvement, avec les différentes métamorphoses qui s'opèrent lors du passage de l'air aux nuages et à la pluie. Le voyageur a ainsi l'occasion d'être au centre d'un phénomène naturel qui devrait l'amener à obtenir une nouvelle vision de la réalité. Ces voyages en avion peuvent être aussi assimilés à des rites de passages ou à l'opération alchimique dans laquelle la matière passe à travers des états successifs.

Mais l'espace aérien possède aussi son génie, lorsqu'il subit l'influence de la lune. En étant décrit métaphoriquement comme un paysage géographique, le même effet visible au sol serait transposable aussi dans les airs. Comme astre influençant le sommeil et le comportement, régulant les cycles, la lune possède un pouvoir auquel l'homme ne peut échapper. Elle peut être définie par le dictionnaire comme le satellite naturel de la terre. Elle est dépourvue de lumière propre, et ne fait que réfléchir la lumière qu'elle reçoit du Soleil et possède en permanence un hémisphère obscur et un hémisphère éclairé. Ce qui révèle ici la passion de Michel Butor pour l'astronomie⁸²⁸.

La lune possède un génie maléfique que les passagers tentent de décrire à travers leur perception de l'espace :

« **J** *La lune monte derrière nous changeant les
 nuages en armes de fer.*

E *Misères, croûtes et maigreurs, et fièvres et halè-
 tement et pustules.*

*Et la lune horrible qui monte encore essay-
 mant remords et épidémies. »⁸²⁹*

⁸²⁸ Michel Butor par Michel Butor-Présentation et anthologie, article « Astronomie », p. 13.

⁸²⁹ Réseau aérien, avion 10 la nuit, couple **Ej**, p. 77.

Si l'évocation de l'eau trouve une justification dans l'idée d'une transformation de l'individu, en revanche celle de la rêverie de l'air produit un effet de suspension, en favorisant le surgissement du rêve. Le motif de l'avion permet donc de rapprocher l'individu du ciel afin de tenter de susciter en lui une nouvelle vision de l'espace. Mais retransmis en leur propre for intérieur, les passagers n'y voient que le reflet de leurs propres désirs et de leurs propres vies et ne cherchent nullement à communier avec l'espace et à aller au-delà de leurs habitudes du quotidien. Les nuages à travers lesquels circulent les avions sont censés les laver, mais il n'en est rien.

L'observation du ciel, dans la pensée poétique traduit l'âme des voyageurs incapables de voir au-delà de leur nombril. Elle est censée améliorer le regard et ouvrir l'esprit confiné dans un espace réduit comme l'avion. Michel Butor dénonce ainsi l'ambiguïté de la modernité du moyen de transport. S'il permet d'effectuer le tour du monde en quelques heures faisant explicitement allusion à Jules Verne et à son tour du monde en quatre-vingt jours, il n'en demeure pas moins, qu'il confine la pensée. Comme nous l'avons dit plus haut, les déplacements massifs semblent défavoriser la découverte selon Butor. Car, que peut-on tirer comme comparaison entre la rêverie au sol et celle effectuée dans les airs? Peu de choses finalement, puisqu'au départ du sol (au décollage), l'individu reste le même, et que même près des étoiles, ses propres soucis et son regard nombriliste le ramènent inexorablement vers le sol, c'est-à-dire vers son propre néant. L'image de l'eau devient pour l'écrivain la tension vers un idéal.

La prose poétique contenue dans le texte radiophonique se veut description, et transmission d'un sens. Elle s'inscrit comme dénonciation, comme transivité. C'est une poésie élaborée dans la conscience du lieu, qui s'attelle, grâce à ses pouvoirs, à saisir la magie des lieux, à en montrer le génie.

Comme ontologie, elle veut participer à la réconciliation de l'être, réduit à un être consommant à être en union avec le cosmos, parce que le passé historique a instauré une fracture entre les éléments naturels et les individus pour qui l'autre, que ce soit l'humain, la faune ou la flore, peut être changé ou multiplié à l'infini (objets manufacturés, proposés sur les catalogues). Le factice vient suppléer le naturel, et l'illusion est acceptée comme étant une portion de réalité.

La poésie se veut, comme le roman, réaliste, productrice d'un sens, dans les itinéraires matériels et spirituels des voyageurs. Il s'agit dès lors de regarder les anciennes civilisations autochtones dans ce qu'elles peuvent apporter à l'âme, puisque l'urbanisation et l'industrialisation ont généré la facticité, éloigné de ce qui est le plus important. Le retour à la virginité ne peut être acquis que par un rituel effectué à la manière des indigènes pour conjurer le cercle vicieux instauré par l'esprit moderne. La quête d'une rédemption, pour l'Amérique et pour le touriste, passe par cette étape. Il faudrait qu'ils acceptent un pacte de non agression future en tissant un nouveau lien avec la culture de l'autre.

À travers l'idée du cérémonial que révèle la poésie, Michel Butor a la volonté de sonder le passé, l'opacité qui s'est installée, de la transformer, et d'écrire ou plutôt de réécrire une nouvelle page de l'histoire contemporaine qui associerait les différentes cultures dans ce qu'elles ont comme richesse intrinsèque. Comme l'eau au temps de Noé dans la *Genèse*, l'évocation de la mer accomplit une visée prophétique, puisque « *les vagues de sommeil* » ont, grâce au discours idéologique, obscurci l'esprit du plus grand nombre. L'hypothèse d'un retour vers une spiritualité purifiée de la matérialité n'en rendra l'individu que plus intelligent et plus réceptif.

II.3. Effet produit

L'effet produit permet au lecteur ou à l'auditeur de dégager le sentiment qui ressort, au terme de la lecture des pièces. Tout dépend du récepteur de l'œuvre. S'il se contente de lire ou d'écouter tout simplement sans se poser de questions, il n'y aura rien. Mais s'il se comporte en lecteur ou en auditeur critique, il pourra remettre en question ses acquis, sa vision du monde. Une œuvre telle qu'elle est présentée obéit en effet à une intention de l'auteur qui choisit tel ou tel type d'écriture afin d'attirer l'attention ou de déclencher l'adhésion d'un plus grand nombre à la problématique qu'il soulève.

A la lecture, il apparaît que l'œuvre par sa forme est construite en trompe-l'œil, dans la mesure où l'hybridité générique a ici plusieurs formes. Obnubilé par l'image de Butor

romancier, le lecteur aura tendance à rechercher la forme romanesque contenue dans le corpus, parce que son expérience de l'œuvre romanesque proprement dite le conduit vers cet aspect littéraire. Ceci trouve une explication dans une certaine forme de la réception de l'œuvre encouragée par la critique. Le lecteur se trouve ainsi en face d'un mur générique indépassable. Nous parlons de mur générique, dans la mesure où le lecteur ne peut concevoir, ou n'arrive pas à dépasser l'idée d'une forme générique, alors même qu'il possède des signes pouvant lui faire penser à autre chose qu'à ce qu'il croit déceler.

Le genre romanesque serait donc celui qui pourrait qualifier le mieux l'œuvre postromanesque selon le choix éditorial adopté. C'est dans cette mesure que l'on a pu penser que *Mobile* ou *6 810 000 litres d'eau par seconde* étaient des romans. L'éditeur américain a expressément mis l'étiquette « roman » à *6 810 000 litres d'eau par seconde*, comme nous l'avons vu plus haut. Et c'est ce qui a aussi amené certaines critiques à privilégier les aspects verbaux des œuvres, comme l'idée de la réécriture des deux descriptions de Chateaubriand par Butor faisant de cette œuvre un palimpseste, selon le mot de Gérard Genette :

« [...] tout le travail du texte de Butor avait eu pour fonction essentielle de conduire progressivement son lecteur d'une version à l'autre. Mais cette illustre auto-transformation en suggère et en autorise une série d'autres. »⁸³⁰

Mais au fond, toute l'œuvre est un palimpseste. Les citations de Chateaubriand ne sont qu'une partie de l'écriture sérielle qui se déploie à travers les différents discours tenus par chaque catégorie de personnages.⁸³¹ Lorsque l'on se penche sur la véritable nature de l'œuvre, on voit que les sous-titres amènent une autre forme de lecture à travers laquelle le lecteur et l'auditeur sont privilégiés. L'œuvre postromanesque butorienne est une œuvre sonore produite à travers des livres sonores sur une écriture sonore. C'est pourquoi, ces textes appellent une esthétique propre.

Que ressent-on au terme des pièces ?

⁸³⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes-La littérature au second degré*, Paris, éd. du seuil, coll. « Essais », 1982, XI-6 810 00 litres d'eau par seconde, pp. 75-76.

⁸³¹ D'abord le *Lecteur* et la fameuse description de Chateaubriand, le **Speaker** et son refrain sur le temps qui passe, les différents couples et les solitaires.

Ce que l'on perçoit c'est une atmosphère de désolation, et dans le cas de *Réseau aérien*, d'ennui, à cause de la morosité des lieux, et le ton employé par les personnages. L'œuvre suscite une réflexion sur la manière dont se construit la perception de l'espace terrestre, aérien et maritime à travers l'histoire des lieux. Si dans *Mobile*, le lecteur ne percevait pas clairement les disparités et les ambiguïtés des États-Unis, à la fin de la pièce il ressent tristesse et désolation devant cette conquête violente de l'espace au prix de nombreux massacres, de brutalité, de sang et de déportations.

L'image des chutes d'eau salvatrices, voire rédemptrices, est contrecarrée d'abord par la présence de nombreux cadavres d'animaux, puis d'êtres humains, c'est ce que rappelle la fin de *6 810 000 litres d'eau par seconde* :

« Des aigles

[...]

entraînés

[...]

par le courant

Les larmes.

d'air,

[...]

descendent

[...]

en tournoyant

Le sang.

au fond du gouffre.⁸³²

[...]».

Est-ce une manière d'annoncer la chute des États-Unis derrière cette image d'aigles qui descendent au fond du gouffre ? Est-ce pour montrer la fin de leur hégémonie si l'on se rapporte à ce que Michel Butor dit du rapport entre les Américains et les oiseaux ? :

⁸³² *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Chapitre XII- Coda, p.[280].

« Les Américains s'intéressent aux oiseaux à un degré que nous ne soupçonnons pas. Ils jouent un rôle primordial chez eux. Les œuvres de John James Audubon, leur grand naturaliste, figurent dans la plupart des bibliothèques. Ce n'est pas par hasard que l'aigle domine le drapeau américain. »⁸³³

On peut aussi se demander si cette image de l'aigle à la fin de *Mobile*, constitue aussi une projection future de ce qu'elle est susceptible de devenir si elle ne prend garde, comme il est écrit quelques pages avant :

« O Amérique renversée !

[...]

O gerbe de trajets...

[...]

Chœur de races...

[...]

Dans des années et des années...

[...]

Restera-t-il pierre sur pierre ?

[...]

Comme nous t'attendons, Amérique !

[...]

Comme nous attendons ton retournement !

[...]

Comme nous t'épions dans la nuit ! »⁸³⁴

La citation comme discours rapporté ne fait qu'émettre un point de vue sur le déroulement des événements, et le lecteur, et plus précisément l'auditeur, est amené à revoir sa manière de penser, de considérer tel fait ou tel personnage historique :

⁸³³ *Entretiens*, vol. I, Entretien XXVII- Michel Butor commente *Mobile*, *Le Monde*, 24 février, 1962, entretien avec Thérèse de Saint-Phalle, p. 184.

⁸³⁴ *Mobile*, p. 329.

« [...] J'ai cherché à dissiper certaines illusions, démythifier ce pays dont on a déjà beaucoup parlé. L'Américain moyen est profondément différent de ce que nous sommes. J'ai essayé de saisir la structure de son milieu. »⁸³⁵

Par le choix d'une forme englobante comme le théâtre radiophonique, c'est à une transformation plus globale encore qu'appelle l'écriture, à travers la mise en ondes. Car qu'est-elle, sinon la métaphore de l'eau extériorisée par les moyens techniques que permet la radio ? En effet, l'idéal recherché au niveau du texte, comme dans tout texte théâtral est une impression que l'on veut produire sur l'auditeur ou le spectateur, dans le cadre d'une représentation scénique. Les ondes hertziennes, par le biais des voix, enveloppent l'auditeur, ainsi que son espace, grâce à la spatialisation du son que permet la stéréophonie.

Quant au lecteur, sa position privilégiée le place toujours au centre de l'écriture comme collaborateur actif et co-créateur. Ici, il a pour nom metteur en scène, ou réalisateur. Mais ce que Butor demande par-dessus tout, c'est :

« Que le lecteur de même prête son souffle aux pages du livre, et des fragments assemblés jailliront des images flottantes des États-Unis. Aucune image n'est stable ni définitive. »⁸³⁶

Cette assertion faite à propos de *Mobile* vaut aussi pour tout le corpus, et pour tout lecteur futur. L'empreinte poétique, quant à elle, permet de rapprocher la pensée de l'auteur avec celle de Mallarmé. Elle consiste à concéder à la poésie le pouvoir de dire la valeur des choses, de réconcilier l'homme et le nature, comme l'a montré Éric Benoît dans un article intitulé « Valeur économique et valeur esthétique : la réflexion de Mallarmé »⁸³⁷. C'est de cette mise en perspective que peut se créer une nouvelle vision de l'interaction entre la littérature et les espaces humains.

⁸³⁵ *Entretiens*, vol. I, Entretien XXVII- Michel Butor commente *Mobile*, *Le Monde*, 24 février, 1962, entretien avec Thérèse de Saint-Phalle, p. 184. Voir aussi *Entretiens*, vol. I, Entretien XXIX-Rencontre avec Michel Butor, *L'Orient littéraire*, 7 avril 1962, entretien avec Albert Jamous, p. 192.

⁸³⁶ Ibid. p. 192.

⁸³⁷ Éric Benoît, « Valeur économique et valeur esthétique : la réflexion de Mallarmé », in *Modernité*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, tome 25, pp. 91-100.

CONCLUSION PARTIELLE

La radiophonie vient suppléer, voire amplifier la parole, véhiculant l'univers fantasmatique à travers le genre poétique. Pourquoi, après les mutations de l'écriture, depuis les premiers poèmes de Butor, dans lesquels roman et poésie étaient associés, Michel Butor conserve-t-il le mode poétique dans son écriture ?

C'est parce que la poésie répond à plusieurs exigences. Elle permet de représenter un univers fantasmé dans l'œuvre postromanesque. Elle permet, à l'écoute, de faire basculer l'auditeur dans une sorte de rêve éveillé, de le faire voyager métaphoriquement. La poésie est donc un genre qui a pour fonction de faire accéder au domaine aérien, aux lieux éthérés, de mieux lire le monde. La poésie permet de lutter contre une vision du monde, qui selon Butor met en péril la pensée.

La vague de sommeils et de rêves est symptomatique de la contagion et de la diffusion d'un esprit de déni lié à notre époque. Elle seule autorise à mieux dire cette beauté et d'élever l'esprit humain. Ainsi, les passages poétiques contrastent avec les discours ordinaires tenus par les personnages. Les soucis du quotidien sont vite balayés par la beauté du paysage que le langage ordinaire ne peut saisir, mais que sublime la poésie.

Cette idée de mots croisés est relayée, captée par les combinaisons qu'autorise l'alchimie dans ce passage et cette transformation des métaux dans *Réseau aérien*. Ils produisent une transmutation de l'espace, qui n'est plus un espace géographique neutre, itératif. Les répétitions et les métaphores créent un discours litanique qui possède une autre tonalité. Ils font penser à un cérémonial de conjuration des effets négatifs du déni du lieu, que la vision mercantile offre lors d'un premier coup d'œil. Pourtant, celui-ci se situe dans un ailleurs que seule la poésie est capable d'insuffler à l'être, parce que c'est elle qui saisit le mieux les profondeurs des lieux et des êtres, et permet d'établir cette frontière et cette jonction, donc cette réconciliation entre les deux.

Mais se fait-elle vraiment ? Si les personnages rêvent poétiquement, ce n'est que dans les instants de flottement, ou comme dans *Mobile* pour servir d'illustration. L'auteur

tend en fait vers un idéal de sublimation du cosmos. La rêverie de l'eau dans *6 810 000 litres d'eau par seconde* sublime les images dures du passé meurtrier des chutes du Niagara à travers la vision idyllique qu'offre le tourisme dans les prospectus.

Toute cette étude met en évidence la richesse de l'œuvre radiophonique de Michel Butor qui constitue une étape décisive dans ses recherches formelles. C'est pourquoi, nous militons dans ce qui constitue notre troisième chapitre et qui fera office de proposition, en faveur de la médiatisation de cette œuvre dramatique qui reste peu étudiée dans sa véritable forme, et non dans celle qui a été occultée pendant des années au profit de jeux stylistiques et scripturaux.

Chapitre III : Pour une médiatisation de l'œuvre radiophonique de Michel Butor

« Au fond, une forme est esthétiquement valable justement dans la mesure où elle peut être envisagée et comprise selon des perspectives multiples, où elle manifeste une grande variété d'aspects et de résonances sans jamais cesser d'être elle-même. »

Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, éd. du Seuil, 1965, pour la trad. française, p. 17
(Traduit de l'Italien par C. Roux de Bézieux avec le concours de A. Boucourechliev, Milan, éd. Bompiani, 1962, titre original : *Opera aperta*).

« À une civilisation du livre pourrait fort bien succéder une civilisation de l'enregistrement. »

Michel Butor, « Le livre comme objet », in *Essais sur le roman*, Paris, éd. Gallimard, coll. « tel » (Les éd. de Minuit, 1960, 1964), p. 130.

Le traitement de l'espace en mouvement demande un choix esthétique qui requiert une recherche formelle dont l'enjeu est la quête d'une représentation réaliste des phénomènes. Celui de la perception du lieu intéresse au plus haut point Michel Butor. C'est ainsi qu'il opte pour un élargissement de la notion de genre, afin de privilégier le langage. Pour lui, tout genre reflète une partie de la réalité vécue. Et pour la saisir dans tous ses aspects, il faut que l'écrivain puisse les intégrer à l'intérieur d'une forme englobante, considérée comme un hybride générique à cet instant précis.

Ainsi, nous avons montré que l'écriture butorienne a subi des mutations successives et élaboré une poétique romanesque en mouvement, dans la mesure où celle-ci s'est adaptée aux différents hybrides génériques adoptés par l'imaginaire de l'écrivain. Du

roman comme forme englobante associant roman et poésie, puis le récit de voyage, Butor passe à une critique créatrice, dont l'enjeu n'est pas seulement la démonstration de l'ingéniosité stylistique de tel ou tel écrivain, mais plutôt la recherche et la mise en valeur de techniques d'écriture particulièrement innovantes et pouvant servir à son propre projet d'écriture qui se mue encore au gré des sollicitations cette fois-ci, en une écriture dramatique associant un média, à savoir la radio.

Cette forme englobante que nous appelons dramatique radiophonique, est celle qui est la moins connue du lecteur ordinaire de l'œuvre butorienne. Nous pouvons en outre signaler que grâce aux processus de réécriture, cette œuvre a pu se diriger de nouveau vers le genre théâtral pris au sens classique du terme. C'est le passage de l'auditif au visuel.

Mais cette transformation de l'écriture ne s'est pas arrêtée à cette forme, dans la mesure où le travail en collaboration a continué avec les principes d'écriture énoncés dans la poétique romanesque, à savoir l'association des arts et de la littérature, principalement, la peinture et la musique. Présentés comme nécessaires à l'écrivain, parce que servant à traiter les problèmes de représentation temporelle et spatiale, ils servent à construire une autre forme de dramaturgie ; le dessein de Butor étant le décroisement des genres et le refus des règles établies par la doxa littéraire.

Cette association des arts et de la littérature que nous verrons à travers *Vanité* et *Votre Faust*, crée une nouvelle manière de concevoir la dramaturgie comme réflexion critique sur un sujet de peinture, en associant le travail de l'enregistrement, qui confère un autre statut au texte transcrit, réécrit. L'idée d'une dramaturgie ouverte, par le retour au principe musical de l'œuvre ouverte, accrédite aussi les recherches de Michel Butor dont l'idée originelle était celle de l'association entre une forme et un sens.

C'est pourquoi, il apparaît nécessaire de décliner la persistance de la thématique spatiale à travers les deux autres formes de collaboration que sont l'association de la dramaturgie à la peinture et à la musique (II.1.), puis de proposer une nouvelle manière de traiter l'œuvre radiophonique en général, et l'œuvre butorienne en particulier (III.2.).

III.1. Persistance de la thématique spatiale à travers de nouvelles formes de collaboration

Le travail en collaboration qui crée un type d'écriture et un type d'imaginaire suscité par le réseau d'autres imaginaires a été un moteur dans l'œuvre dramaturgique de Michel Butor. Soucieuse d'établir le rapport entre la littérature et les arts, elle continue d'étudier leurs effets réciproques dans le processus d'engendrement de l'écriture. Le processus de créativité s'en trouve renforcé, animé par le désir de traiter les sujets et la relation de l'individu à l'espace et au monde de manière prosaïque et plus approfondie.

Le dialogue polyphonique des imaginaires permet une réflexion sur la dramaturgie épurée, basée sur des outils comme l'enregistrement au magnétophone qui a pour résultat un texte comme *Vanité. Conversation dans les Alpes-Maritimes* (III.1.1.), et un autre, issu de la collaboration avec un musicien, entrant de plain-pied dans l'idée du texte-partition et de l'œuvre ouverte, avec *Votre Faust* (III.1.2.).

III.1.1. La dramaturgie picturale

Le côté sombre des lieux, de l'espace occulté par les aspects brillants que sont l'urbanisation, le folklore et le tourisme, est apparemment celui auquel Michel Butor semble tenir comme pour mettre en avant cette réalité inséparable du destin humain. Le massacre des Indiens, les lynchages et le procès des sorcières de Salem traversant *Mobile*, l'apparition des veufs et des veuves dont le discours porte sur l'absence, le désœuvrement et la mort dans *6 810 000 litres d'eau par seconde*, s'apparentent dans une page vue comme un tableau, à une toile sur laquelle est peinte une nature morte.

L'écriture est censée métamorphoser cette donnée, en lui faisant quitter son aspect de réalité brute, pour quelque chose de sublime, comme passage, comme transformation de la matière insérée dans une chaîne en advenance. La toile métaphorique de *Mobile* ainsi comparée aux tableaux de peinture abstraite de Jackson Pollock, subit cette transformation. La

modernité de Butor consiste donc à passer de l'abstraction à une vision plutôt classique de la peinture et à les associer dans le texte à l'idée de nature morte.

La magnificence des espaces décrits avec leur faune et leur flore et l'aspect de leur étendue est pénétrée par cette image qui les marque : le massacre des peuples autochtones, les faits-divers, et aux chutes, les cadavres brisés d'animaux et d'êtres humains. On peut ainsi établir une parenté étroite entre le sujet traité dans ces œuvres et l'écriture de *Vanité*.

Vanité. Conversation dans les Alpes-Maritimes, est un texte dramatique qui critique la vision occidentale de la mort. Son propos est de montrer qu'elle est souvent occultée, vite oubliée, que l'on veut s'en détacher, et que l'on peut en parler. Telle est la thèse défendue aussi en toile de fond dans la représentation des États-Unis, ainsi que la focalisation sur le monument liquide que constituent les chutes du Niagara, à travers la citation de Chateaubriand.

Derrière la description obsédante des chutes du Niagara par le *Lecteur*, existe la hantise de la mort. Le texte, comme l'ont montré les stylisticiens, se métamorphose : on parle d'anamorphoses. C'est à une sublimation de la mort que l'on assiste. En essayant de retourner le texte dans tous les sens, par le travail stylistique, il s'agit d'injecter un mouvement qui retarderait ou agrandirait en le magnifiant l'aspect tragique des lieux visités.

Ici, Butor revient dans la sphère géographique occidentale. *Vanité* est sous-titrée *Conversation dans les Alpes-Maritimes*. On retrouve encore la référence liquide, qui, nous semble-t-il, devrait exorciser le sujet soulevé par l'écrit. La conversation a donc pour fonction d'expliquer et de dédramatiser le thème de la mort.

Vanité est un entretien réécrit. Il a eu lieu effectivement et a été enregistré :

« L'origine de *Vanité* c'est une conversation que j'ai eue à Nice, l'année dernière, avec l'un de mes amis peintre⁸³⁸ et un professeur d'université⁸³⁹. »⁸⁴⁰

⁸³⁸ Il s'agit d'Henri Maccheroni sur lequel il a écrit un ouvrage : Michel Butor, *Problèmes de l'art contemporain à partir des travaux d'Henri Maccheroni*, avec Michel Sicard, éd. Bourgeons, 1983.

Partant de sa réflexion sur le crâne en peinture, *Vanité* est une méditation sur la mort et sur son refoulement dans la civilisation occidentale :

« Je suis parti de réflexions sur le rôle du crâne dans la peinture. D'où ce titre *Vanité* : une « vanité » cela désigne une forme particulière de nature morte qui a une place très importante à travers l'histoire de la peinture et dans laquelle le crâne est l'objet principal ou plutôt le centre du tableau. C'est très sensible dans la grande nature morte du XVIIe siècle mais on retrouve cela aussi chez certains peintres du XXe siècle, en particulier chez Braque et Picasso. »⁸⁴¹

Dans le vocabulaire des Beaux-arts, la *vanité* est une composition (nature morte le plus souvent) évoquant de manière symbolique la destinée mortelle de l'homme, selon le dictionnaire.

Par cette réécriture, Butor effectue l'adaptation dramatique d'une forme verbale simple comme échange autour d'un sujet, à une forme dramatisée, avec l'ajout de didascalies. Nous ne saurons dire si le texte a été adapté à la scène, mais nous savons par contre qu'il existe une version publiée chez Balland, en 1980, et que celle-ci a été remaniée pour être adaptée à la forme du recueil *Répertoire V*⁸⁴², qui, comme nous le savons aussi, est un recueil de critique. C'est cette version que nous analyserons. Sur le plan de la collaboration avec les peintres, il s'agit ici d'Henri Maccheroni qui a travaillé avec Michel Butor sur plusieurs projets.

Cette association crée une nouvelle forme de dramaturgie. La peinture dramatique, si l'on peut la qualifier ainsi, est une sorte d'échange verbal didactique et heuristique, dans lequel le peintre intervient en tant qu'autorité et dépositaire de la réflexion sur l'art. Son travail de créateur est mis en avant, grâce à son expérience de la forme picturale. Appelé **Pictor** dans le texte, son appellation ne laisse pas d'ambiguïté sur le contenu de ses

⁸³⁹ Il s'agit de Michel Launay avec lequel il a eu des entretiens publiés dans un ouvrage : Michel Butor, *Résistances, conversation aux Antipodes*, avec Michel Launay, Paris, P.U.F., 1983.

⁸⁴⁰ *Entretiens*, vol. III, Entretien CIII-Michel Butor s'explique, *Lire Magazine*, mars 1980, entretien avec Pierre Boncenne, p. 49.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 49.

⁸⁴² *Répertoire V et dernier*.

paroles. Les personnages de **Viator** et du **Scriptor** viennent encore rappeler cette relation entre l'écriture et le voyage. Ici, il est question d'un voyage spirituel à travers l'histoire de la mentalité occidentale face à l'idée de la mort.

L'insertion de ce texte aux allures et tonalités dramatiques dans *Répertoire V* en fait un texte de critique. Fidèle à l'idée d'une œuvre qui se donne comme critique et refus de l'acceptation de tout ce qui est donné comme évident, il veut effectuer un questionnement, d'où l'idée de conversation.

Il ne s'agit donc pas d'une tirade, mais d'une vision poétique de la critique d'un sujet. On voit ainsi un retour à un théâtre classique, qui ne s'embarrasserait plus de l'attirail scénique et scriptural de *6 810 000 litres d'eau par seconde*, qui a posé des problèmes de réalisation scénique. Avec *Vanité*, Butor semble s'être résolu à la simplicité d'un jeu qui n'embarrasserait plus les acteurs éventuels, mais s'emploierait à donner une tonalité propre au texte. D'où l'existence d'indications servant non pas le jeu scénique, mais l'atmosphère spatiale et sonore. Elles sont empreintes d'un minimalisme qui réduit la scène au strict nécessaire. Ici, c'est une réflexion mentale ; il n'y a donc pas d'action. Le mouvement bref de quelques éléments laisse place au statisme qui caractérise la position des personnages assis dans leurs fauteuils.

La didascalie de départ pose ainsi le décor dans lequel va avoir lieu la scène qui n'est pas celle des personnages, mais plutôt celle du lieu d'émission de la parole. Par cet échange verbal, Butor force les choses à se révéler. Il veut traiter le sujet afin de se libérer d'un tabou, effectuer une sorte de maïeutique. La construction du texte est relativement simple. Nous avons des séquences ponctuées par des didascalies qui rappellent différents bruits : aboiements de chiens, flûte, sonnerie de téléphone, etc., ramenant toujours à l'idée de décor sonore et de texte-partition.

La conversation est construite autour de répliques attribuées à chaque personnage. Elles sont marquées par l'enchaînement de fragments de tours de paroles qui restituent la thématique développée. On voit ainsi que la hantise présente dans les œuvres comme *Mobile*, *6 810 000 litres d'eau par seconde* ou *Réseau aérien* est cette fois mise au premier plan dans *Vanité*.

Une possibilité s'offre ainsi à l'individu d'opérer un choix raisonnable, quant à la manière dont il perçoit son milieu, car l'art est réflexion, questionnement du monde et de l'univers. Et c'est l'occasion d'inviter une fois de plus le lecteur et le spectateur à un nouveau regard sur les rapports entre la littérature et l'art grâce à une réflexion sur l'espace de la scène, à savoir le rapport scène-salle qu'introduit Butor dans son opéra, *Votre Faust*.

II.1.2. La dramaturgie musicale

L'idée de collaboration avec les artistes a pris corps aussi dans la relation de l'écriture à la musique. Nous avons montré plus haut que Butor avait écrit dans *Répertoire I* un texte important intitulé « La musique, art réaliste », comme démonstration des procédés que la littérature pouvait emprunter à cet art du temps, pendant que la peinture, qui est un art de l'espace servirait à traiter le problème spatial dans le roman.

Mais avec l'écriture de *Votre Faust. Fantaisie genre opéra*⁸⁴³, en collaboration avec Henri Pousseur dès 1961, émerge une œuvre particulière. Le problème du genre est posé dans cet opéra qui cherche à dépasser la problématique du rapport scène-salle et celle du lecteur/spectateur pour qui, l'intégration dans l'œuvre ne se ferait plus au sens figuré, mais plutôt au sens propre. Le théâtre comme art vivant, intégrerait dans cet ordre d'idées le spectateur, et ce, dans son déroulement. L'idée d'un texte mobile et ouvert prend véritablement corps ici. Umberto Eco a montré ce principe de l'œuvre ouverte à travers l'exemple d'Henri Pousseur et de son œuvre *Scambi*, dans son ouvrage *L'Œuvre ouverte*.

Cette ouverture de l'œuvre conçue dans l'écriture, fait de *Votre Faust*, le lieu de rencontre de l'hybridation générique que prône Butor et devient une expérience esthétique sans cesse renouvelée. L'ouverture devient donc un principe de créativité pour l'écrivain. *Votre Faust. Fantaisie genre opéra*, donne un rôle important au spectateur comme acteur principal du drame :

⁸⁴³ Michel Butor, Henri Pousseur, *Votre Faust. Fantaisie genre opéra*, Paris, éd. Gallimard, NRF, 1961.

« [...] Votre Faust tente de donner au spectateur un rôle dans l'histoire de Faust. Il pourra choisir, à l'intérieur de l'œuvre, un certain nombre de trajets, il interprétera la pièce comme l'acteur [...]. Il y a cinq fins combinées avec cinq épilogues selon la manière dont on arrive à ces fins. Ce qui fait au total, vingt-cinq conclusions possibles, sans compter d'interminables variations par déplacement des fragments musicaux qui sont mobiles. »⁸⁴⁴

Finalement il y aura six épilogues à la place des cinq prévus initialement. L'œuvre a été conçue entre Bâle, Buffalo, Bruxelles et Paris. Contre l'angle de vue imposé au cinéma par le metteur en scène, Butor créé un opéra en collaboration avec Pousseur, dans lequel le spectateur intervient pour donner une nouvelle orientation à la scène. Par conséquent, les conclusions seront multiples. Cette attitude rejoint celle du trajet en étoile dans *Mobile* et dans *6 810 000 litres d'eau par seconde*. En se penchant précisément sur ce rapport scène-salle qui se crée, Butor se fait résolument dramaturge.

Selon le dictionnaire, le mot *opéra* renvoie à une

« œuvre dramatique mise en musique, composée d'une partie orchestrale (ouverture, interludes, entractes, etc.) et d'une partie chantée répartie entre le récitatif, les airs, les ensembles (duos, trios, etc.) et les chœurs ».

Quant au terme *fantaisie*, il signifie en musique qu'il s'agit d'une pièce instrumentale qui ne suit pas les règles préétablies d'un genre ; c'est en même temps une création qui ne suit pas les règles ou les modèles. Cette œuvre est donc fidèle à la stratégie générique optée par Butor. L'écriture en collaboration avec les musiciens, loin de tarir son imagination, est source de création, parce que :

« le musicien, quant à lui, se trouve plus que jamais devant les mêmes problèmes que l'écrivain : il est préoccupé de trouver l'écriture de la partition, de rendre visible l'audible pour en faire un objet d'étude. Il y a donc là un faisceau de travaux convergents qui suscitent la collaboration. »⁸⁴⁵

⁸⁴⁴ *Entretiens* vol. I, Entretien XLVIII-Le livre futur-Entretien avec Michel Butor, *Synthèses*, janvier 1967, entretien avec Henri Ronse, p. 297. Voir aussi Entretien L.-Michel Butor : emploi du temps assuré (sauf modification) jusqu'en 1970, *Le Figaro littéraire*, 9 mars 1967, p. 306.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 297.

Butor fait ainsi la rencontre de Pousseur en 1961, et le travail sur *Votre Faust* durera huit années. L'œuvre est créée en décembre 1967 au Théâtre de La Monnaie à Bruxelles avec une musique d'Henri Pousseur⁸⁴⁶. La première de cette œuvre eut lieu à la Piccola Scala de Milan en 1969. Le problème du jeu des acteurs s'est posé avec acuité comme avec *6 810 000 litres d'eau par seconde*. L'écriture du texte ne concordait pas avec la mode du jeu habituel. Il s'agissait pour le spectateur d'intervenir dans le jeu de l'écriture en votant une fin, et donc lui donner une autre orientation possible.

Cette idée du texte-partition, possible pour les musiciens, et même très pratiquée chez les musiciens de jazz qui ont l'habitude d'improviser, a rencontré ses limites à travers le jeu des acteurs. Le texte s'est avéré injouable, trop conceptuel, ne tenant pas compte de la faisabilité ou du réalisme corporel du jeu de théâtre. Michel Butor a pu constater qu' :

« En revanche, cela inquiète beaucoup les acteurs qui sont habitués à se trouver dans un genre de théâtre qui ne comporte pas encore de tentative de ce genre. L'acteur apprend son rôle par cœur et le débite jusqu'au bout. Il n'a pas l'habitude, même s'il lui arrive de jouer sur deux théâtres en même temps, de changer de pièce au milieu...D'avoir perpétuellement deux ou plusieurs scènes possibles à l'esprit. Il lui faudrait un entraînement particulier. »⁸⁴⁷

Malheureusement pour cette œuvre, quelques extraits furent donnés. *Harmonia Mundi*⁸⁴⁸ a décidé de l'éditer, mais a vite rencontré des problèmes de distribution, et, selon les dires de Butor dans un entretien avec Dominique Bedou, l'œuvre est devenue introuvable. On voit bien que les expériences dramaturgiques de Butor, aussi plaisantes qu'elles le furent au moment de l'écriture, posaient problème lors des représentations, parce que le jeu scénique des acteurs ne s'accommodait pas avec de telles pratiques.

⁸⁴⁶ « Quelques extraits ont été donnés ici ou là, à Bruxelles par exemple, d'une façon traditionnelle, mais je n'ai pu encore la faire jouer telle qu'elle était conçue parce que les gens de théâtre n'ont pu s'y décider. », confie Butor dans un entretien avec Madeleine Chapsal, in *Entretiens*, vol. I., Entretien LVI-Michel Butor à Grenoble, *La Quinzaine littéraire*, 1^{er}-5 février 1968, p. 345.

⁸⁴⁷ Ibid., p. 346.

⁸⁴⁸ *Harmonia Mundi* (stéréo 01 21580-6) a édité en 1973 un coffret de *Votre Faust* contenant trois disques, un livret et deux jeux de cartes.

On peut constater dès lors que les œuvres en collaboration de Michel Butor ne datent pas de la relation avec les peintres et les musiciens comme on l'affirme habituellement, mais plutôt du moment où il a décidé d'écrire sur commande pour la radio, même si *Votre Faust* fait un peu figure d'exception⁸⁴⁹. *Réseau aérien*, *Description de san Marco*, *6 810 000 litres d'eau par seconde* sont des œuvres sur commande, et donc en collaboration, parce qu'elles ont suscité un travail de réécriture et d'adaptation constants au contact de techniciens de la radio et des professionnels de la scène.

Apparaît alors *in fine* la démonstration d'une écriture dynamique, en mouvement, se métamorphosant à travers les genres. *Votre Faust* fait émerger l'idée d'une dramaturgie musicale, et *Vanité* celle d'une dramaturgie critique picturale. Une sorte de théâtre d'idées qui continue à développer les éléments de poétique énoncés dans le genre romanesque, et montre ses différentes applications à travers les mutations génériques dans la totalité de l'œuvre de Butor.

L'œuvre postromanesque se présente ainsi comme une balance, au hasard des sollicitations dont elle fait l'objet. Elle est aussi un passage d'une forme radiophonique vers une forme dramaturgique au sens strict et classique du terme, mais sous une forme modernisée. Elle se débarrasse de la forme de base pour présenter un théâtre épuré, dont la parole serait l'actant principal, accompagné par un lecteur, un auditeur et un spectateur actifs. Cette collaboration scripturale s'intensifie au niveau de la réception dès lors que le lecteur se mue en auditeur, puis en spectateur, à qui est donné *in fine*, dans la perspective de l'œuvre ouverte, de choisir la suite à donner à la lecture, le canal pour l'écoute, et la fin du spectacle.

C'est pour lutter contre la solitude de l'écrivain, contre sa mort, que l'écriture sollicite la collaboration de ces trois personnes (lecteur, auditeur, spectateur). C'est en cela que Butor, par cette capacité de transformation de la forme peut être qualifié de moderne. Au terme de notre analyse, il s'avère nécessaire d'émettre quelques propositions sur l'œuvre radiophonique de Butor.

⁸⁴⁹ En effet, l'œuvre date de 1961.

III.2. Propositions pour un nouveau « livre sonore futur »

Il nous apparaît maintenant important, au soir de notre étude d'émettre des propositions quant à l'œuvre butorienne qui n'a pas fini d'étonner plus d'un à travers ses métamorphoses génériques. Les indices formels, thématiques et sémantiques relevés montrent bien la présence dans la production butorienne d'une œuvre dramatique associant la radio et la littérature, à laquelle il faut inclure la problématique de l'enregistrement comme mode possible de suppléance de l'objet livre.

L'enregistrement pourrait-il donc suppléer l'écriture ou deviendrait-il un nouveau support textuel ? Il s'agit de se demander si l'enregistrement, au vu des vertus que lui confère Butor comme étant l'avenir de l'écriture, possède la même valeur que l'objet livre et s'il peut ainsi introduire une nouvelle manière de gérer l'organisation et la division générique des œuvres.

Comme mode de conservation, elle permet comme on l'a vu, la réécriture (*Vanité*), une plus grande diffusion et un mode de réception élargie grâce à la radio. C'est pourquoi, nous militons en faveur d'une médiatisation de l'œuvre radiophonique de Michel Butor qui, avec celle de beaucoup d'autres écrivains, reste peu connue du grand public.

Nous avons les lecteurs de Butor qui se sont arrêtés au roman, dont le plus connu à cette heure reste *La Modification*. Ensuite, un bond s'opère, en 2008, si l'on prend comme référence l'ouvrage issu du colloque tenu à l'Université de la Sorbonne nouvelle en 2008, intitulé *Michel Butor : déménagements de la littérature*⁸⁵⁰, qui traite de la mutation des formes que nous avons tenté d'expérimenter ici. Cet ouvrage constitue pour nous une référence dans la qualification générique de l'œuvre butorienne, dans la mesure où toutes les approches de l'œuvre s'appesantissent sur le domaine poétique, arguant un dépassement des problématiques abordées jusqu'alors dans celle-ci:

⁸⁵⁰ Mireille Calle-Gruber (éd.), *Michel Butor : déménagements de la littérature*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

« « Déménagements » ne désigne pas seulement les métamorphoses les plus folles du livre mais aussi ce qui jamais ne pourra tenir dans les limites du livre, a fortiori dans ce recueil des Actes du colloque. Et qui le hante cependant, faisant du livre un espace prophétique. Et du support DVD non moins, inclus dans ce volume, qui offre à l'archive un autre logement. »⁸⁵¹

Ces travaux sont axés principalement sur la relation entre la littérature et les arts, et plus particulièrement entre l'écriture poétique et les arts visuels ou auditifs. La collaboration entre Butor et les artistes-peintres, photographes et musiciens a donné lieu à la naissance d'une nouvelle forme du livre, à savoir le livre d'artiste et le livre-objet, dont la différence fondamentale est soulignée par Adelaide Russo⁸⁵².

L'intérêt que suscite cette production butorienne, montre une orientation quasi généralisée vers d'autres formes de production autre que la radiophonie qui n'a jamais été mentionnée lors de ce colloque, qui aurait pu justement montrer ce débord des arts en rapport avec la radio. La présence d'un homme de cinéma, Pierre Coulibeuf, qui fait partie de la sphère audio-visuelle, était justement l'occasion de conduire le sujet vers la dramaturgie radiophonique pour qui les rapports avec le cinéma furent établis par certains spécialistes, et appelant une autre forme d'écriture créative, en collaboration, produisant une certaine esthétique. Son intervention ne peut être que saluée car elle ouvre des portes vers une approche cinématographique de l'œuvre de Butor, travail en collaboration qui s'effectue depuis peu, et qui n'a pas encore eu les répercussions nécessaires.

Dans le cas qui nous occupe, à savoir l'écriture radiophonique de Michel Butor, plusieurs pistes de recherche peuvent être explorées en vue de la médiatisation de cette œuvre protéiforme, qui mérite sans cesse qu'on l'aborde comme un « palimpseste ». Les termes de réécriture et d'adaptation font partie désormais de la poétique butorienne, non seulement à travers les différentes œuvres connues, étudiées et vulgarisées par des études critiques et des colloques, mais aussi dans un domaine qui devrait réunir spécialistes de la narration, du spectacle et des médias.

Cinq axes importants peuvent être développés dans notre réflexion, à savoir :

⁸⁵¹ Ibid., pp. 10-11.

⁸⁵² Ibid., Adelaide Russo, « Miroitements du livre : Michel Butor/Bertrand Dorny », p. 153.

- 1) L'examen des politiques culturelles et de mise en place de programmes d'étude de l'écriture radiophonique ou sonore à l'université par l'organisation de séminaires et des travaux en collaboration entre laboratoires (TELEM et GRER)⁸⁵³. La mise en place des ateliers d'écriture (il en existe quelques-uns) et la diffusion sur les ondes de la radio universitaire pourrait provoquer un nouvel engouement pour ces pièces, avec des plages horaires bien choisies, en suscitant l'envie de les écouter, comme le fait le cinéma.
- 2) La création d'une phonothèque dédiée aux productions radiophoniques et théâtrales à l'université dans les UFR de Lettres.
- 3) L'archivage des documents (bases de données, numérisation) radiophoniques. En ce qui concerne Butor, il s'agira d'établir un programme d'échange avec la BMVR de Nice qui possède le Fonds Michel Butor, en demandant l'autorisation de reproduire certains documents. Il est nécessaire de collecter les archives des radios qui ont produit l'œuvre de Butor, en France et à l'étranger, comme la BBC en Angleterre et la SDR en Allemagne. La production de supports audio et des vidéos des productions butoriennes s'avère aussi importante.
- 4) Le réexamen des *Œuvres complètes de Michel Butor* qui ne le seront pour nous que lorsqu'elles tiendront compte de cette donnée occultée ;
- 5) La production d'une anthologie des auteurs radiophoniques et la construction d'une véritable théorie tenant compte du genre radiophonique à partir d'une géographie littéraire qui associerait dans son champ d'étude d'autres disciplines.
L'édition critique des œuvres permettra de suivre en profondeur les mutations de l'écriture à travers les différentes versions et adaptations qui en ont été faites. Et l'anthologie des auteurs radiophoniques du Nouveau Roman couronnera ce travail de recherche.

⁸⁵³ Conférences, colloques, rencontres, interventions d'écrivains et de spécialistes de l'art radiophonique.

Le développement de l'écriture radiophonique et partant, du texte radiophonique, passe par une politique et une réflexion de fond sur son évolution et la mise en place de programmes. Comme on peut le constater dans le cadre des recherches de l'équipe EA 4195 TELEM, les phénomènes indexés par l'écriture et la réécriture sont intéressants dans le cadre d'une poétique des textes.

L'écriture possède une fonction sociale. Elle assume aussi celle de vecteur d'idées et d'idéaux. Elle constitue aussi un enjeu important dans les formes variées d'écriture et de l'imaginaire. La forme radiophonique, au-delà du roman constitue un modèle d'écriture qui permet l'examen de la mutation de celle-ci *in vivo*, c'est-à-dire, dans ses différentes déclinaisons, à travers ses adaptations successives.

La mise en place d'une théorie du théâtre radiophonique s'avère nécessaire pour qui s'intéresse aux formes d'écriture en mutation comme celle de Michel Butor. Les genres romanesque, poétique et dramatique possèdent leurs propres théoriciens, mais une théorie spécifique de l'écriture radiophonique qui tienne compte des recherches scripturales initiées par Butor par exemple, s'avère nécessaire.

Ainsi, pour l'hybride générique dont le récit de voyage est le moteur de toute la description ou de la narration émise, une analyse du texte radiophonique qui associerait littérature, techniques de composition radiophonique avec ses différentes phases d'écriture, et la géographie physique, humaine et culturelle, l'ethnologie et l'anthropologie est indispensable pour exploiter ce genre d'écriture et faire évoluer par conséquent le tableau générique hérité du XIX^{ème} siècle.

C'est pourquoi, la vulgarisation et l'essor du théâtre radiophonique dépend des spécialistes du théâtre d'abord, puis de de littérature proprement dite, parce qu'il s'agit d'écriture. Si l'écriture romanesque connaît un essor important, en revanche, la multiplication des supports dans l'époque contemporaine autorise une reconnaissance du médium radiophonique comme vecteur d'une écriture sonore et partant, du livre sonore. Ce qui amène à se poser *in fine* la question de savoir si l'enregistrement peut supplanter le livre. Elle a été explorée par Michel Butor. Il reste que les deux supports restent importants pour l'archivage et la conservation des outils de création.

Ainsi, au sein des universités, des ateliers d'écriture de texte peuvent être initiés, tout en développant une branche qui permettrait de mettre les étudiants dans les conditions d'une mise en scène. Il faudrait donc aménager des plages horaires pour des stages à la radio, ou équiper les universités de salles dans lesquelles on apprendrait en même temps l'écriture et le montage, le scénario, la mise en scène, qui reste théorique, puisque l'écriture théâtrale se fait en vue d'une représentation, et dans le cas qui nous préoccupe, en vue d'une réalisation sonore.

D'où le caractère ambigu de cette mise en onde, parce qu'en France, elle n'intéresse pas grand monde. La vulgarisation du théâtre radiophonique passe donc par la mise en place d'une écriture qui provoquerait l'intérêt des auditeurs à des plages horaires définies. La radio universitaire peut commencer à faire ce travail, puisqu'il n'est pas dénué d'intérêt, étant donné que les meilleures productions sont récompensées par des prix, et qu'il existe justement des festivals pour assurer cette vulgarisation. De fait, c'est au sein de l'université que cette émulation devrait commencer. La distribution se ferait d'abord à partir de Radio Campus⁸⁵⁴, puis s'étendrait à d'autres radios locales pour. Il faudrait trouver son public.

C'est pourquoi, il est nécessaire de créer des phonothèques au sein des universités, afin de rendre les supports audio accessibles aux étudiants et aux chercheurs. L'implantation des relais de l'INA en région est salubre, mais elle nécessite aussi une collaboration assidue avec l'université. Le site de la Médiathèque Jacques Ellul de Pessac⁸⁵⁵ s'adresse à un public très large, contrairement à celui de Toulouse qui est réservé à un public de professionnels. Mais ils reflètent aussi l'état des pièces radiophoniques et leur aspect lacunaire, dans la mesure où elles demeurent la plupart du temps introuvables, parce que détruits ou abandonnés

⁸⁵⁴ Pour connaître la programmation de **Radio Campus**, voir leur site : www.bordeaux-radio-campus.org. Radio Campus de l'Université de Bordeaux emploie des salariés et compte en son sein des bénévoles. C'est une radio associative financée moitié par l'État et moitié par les universités de Bordeaux. Les communes de Pessac, Talence et Gradignan y participent aussi. L'Université Bordeaux 3 fournit les locaux. Radio Campus Bordeaux s'écoute sur la fréquence **88.1 FM**.

⁸⁵⁵ Au site de Pessac s'ajoute celui de la Bibliothèque Municipale de Bordeaux Mériadeck, récemment ouvert au public.

après leur diffusion, faute d'intérêt. L'archivage de ces documents à l'ère du numérique constitue un défi à relever pour une médiatisation future.

Le travail de numérisation des manuscrits de Butor entamée par la BMVR de Nice qui possède le Fonds Michel Butor est en cours d'achèvement. Une œuvre comme *Réseau aérien* gagne ainsi aujourd'hui à être citée parmi les œuvres majeures de l'auteur, dans la mesure où elle explore une nouvelle ère dans cette écriture et qu'elle est une œuvre sur commande. Elle gagnerait à être considérée à sa juste valeur, puisqu'elle a fait l'objet d'une large diffusion en Allemagne et en Angleterre où le théâtre radiophonique a acquis ses lettres de noblesse, bénéficie d'une certaine audience, et suscite en même temps un grand intérêt de la part des chercheurs. Un recueil des différentes versions est nécessaire dans le cadre d'un répertoire des œuvres radiophoniques de Michel Butor.

Retrouver ces versions est non seulement important, mais il faut les rééditer et les commercialiser. Présentées comme livres sonores, elles devraient être fournies avec leurs supports audio respectifs. Ce travail de recherche de longue haleine devrait s'effectuer afin de restituer l'œuvre dans toute son étendue. Les critères de genre étant changeants selon l'angle d'étude choisi, les textes destinés à la radio sont clairement identifiés à travers leurs sous-titres. Dans le support audio, nous pensons à la réalisation à la radio et la réalisation scénique en vidéo, avec l'association du travail des réalisateurs, éléments auxquels littérateurs et techniciens de la radio sont appelés à coopérer.

Ainsi, des politiques culturelles peuvent être mises en place au sein des universités pour assurer leur autonomie dans la compilation et l'archivage des documents, puisqu'elles possèdent de formidables outils de réflexion et de recherche pour renouveler leur fond avec des moteurs de recherche et les bases de données. Le travail en collaboration avec les radios allemande et britannique pour les adaptations étrangères de l'œuvre de Michel Butor s'avère nécessaire dans cette valorisation du plurilinguisme, de la traduction et des programmes d'échanges radiophoniques internationaux.

L'année 1960, époque charnière, marque donc un bouleversement important dans l'écriture butorienne. Ne prétendant pas à l'exhaustivité, nous proposons ici une nouvelle redéfinition de l'œuvre butorienne. Pour cela, les volumes des œuvres complètes devraient se

pencher sur l'édition d'un livre qui traiterait uniquement de l'œuvre radiophonique de Michel Butor, en retraçant le parcours de l'écrivain à la radio à travers les différentes émissions auxquelles il a participé, ses différentes interventions, et les propositions en faveur d'un théâtre épuré et d'une écriture sonore, après une collecte minutieuse de documents. Nous pensons au Fonds d'archives de la phonothèque de l'INA, au département de l'audiovisuel de la BNF, à la Bibliothèque de l'Arsenal, à Radio France et à *France-Culture*.

Un travail de genèse, de critique génétique s'avère aussi nécessaire, dans la mesure où il permet de voir l'évolution de cette écriture, d'en relever les changements, les différentes ratures ou les repentirs par rapport à l'œuvre originale, puisque, rappelons-le, l'œuvre butorienne s'inscrit comme une rature dans son ensemble, d'où l'idée de métamorphose ou de palimpseste.

Nous militons en faveur d'une introduction de la production radiophonique comme genre à part entière dans les classifications de l'œuvre de Michel Butor, et pour le déplacement de la notion d'« œuvre inclassable », qui pour nous ne reflète en rien celle de Butor, mais produit son exclusion qui s'opère dans le processus mental de tout lecteur amené à lire des ouvrages littéraires. Mais en même temps, cela pose le problème du classement. Pourquoi s'y adonner à chaque fois ? Processus indépassable en soi, l'archivage et le classement des documents s'avère d'une nécessité empirique, parce qu'elle permet un repérage immédiat, cependant qu'elle oblitère les différentes facettes d'une œuvre protéiforme.

Comment classer une œuvre protéiforme, hybride ? C'est tout l'intérêt de choisir la notion de forme englobante, qui pour nous a la possibilité de rassembler et d'encadrer cette hétérogénéité de l'écriture qui s'affranchit des barrières. Elle traverse les frontières pour s'orienter vers le multiple, l'internationalisation et la globalisation, tout en mettant l'humain au centre de ses préoccupations premières. Comment représenter l'humain aujourd'hui ? Quelle nouvelle vision peut-il obtenir de son présent en rapport avec le passé ? L'espace comme phénomène sonore devrait le faire réfléchir en somme sur l'écho ou les échos du monde qui l'entoure, parce que c'est justement en fonction de leur perception qu'il se forge une vision du monde.

Autre proposition : après l'édition des œuvres, il serait nécessaire de les mettre au programme des études littéraires (écritures de la modernité, études théâtrales). L'équipe de recherche de Montpellier, avec Pierre-Marie Héron, effectue un travail remarquable de vulgarisation en ce sens.

Au-delà de l'œuvre butorienne, et sachant que d'autres auteurs comme Nathalie Sarraute ou Robert Pinget ont été médiatisés, une anthologie des dramaturges radiophoniques devrait voir le jour, tout en montrant la spécificité de chaque auteur et ses thèmes de prédilection.

Le terme de géographie littéraire, qui a été créé à l'issue de la propension de Michel Butor, à lier voyage et écriture, devrait entrer dans les manuels de poétique, car plus que jamais l'espace, la manière dont l'individu le traite, se l'accapare (le thème de l'écologie très développé aujourd'hui, très en vogue), devrait déboucher sur une réflexion en rapport avec l'avenir de la planète. Sommes-nous encore en osmose avec notre espace ? Le tourisme de masse est-il un refus de l'humanisme et un déni de l'espace ? Sommes-nous condamnés à être réduits à des êtres consommateurs ? N'existe-t-il pas une autre alternative à cela ?

La rapidité des moyens de communication et les autoroutes de l'information, ainsi que les politiques culturelles mises en place permettront-elles de redéfinir une nouvelle ère de la consommation et de l'occupation de l'espace ? Seront-elles encore capables de révéler les mystères cachés et révéler l'homme à lui-même ? Telles sont les problématiques soulevées par l'œuvre butorienne. En effet, elle est soucieuse de se faire entendre dans une mise en ondes qui devrait transformer le paysage audio-visuel d'aujourd'hui.

Voici esquissées les différentes propositions en faveur d'une médiatisation du théâtre radiophonique de Michel Butor en particulier, et de l'écriture radiophonique en général, au sein de l'université.

CONCLUSION

L'étude d'une œuvre protéiforme à l'instar de celle de Michel Butor a permis d'examiner le processus de l'écriture dans la période qui va de 1954 à 1967. En saisir celui de l'élaboration de l'imaginaire à partir des différentes sources et manières de faire est une expérience intéressante dans l'examen de la création d'un écrivain particulièrement prolixe, éclectique et curieux de tout. Chercheur passionné pour les nouvelles découvertes littéraires et artistiques, Michel Butor ne cesse de mettre en avant la notion de transformation comme fait indépassable et but vers lequel devrait tendre toute écriture. Ainsi, la première partie a eu pour tâche de repartir aux sources de la création romanesque, Michel Butor étant considéré comme romancier dans la période des années 50.

En nous servant de données bio-bibliographiques, le chapitre I s'est attelé à répondre à la question du choix de la forme romanesque, à savoir pourquoi et comment on devient romancier. C'est pour répondre à des nécessités psychologiques, témoignant d'une insatisfaction profonde que la veine créative va se mettre en branle. Il ne s'agissait pas d'effectuer, dans ce chapitre, une psychanalyse de Michel Butor, ni de rechercher le mythe personnel de l'écrivain.

Ayant à cœur de répondre à la question de l'abandon de la forme romanesque après 1960, il nous est apparu qu'une approche de ce type pouvait nous aider à aborder l'œuvre en création, dans son mouvement et son remuement de départ. Essentiel pour nous, elle nous offrait une première lecture du fait romanesque ou du choix de cette forme chez Michel Butor.

À cette bio-bibliographie, nous avons associé une approche socio-historique du romanesque, qui nous a permis d'épingler les déplacements ou plutôt les voyages effectués par l'écrivain comme moteurs de la rédaction effective des romans. Ces voyages deviendront par ailleurs une référence majeure dans la poétique butorienne, car, nous le verrons, ce sont eux qui sont à l'origine des différentes métamorphoses de la lecture, de la réflexion et du questionnement sans cesse posé à l'œuvre par l'écrivain. C'est ainsi qu'émerge la notion de

« génie du lieu », définie comme la puissance qu'ont les lieux sur les individus qui les habitent et les visitent.

À partir de la question centrale : Butor a-t-il abandonné la forme romanesque ? Nous avons entrepris d'analyser le passage de *Degrés* à *Mobile*, en étudiant dans le même temps *Réseau aérien*, et *6 810 000 litres d'eau par seconde*. Il s'agissait donc de voir si la décennie 1960-1970 correspondait à un renouveau de l'œuvre butorienne, à l'obéissance à des tendances du moment, ou à une régression.

Butor s'est toujours défini comme un écrivain de l'écart (il se méfie des phénomènes de groupes). S'inspirant de l'héritage littéraire dont il se veut le garant (Montaigne, Rabelais, Racine, Balzac, Baudelaire, Mallarmé, Proust) et des arts (peinture, musique, sculpture, architecture, opéra), il croit trouver son originalité en s'orientant vers l'écriture d'œuvres qu'il qualifie de « mobiles ». Pour lui, l'œuvre mobile devient ce vers quoi doit tendre toute littérature qui ferait sienne les principes de la « critique » et de « l'invention ». La meilleure œuvre doit tendre vers la mobilité, l'ouverture, la multiplication des trajets de lecture, afin que le lecteur donne libre cours à son interprétation.

L'auteur choisit donc d'orienter sa réflexion sur les catégories essentielles que sont le temps et l'espace. Suivant sa poétique, cette entreprise n'est réalisable que si l'on prend comme texte de base un hybride générique qui permettra de juxtaposer des textes hétérogènes aux multiples accents, ce qui produira des couleurs différentes. Les textes seront « collés » pour produire des effets de sens inattendus, à l'instar des collages offerts par le cubisme analytique, ce qui ne pouvait pas se faire dans le roman. Butor ne pouvait ajouter des textes sans provoquer un déséquilibre au niveau de la narration. C'est pourquoi, après 1960, il l'assumera par des textes ouverts, appelés « études », car cette notion implique celle de « possible » littéraire, développée à travers la série d'essais intitulés *Répertoire*.

Le contexte de production de l'œuvre s'inscrit ainsi dans un mouvement littéraire, le Nouveau Roman, auquel Butor a toujours refusé d'être associé, alors qu'il n'en révèle pas moins sa parenté éditoriale et thématique avec d'autres auteurs, ainsi que le désir de débarrasser la littérature de ses traditions anciennes, appelées « notions périmées ». La

personnalité de Butor et ses prises de position nous ont enfin permis de dégager une modernité de Michel Butor à partir de ses réflexions et de son écriture.

Le Chapitre II quant à lui, s'est imposé naturellement, dans la mesure où Michel Butor, parallèlement à son écriture romanesque, exerce une activité de critique. Celle-ci ne se départit pas de la forme romanesque, puisqu'il est souvent question de critique du roman. Nous avons ainsi choisi expressément de nous limiter à cet aspect de sa critique, puisque la série des *Répertoire* montre bien que l'auteur se promène sur plusieurs territoires de la recherche (le *Répertoire III* par exemple fait la part belle aux beaux-arts, tandis que le *Répertoire V* est un mélange de textes aux sujets hétéroclites).

Pour la clarté de notre exposé, et dans le sillage du roman, nous avons pris l'œuvre critique s'intéressant à la forme romanesque. Nous ne pouvions oblitérer cette écriture dont la forme de l'essai, qui ne le suit pas tout à fait mais évolue en même temps que lui, sert d'appui à l'élaboration d'une poétique, et à mettre en exergue la recherche littéraire et le souci de la forme.

L'essai deviendrait alors chez Butor la deuxième forme de l'écriture. C'est une mutation, qui ne se contente pas d'apporter des jugements sur telle ou telle œuvre, mais qui soutient et développe l'activité créatrice. C'est donc une critique créatrice, dans laquelle l'écrivain recherche des formes esthétiques pouvant servir à son invention. Le développement d'une poétique du roman permet à l'écrivain d'indexer les matériaux nécessaires à la fabrique de l'œuvre idéale à l'intérieur de laquelle la critique est manifestée par des procédés comme la mise en abyme. Il s'agit de faire advenir une œuvre autoréflexive qui regarde son propre être de langage pour amener le lecteur à être attentif au langage et à la manière dont l'œuvre signifie sa situation au monde.

Ainsi, l'écriture critique se construit à partir de la phénoménologie pour éprouver la manière dont on perçoit, par la description méthodique des phénomènes. Non seulement, la recherche des solutions aux problèmes esthétiques est appréhendée à partir de recherches sur les structures internes de l'œuvre (le langage, les mathématiques, le travail sur les aspects formels, les éléments spatio-temporels, les personnages), mais aussi sur les aspects externes

du livre, sur l'aspect visuel de la page comme productrice de sens par un travail sur la typographie.

La question du lecteur étant primordiale *in fine*, la liberté de l'interprétation, le choix des grilles de lecture générée par la forme de l'écriture amène vers la construction d'une œuvre et d'un lecteur en mouvement, étant donné que le travail sur la forme ne se départit pas de celui du mélange des genres (l'épistolaire, le récit de voyage, le récit de rêves) comme possibilité de génération du mouvement de l'œuvre et du lecteur.

Ces recherches formelles effectuées par Michel Butor à travers son activité critique inscrivent son œuvre dans une tradition littéraire et permettent de voir sous un autre angle les innovations stylistiques des écrivains qui lui servent de modèle. C'est ici qu'on peut parler de phénomènes transtextuels, tant au niveau de l'œuvre, qu'au niveau de l'écriture critique des essais qui génèrent plutôt une intertextualité critique, comme l'a montré Leyla Perrone-Moisés.

Jusqu'ici, on pourrait sentir un air de déjà vu et de déjà dit, dans la mesure où ces aspects ont fait l'objet de nombreuses exégèses. Notre propos s'insinue dans le sillage de l'examen d'une écriture en mutation qui joue avec l'hybridité générique et se métamorphose sans cesse. C'est pourquoi, notre analyse formelle a tenté de dépasser les premiers moments (écriture romanesque, écriture critique), en mettant à jour l'emploi métaphorique des notions théâtrales comme forme de démonstration ou de justification de l'écriture romanesque.

La saisie de cette ligne directrice a permis de montrer dans son œuvre, une analogie entre les formes dramatiques et les formes romanesques. C'est pourquoi, nous nous sommes demandé, au vu de l'abondance des références théâtrales s'il existait justement une poétique butorienne du théâtre classique. Car, si Michel Butor fait constamment référence à la règle des trois unités ou à la notion de vraisemblance, il apparaît à l'examen des œuvres, qu'il existe bel et bien des aspects dramatiques dans l'œuvre romanesque, et que la problématique de l'oralisation du roman peut être soulevée à la lecture de *Degrés*, considéré comme le dernier roman produit.

Ceci nous amène donc à nous poser la question de la classification générique de l'œuvre butorienne dans notre chapitre III, et de tenter d'apporter une première réponse à la question de savoir si Michel Butor a abandonné la forme romanesque. L'émission de plusieurs hypothèses a permis de voir dans un premier temps, au vu des aspects formels et sémantiques, que les œuvres publiées après 1960 avaient pour sous-titre « Études », et qu'elles possédaient des formes différentes de celle du roman. À l'intérieur de ces œuvres, le fragment, le discontinu et la minoration de la fiction les éloignaient de la forme romanesque proprement dite.

Dans un second temps, à l'examen de ces mêmes critères avec des outils plus approfondis, il apparaissait dans les fragments, des moments narratifs fictionnels à l'intérieur desquels une structure romanesque pouvait apparaître. C'est ce qui aurait amené certains à penser, pour des raisons éditoriales surtout, qu'après 1960, Michel Butor écrivait encore des romans. C'était ignorer le discours martelé par Butor sur la nécessité de revisiter la division classique des genres héritée du XIX^{ème} siècle, par l'intégration de nouvelles données. La forme romanesque étant indépassable dans l'esprit du lecteur, nous avons pu émettre l'idée d'un mur générique qui occulterait la forme visible sous nos yeux, celle du texte radiophonique.

La nouvelle forme englobante devient dans ce cas de figure, en troisième lieu, le théâtre radiophonique. C'est dans cette mesure que nous avons essayé de proposer une division de l'œuvre en **roman**, **essai**, et **théâtre radiophonique**, signalant au passage que *Réseau aérien* et *6 810 000 litres d'eau par seconde*, textes écrits directement pour la radio sont aussi des œuvres sur commande.

En effet, de telles productions, comme deuxième configuration de l'imaginaire butorien, après les œuvres d'imagination personnelle que sont les romans, créent une nouvelle dynamique. Le travail en collaboration permet d'élargir les questions d'esthétique amorcés dans le genre romanesque et de remettre en cause la notion d'auteur, d'élargir l'horizon des recherches sur la spatialisation, la temporalité, l'interprétation lectoriale et les problèmes d'adaptation dans une œuvre ouverte et en mouvement.

C'est pourquoi, nous avons tenté de montrer ce passage d'une forme englobante romanesque vers une forme dramatique sortant des sentiers battus. Pour cela, sa modernité convoquait les possibilités offertes par la technique radiophonique considérée comme mode nouveau d'expression qui offre des possibilités d'écriture nécessaires à la réalisation du texte-partition. L'étude de la dramaturgie dans le texte radiophonique, par ses capacités à saisir les phénomènes de narrativisation et à poser les questions de fiction, nous a paru nécessaire dans le développements de la deuxième partie de la thèse. Il s'est agi de poser un cadre, à savoir la saisie de la relation entre littérature et radio, qui est à la base de la nouvelle forme d'écriture dramatique. Les années 1960 marquent en effet l'avènement de la stéréophonie à la radio, le développement des travaux sur le son, et de l'incursion d'une nouvelle forme de théâtre à la radio.

Comme il n'ya pas encore de nombreux textes uniquement destinés à la radio, c'est la retransmission des scènes jouées au théâtre qui est programmée dans un premier temps, la radio se posant comme relais de la scène. Plus tard, l'adaptation radiophonique des romans sera de mise, occultant la production de textes proprement radiophoniques. C'est pourquoi, il n'est pas étonnant de voir que les auteurs du Nouveau Roman français ont joué sur les deux pôles, tant celui de l'adaptation radiophonique de romans que de celui de l'écriture de textes destinés à la radio. Ces faits ont été rendus possibles dans le cadre sociologique et historique offert par les bouleversements et l'évolution des techniques. C'est dans cet élan que Michel Butor se voit commander l'écriture de *Réseau aérien* par l'ORTF en 1962 et celle de *6 810 000 litres d'eau par seconde* par la Süddeutscher Rundfunk (SDR) de Stuttgart en 1968.

La revue des études critiques sur *Réseau aérien* nous a amené à établir deux constats : le théâtre radiophonique n'est pas très étudié, et il n'est donc pas étonnant que la plupart des textes écrits pour la radio suscitent peu d'intérêt, parce que leur valeur est minorée. Constat établi par Michel Butor lui-même qui s'escrime à défendre le genre radiophonique comme une catégorie esthétique autonome à l'égard du théâtre proprement dit. Intégré dans sa poétique, ce sont des problèmes de sonorité, de spatialisation et de texte comme partition à exécuter par les interprétants, ainsi que la question de l'enregistrement qui sont abordés.

Force est de constater que les meilleurs exégètes de l'œuvre de Michel Butor ont oblitéré *Réseau aérien*, hormis les études s'intéressant aux aspects formels, purement poétiques. C'est donc le lieu du questionnement de la valeur de l'art radiophonique dans ses aspects littéraires, économiques, sociologiques, aspectuels, de réception et de politique culturelle. Malgré certains manquements, il ressort que des efforts sont en train d'être fournis en vue de susciter un regain d'intérêt pour la radio à travers la création des festivals, des prix et la mise en place d'ateliers d'écriture radiophonique.

Des recherches permettent aujourd'hui de porter un regard nouveau sur l'art radiophonique. C'est pourquoi, nous avons entrepris à notre tour de le démontrer à travers l'analyse dramaturgique de notre corpus : *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis, Réseau aérien. Texte radiophonique, 6 810 000 litres d'eau par seconde. Étude stéréophonique*. Si les deux derniers textes ont été écrits directement pour la radio, en revanche, *Mobile* a été seulement adapté.

La documentation et les archives radiophoniques étant lacunaires, nous avons procédé par hypothèses et déduction, car ce sont les aspects de l'écriture qui nous intéressent au premier abord avant de traiter des aspects sonores. Nouvelle forme d'hybridité, ces textes associent des genres différents, ceux du théâtre dans sa forme, celui du récit de rêve, de voyage, de l'histoire de l'essai, et de la poésie.

Pour montrer cette relation d'hybridité entre forme dramatique et roman chez Butor, nous avons tenté de définir ce que nous entendons par le terme « effet romanesque », en le rapprochant de notions voisines comme effet de réel (Barthes), « effet-personnage (Jouve), « effet-fiction » (Calle-Gruber) qui font partie du même univers, celui de la fiction, parce qu'elles s'entrecroisent et interfèrent les unes dans les autres, pour marquer une forme d'interprétation lectoriale selon l'angle d'approche choisi.

Ainsi, il s'est agi, dans ce cadre, de déterminer les conditions d'apparition de l'effet romanesque à partir des marques distinctives comme le genre (un hybride générique), la structure narrative (narration fragmentaire, stratification discursive), et une forme créée par le rapport entre le statique et le dynamique, où se joue justement la forme de l'écriture.

Ce rapport entre le dynamique et le statique ne peut se jouer qu'à travers une écriture du fragment, de la rupture et du saut, de la technique du palimpseste.

Pour faire sourdre tous les effets d'écriture, et montrer qu'il existe une écriture dramatique chez Butor, nous avons choisi d'étudier la dramaturgie dans les conditions énoncées par Patrice Pavis, à travers la mise en rapport entre l'univers fictionnel et l'univers référentiel. À partir de cette distinction, quatre niveaux d'analyse se dégagent dans le texte : le Niveau I, qui renvoie au Discursif pour la thématique et l'intrigue ; le Niveau II, relatif au narratif pour la dramaturgie et la fable; le Niveau III renvoie à l'actantiel pour les événements, les actions et les actants, et enfin, le Niveau IV traite de l'idéologie et de l'inconscient pour les thèses et les contenus latents.

L'hypothèse de Pavis est que le texte porte les marques d'une pratique scénique. Ce sont elles que nous examinons, et que la critique des œuvres postromanesques de Michel Butor a laissé de côté, optant pour un aveuglement générique devant une évidence flagrante posée par l'écriture de ces textes.

Les niveaux d'analyse dégagés par Pavis constituent un cadre méthodologique intéressant, dans la mesure où ils peuvent être adaptés à la nature des textes que nous étudions. L'approche narratologique de départ nous empêchait de voir la nature théâtrale et fragmentaire des discours, et constituait un blocage au sein de l'analyse. Avec la méthode de Pavis, elle est intégrée dans le dispositif théorique et permet de traiter des aspects romanesques, narratifs du texte dramatique. Il ne s'agit donc pas de plaquer une méthode, un modèle, mais de l'adapter à nos besoins. L'esthétique moderne appelle sans cesse à la recherche de nouveaux outils. Par conséquent, les textes butoriens seront étudiés du point de vue de l'analyse dramaturgique détachée de notions de fable, d'intrigue, d'actant, mais aussi à partir de la géographie littéraire, par la focalisation sur l'écriture de l'espace opérant à travers ce qu'il a nommé « le génie du lieu ». C'est à travers lui que l'individu se découvre, et c'est autour de la description phénoménologique de leurs rapports que les textes sont construits.

Leur analyse présente donc une écriture construite autour de codes mettant en relation littérature et radio à travers la structuration des textes (titre et genre, les codes de signalisation, la présence des Notes techniques ou indications scéniques, relevant de l'ordre du devoir faire, les trajets de lecture). Elle tient compte du médium radiophonique comme jeu pour l'oreille, en allemand « Hörspiel », et jeu des acteurs, dont les voix, marquées par une corporéité, sont censées mettre en image le texte, un texte à plusieurs lecteurs, un texte concert de voix et de sons, un texte-partition, un texte polyphonique.

La typographie apporte un surcroît de sens à l'ensemble, puisque la page-tableau participe à la représentation visuelle, tandis que les notes pour la réalisation scénique et pour le placement des acteurs et donc des voix font partie de la représentation des aspects auditifs. Les séquences sont encadrées. Le rythme est aussi souligné par les répétitions, les anaphores, l'anamorphose, la vitesse, le mouvement, ordonné par le genre du récit de voyage qui soutient les pièces.

Sous le mode de la fiction et de son organisation, le modèle actantiel ne peut s'appliquer ici, parce qu'il n'y a pas d'action au sens strict du terme. Il s'agit d'une description mentale et d'une mise en scène du langage qui cristallise le rapport entre le statisme et le mouvement. Les paroles deviennent des mots croisés par le procédé du simultanément, de telle sorte qu'il y a une dialogisation des discours, et que dans le même temps, on se demande si les monologues relèvent de l'aparté ou révèlent une incommunicabilité avec l'autre, dans un espace-temps (chronotope, selon la terminologie de Bakhtine) stratifié. Mais c'est aussi un des intérêts de la radiophonie, le texte s'insinue dans l'intimité de l'auditeur pour lui transmettre une part d'onirisme.

Étant conçu pour être mis en ondes en ce qui concerne le texte radiophonique, une ambiguïté apparaît chez Butor, qui, par un processus inverse, va adapter sur commande ses productions radiophoniques à la scène : *Mobile* et *6 8 10 000 litres d'eau par seconde* seront adaptés au théâtre. Nous obtenons une fois de plus une nouvelle mutation de l'écriture qui bifurque de la mise en avant des aspects auditifs, vers l'écriture visuelle destinée à la scène. D'où l'étude des aspects de la mise en scène et de la mise en ondes dans notre travail.

Ces deux systèmes sont l'objet d'une nouvelle mutation de l'écriture au contact des techniciens du théâtre et de la radio. Le metteur en scène ou le metteur en ondes procède à une nouvelle lecture et à une interprétation de l'œuvre, en collaboration avec l'écrivain. Et c'est à partir de ce moment-là que se cristallisent les tensions sur la survivance de la notion d'auteur, puisque ce dernier veut garder le contrôle sur l'œuvre. Il est obligé de déléguer, si l'on considère l'œuvre comme inachevée, et que c'est au lecteur qu'il incombe de la continuer, Butor ne pensait peut-être pas au lecteur particulier qu'est le réalisateur. Leur rencontre remet fortement en cause le statut de l'écrivain et celui de la notion d'auteur.

Ce qui permet encore de soulever une nouvelle problématique, celle de l'adaptation des textes. Avec Michel Butor, on voit apparaître un processus inverse d'adaptation de textes radiophoniques au théâtre proprement dit ou classique. C'est donc ici que se lit le mieux le processus de l'écriture du palimpseste et de transformation du texte.

La mise en ondes interpelle le jeu des acteurs, les problèmes de réception. Il ne s'agit plus d'examiner uniquement la place du lecteur, mais de saisir aussi celle de l'auditeur. En soulevant la question du studio d'enregistrement conçu comme un hors-scène, nous passons de l'invisible vers le visible par la mise en scène au théâtre (*Mobile* au Théâtre Royal de Liège dans une mise en scène de Jacques Polieri). Ceci a pour conséquence une réflexion sur l'émergence d'un nouveau rapport scène-salle, grâce au Théâtre Mobile de Grenoble. On voit bien comment les concepts scripturaux sont réalisés, c'est-à-dire rendus réels par la réalisation scénique ou la représentation scénique.

Dès lors, l'écriture de Michel Butor épousant la forme romanesque à laquelle la poésie et la critique étaient associées, devient une écriture dramatique stratifiée, en ce qu'elle se transforme à différents stades de sa réalisation : d'abord au niveau de la conception, par la rencontre de deux imaginaires (texte sur commande), et ensuite par la réalisation qui entraîne plusieurs étapes de réécriture pendant le processus de mise en ondes et de mise en scène.

Toute cette machinerie, loin de s'arrêter uniquement au jeu, révèle une intention (*l'intentio auctoris* selon Umberto Eco), si l'on se fie au texte de départ, la notion d'auteur étant devenue instable à ce stade de l'analyse. L'écriture, dans ce cas, par la volonté de représenter le malaise de l'être humain dans sa relation à l'espace, au lieu, se poétise. Ainsi,

les structures idéologiques et inconscientes contenues dans la prose poétique du théâtre radiophonique deviennent par conséquent l'objet de notre troisième partie.

Le récit de voyage enveloppant toute l'œuvre de Michel Butor comme forme qui restitue le mieux l'analyse phénoménologique de la perception du lieu par l'individu, est l'occasion d'établir un rapport devenu courant dans la poétique butorienne entre le voyage et l'écriture (*Répertoire IV*). Ce lien, très commenté par la critique opère sur un domaine précis de l'écriture dramatique butorienne. C'est ici qu'une approche historique, géographique, analytique et sociologique est nécessaire, parce qu'il s'agit de la rencontre entre des individus de cultures différentes dans des espaces géographiques.

Ces espaces sont perçus historiquement comme lieux d'affrontements physiques et idéologiques. Mais, transformés par l'histoire et l'économie contemporaine, ils deviennent des lieux fantasmés, à travers lesquels le « génie du lieu » joue de plusieurs ambiguïtés et contradictions. Il apparaît comme lieu de mort et de vie dans la mise en place d'une politique touristique, qui, montrant l'intérêt économique du lieu par l'afflux des touristes, les infrastructures mises en place pour leur accueil, n'en délivre pas moins, aux yeux de Butor un message négatif, auquel participe le touriste.

En effet, l'espace est devenu, non plus un lieu de découverte, mais un objet de consommation (ce que traduit la litanie incessante d'objets manufacturés à l'effigie des chutes du Niagara, ou les catalogues de vente par correspondance). Il ne fait pas sourdre ou résonner une parole perceptible de la part du touriste. Inséré dans un groupe, ne s'intéressant plus à l'autre, à son histoire, et à sa présence, il est traversé par les discours ambiants. Cette désintégration partielle de celui-ci (puisque les groupes sont identifiables les uns par rapport aux autres) l'intègre dans le mouvement brownien des mots croisés.

Si un semblant de quête est visible, à travers cette première couche de représentation du voyage, une deuxième recherche spirituelle, en l'occurrence, est possible. Ce sont les images poétiques qui permettent d'accéder à ce deuxième niveau. L'image de l'eau va entraîner toute une symbolique de la rédemption.

L'image de l'eau, qui enveloppe les textes sous les différents aspects (mer, fleuve, chutes d'eau, pluie, neige...), est représentée au niveau de l'écriture poétique, et au niveau pictural (l'image de la carte des États-Unis, bien que dessinée de manière épurée dans l'*incipit*, est normalement représentée dans les atlas entourée d'étendues d'eau comme l'Océan Pacifique, l'Océan Atlantique, le Golfe du Mexique, la Mer des Sargasses), permet de montrer l'aspect matriciel de l'eau, comme élément de renaissance et de retour vers la nature.

La poésie véhicule en outre un autre message, elle se fait dénonciation d'une pratique sociale et économique courante, en même temps qu'elle prône un retour aux vraies valeurs : la fonction didactique du voyage. Son but serait la découverte et par conséquent la transformation de la conscience. Le tourisme se posant comme un leurre positif devant les aspects négatifs du lieu, il ne permet plus aujourd'hui ce type d'approche. On voit bien la différence dans le principe de contradiction opéré par la rencontre entre le texte de Chateaubriand et celui de Butor.

Le résultat est qu'un effet d'étrangeté est produit à travers le diptyque offert par ces aspects négatifs et brillants du lieu visité ou survolé. La meilleure connaissance de l'espace passe par un questionnement incessant du lieu comme lieu de mémoire, à l'heure du développement des moyens de communication et des transports, du sens de la découverte de l'autre, et du rapport à autrui.

Nous voyons bien, en explorant l'œuvre de Michel Butor que l'écriture dramatique, toujours dans une perspective de collaboration, se poursuit dans l'association de la peinture et de la musique à la littérature pour aboutir à ce que nous nommons la dramaturgie picturale et la dramaturgie musicale (opéra). Cette relation a pour but d'amener l'homme à se remettre sans cesse en question au regard de sa culture.

Notre approche formelle de l'œuvre alliant narratologie, dramaturgie, poétique du roman et de la lecture, analyse sociologique, a permis d'analyser une écriture en mutation permanente à travers les étapes successives de sa production et du faire artistique. L'œuvre de Michel Butor est protéiforme. Nous avons pu montrer en effet que dans la période située entre 1954 et 1967, celui-ci avait opté pour l'hybridité générique en opérant à chaque fois un rapport d'inversion au niveau des genres, à travers l'émergence d'une forme englobante qui

déterminerait l'ensemble. Ses choix formels n'ont qu'une visée, à savoir la résolution des problèmes formels qui se sont posés à chaque étape de son parcours, créant chaque fois une nouvelle esthétique. Le terme de forme englobante paraît donc le mieux adapté pour saisir la mutation du genre ou les genres en mouvement dans l'œuvre.

Forte d'une présence radiophonique, l'œuvre demande à être renommée et reclassée. Ainsi, nous avons milité pour une révision des *Œuvres complètes de Michel Butor* qui mettrait en avant le travail dramaturgique de Butor. L'édition d'un ouvrage sur le travail radiophonique de Butor, à l'instar de ceux qui ont été faits sur l'œuvre radiophonique de Robert Pinget, Nathalie Sarraute ou Samuel Beckett, serait un outil intéressant pour les études sur le Nouveau Roman, mais aussi sur les différentes formes d'écriture et de réécriture présentes à travers l'œuvre de Butor. L'édition de ces ouvrages et la mise en place d'une politique d'étude des textes radiophoniques dans les programmes servirait la cause de ce genre, à l'heure où l'univers du multimédia est en plein essor.

Ce travail stimulant pour nous, ne s'est pas fait sans difficultés qui ont été de tous ordres. Tout d'abord, nous nous sommes heurté à ce que nous avons appelé le mur générique. Concentré sur les lectures critiques de Michel Butor, nous ne prenions pas encore conscience de la véritable forme de notre corpus. En orientant par conséquent nos recherches uniquement sur le plan narratologique, nous recherchions éperdument du roman dans des œuvres qui n'en étaient pas. Mais la découverte de l'aspect intergénérique entre roman et théâtre nous a fait prendre conscience de l'orientation à suivre par rapport à la nature des textes.

L'autre aspect soulevé ici réside dans la difficulté de la lecture. C'est une œuvre difficile qu'il faut apprendre à lire, qui vous égare, qui laisse place à une écriture du vide, au moment où vous pensiez avoir du texte. Ces textes sont comme des particules en mouvement qui se laissent saisir un instant, mais s'échappent ensuite. Il n'y a pas un, mais plusieurs trajets de lecture à accomplir. Le lecteur est sommé de choisir les fragments qui offrent la meilleure lisibilité du thème à traiter. On se retrouve prisonnier et angoissé face à ces ouvrages qui se dérobent sans cesse. Seuls des efforts acharnés et une confrontation active avec le texte, permettent de le suivre et de l'appréhender.

La seconde série de difficultés est de nature matérielle. Les œuvres radiophoniques, comme nous l'avons souligné au cours de notre thèse, ne sont pas facilement accessibles. Tout le monde s'accorde à le dire. Si l'édition de notre corpus publié chez Gallimard est disponible dans toute bonne librairie et bibliothèque, en revanche, *Réseau aérien*, est un livre épuisé, il n'est plus réédité depuis sa sortie en 1962.

Nous n'avons pas pu avoir accès aux versions audio de notre corpus, l'interrogation de la BNF, notamment du SINBAD et de l'INA que nous avons contactés par mail n'ayant rien donné. Une antenne de l'INA existe à la Médiathèque Jacques Ellul de Pessac. Il nous était possible de consulter des documents sonores sur Michel Butor. Malheureusement, les archives datant d'avant 1990 n'y figurent pas. Nous avons contacté la Bibliothèque Municipale à Vocation Régionale de Nice, dans laquelle se trouve le Fonds Michel Butor. La collaboration avec Madame le Conservateur de la BMVR fut agréable, mais l'attente des réponses fut longue, à cause du travail de numérisation des manuscrits qui était en cours.

Ces difficultés nous ont cependant permis d'élaborer une réflexion personnelle basée sur la déduction, en l'absence de certains documents qui auraient pu apporter un éclairage certain sur tel ou tel aspect de l'œuvre. La question qui demeure est celle de savoir s'il est possible un jour de retrouver les versions et les adaptations radiophoniques de notre corpus. L'examen de la liste des manuscrits à la BMVR ne mentionne que l'adaptation radiophonique de *Mobile*, et la version Grenoble de *6 810 000 litres d'eau par seconde*. Une étude plus poussée en ce sens permettrait dans un avenir proche d'effectuer un état des lieux de cette production, de suivre les transformations de l'écriture à travers ces différents versions, et d'en préparer une édition livresque et audio qui devrait être disponible dans les bibliothèques universitaires. Il s'agirait alors d'éditer un nouveau livre sonore futur capable de témoigner une fois de plus des métamorphoses de l'écriture butorienne et qui devrait figurer dans les programmes d'études.

ANNEXES

Annexe 1 : Dialogue avec Michel BUTOR⁸⁵⁶

1. Sur *Mobile*.

Gisèle Leyicka Bissanga : Vous avez déjà visité l'Afrique (Burkina-Faso, en Afrique de l'Ouest ; l'Ethiopie, en Afrique de l'Est). Etes-vous allé en Afrique centrale ? Je suis originaire du Gabon, et j'aimerais vous parler d'une plante du Gabon appelée *Iboga* dont on extrait une substance, l'« ibogaïne » et dont les effets font l'objet d'analyses poussées aux Etats-Unis.

Michel Butor : Je suis allé aussi au Zimbabwe du temps où ce pays jouissait encore d'une certaine liberté. Je ne suis jamais allé au Gabon ni dans d'autres pays d'Afrique équatoriale.

Gisèle Leyicka Bissanga : Dans la religion animiste en Afrique, et particulièrement au Gabon, cette plante est utilisée pour les rituels d'initiation ou de guérison spirituelle. La consommation de la plante à petites doses pendant la cérémonie permet à l'individu d'avoir des visions et de purifier ainsi d'une certaine manière son être. Cette plante, tout comme le *peyotl* chez les Indiens d'Amérique permet d'établir le lien avec les esprits. C'est en lisant *Mobile* que l'idée m'est venue d'établir le lien entre les deux plantes et les cultes qui leur sont consacrés.

⁸⁵⁶ Ce dialogue fait suite à un séminaire organisé par Carlo Ossola au Collège de France le 11 juin 2008 intitulé « autour de l'œuvre de Michel Butor », et au cours duquel nous avons rencontré l'écrivain pour la première fois. Pour des raisons d'indisponibilité de sa part, ce dialogue s'est fait par écrit. Nous y avons rencontré aussi l'éditrice de ses *Œuvres Complètes*, Madame Mireille Calle-Gruber, dont la présence et l'écoute étaient remarquables. Nous avons ainsi continué à entretenir la correspondance avec Michel Butor.

Michel Butor : Il y a évidemment des parallélismes entre l'usage de ces deux plantes. Je crois que l'ethnographie nous fournirait d'autres exemples.

Gisèle Leyicka Bissanga : Quelle est la fonction du procès des sorcières de Salem dans *Mobile* ? Pourquoi avez-vous choisi le personnage de Susanna Martin en particulier ?
Que pensez-vous de ce fait historique ?

Michel Butor : Il s'agissait de montrer certains des aspects les plus dramatiques de l'Histoire des Etats-Unis. Parmi les victimes de ces procès, le personnage de Susanna Martin était l'un des plus émouvants. Ce thème apparaît toujours en relation avec l'Etat du Massachusetts. Il n'est pas propre aux Etats-Unis. Il suffit de lire *La Sorcière* de Michelet. Mais les circonstances particulières lui ont donné une couleur propre.

Gisèle Leyicka Bissanga : Pourquoi avoir choisi les vues du Clifton's Cafeteria ?

Michel Butor : Clifton's Cafeteria me semblait une illustration particulièrement frappante de la collusion entre le commerce et la religion aux Etats-Unis.

Gisèle Leyicka Bissanga : Quelle est votre vision de la ville de Mobile, Alabama aujourd'hui et de l'Amérique en particulier ?

Michel Butor : Je ne suis jamais allé à Mobile, Alabama. C'est son nom qui lui donne cette importance. Quant à l'Amérique d'aujourd'hui, elle m'inspire un sentiment mélangé d'inquiétude et d'admiration. Elle est encore le pays le plus avancé et le plus influent de la planète ; mais c'est en train de changer.

Gisèle Leyicka Bissanga : Que pensez-vous de la candidature de Barack Obama ? A-t-il ses chances ? Quelle portée historique peut-on donner à cet événement ?

Michel Butor: je souhaite le succès de Barack Obama. Il sera le premier président noir, ce qui tournera une page dans l'histoire des Etats-Unis. Celui de John MacCain serait catastrophique pour le monde entier.

Gisèle Leyicka Bissanga : Pourquoi la « voix » de Lovecraft apparaît-elle vers la fin de l'œuvre ? Je n'arrive pas à m'expliquer sa présence brusque dans le texte. Quel rôle joue-t-il par rapport à la pensée véhiculée dans le texte ?

Michel Butor: La voix de Lovecraft apparaît avec l'Etat de Rhode Island, dont la capitale, Providence, est le modèle de sa ville d'Arkham. Il est une expression remarquable du côté sombre, inquiet, torturé de l'imagination des Etats-Unis.

Gisèle Leyicka Bissanga : Qui était Swedenborg ? Quelle importance a-t-il pour vous ?

Michel Butor: Swedenborg était un savant suédois qui a fondé au XVIIIème siècle une nouvelle secte chrétienne.

2. Sur le texte radiophonique

Gisèle Leyicka Bissanga : Le texte radiophonique a-t-il de l'avenir aujourd'hui ? A-t-il des chances de s'imposer en France comme en Allemagne ou dans les pays anglophones ?

Michel Butor: La radio est un peu écrasée désormais par la télévision, et le texte radiophonique remplacé par le scénario d'émission. Etant donné le caractère de plus en plus commercial de ce moyen de communication, le texte télévisuel a malheureusement peu de

chances de se développer de façon intéressante aujourd'hui. Il faudrait diversifier la télévision publique et culturelle ; mais voyez ce qui se passe.

Gisèle Leyicka Bissanga : Comment explique-t-on l'absence du terme « théâtre radiophonique » dans la majorité des ouvrages traitant du théâtre ? Il n'existe même pas de « Que sais-je ? » sur le texte radiophonique. D'où vient cette occultation ?

Michel Butor : La critique française est restée tributaire de l'ancienne classification des genres. Il est d'ailleurs fréquent de la voir s'intéresser plus au crépuscule d'un domaine qu'à son apparition.

Gisèle Leyicka Bissanga : Peut-on parler de dramaturgie dans votre œuvre ? On sait que vous avez écrit des analyses critiques sur le théâtre (Victor Hugo, Jean Racine, Corneille...) dans les *Répertoire*. Grâce au texte radiophonique, pourrait-on faire figurer une rubrique « théâtre » dans votre œuvre ?

Michel Butor : On peut parler de dramaturgie dans mes livres à cause des textes radiophoniques, des scénarios de documentaires et des livrets d'opéra. J'ai malheureusement peu parlé de Corneille dans *Répertoire*, mais j'ai fait un cours sur lui à Genève.

3. Sur *Réseau aérien*

Gisèle Leyicka Bissanga : Pourquoi Nouméa est-elle la destination choisie dans *Réseau aérien* (1962)? Y êtes-vous allé pendant cette période ? Quelles étaient les relations entre la France et Nouméa à cette époque ? En d'autres termes, pourquoi les voyageurs (français en l'occurrence) ont-ils une vision négative des pays visités dans l'œuvre ?

Michel Butor : Je ne suis jamais allé à Nouméa. J'ai choisi cette ville parce que j'avais remarqué, en consultant l'horaire d'Air-France qu'à cette époque il y avait deux avions réguliers qui partaient presque à la même heure d'Orly et arrivaient presque à la même heure

à Nouméa, mais l'un allant vers l'est, et l'autre vers l'ouest ; l'un rencontrant deux courtes nuits, l'autre une seule nuit allongée. A cette époque, Nouméa devait être encore une colonie française avant de devenir un département d'Outre-mer. Il faudrait vérifier les dates. Dans *Réseau aérien* les pays ne sont pas visités par les voyageurs, mais survolés, ce qui est très différent. Je ne sais s'ils en ont une vision négative, mais il est vrai que les français sont souvent imbus de leur prétendue supériorité culturelle.

Gisèle Leyicka Bissanga : Pourquoi l'image de la « lourde chevelure » persiste-t-elle dans les rêves ? A quoi renvoie-t-elle ? Peut-on faire une psychanalyse de cette image ou doit-on l'interpréter comme une parodie dont le sens est indifférent au texte ?

Michel Butor: Je suis fasciné par les chevelures de femmes, ce qui peut certainement être analysé, qui sait ce qui sortira de cette analyse ?

Gisèle Leyicka Bissanga : Je vois aussi l'influence de Jackson Pollock. La trame des couleurs et leurs teintes apparaissant au fil des voyages en avion me fait penser à la technique du *dripping*.

Michel Butor: L'influence de Pollock est surtout évidente dans *Mobile*, mais tous ces trajets qui s'entrecroisent peuvent faire penser à lui.

Gisèle Leyicka Bissanga : Il est possible d'établir une relation thématique et structurelle entre *Réseau aérien* et *La Modification*. La trame est à peu près la même. Aviez-vous pensé à *La Modification* en écrivant *Réseau aérien* ?

Michel Butor: Je ne sais si j'ai « pensé » à *La Modification* en écrivant *Réseau aérien*. J'essayais de faire quelque chose de différent, mais j'avais justement ce livre derrière moi.

4. Sur 6 810 000 litres d'eau par seconde

Gisèle Leyicka Bissanga : Les Noirs sont jardiniers et leur rhétorique semble particulière : la poésie qui émane de leur discours fait-elle partie de l'expression d'une douleur angoissante ? Pourquoi leur langage est-il poétique ?

Michel Butor : Aux Etats-Unis, surtout dans le sud, les domestiques sont souvent des noirs, en particulier les jardiniers. Ils sont considérés comme ayant une affinité spéciale avec la Nature. L'importance des noirs dans l'histoire de la musique américaine (Spirituals, Gospel, Jazz, etc.) donne à leur langage une aura poétique.

Gisèle Leyicka Bissanga : Lorsque je vois des apparitions de fleurs en chaque endroit du livre, je pense encore à Jackson Pollock. C'est comme s'il hantait l'œuvre. Jusqu'où s'arrête l'analogie avec Pollock ?

Michel Butor : J'ai certainement été très impressionné par l'œuvre de Pollock.

Gisèle Leyicka Bissanga : A quoi renvoie l'énumération des fleurs et de leurs coloris ? Au-delà de la signification première classique des fleurs (l'amour), il me semble qu'il existe une autre, beaucoup plus profonde, faisant d'elles des motifs picturaux, relevant purement du visuel (le coloriage de la page).

Michel Butor : J'ai toujours eu une nostalgie de la peinture. Pour ce texte, j'ai travaillé avec des catalogues d'horticulture, impressionné par le raffinement des approches de la couleur.

Gisèle Leyicka Bissanga : Le ton ironique traverse *Mobile* et *6 810 000 litres d'eau par seconde*. Pourquoi avoir choisi le personnage nommé « Vieille peau » sachant bien que cette qualification relève du vocabulaire injurieux ?

Michel Butor: Je pratique souvent l'ironie. Comme le montrent en particulier nos grands auteurs du XVIIIème siècle, c'est un moyen de faire passer des vérités difficiles, de contourner des interdits. Quant au vocabulaire injurieux, il est très riche et très éclairant.

5. Sur la polyphonie

Gisèle Leyicka Bissanga : A la lecture de vos théories sur la polyphonie, j'ai décelé une parenté avec le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine. Avez-vous lu son œuvre critique ? La polyphonie de Bakhtine est prise au sens métaphorique, alors que la vôtre doit être comprise au sens propre, musical du terme. Quelles sont les limites de la théorie de Bakhtine au regard de votre œuvre qui n'entre pas tout à fait dans les catégories qu'il distinguait pour décrire la polyphonie dans l'œuvre de Dostoïevski ?

Michel Butor: J'ai lu un peu les livres de Bakhtine, mais ils n'ont été traduits en français qu'après la parution de nombre de miens. Les catégories qu'il propose, permettent sans doute d'éclairer ceux-ci, encore convient-il de les affiner.

Gisèle Leyicka Bissanga : Quelle est votre expérience des limites de la polyphonie dans *Degrés* ?

Michel Butor: Je suis bien loin d'avoir expérimenté les limites de la polyphonie dans *Degrés*. J'en ai expérimenté certains aspects.

Gisèle Leyicka Bissanga : Pourquoi vous orientez-vous ensuite vers une polyphonie expansive dans vos œuvres postromanesques ? Nous reconnaissons là votre désir de saisir la totalité du réel. Mais cette entreprise est-elle réalisable ? Ne vous acheminez-vous pas vers une esthétique de l'illisibilité ?

Michel Butor: Nous ne pouvons pas saisir le réel en totalité. Plus nous essayons, plus nous nous apercevons qu'il manque encore quelque chose. Donc nous ne pouvons travailler qu'en

assemblant les fragments significatifs. Nous écrivons des livres pour rendre le monde lisible peu à peu. Mais on peut dire qu'il n'est possible d'écrire des livres que parce qu'il y a déjà dans le monde des éléments de lisibilité. Les livres font partie du monde ; ils sont le monde améliorant sa lisibilité.

6. Sur le genre

Gisèle Leyicka Bissanga : Que pensez-vous du tableau des genres en vigueur en 2008 ? Comment appelleriez-vous vos hybrides textuels ? Nous supposons qu'après toutes ces années d'écriture et de réflexion, un essai de qualification serait possible. Que proposeriez-vous comme nom de genre, s'agissant de *Mobile*, *Réseau aérien*, et de *6 810 000 litres d'eau par seconde* ?

Michel Butor : Un genre correspond à un certain nombre de règles ou de contraintes. Tels genres anciens n'ont plus qu'une valeur historique, même s'il peut être intéressant de les ranimer. Aujourd'hui, le scénario pour la télévision ou le cinéma est un genre majeur. En ce qui concerne *Réseau aérien* et *6 810 000 litres d'eau par seconde* on peut parler de textes radiophoniques. Pour *Mobile* j'avais proposé le terme « étude ».

Gisèle Leyicka Bissanga : Je vois votre œuvre comme une espèce de cubisme littéraire, parce qu'elle contient comme le cube, plusieurs facettes identiques. Je ne parlerai pas de prisme déformant. Votre œuvre a pour point de départ la poésie, elle passe par le roman auquel est associée la poésie, tout en gardant la forme romanesque. Après 1960, l'œuvre devient hybride en gardant une forte facture poétique, mais avec des romans fragmentaires. Pour moi, il y a tout simplement renversement au niveau de la capacité poétique et romanesque de l'œuvre. Puis, vous avez procédé à la réécriture des ouvrages en produisant par exemple *Anthologie nomade*, pour ne citer que celui-là. Nous pensons que vous écrivez selon une perspective cubique :

Passage de Milan : l'immeuble parisien est un cube ;

La Modification : les lignes de chemin de fer et le cube du compartiment de train ;

L'Emploi du temps : les cubes temporels

Degrés : le cube des classes et des heures.

Corrigez-moi si je me trompe. La forme de *Mobile* et de *6 810 000 litres d'eau par seconde* rappelle celle du cube, du volume ; cela nous ramène à l'aspect physique du livre comme volume. Nous voyons encore ici l'influence de Piet Mondrian qui traverse votre œuvre.

Michel Butor: L'enfant joue aux cubes ; c'est une façon pour lui de construire la réalité.

7. Sur le Nouveau Roman

Gisèle Leyicka Bissanga : En 1971, lors d'un entretien avec Danielle Bajomée (cf. *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, volume II, 1969-1978, LXX. « 8 questions à Michel Butor », *Marche romane*, 1971) vous affirmiez : « le Nouveau Roman est un chapitre dans les histoires de la littérature française du XXème siècle. Jusqu'à présent c'est dans ce dortoir que l'on me logeait, et je m'y trouvais en bonne compagnie, mais si l'on préfère me donner une chambre pour moi tout seul, j'y serai évidemment bien plus à mon aise. »

Nous savons que vous n'aimez pas les phénomènes d'écoles et de groupes. Où vous situer alors ? Faut-il relancer le débat sur votre position, en un mot, réécrire les anthologies ?

Michel Butor: Les critiques et les professeurs préciseront peu à peu ma situation. Quant aux anthologies, il faut toujours les refaire.

8. Sur l'héritage de Michel Butor

Gisèle Leyicka Bissanga : Pensez-vous avoir fait des émules aujourd'hui ?

Michel Butor: Je n'ai jamais voulu être un chef d'école. J'espère seulement que mes livres auront servi à quelques-uns.

9. Sur l'université française

Gisèle Leyicka Bissanga : Que pensez-vous de l'université française aujourd'hui ?

Michel Butor: Elle est dans une mauvaise passe, car elle manque de moyens et d'ambitions.

10. Littérature et musique

Gisèle Leyicka Bissanga : Sur le rapport de la musique et de la littérature vous nous avez expliqué les avantages que l'on pouvait tirer de leur alliance. Mais pour quelqu'un qui ne connaît pas les techniques de la musique, il y a, me semble-t-il un handicap, dans la mesure où nous courons le risque de la mésinterprétation et celui d'occulter une des richesses de l'œuvre.

Michel Butor: Nous profitons d'une œuvre selon nos moyens. Si nous connaissons un peu la musique, nous sommes sensibles à cet aspect-là ; un peu la peinture cet autre, etc. L'œuvre ne découvre sa richesse que peu à peu.

Gisèle Leyicka Bissanga : Pourquoi avez-vous choisi *Le Clavecin bien tempéré* de Bach dans *Réseau aérien* ? A-t-il une signification particulière ?

Michel Butor: J'avais besoin d'une musique aérienne pour faire un certain nombre de signaux. L'œuvre n'a d'ailleurs jamais été réalisée comme cela. Je voue une immense admiration à Jean-Sébastien Bach.

Gisèle Leyicka Bissanga : Jouez-vous d'un instrument ?

Michel Butor: Hélas non. J'ai fait des études de violon pendant dix ans, mais sans arriver à un résultat satisfaisant. Cela m'a donné pourtant un début d'éducation musicale.

Gisèle Leyicka Bissanga : Quelles lectures me conseillerez-vous pour décrypter les valeurs musicales dans vos œuvres ? Comment connaître les couleurs des notes ?

Michel Butor: A proprement parler les mots n'ont pas de couleurs. Mais comme le chiffre sept a une valeur particulière dans l'imagination occidentale (les sept jours de la semaine, les sept péchés capitaux, etc.) on a décidé de distinguer sept nuances dans l'arc-en-ciel et on a tendance à les mettre en correspondance avec les sept notes de la gamme classique. Mais laquelle va avec laquelle ? Cela dépend des auteurs. Par ailleurs le mot « couleur » a beaucoup d'acceptions métaphoriques en musique. On parle en particulier de « chromatisme » (« chromos » en grec veut dire « couleur ») lorsqu'on utilise beaucoup d'altérations, dièses et bémols, ce qui amène aux douze demi-tours de la gamme « chromatique ».

Hendaye-Pessac, 22 juillet 2008.

Annexe 2 : Manuscrit des réponses de Michel Butor à notre questionnaire [Extraits], 21 juillet 2008

RÉPONSES à Ghislé Leyicha Bitanga.

(1)

1) Sur Mobile

/ Je suis allé aussi au Zimbabwe du temps où ce pays jouissait encore d'une certaine liberté. Je ne suis jamais allé au Gabon ni dans d'autres pays d'Afrique équatoriale.

/ Il y a évidemment des parallélismes entre l'usage de ces deux plantes. Je crois que l'ethnographie nous fournirait d'autres exemples.

/ Il s'agit de montrer certains des aspects les plus dramatiques de l'histoire des États-Unis. Parmi les victimes de ces procès, le personnage de Susanna Martin était l'un des plus émouvants. Le thème apparaît toujours en relation avec l'état du Massachusetts. Il n'est pas propre aux États-Unis. Il suffit de lire La sorcière de Michelet. Mais les circonstances particulières lui ont donné une couleur propre.

/ Clifton's Cafeteria me semblait une illustration particulièrement frappante de la collusion entre le commerce et la religion aux États-Unis.

/ Je ne suis jamais allé à Mobile, Alabama. C'est son nom qui lui donne cette importance. Quant à l'Amérique d'aujourd'hui elle m'inspire un sentiment mêlé d'inquiétude et d'admiration. Elle est encore le pays le plus avancé et le plus influent de la planète; mais c'est en train de changer.

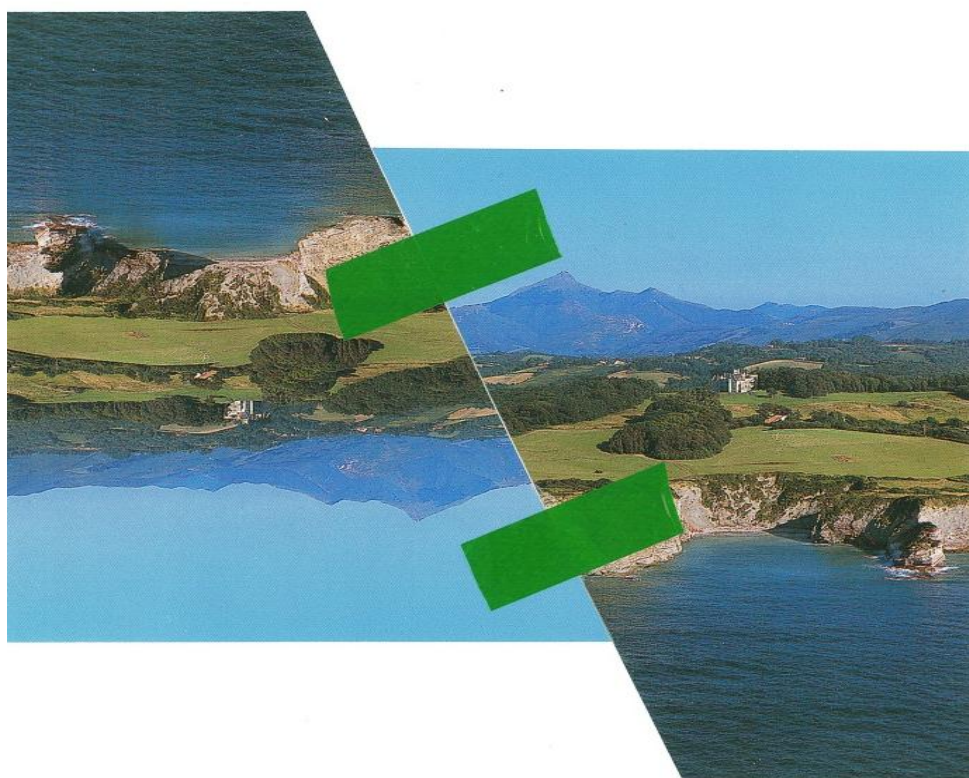
/ Je souhaite le succès de Barack Obama. Il sera le premier président noir, ce qui tournera une page dans l'histoire des États-Unis. Celui de John McCain serait catastrophique pour le monde entier.

/ La voix de Lovecraft apparaît avec l'état de Rhode Island, dont la capitale, Providence, est le modèle de sa ville d'Arkham. Il est une expression remarquable du côté sombre, inquiet, torturé de l'imagination des États-Unis.

→

Annexe 3 : Cartes et collages de Michel Butor⁸⁵⁷

Figure 1 : Collage de Michel Butor, 21 juillet 2008 (Collage de deux cartes postales découpées à l'identique et représentant la côte basque à Hendaye).



⁸⁵⁷ Les collages ont été réalisés par Michel Butor, à partir de cartes postales et de cartes personnalisées en imprimerie contenant des collages d'autres artistes, ses poèmes et ses photos. Ils font partie de la correspondance que nous avons entretenue avec l'écrivain. Celle-ci figure au dos de chaque composition.

Figure 2 : Collage de Michel Butor, 1^{er} octobre 2008 (Collages de deux cartes. La grande carte contient à gauche un poème de Michel Butor, « Au grand vent », et à droite, un poème de Christian Skimao, « La ruse des cycles », et un collage de Patrice Pouperon, Lucinges, Poulx, 2008).

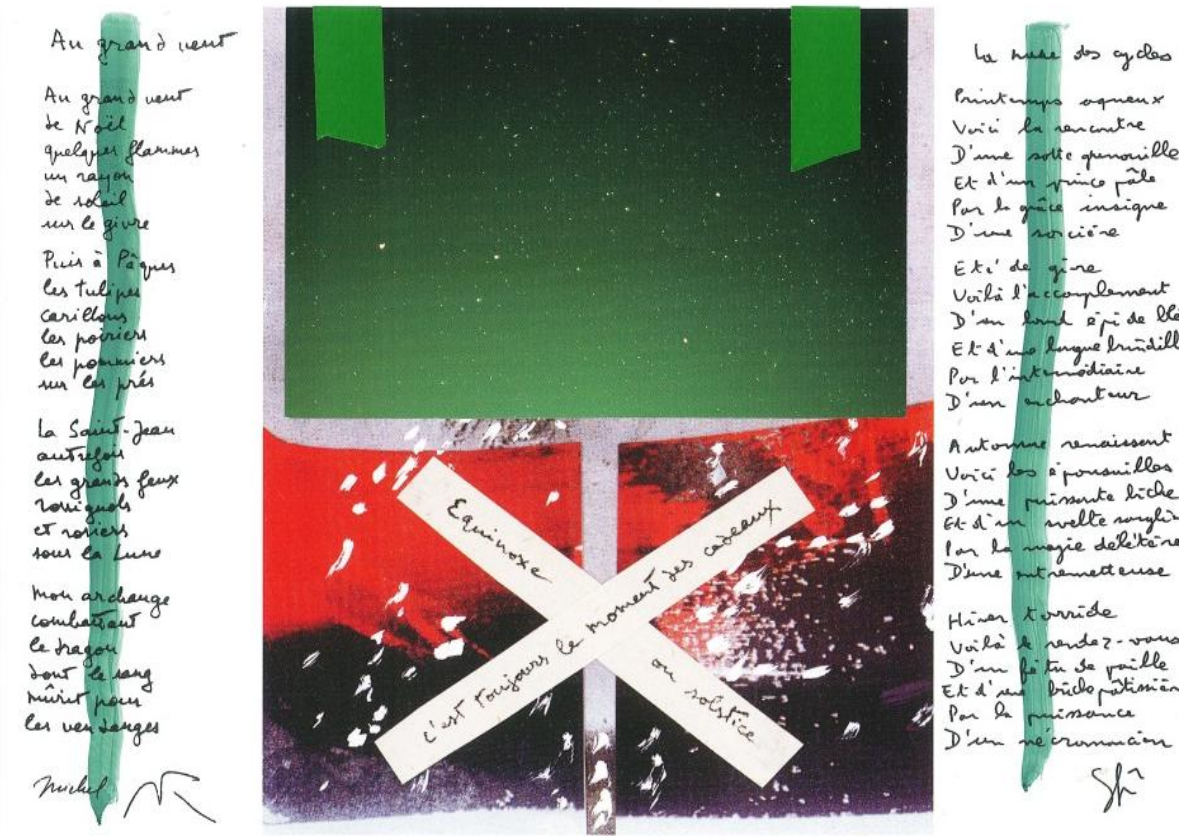


Figure 3 : Collage de Michel Butor, 3 janvier 2011(Collage de deux petites images, dont une photo de Michel Butor sur une grande carte contenant un poème de Michel Butor, « Navigateur du temps » et un collage de Patrice Pouperon, Lucinges, Poulx, 2010).



Figure 4 : Collage de Michel Butor, 14 septembre 2012 (Superposition de deux cartes et d'une photo de Michel Butor au téléphone dans son bureau. Au dos de la première carte de la composition on peut lire un extrait du texte intitulé « Fractales », écrit par Michel Butor sur les œuvres de Thierry Lambert, « Peintre, graveur, Mail-Artiste, Faiseur de Livres-objets, Ethnographe du Quotidien »).

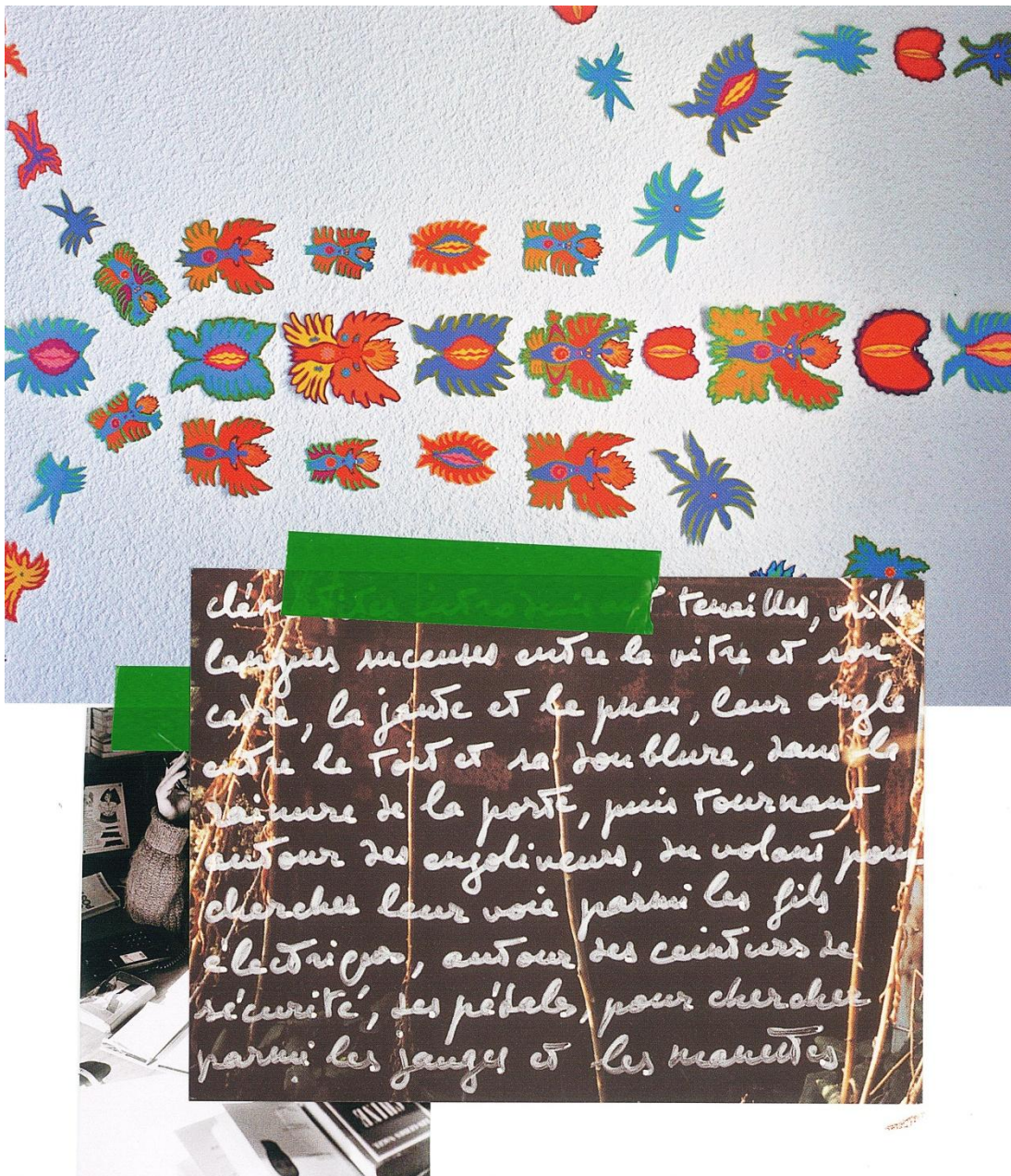
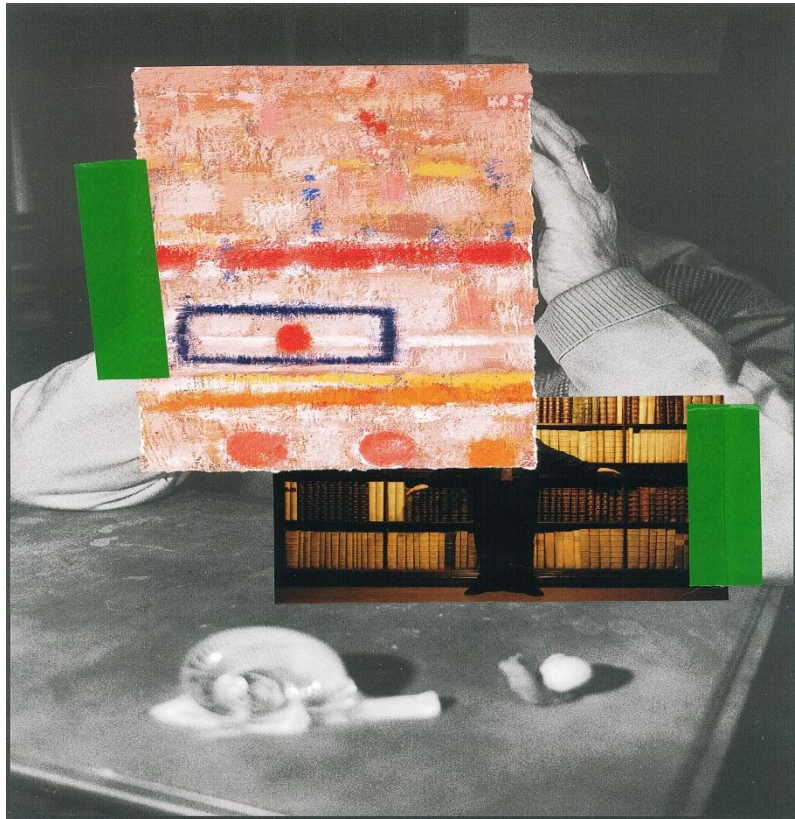


Figure 6 : Collage de Michel Butor, 29 janvier 2013 (le premier fragment est une peinture, le second, une photographie de Michel Butor devant une bibliothèque, et la grande carte est une photographie de Guillevic. Au dos de celle-ci, un poème de Butor « Une coquille pour Guillevic », Lucinges, 1^{er} Juin 1997).



Annexe 4 : Prix décernés à Michel Butor

Prix Fénéon pour *L'Emploi du temps*, 1956.

Prix Théophraste-Renaudot pour *La Modification*, 1957 ;

Prix de la critique littéraire pour *Répertoire*, 1960 ;

Grand prix du romantisme Chateaubriand pour *Improvisations sur Balzac*, 1998 ;

Prix Mallarmé pour *Seize lustres*, 2006 (l'un des plus prestigieux de la poésie. Il est décerné depuis 1976);

Grand Prix des poètes de la SACEM, 2007 ;

Grand Prix de littérature de l'Académie Française, 2013.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Michel BUTOR, *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*, Paris, Éd. Gallimard/NRF, 1962.

Michel BUTOR, *Mobile, Étude pour une représentation des États-Unis*, adaptation radiophonique, 1962 [manuscrit enregistré sous le numéro Ms BUT 4], extraits.

Michel BUTOR, *Réseau aérien. Texte radiophonique*, Paris, Éd. Gallimard/NRF, 1962.

Michel BUTOR, *6 810 000 litres d'eau par seconde. Étude stéréophonique*, Paris, Éd. Gallimard/NRF, 1965.

Autres œuvres de Michel Butor

Romans

Michel BUTOR, *Passage de milan*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « 10/18 », 1954.

Michel BUTOR, *L'Emploi du temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « double », 1956.

Michel BUTOR, *La Modification*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « double », 1957.

Michel BUTOR, *Degrés*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1960.

Essais

Essais sur la littérature et l'art

Michel BUTOR, *Répertoire I*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1960.

Michel BUTOR, *Répertoire II*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1964.

Michel BUTOR, *Essais sur le roman*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Tel », Les éditions de Minuit, 1960, 1964.

Michel Butor, *Essais sur les modernes*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Tel », Les éditions de Minuit, 1960, 1964.

Michel BUTOR, *Répertoire III*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1968.

Michel BUTOR, *Répertoire IV*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1974.

Michel BUTOR, *Répertoire V et dernier*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1982.

Michel Butor, *L'Utilité poétique*, Paris, Éd. Circé, 1995.

Essais autobiographiques

Michel Butor, *Le Génie du lieu*, Paris, Éd. Bernard Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 1958.

Michel BUTOR, *Improvisations sur Michel Butor-L'écriture en transformation*, Paris, Éd. de La Différence, coll. « Mobile matière », 1993.

Anthologies

Michel BUTOR, *Michel Butor-Présentation et anthologie*, Paris, Éd. Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 2003.

Michel Butor, *Anthologie nomade*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Poésie », 2004.

Dramaturgie (œuvres sur commande ou travail en collaboration)

Créations radiophoniques de Michel Butor

Fluglinien, adaptation allemande de *Réseau aérien*, traduction d'Helmut Scheffel pour la Süddeutscher Rundfunk, 1962.

Michel Butor, *Description de San Marco*, Paris, Éd. Gallimard, 1963.

6 810 000 Liter Wasser pro Sekunde, adaptation allemande de *6 810 000 litres d'eau par seconde*.

Textes radiophoniques créés au théâtre (adaptations scéniques)

Mobile, 1962, Théâtre Royal de Liège, mise en scène de Jacques Polieri.

6 810 000 litres d'eau par seconde : création le 13 février 1968 au Théâtre Mobile de la Maison de la Culture de Grenoble. Mise en scène de Bernard Floriet, René Lesage ; scénographie : Michel Raffaelli ; costumes : Michel Raffaelli ; musique originale : Jean-Marie Morel, Rainer Boesch ; production : Comédie des Alpes (Grenoble).

Autres textes dramatiques

Michel Butor, Henri Pousseur, *Votre Faust. Fantaisie genre opéra*, Paris, Éd. Gallimard/NRF, 1961, Label: BASF-0121580-6 1-3, Harmonia Mundi- 01 21580-6 1-3 ; format : 3 x Vinyl, LP, Box set ; country : Germany ; released : 1973; genre: Classical, Electronic; style: Contemporary, Experimental.

Michel Butor, *Vanité. Conversation dans les Alpes-Maritimes*, Paris, Éd. Balland, 1980, repris dans *Répertoire V*.

Adaptation cinématographique

Michel Butor, *La Modification*, Année : 1970 ; durée : 1h 30mn ;réalisé par Michel Worms ; scénaristes : Raphaël Cluzel, Michel Worms, Diego Fabbri ; genre : comédie dramatique ; nationalité : Français, Italien ; acteurs : Maurice Ronet dans le rôle de Léon Delmont, Emmanuelle Riva dans le rôle d'Henriette, Sylva Koscina dans le rôle de Cécile ; compositeur : Francis Lai ; directeur de la photographie : Daniel Vogel.

Autres films

Michel Butor, L'écrivain migrateur (court-métrage), 2011.

Michel Butor Mobile, 1999. Un film de Pierre Coulibeuf. Livre : *Michel Butor mobile*, avec des textes de Bruno di Marino, Jean-Luc Nancy, Yellow now côté cinéma, 2006.

Divertissement à la maison Balzac, un film de Pierre Coulibeuf ; interprètes : Pierre Alechinsky, Michel Butor, Sybille Gimbert, François Mussard ; année : 1989 ; format : 16 mm couleur ; durée : 12 mn ; directeur de la photo : Alain Weill ; ingénieur du son : André Barthe ; chef monteur : Thierry Rouden ; musique : Arnold Schoenberg Suite Opus 29/ Tony Coe Le Chat se retourne (Alain Hacker, clarinette) ; produit par Chantal Delanoë ; production : Regards productions, avec la participation du Ministère de la Culture-Délégation aux arts Plastiques, Centre national des Lettres/ Service photographique et audiovisuel de la ville de Paris (DAC)/ CNDP.

Entretiens

Monographies

Michel BUTOR, *Frontières-Entretiens avec Christian JACOMINO, accompagnés de quelques exemples*, Paris, Éd. Le Temps parallèle, coll. « Rencontres », 1985.

Michel BUTOR, *Entretiens avec Bruno de Cessole*, Paris, Éd. du Centre Georges Pompidou, 1995.

Michel BUTOR, *Curriculum vitae. Entretiens avec André Clavel*, Paris, Éd. Plon, 1996.

Michel BUTOR, *Pour tourner la page-Magazine à deux voix rédigé sous la direction de Lucien Giraud*, Paris, Éd. Actes Sud, coll. « Un endroit où aller », 1997.

Michel BUTOR et Michel LAUNAY, *Résistances : conversation aux antipodes*, Paris, P.U.F., 1983.

Mireille CALLE-GRUBER, *Les Métamorphoses Butor-Entretiens de Mireille CALLE avec Michel BUTOR, Jean-François LYOTARD, Béatrice DIDIER, Jean STAROBINSKI, Françoise van ROSSUM-GUYON, Lucien DÄLLENBACH, Henri POUSSEUR, Helmut SCHEFFEL, Michel SICARD*, Québec, Éd. Le Griffon d'argile/ Presses universitaires de Grenoble, coll. « Trait d'Union », 1991.

Georges CHARBONNIER, *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Éd. Gallimard/NRF, 1967.

Henri DESOUBEAUX (dir.), Michel BUTOR, *Douze ans de vie littéraire parisienne-Entretiens anciens 1956-1967*, Presses Universitaires de Rennes, 1997.

Henri DESOUBEAUX (dir.), Michel BUTOR, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, vol. I. 1956-1968, Paris, Éd. Joseph K., 1999.

Henri DESOUBEAUX (dir.), Michel BUTOR, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, vol. II. 1959-1978, Paris, Éd. Joseph K., 1999.

Henri DESOUBEAUX (dir.), Michel BUTOR, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, vol. III. 1979-1996, Paris, Éd. Joseph K., 1999.

Lancry YEHUDA, *Michel Butor ou la résistance*, Paris, Éd. J.C. Lattès, 1994.

Entretiens parus en revue

L'Arc, Entretien avec Michel Butor, *L'Arc*, Paris, 1969, n° 39, p. 1-4, ISSN : 0003-7974.

Anne FABRE-LUCE, Georges RAILLARD, Du mouvement en littérature-Entretien avec Michel Butor, *Cahiers du XXème siècle*, Paris, Éd. Klincksieck, 1973, p. 7-23.

« Chanson de toile », entretien avec Henri DESOUBEAUX, *Europe*, (n° spécial Michel Butor), nov.-déc. 2007, vol. 85, n° 943-944, p.198-204.

« Michel Butor en toutes lettres », entretien avec MÉNACHÉ, *Europe*, (n° spécial Michel Butor), nov.-déc. 2007, vol. 85, n° 943-944, p.61-64.

« Quant à L'œuvre », entretiens avec Michel BUTOR, Jean STAROBINSKI et Jean-François LYOTARD, *Revue des Sciences Humaines*, Presses universitaires du Septentrion, Janv.-mars 1991, n° 221, tome LXXXV, p. 221-234, ISSN : 0035-2195.

Correspondance

Michel BUTOR /Georges PERROS, *Correspondance 1955-1978*, Paris, Éd. Joseph K. 1996.

Œuvres complètes de Michel Butor

Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *Œuvres complètes de Michel Butor*, 1. Romans, Paris, Éd. de La Différence, 2006.

Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *Œuvres complètes de Michel Butor*, 2. Répertoire 1, Paris, Éd. de La Différence, 2006.

Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *Œuvres complètes de Michel Butor*, 3. Répertoire 2, Paris, Éd. de La Différence, 2006.

Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *Œuvres complètes de Michel Butor*, 4, Poésie 1. 1948-1983, Paris, Éd. de La Différence, 2006.

Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *Œuvres complètes de Michel Butor*, 5, Le Génie du lieu 1, Paris, Éd. de La Différence, 2007.

Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *Œuvres complètes de Michel Butor*, 6, Le Génie du lieu 2, Paris, Éd. de La Différence, 2007.

Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *Œuvres complètes de Michel Butor*, 7, Le Génie du lieu 3, Paris, Éd. de La Différence, 2008.

Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *Œuvres complètes de Michel Butor*, 8, Matière de rêves, Paris, Éd. de La Différence, 2008.

Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *Œuvres complètes de Michel Butor*, 9, Poésie 2. 1984-2003, Paris, Éd. de La Différence, 2009.

Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *Œuvres complètes de Michel Butor*, 10, Recherches, Paris, Éd. de La Différence, 2009.

Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *Œuvres complètes de Michel Butor*, 11, Improvisations, Paris, Éd. de La Différence, 2010.

Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *Œuvres complètes de Michel Butor*, 12, Poésie 3. 2003-2009, Paris, Éd. de La Différence, 2010.

Anaïs CREVIER GOULET, *Œuvres complètes de Michel Butor*, Index, Paris Éd. de La Différence, 2010.

Etudes critiques sur l'œuvre de Michel Butor

Monographies

François AUBRAL, *Michel Butor*, Paris, Éd. Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1973.

Gérard GENETTE, *Palimpseste: la littérature au second degré*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Essais », 1982.

Robert Georjin, *La structure et le style*, Lausanne, Éd. L'Âge d'Homme, coll. « Sphinx », 1975.

Anne-Claire GIGNOUX, *La réécriture, Formes, Enjeux, Valeurs-Autour du Nouveau Roman*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 2003.

André HELBO, *Michel Butor-Vers une littérature du signe*, Bruxelles, Éd. Complexe, coll. « Creusets » (Précédé d'un dialogue avec Michel Butor), 1975.

Raymond JEAN, *La Littérature et le réel- De Diderot au " Nouveau Roman"*, Paris, Éd. Albin Michel, 1965.

Georges RAILLARD, *Butor*, Paris, Éd. Gallimard/NRF, 1968.

Florence RIGAL, *Butor, la pensée-musique*, précédé d'une lettre de Michel Butor, Paris, Éd. L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2004.

Françoise van ROSSUM-GUYON, *Critique du roman*, Paris, Éd. Gallimard/NRF, coll. « Bibliothèque des idées », 1970.

Françoise van ROSSUM-GUYON, *Le Cœur critique, Butor. Simon, Kristeva, Cixous*, Amsterdam, Atlanta, G.A. Éd. Rodopi, 1997.

Jean ROUDAUT, *Michel Butor ou le livre futur-Proposition*, Paris, Éd. Gallimard/NRF, coll. « Le Chemin », 1964.

Léon Samuel ROUDIEZ, *Michel Butor*, New York, Columbia University Press, coll. «Columbia essays on modern writers », 1965.

SKIMAO et Bernard TEULON-NOUAILLES, *Michel Butor, qui êtes-vous ?* Lyon, Éd. La Manufacture, 1988.

Jennifer WAELTI-WALTERS, *Alchimie et littérature-À propos de "Portrait de l'artiste en jeune singe" de Michel Butor*, Paris, Éd. Denoël, coll. « Dossiers des Lettres nouvelles », 1975.

Jennifer WAELTI-WALTERS, *Michel Butor*, Amsterdam, Atlanta, G.A. Éd. Rodopi, 1992.

Thèses

Guy BELZANE, *Protocoles d'écriture chez Michel Butor*, sous la direction de Gérard GENETTE, thèse littérature française, EHESS, 1983.

Else JONGENEEL, *Michel Butor et le pacte romanesque : écriture et lecture dans "L'Emploi du temps", "Degrés", "Description de San Marco" et "Intervalle"*, Pays-Bas, 1986.

Actes de colloque

Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *La création selon Michel Butor. Réseaux-frontières-écart*, Paris, Éd. A. G. Nizet, 1991, (Actes du colloque de Queen's University, intitulé « La création selon Michel Butor », 1990, en présence de Michel Butor).

Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *Butor et l'Amérique*, Paris, Éd. L'Harmattan, coll. « Trait d'union », 1998 (Actes du colloque de Queen's University intitulé « Butor et l'Amérique », 1996).

Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *Michel Butor : déménagements de la littérature*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 2008 (Actes du colloque de la BNF qui s'est tenu, à l'occasion du 80^{ème} anniversaire de la naissance de Michel Butor sur le site François Mitterrand, 2006, en présence et avec la participation de Michel Butor), suivi de *Territoires de Michel Butor* [support audio (DVD) : extraits du Colloque, et documents vidéographiques, audio et picturaux].

Antoine NAAMAN, Louis PAINCHAUD (dir.), *Le roman contemporain d'expression française, introduit par des propos sur la francophonie*, Éd. CELEF, 1971 (Actes du Colloque de l'Université de Sherbrooke, 1970), Raymond GAY-CROSIER, Personnage et pronom personnel dans *La Modification* de Michel Butor : essai sur les modalités de la perspective, p.192- 217.

Georges RAILLARD (dir.), *Butor*, Paris, Éd. U.G.E./10/18, 1974 (Actes du colloque de Cérisy intitulée « Approches de Michel Butor », 1973, en présence de Michel Butor).

Jean RICARDOU, Françoise van ROSSUM-GUYON (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui 1. Problèmes généraux*, Paris, Éd. UGE, coll. « 10 /18 », 1972 (Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, intitulé « Nouveau roman : hier, aujourd'hui », 1971).

Jean RICARDOU, Françoise van ROSSUM-GUYON (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui 2. Pratiques*, Paris, Éd. UGE, coll. « 10 /18 », 1972 (Actes du colloque de

Cerisy-la-Salle, intitulé « Nouveau roman : hier, aujourd'hui », en présence de Michel Butor 1971).

Raimund THEIS, Hans T. SIEPE, *Le Plaisir de l'intertexte. Formes et fonctions de l'intertextualité- Roman populaire-Surréalisme-André Gide-Nouveau Roman*, Francfort-sur-le Main, Éd. Peter Lang, 1989, 2^{ème} édition corrigée (Actes du colloque de Duisburg, Allemagne, intitulé « Formes et fonctions de l'intertextualité dans la littérature française du 20^e siècle », 1985).

Articles de revue

Guy BELZANE, Pour une esthétique de la déception ? Lire Butor, *Poétique*, Paris, Éd. du Seuil, Fév. 1996, n° 105, p. 55-69, ISSN : 0032-2024.

Celia BRITTON, Opacity and Transparency : Conceptions of History and Cultural Difference in the Work of Michel Butor and Édouard Glissant, *French Studies*, England, The society for French Studies, July 1995, n°3, vol. XLIX, ISSN: 0016-1128.

Hélène CAMPAIGNOLLE-CATEL, « Mobile (Butor 1962), la carte fracturée du récit », *Littérature-Fractures, ligatures-*, Paris éd. Larousse, 2004, n° 135, p.25-40, ISBN : 203-577076-9.

Anne-Claire GIGNOUX, La réécriture dans *6 810 000 litres d'eau par seconde* de Michel Butor, *Formules. Revue des littératures à contraintes, TEM-Pastiches, collages et autres réécritures*, Paris, NOESIS, 2001, n°13, p. 129-134.

Stéphane GIRARD, Éléments d'hétérotopie énonciative postmoderne dans *6 810 000 litres d'eau par seconde. Étude stéréophonique (Niagara)* de Michel Butor, *Études françaises-Écritures de l'insignifiant-*, 2009, n° 1, vol. 45, p. 139-159, ISSN : 0014-2085.

Dominique JULLIEN, Rome n'est plus dans Rome-Mythe romain et intertexte chez Michel Butor, *Romanic Review*, mars 1994, n°2, vol. 85, p. 291-312, ISSN : 0035-8118.

Josée LAMBERT, Trapped : analysis of « Réseau aérien », *The Review of Contemporary fiction*, John O'Brien éd., 1985, p. 170-175, ISBN/ISSN: 0276-0045.

Louis MARIN, Textes en représentations. Michel Butor : « Les mots dans la peinture », *Critique*, Paris, éd. Armand Colin, 1996, tome 2, n°52, p. 765-790, ISSN : 0011-1600.

Leyla PERRONE-MOISÉS, L'intertextualité critique, *Poétique*, Paris, Éd. du Seuil, 1976, n°27, p.372-384, ISBN : 2-02-004472-2.

Jacques POIRIER, *Réseau aérien*, réseau hertzien : sur Michel Butor, *Cahiers de recherches du C.R.L.M.C.* (Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines)-Écritures radiophoniques-, Université Blaise Pascal, études rassemblées par Isabelle CHOL et Christian MONCELET, 1997, p.137-145, ISSN : 1275-3734.

Claude REICHLER, « Plus voir qu'avoir » (Michel Butor), *La Nouvelle Revue Française*, 1994, n° 493, vol. I, p. 87-99, ISSN : 0029-4802.

Tiphaine SAMOYAUULT, « Textes visibles », *Études littéraires. Théorie, analyse et débats*- Textes, image et abstraction-, publication de l'Université Laval, 1998, n°1, vol. 31, p.7-27, ISBN : 2-920949-17-9.

Michaël SPENCER, Architecture and poetry in « Réseau aérien », *The Modern Language Review*, Modern Humanities Research Association, 1968, Number 1, vol. 63, p. 57-65, ISSN: 0026-7937.

Jean ROUDAUT, « Sur l'évolution de Michel Butor. Parenthèse sur la place occupée par l'étude intitulée « 6 810 000 litres d'eau par seconde » parmi les autres ouvrages de Michel Butor », *La Nouvelle Revue Française*, 1966, n° 165, vol. 28, p.499-509, ISSN : 0029-4802.

Lucia TRIFU (éd.), La déconstruction de l'écriture chez Michel Butor, Frontenac, Queen's University, Kingston, Canada, 2000, N° 15, ISSN : 0715-9994.

Compte rendu

Réseau aérien, par Michel Butor (Gallimard), Compte rendu de Raymond JEAN, *Les Cahiers du Sud*, 1962, N° 371, p. 144-145, ISSN : 0184-752X.

Sur Chateaubriand

Jean BALCOU (éd.), *Enfance et voyages de Chateaubriand. Armorique, Amérique*, Actes du colloque de Brest, sept. 1998, Paris, éd. Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences-Époque moderne et contemporaine », 2001.

Christian BAZIN, *Chateaubriand en Amérique*, Paris, éd. de la Table Ronde, 1969, préface de Michel Poniatowski.

Michel BUTOR, Chateaubriand et l'ancienne Amérique, *Répertoire II*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Critique », 1964, p. 152-192.

Gérard GENETTE, Chateaubriand et rien, *Figures V*, Paris, éd. du Seuil, 2002, p. 247-353.

Ouvrages critiques généraux

Théorie littéraire

Roger-Michel ALLEMAND, *Le Nouveau Roman*, Paris, Éd. Ellipses, coll. « Thèmes et Études », 1996.

Marc ANGENOT et al. (dir.), *Théorie littéraire-Problèmes et perspectives*, Paris, P.U.F., 1989, 1^{ère} éd.

Jacqueline AUTHIER-REVUZ, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidence du dire*, Paris, Larousse, coll. « Sciences du langage » tome I et II, 1995 (Prix Pierre Larousse des Sciences du langage, 1993).

Mikhaïl BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Pierres vives », 1970, traduction d'Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva (éditions russes : *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski*, Leningrad, 1929 ; *La Poétique de Dostoïevski*, Moscou, 1963).

Mikhaïl BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points Essais », 1970, (rééd. 1998), traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva.

Mikhaïl BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, Lausanne, Éd. L'Age d'Homme, 1970, traduction de Guy Verret.

Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « tel », 1978, traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier (éd. russe : *Questions de littérature et d'esthétique*, Moscou, 1975).

Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Éd. Gallimard/NRF, 1984, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, préface de Tzvetan Todorov (éd. « Iskoustvo », Moscou, 1979).

Roland BARTHES, *Essais critiques*, Paris, Éd. du Seuil, 1964, rééd.

Daniel BERGEZ et alii, *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris Éd. Nathan/VUEF, Coll. « Lettres Sup », 2002 (Bordas, 1990).

Philippe BLANCHET, *La Pragmatique. D'Austin à Goffman*, Paris, Éd. Bertrand Lacoste, coll. « Référence », 1995.

Maurice BLANCHOT, *Le livre à venir*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio Essais », 1959.

Henri BONNET, *Roman et poésie-essai sur l'esthétique des genres*, Paris, Éd. A. G. Nizet, 1980.

Emmanuel BOUJU (dir.), *L'engagement littéraire*, (Cahiers du groupe φ), Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005.

Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points Essais », 1998, nouvelle éd. revue et corrigée (1992).

Jacques BRES, Patrick Pierre HAILLET, Sylvie MELLET, Henning NØLKE, Laurence ROSIER (dir.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Paris, Éd. De Boeck et Larcier, Éd. Duculot, coll. « Champs linguistiques », 2005 (Actes du colloque de Cérisy).

Jean-Louis CABANÈS, Guy LARROUX, *Critique et théorie littéraires en France (1800-2000)*, Paris, Éd. Belin, coll. « Sup-Lettres », 2005.

Mireille CALLE-GRUBER, *L'effet-fiction. De l'illusion romanesque*, Paris, Éd. A.-G. Nizet, 1989.

Mireille CALLE-GRUBER, *Histoire de la littérature française du XXe siècle ou les repentirs de la littérature*, Paris, Éd. Champion, coll. « Unichamp-Essentiel », 2001.

Dorrit COHN, *Le propre de la fiction*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 2001, trad. De l'anglais (États-Unis) par Claude Harry-Schaeffer. Titre original : *The Distinction of Fiction*, The John Hopkins University Press, Baltimore (Maryland), 1999).

Dominique COMBE, *Les genres littéraires*, Paris, Éd. Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992.

Antoine COMPAGNON, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éd. du Seuil, 1979.

Catherine COQUIO, Régis SALADO (dir.), *Fiction et connaissance. Essais sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, Paris, Éd. L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1998 (Actes du Colloque de Pau).

Daniel COUTY (dir.), *Histoire de la littérature française*, Paris, Éd. Bordas/ SEJER, 2004 (Bordas 1988, pour l'édition d'origine.)

Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1977.

Marc DAMBRE et Monique GOSELIN-NOAT (dir.), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de La Sorbonne Nouvelle, 2001.

Catherine DEPRETTO (dir.), *L'héritage de Bakhtine*, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Sémaphores », 1997.

Claude DUCHET, Stéphane VACHON, *La recherche littéraire-Objets et méthodes*, coll. « Théorie et littérature », Montréal, Québec, XYZ éditeur/ Presses universitaires de Vincennes, Université Paris-VIII, 1993.

Oswald DUCROT, *Le Dire et le dit*, Paris, Éd. de Minuit, 1984.

Umberto ECO, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éd. du Seuil, 1965, trad. De l'italien par C. Roux de Bézieux avec le concours d'A. Boucourechliev (Milan, éd. Bompiani, 1962, titre original : *Opera aperta*).

Umberto ECO, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Éd. Grasset et Fasquelle, coll. « Le Livre de poche », 1992 pour la traduction française (titre original : *I Limiti dell'interpretazione*, Milan, Gruppo Editoriale Fabri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A., 1990).

Guy FESSIER, *L'épistolaire*, Paris, P.U.F., coll. « Major », 2003, 1^{ère} éd.

Odile GANNIER, *La Littérature de voyage*, Paris, Éd. Ellipses, coll. « Thèmes et Études », 1991.

Gérard GENETTE, *Figures III (Discours du récit)*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1972.

Gérard GENETTE et al., *Théorie des genres*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points Essais », 1986.

Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points Essais », 1987.

Gérard GENETTE (dir.), *Esthétique et poétique*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points Essais », 1992.

Gérard GENETTE, *Discours du récit*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points Essais », 2007 (éd. du Seuil, 1972, 1983).

Lucien GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « tel », 1964.

Jules GRITI, *Umberto Eco*, Paris, Éditions universitaires, coll. « Encyclopédie universitaire », 1991.

Philippe HAMON, *Du descriptif*, Paris, Éd. Hachette, coll. « Recherches littéraires », 1993, 3^{ème} éd. (1^{ère} éd. 1981).

Philippe JARRETY, *La Poétique*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 2003, 1^{ère} éd.

Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Éd. Gallimard/NRF, coll. « Bibliothèque des Idées », 1978, traduit de l'allemand par Claude Maillard.

Vincent JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1992.

Vincent JOUVE, *La lecture*, Paris, Éd. Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires », 1993.

Jean KAEMPFER, Sonya FLOREY et Jérôme MEIZOZ (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XX^e siècles)*, Lausanne, Éd. Antipodes, coll. « Littérature, culture, sociétés », 2006.

Julia KRISTEVA, *Séméiotikè. Recherches pour une sèmanalyse*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Tel Quel », 1969.

Milan KUNDERA, *L'art du roman-Essai*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio », 1986.

Pierre LARTHOMAS, *Le langage dramatique*, Paris, P.U.F./Quadrige, 1980 ; 1^{ère} éd. Quadrige, 2001.

Nathalie LIMAT-LETELLIER, Marie MIGUET-OLLAGNIER, *L'intertextualité*, Paris, Éd. Les Belles Lettres, 1998.

Jean-François LYOTARD, *Discours, figure*, Paris, Éd. Klincksieck, 1971, 4^{ème} éd., 1985.

Laurent LEPALUDIER, *L'objet et le récit de fiction*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2004.

Dominique MAINGUENEAU, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Éd. Nathan, coll. « Universités », 2003, 4^{ème} éd. (3^e éd. Dunod, 1993; 2^e éd., Dunod, 1990; 1^{ère} éd. Bordas, 1986).

Christine MONTALBETTI, *Gérard Genette. Une poétique ouverte*, Paris, Éd. Bertrand Lacoste, coll. « Référence », 1998.

Thomas PAVEL, *Univers de la fiction*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1988 pour la traduction française (titre original : *Fictional Words*, Harvard University Press, 1986).

Jean PEYTARD, *Mikhaïl Bakhtine. Dialogisme et analyse du discours*, Paris, Éd. Bertrand Lacoste, coll. « Référence », 1995.

John PIER, Francis BERTHELOT (dir.), *Narratologies contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris, Éd. des archives contemporaines, 2010.

Jean RICARDOU, *Le Nouveau Roman* suivi de *Les Raisons de l'ensemble*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1990, rééd. revue et augmentée (1973).

Paul RICOEUR, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points Essais », 1983.

Jérôme ROGER, *La critique littéraire*, Paris, Éd. Armand Colin, coll. « 128 », 2005 (Nathan/HER, 2001).

Jean ROUSSET, *Forme et signification-Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris Éd. José Corti, 1963.

Françoise RULLIER-THEURET, *Le texte de théâtre*, Paris, Éd. Hachette, coll. «Ancrages», Fac Prépas, 2003.

Françoise RULLIER-THEURET, *Les genres narratifs*, Paris, Éd. Ellipses, coll. « Thèmes et Études », 2006.

Daniel SANGSUE, *La parodie*, Paris, Éd. Hachette, coll. « Hachette Supérieur », 1994.

Jean-Marie SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1989.

Jean-Marie SEILLAN (dir.), *Les genres littéraires émergents*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2005.

Jürgen SIESS (dir.), *La lettre entre réel et fiction*, Paris, Éd. Sedes, 1998.

Philippe SOLLERS, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points Essais », 1968.

Jean-Yves TADIÉ, *La critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Éd. Belfond, Coll. « Les Dossiers Belfond », 1987.

Jean-Yves TADIÉ, *Le récit poétique*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « tel », 1994.

Tzvetan TODOROV, *Poétique de la prose*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1971.

Tzvetan TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1981.

Tzvetan TODOROV, *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points Essais », 1987.

Bertrand WESTPHAL (dir.), *La géocritique, mode d'emploi*, Pesses universitaires de Limoges, 2000.

Bertrand WESTPHAL, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éd. de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007.

Théâtre

Robert ABIRACHED, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « tel », 1994 (Grasset, 1978).

André ALTER, *Claudel*, Paris, Éd. Seghers, coll. « Théâtre de tous les temps », 1968.

Jean-Bertrand BARRÈRE, *Claudel-le destin et l'œuvre*, Paris, C.D.U. et SEDES réunis (Société d'Édition d'Enseignement Supérieur), 1979.

Michel AUTRAND, *Statisme et mouvement au théâtre*, Publications de La Licorne, (Actes du Colloque de l'Université de Paris-IV, intitulé « Statisme et mouvement au théâtre » 1994), hors-série-Colloques I.

André BLANC, *Claudel*, Paris, Éd. Bordas, coll. « Présence littéraire », 1973.

Paul CLAUDEL, *Théâtre II*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1956.

Marie-Claude HUBERT, *Le théâtre*, Paris, Éd. Armand Colin, coll. « Coursus », 2008, 2^{ème} éd. (Armand Colin/VUEF, 2003, Armand Colin/HER, 1988, 1998).

Marie-Claude HUBERT, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Éd. Armand Colin, coll. « U », 2008, 2^{ème} éd. (Armand Colin, 2005, 1998).

Emmanuel JACQUART (dir.), *Théâtre et création*, Paris, Éd. Honoré Champion, coll. « Les arts du spectacle N°1 », 1994.

Pierre KLOSSOWSKI, *Roberte ce soir*, Paris, Éd. de Minuit, 1953.

Pierre KLOSSOWSKI, *Le Souffleur ou le Théâtre de Société*, Paris, Éd. Jean-Jacques Pauvert, 1960.

Sandrine LE PORS, *Le théâtre des voix*, Presses universitaires de Rennes, 2011.

Patrice PAVIS, *Le Théâtre contemporain-Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Paris, Éd. Nathan/VUEF, coll. « Lettres Sup », 2002.

Patrice PAVIS, *L'analyse des spectacles*, Paris, Éd. Armand Colin, coll. « fac. Arts du spectacle », 2005 (Nathan, 1996, Nathan/S.E.J.E.R., 2003).

Patrice PAVIS, *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène*, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2007, 4^{ème} éd. revue et augmentée.

Françoise RULLIER-THEURET, *Le texte de théâtre*, Paris, Éd. Hachette, coll. « Ancrages », Fac Prépas, 2003.

Jean-Pierre RYNGAERT, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Éd. Armand Colin, coll. « Coursus », 2008, 3^{ème} éd.

Aphrodite SIVETIDOU, Maria LITSARDAKI (dir.), *Roman et théâtre-Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, Paris, Éd. Classiques Garnier, coll. « Rencontres 10 », 2010 (Actes du Colloque international de l'Université Aristote de Thessalonique, 2008).

Michel VINAVER, *Écritures dramatiques- Essais d'analyse de textes de théâtre*, Paris, Éd. Actes Sud, coll. «Babel », 1993.

Radio et Théâtre radiophonique

Katerine CONLEY, Marie-Claire DUMAS (dir.), *Desnos pour l'an 2000*, suivi de Lettres inédites de Robert de Desnos à Georges Gauté (1919-1928) et à Youki (1939-1940) Paris, Éd. Gallimard/NRF, 2000 (Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 2000).

Pierre CUSY, Gabriel GERMINET, *Théâtre radiophonique-Mode nouveau d'expression artistique*, Nouvelle édition enrichie d'un avant-propos d'Ermanno Macario, Paris, Éd. Libris, 1997 (1^{ère} éd. Étienne Chiron, 1926).

Hervé GLEVAREC, *France Culture à l'œuvre-Dynamique des professions et mise en forme radiophonique*, Paris, Éd. du C.N.R.S., 2001.

Pierre-Marie HÉRON (dir.), *Les écrivains hommes de radio (1940-1970)*, Centre d'étude du XX^e siècle de l'Université Paul-Valéry de Montpellier, 2001.

Pierre-Marie HÉRON (dir.), *Les écrivains et la radio*, Centre d'étude du XX^e siècle de l'Université Paul-Valéry de Montpellier, 2003 (Actes du Colloque international de Montpellier, 2002).

Claudio KREBS et Christine MEYER, (dir.), *Relais et passages, fonction de la radio en contexte germanophone*, Paris, Éd. Kimé, 2004.

Ludger SCHERER, *Mediale Polyphonie. Überlegungen zu den Hörspielen Michel Butors*, aus Jochen MECKE (H.g.) *Medien der Literatur-vom Almanach zur hyperfiction. Stationen einer Mediengeschichte der Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2010, p. 219 et s.

Poésie

Marie-Claire BANCQUART, *La poésie en France : du surréalisme à nos jours*, Paris, Éd. Ellipse, coll. « Thèmes et études », 1996.

Laurence CAMPA, *La poétique de la poésie*, Paris, Éd. Sedes, coll. « CAMPUS Lettres », 1988.

Michel COLLOT, *Poésie et structure d'horizon*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1989.

David DUCROS, *Lecture et analyse du poème*, Paris, Éd. Armand Colin, coll. « Coursus », 1996.

Friedrich HEGEL, *Esthétique*, Paris, Éd. Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche-Classiques de la philosophie », 1997, tome II, traduction de Charles Bénard revue et complétée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria.

Roman JAKOBSON, *Huit questions de poétique*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1977.

Jean-Louis JOUBERT, *La poésie*, Paris, Éd. Armand Colin, coll. « Coursus », 1988.

Aldo TRIONE, *Penser la poésie*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2001, traduction d'Isabelle Lavergne.

Paul VALÉRY, *Œuvres II*, Paris, Éd. Gallimard/NRF, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1960, édition établie par Jean Hitier.

Philosophie

Jean-François LYOTARD, *La Phénoménologie*, Paris, P.U.F. coll. « Que sais-je ? », 2004, 14^{ème} édition (P.U.F. 1954).

Littérature et psychanalyse

Didier ANZIEU, *Le corps de l'œuvre. Essai sur le travail créateur*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1981.

Jean BELLEMIN-NOËL, *Psychanalyse et littérature*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », rééd. 2002.

Christian CHELEBOURG, *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Éd. Nathan/HER, coll. « Nathan Université », 2000.

Anne CLANCIER, *Psychanalyse et critique littéraire*, Paris, Éd. Privat, coll. « Nouvelle Recherche », 1973.

Jean-Jacques WUNENBURGER, *L'imaginaire*, Paris, P.U.F. coll. « Que sais-je ? », 2003.

Littérature et peinture

Bernard VOUILLOUX, *La peinture dans le texte. XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Éd. du C.N.R.S., 1994.

Arts plastiques

Jacob BAAL-TESHUVA, *Calder 1898-1976*, Taschen, 1998.

Calder, Autobiographie, Maeght éditeur, traduction de Jean Davidson, 1972. Titre original : *Calder : an Autobiography with pictures*, New York, Pantheon Books, 1966.

François DAGOGNET, *100 mots pour comprendre l'art contemporain*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », 2003.

Jean-Luc DAVAL, *Histoire de la peinture abstraite*, Paris, Éd. Fernand Hazan, 1988.

Daniel LELONG, *Avec Calder*, Paris, Éd. L'Echoppe, 2000.

Serge LEMOINE, *Mondrian et De Stijl*, Paris, Éd. Fernand Hazan, 1987.

Jean-Claude MARCADÉ, *Calder*, Paris, Éd. Flammarion, coll. « Tout l'art », 1996.

Hans NAMUTH, *L'atelier de Jackson Pollock*, Paris, Éd. Macula, 1978.

Mala OLGA, *Calder, collections-carnets de voyage*, Montrouge, Maeght éditeur, 1992.

Musique

Roger VUATAZ, *Jean-Sébastien Bach ou l'apothéose de la polyphonie*, Genève, Éd. Slatkine, 2000.

Articles de revue

Théorie littéraire

Laurent ADERT, Autour de Mikhaïl Bakhtine, *Critique*, Paris, éd. de Minuit, avril 1991, n° 527, tome XLVII, vol.1, ISSN : 0011-1600.

Roger-Michel ALLEMAND (dir.), Le « Nouveau Roman » en questions. 1. « Nouveau Roman » et archétypes, *La Revue des Lettres Modernes*, Paris, Éd. Minard, «L'Icosathèque 13 », 1992, ISBN : 2-256-90903-4(04/92).

Roger-Michel ALLEMAND (dir.), Le « Nouveau Roman » en questions. 2. « Nouveau Roman » et archétypes, *La Revue des Lettres Modernes*, Paris, Éd. Minard, «L'Icosathèque 14 », 1993, ISBN : 2-256-90929-8.

Roger-Michel ALLEMAND (dir.), Le « Nouveau Roman » en questions. 3. Le Créateur et la Cité, *La Revue des Lettres Modernes*, Paris, Éd. Minard, « L'Icosathèque 16 », 1999, ISBN : 2-256-91000-8.

Roger-Michel ALLEMAND (dir.), Le « Nouveau Roman » en questions. 4. Situation diachronique, *La Revue des Lettres Modernes*, Paris-Caen, Éd. Minard, « L'Icosathèque 20 », 2002, ISBN : 2-256-91043-1.

Roger-Michel ALLEMAND, Christian MILAT, (dir.), Le « Nouveau Roman » en questions. 5. Une « Nouvelle Autobiographie » ?, *La Revue des Lettres Modernes*, Paris-Caen, Éd. Minard, « L'Icosathèque 22 », 2004, ISBN : 2-256-91078-4.

Thomas ARON, Le roman comme représentation de langages ou Raymond Queneau à la lumière de Bakhtine, *Europe*, (n° spécial Raymond Queneau), juillet 1983, n° 650-651, p.46-57, ISSN : 0014-2751.

Raphaël BARONI, Marielle MACÉ (dir.), Le savoir des genres, *La Licorne*, Presses Universitaires de Rennes, 2006, n° 79, ISBN : 978-2-7535-0367-0.

Éric BENOIT (dir.), Écritures du ressassement, *Modernité*, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, tome 15, ISBN : 2-86 781-276-3.

Éric BENOIT, Valeur économique et valeur esthétique : la réflexion de Mallarmé, *Modernité*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, tome 25, ISSN : 0986-6019, p. 91-100.

Wayne C. BOOTH, Distance et point de vue. Essai de classification, *Poétique*, Paris, Éd. du Seuil, 1970, n°4, p.511-524, ISSN : 1245-1274.

Lucien DÄLLENBACH, Intertexte et autotexte, *Poétique*, Paris, Éd. du Seuil, 1976, n°27, p.282-296, ISBN : 2-02-004472-2.

Raymonde DEBRAY-GENETTE, Les figures du récit dans *Un cœur simple*, *Poétique*, Paris, Éd. du Seuil, 1970, n°3, p.348-364, ISSN : 1245-1274.

Johan FAERBER (dir.), Le « Nouveau Roman » en questions 6. Vers une écriture des ruines ? 1., *La Revue des Lettres Modernes*, Caen, Lettres modernes, Éd. Minard, 2008, ISBN : 978-2-256-91138-5.

Claude FRIOUX, Bakhtine devant ou derrière nous ?, *Littérature- Idéologie, Société-*, Paris, éd. Armand Colin, février 1971, n° 1, p. 108-115, ISSN : 1958-5926.

Gerald FROIDEVAUX, Modernisme et modernité : Baudelaire face à son époque, *Littérature*, Paris, éd. Armand Colin, Octobre 1986, n° 63, p. 90-103, ISSN : 1958-5926.

Alexandre GEFEN, René AUDET (dir.), Frontières de la fiction, *Modernités*, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Fabula », 2002, tome 17, ISSN : 0986-6019, ISBN : 2-86781-293-3.

Laurent JENNY, La stratégie de la forme, *Poétique*, Paris, Éd. du Seuil, 1976, n°27, p.257-281, ISBN : 2-02-004472-2.

Marc MARTI (dir.), Espace et voix narrative, *Cahiers de narratologie*, Publication de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines. Université de Nice Sophia-Antipolis, 1999, Nouvelle série, n° 58, ISSN : 0993-8516.

J.H. Matthews (dir.), Un Nouveau Roman ? Recherches et traditions, *La Revue de lettres modernes*, Paris, Éd. Minard, 1964, n° 94-99, ISSN : 1624-3501.

Dominique MONCOND'HUY, Henri SCEPI, (dir.), Les genres de travers-Littérature et transgénéricité, *La Licorne*, Presses Universitaires de Rennes, 2007, n° 82, ISBN : 978-2-7535-0573-5.

Roger NAVARRI, Écriture de l'objet, *Modernités*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, tome 9, ISSN : 0986-6019.

Michaël RIFFATERRE, Le poème comme représentation, *Poétique*, Paris, Éd. du Seuil, 1970, n°4, p.401-418, ISSN : 1245-1274.

Société d'étude du XXème siècle, Mobiles I-Essais sur la notion de mouvement, *Cahiers du XXème siècle*, Paris, Éd. Klincksieck, 1973,

Société d'étude du XXème siècle, Mobiles II-Essais sur la notion de mouvement, *Cahiers du XXème siècle*, Paris, Éd. Klincksieck, 1974,

André TOPIA, Contrepoints joyciens, *Poétique*, Paris, Éd. du Seuil, 1976, n°27, p.351-371, ISBN : 2-02-004472-2.

Françoise VAN ROSSUM-GUYON, Point de vue ou perspective narrative. Théories et concepts critiques, *Poétique*, Paris, Éd. du Seuil, 1970, n°4, p. 476-497.

Yves VADÉ (dir.), Écritures discontinues, *Modernités*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1992, tome 4, ISBN : 2-86781-147-3.

Yves VADÉ (dir.), Ce que modernité veut dire, *Modernités*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1994, 2 tomes (tome 5 et 6), ISBN : 2-86781-154-6.

Mirna VELCIC-CANIVEZ, La polyphonie : Bakhtine et Ducrot, *Poétique*, Paris, Éd. du Seuil, septembre 2002, n° 131, p.369-384, ISSN : 1245-1274.

Théâtre

Théartre, Paris, Éd. L'Harmattan/ Canada, coll. « arts 8 », 1998, vol. I. Revue publiée par le département théâtre de l'Université Paris VIII, ISSN : 1620-2295.

Théâtre radiophonique

Cécile MÉADEL, Les images sonores, naissance du théâtre radiophonique, *Technique et Culture*, 1991, n°16.

Poésie

Michel COLLOT, *Lyrisme et réalité*, *Littérature*, Paris, éd. Armand Colin, juin 1998, n° 110, p. 38-48, ISSN : 1958-5926.

Michel DEGUY, *Situation*, *Littérature*, Paris, éd. Armand Colin, juin 1998, n° 110, p. 6-12, ISSN : 1958-5926.

Jean-Claude MATTHIEU, *De la poésie aujourd'hui : chantiers, sentiers*, *Littérature*, juin 1998, Paris, éd. Armand Colin, n° 110, p. 3-5, ISSN : 1958-5926.

Jean MOLINO, *L'ontologie naturelle de la poésie*, *Littérature*, Paris, éd. Armand Colin, décembre 1988, n° 72, p. 91-113, ISSN : 1958-5926.

Dominique RABATÉ, Joëlle de SERMET et Yves VADÉ (dir.), *Le sujet lyrique en question*, *Modernités*, Presses universitaires de Bordeaux, 1996, tome 8, ISSN : 0986-6019.

Littérature et peinture

François BRUNET, *Traduire le paysage absolu. À propos des cartes postales de Niagara*, *Revue Française d'études américaines –Traduire l'Amérique-*, Paris, Éd. Belin, 1999, n° 80, p. 33-55, ISSN : 0097-7870.

Géraldine CHOUARD, « Once upon a quilt » : la fabrique de l'Amérique, *Revue d'Études américaines –miscellanées-*, Paris, Éd. Belin, 2008, n° 116, p. 20-33, ISBN : 978-2-7011-4828-1.

Claude LEROY (dir.), *Cubisme et littérature*, *Europe*, juin-juillet 1982, n° 638-639, ISSN : 0014-2751.

Culture

L'Observatoire des politiques culturelles –Un enjeu de civilisation-, hiver 2006, N° 29.

Séminaires

Séminaires interdisciplinaires doctoraux : Geneviève CHAMPEAU, *La voix dans le récit*, EA 3656 AMERIBER, Université Bordeaux 3, le 1^{er} avril 2008.

Séminaire 3: Autour de l'œuvre de Michel Butor, organisé par Carlo Ossola, en présence de Michel Butor, Collège de France, Mercredi 11 Juin 2008. Séminaire organisé par la chaire de littérature néo latine et moderne.

Exposition

« Dessiner ce qu'on a envie d'écrire », Exposition sur Georges Perros, Musée des Beaux-arts de Bordeaux, 18 mai 2005 (exposition du 9 mars au 30 mai 2005. Nombreux documents manuscrits de Perros et de Butor prêtés par la Bibliothèque Municipale de Nice).

Dictionnaires, encyclopédies, lexiques de termes

Dictionnaires de langue

Harrap's, Aktuell Allemand-Dictionnaire Français-Allemand/ Allemand-Français, Stuttgart, éd. Ernst Klett Sprachen GmbH, 2006, 1^{ère} éd.

Harrap's, Dictionnaire compact ANGLAIS, Paris, Éd. Larousse, 2010.

Philippe FOREST, Gérard CONIO (dir.), *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, Paris, Éd. Pierre Bordas et Fils, 1993.

Encyclopaedia Universalis, Corpus 5, Paris, 1995.

Encyclopaedia Universalis, Corpus 18, Paris, 1996.

Le Petit Larousse Illustré 2004, Larousse/VUEF, 2003.

Le Robert. Dictionnaire de la langue française, tome VII, 2^{ème} édition entièrement revue et enrichie, mise à jour pour 1989. Les dictionnaires Le Robert-Canada s.c.c. Montréal, Canada, 1989, Dictionnaire Le Robert, Paris, 1989.

Dictionnaires spécialisés

Critique littéraire

Marc ANGENOT, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Paris, Éd. Hurtubise, HMH, Limitée, 1979.

Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES, Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, P.U.F., 2002, 1^{ère} éd.

Dictionnaire des genres et des notions littéraires, Encyclopaedia Universalis/Albin Michel, 2001, Nouvelle édition augmentée, préface de François Nourrissier.

Hendrik VAN GORP et alii (dir.), *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Éd. Honoré Champion, 2001 pour la trad. Française (Ce livre est l'adaptation française de l'ouvrage *Lexicon van literaire termen* rédigé par Hendrik van Gorp, D. Delabatista et R. Ghesquiere en 1998, chez Wolters Plantyn/Martinus Nijhoff).

Gérard-Denis FARCY, *Lexique de la critique*, Paris, P.U.F., 1991, 1^{ère} éd.

Yves STALLONI, *Dictionnaire du roman*, Paris, Éd. Armand Colin, 2006.

Linguistique

Jean DUBOIS et alii, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Éd. Larousse-Bordas/HER, 2001 (1^{ère} éd Larousse, 1994).

Oswald DUCROT, Jean-Marie SCHAEFFER (dir.), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, 1995 (La 1^{ère} édition de cet ouvrage, dirigée par Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, a paru en 1972 sous le titre : *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*).

Algirdas GREIMAS, Joseph COURTÉS (dir.), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Éd. Hachette, coll. « Hachette Université Linguistique », 1993.

Franck NEVEU, *Dictionnaire des Sciences du langage*, Paris, Éd. Armand Colin, 2004.

Littérature

Claude AZIZA, Claude OLIVIERI, Robert STICK (dir.), *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Paris, Éd. Fernand Nathan, 1978.

Jean-Pierre de BEAUMARCHAIS, Daniel COUTY, Alain REY (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Éd. Bordas, 1994 (1987 ; 1984, 1^{ère} éd.)

Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles-Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Paris, Éd. Robert Laffont/Jupiter, coll. « Bouquins », 1982, édition revue et augmentée (éd. originale, 1969).

Dictionnaire des écrivains de langue française, Paris, Éd. Larousse/VUEF, 2001.

Michel FEUILLET, *Lexique des symboles chrétiens*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 2004.

Jérôme GARCIN (dir.), *Le Dictionnaire-Littérature française contemporaine*, Paris, Éd. François Bourin, 1988.

Jérôme GARCIN (dir.), *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes*, Paris, Éd. Fayard, coll. « Mille et une Nuits », 2004.

Henri LEMAÎTRE, *Bordas de littérature française*, Paris, Éd. Bordas, coll. « Référents », 2003 (1994, 1985 pour la 1^{ère} éd.)

Le Nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays, V. Bompiani/ Éd. Robert Laffont, 1994.

Musique

Jean-Yves BOSSEUR, *Dictionnaire de la musique contemporaine*, Paris, Éd. Minerve, coll. « Musique ouverte », 1996, 2^{ème} éd. revue et augmentée.

Roland de CANDÉ, *Nouveau dictionnaire de la musique*, Paris, Éd. du Seuil, 1983.

Encyclopédie de la musique, Paris, Éd. Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1992 pour la traduction française, coll. « Encyclopédies d'aujourd'hui », 1992 (Garzanti Editore s.p.a. 1983).

Christian GOUBAULT, *Vocabulaire de la musique à l'aube du XXème siècle*, Paris, Éd. Minerve, coll. « Musique ouverte », 2000.

Marc VIGNAL (dir.), *Dictionnaire de la musique. La musique des origines à nos jours*, Paris, Éd. Larousse, 1997 (1987 pour l'édition originale).

Philosophie

André JACOB (dir.), *Encyclopédie philosophique universelle*, vol. II- Les notions philosophiques. Dictionnaire (sous la direction de Sylvain AUROUX), tome 1- philosophie occidentale,(A-L), Paris, P.U.F., 1990.

Psychanalyse

Jean LAPLANCHE-J.-B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 1998 (1^{ère} édition 1967).

Radio

Francis BALLE (dir.), *Dictionnaire des médias*, Paris, éd. Larousse-Bordas, coll. « Les Référents », 1998.

Robert PROT, *Dictionnaire de la radio*, Presses Universitaires de Grenoble/INA (Institut National de l'Audiovisuel), 1997.

Théâtre

Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Éd. Bordas, 1995.

Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, coll. « In extenso », Paris, Éd. Larousse-Bordas, 1998.

Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts d'analyse théâtrale*, Paris, Éd. sociales, 1980, Préface d'Anne UBERSFELD, 1^{ère} éd. (2^e éd., Messidor/ Éd. sociales, 1987, 2^{ème} éd., Dunod, 1996, préface d'Anne UBERSFELD, 3^{ème} éd. Armand Colin, 2006.

Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre* Paris, Éd. Dunod, 1996, 2^{ème} Éd., préface d'Anne UBERSFELD.

Autres documents

Le Guide bleu : New York et ses environs-Les Chutes du Niagara, sous la direction de Francis AMBRIÈRE, Paris, Éd. Hachette, 1969.

Le Guide radio 2012-Le guide professionnel de la radio et du son, Paris, Éd. Haut de forme.

Sitographie

Archive en ligne

Nino Frank, Le théâtre radiophonique-Unesdoc-UNESCO [PDF], disponible sur Unesdoc.unesco.org/images/0014/001438/143828fb.pdf

Entretiens en ligne

« Michel Butor : Nathalie Sarraute aurait pu être ma mère », Entretien avec Odile QUIROT [en ligne], disponible sur <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20120710.OBS6643/michel-butor-nathalie-sa...>, mis à jour le 11 juillet 2012, page consultée le 04/02/2013.

Nathanaël GOBENCEAUX, Quelques éclaircissements sur la relation de Michel Butor à la géographie. Entretien avec Michel Butor, <http://www.cybergegeo.eu/index9952.html>, [en ligne], page consultée le 08 septembre 2008.

Khalid DAHMANY, Michel Butor : « Je me cerne moi-même avec difficulté », <http://www.revue-analyses.org/document.php?id=1028>, [en ligne], page consultée le 08 septembre 2008.

Articles de critique en ligne

Oliver AMMOUR-MAYEUR, Quand la fiction fonctionne : le texte et ses effets narratifs (compte rendu de lecture), [en ligne] <http://www.fabula.org/revue/cr/16.php>, page consultée le 28 avril 2009.

Howard FINCK, Noxon et Eisenstein : le langage et la structure filmique du théâtre radiophonique, *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, 1991, N°9, p. 89-111, [en ligne], disponible sur URI : <http://id.erudit.org/iderudit/041127ar>, DOI : 10.7202/041127ar, pages consultées le 16 avril 2013.

Stéphane GIRARD, Éléments d'hétérotopie énonciative postmoderne dans *6 810 000 litres d'eau par seconde. Étude stéréophonique (Niagara)* de Michel Butor, *Études françaises*, 2009, N° 1, vol. 45, p. 139-159, [en ligne], disponible sur URI : <http://id.erudit.org/iderudit/029844ar>, DOI : 10.7202/029844ar

Pierre-Marie HÉRON, Fictions Hybrides à la radio, *Le temps des médias*, [en ligne] <http://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2010-1-page-85.htm> page consultée le 08 Juin 2012.

JSTOR : Gloses sur les premières pages de « Mobile » de Michel Butor, by Léon S. Roudiez, *MLN*, The John Hopkins University Press, 1972, pp. 83-95 [en ligne], disponible sur www.jstor.org.haysend.ubordeaux3.fr/action/doBasicSearch?Query=gloses+sur+les+premieres++pages+de-mobile&acc=on&fc=off#acceptedTC.

Marcel OLSCAMP, Éditer un texte radiophonique : problème et défis du radiroman *Le Survenant, Voix et images*, 2008, N°3, vol. 33, p. 15-20, [en ligne], disponible sur URI : <http://id.erudit.org/iderudit/018668ar>, DOI : 10.7202/018668ar, pages consultées le 14 mai 2013.

Compte rendu d'ouvrages en ligne

Christian VANDERDORPE « Le récit de rêve en 50 questions ».@analyses, Compte rendu, *Théorie littéraire*. 2007-01-14. [en ligne], disponible sur <http://www.revue-analyses.org/document.php?id=271>, page consultée le 08 septembre 2008.

Note de réalisation en ligne

Pierre COULIBEUF-Note de réalisation, *Michel Butor Mobile*, « Regard sur Pierre Coulibeuf », un parcours découverte AFF-CNC [en ligne], disponible sur www.cnc-aff.fr, page consultée le 21 février, 2013.

Articles de dictionnaires en ligne

Henri DESOUBEAUX, Dictionnaire Butor (butorweb), <file:///D:/butor/butorweb.html>, [en ligne], pages consultées le 28 novembre 2007.

Gérard-Denis FARCY, Théâtre, *DITL (Dictionnaire International des Termes Littéraires)* [en ligne], <http://www.ditl.info/arttest/art8240.php>, page consultée le 05 novembre 2008.

Dominique COMBE, Genre, *DITL (Dictionnaire International des Termes Littéraires)* [en ligne], <http://www.flsh.unilim.fr/ditl/GENRE.htm>, page consultée le 08 juin 2012

Dominique JOUVE, Modernité, *DITL (Dictionnaire international des Termes littéraires)* [en ligne], <http://www.flsh.unilim.fr/Fahey/MODERNITModernityModernessn;html>, page consultée le 15 octobre 2012.

Supports numériques

DVD : *Territoires de Michel Butor*, PSN-Réal : Sylvain Peirani, Carole Balas, David Futerman, Presses Sorbonne Nouvelle.

Film : « Michel Butor, l'écrivain migrateur », de Blandine ARMAND, dans la collection « Empreintes », présentée par Annick Cojean sur *France 5* ; un film réalisé par Blandine Armand, coécrit avec Frédéric Ferney ; projection du film à la BNF le 5 mars 2012 à 19h30 en présence de Michel Butor et de l'équipe du film ; diffusion : vendredi 23 mars 2012 à 21h30 sur *France 5* ; Producteurs : Loïc Bouchet et Thibaut Camurat, LES BONS CLIENTS.

INDEX DES TERMES

action, 56, 152, 157, 205, 283, 288, 292, 304, 361, 406, 430, 451
adaptation, 150, 207, 242, 292, 352, 357, 359, 366, 370, 404, 413, 429, 434, 436, 447, 448, 456
adaptation scénique, 241, 242, 371, 372, 374
alchimie, 76, 108, 149
alphabet, 283, 289, 364
aspect visuel de la page, 218, 446
auditeur, 182, 253, 258, 261, 285, 329, 337, 344, 347, 349, 351, 361, 362, 366, 367, 369, 391, 394, 397, 413, 419, 421, 434, 451, 452
bouclage, 298
bruits, 254, 258, 259, 262, 285, 348, 349, 350, 370, 397, 430
carte, 250, 252, 256, 383
citation, 128, 167, 189, 190, 270, 294, 310
classification, 171, 179, 182, 184, 185, 194
codes, 142, 259, 348, 451
collage, 158, 190, 254, 259
composition, 106, 131, 138, 152, 156, 173, 213, 241, 364, 429
correspondance, 300, 457
création littéraire, 210
critique, 64, 73, 76, 97, 98, 99, 101, 112, 148, 149, 179, 186, 190, 205, 246, 382, 383, 389, 394, 399, 419, 434, 444, 445, 446, 450, 452
décor, 155, 268, 361, 362, 430
description, 73, 157, 158, 167, 168, 175, 177, 191, 246, 256, 262, 295, 299, 307, 315, 316, 328, 334, 348, 383, 391, 393, 395, 398, 402, 414, 417, 445, 450
désir, 300, 361, 404, 444
dialogisation des discours, 299, 451
dissémination, 129
dramaturgie, 158, 240, 242, 246, 247, 264, 429, 434, 448, 454
écoute, 217, 219, 329, 353, 368, 457
écriture, 59, 60, 66, 75, 84, 87, 89, 99, 101, 121, 122, 123, 125, 132, 135, 142, 152, 155, 158, 162, 167, 169, 170, 172, 175, 182, 191, 192, 193, 207, 215, 216, 217, 239, 242, 254, 258, 259, 342, 343, 346, 348, 351, 353, 359, 364, 367, 369, 370, 382, 391, 397, 404, 413, 419, 427, 431, 432, 434, 436, 443, 444, 445, 446, 448, 449, 450, 453, 454, 455
écriture sonore, 346, 351, 438
écrivain, 38, 55, 64, 68, 73, 78, 80, 83, 95, 96, 101, 112, 166, 167, 182, 191, 194, 239, 240, 351, 352, 417, 443, 444, 445, 457
effet de réel, 232, 233
effet romanesque, 193, 233, 235, 236, 267, 329, 330, 337
engagement, 78, 79, 80, 81, 82, 83
énoncés, 351
entretiens, 80, 84, 98, 176, 194, 214, 215, 345, 356, 370
espace, 56, 118, 122, 129, 140, 174, 175, 177, 178, 239, 250, 253, 258, 261, 265, 269, 276, 285, 315, 328, 346, 348, 369, 382, 383, 384, 385, 391, 392, 395, 396, 397, 398, 399, 402, 403, 405, 414, 417, 431, 444, 451, 454
esthétique, 73, 89, 158, 179, 223, 242, 261, 357, 390, 419, 436, 447, 448
fiction, 118, 153, 187, 234, 243, 264, 360, 364, 382, 447, 448, 451
formats, 178, 356
forme englobante, 89, 161, 162, 179, 188, 189, 231, 422, 447, 454
formes, 78, 95, 98, 104, 126, 130, 137, 189, 213, 239, 438, 445, 446
frontières, 164, 178, 253, 326, 357, 414
genre, 84, 103, 113, 119, 131, 142, 143, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 178, 179, 180, 184, 186, 187, 210, 215, 242, 253, 259, 303, 329, 370, 419, 447, 448, 449, 451
genres, 98, 101, 113, 129, 135, 153, 162, 164, 166, 169, 179, 186, 189, 193, 194, 195, 207, 216, 236, 239, 254, 383, 388, 391, 415, 434
hétérogène, 169, 239
histoire, 123, 265, 268, 300, 316, 383, 384, 385, 387, 389, 390, 394, 395, 418, 453
hors-scène, 237, 292, 310, 360, 384, 452
hors-texte, 148

hybride générique, 89, 135, 141, 214, 230, 235, 236, 237, 444
 hybridité, 131, 159, 446, 449
 illustration, 295
 imaginaire, 87, 187, 188, 216, 253, 345, 347, 427, 438, 443, 447
 individu, 205, 291, 292, 293, 382, 391, 394, 399, 403, 415, 417, 431, 450, 453
 invention, 78, 108, 112, 130, 135, 167, 222, 444, 445
 la technique, 134, 159, 236
 langage, 58, 80, 107, 108, 109, 134, 162, 167, 204, 258, 342, 343, 392, 397, 402, 445, 451
 lieu, 64, 155, 156, 158, 174, 175, 184, 285, 316, 321, 360, 383, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 404, 417, 444, 453, 454
 littérature, 66, 81, 84, 89, 95, 98, 104, 128, 131, 162, 164, 167, 168, 179, 186, 191, 195, 214, 217, 220, 221, 347, 348, 369, 383, 427, 431, 435, 444, 448, 451
 média, 238, 344
 médiatisation, 424, 435, 436
 métamorphoses, 328, 416, 435, 443, 456
 metteur en ondes, 257
 mise en ondes, 346, 351, 352, 369, 422, 451, 452
 mise en scène, 146, 151, 242, 283, 354, 363, 369, 383, 451, 452
 modernité, 84, 86
 monologue, 124, 157, 303
 mots croisés, 274, 286, 295, 365, 397, 451, 453
 mouvement, 80, 119, 135, 140, 148, 247, 256, 326, 371, 396, 397, 403, 415, 416, 428, 430, 434, 443, 444, 446, 447, 451
 mutation, 185, 351, 370, 395, 438, 445, 451, 454
 narration, 113, 121, 158, 175, 256, 269, 310, 328, 436, 444
 Nouveau Roman, 72, 73, 78, 152, 159, 190, 191, 207, 208, 240, 444, 448, 455
 objet, 69, 207, 393, 399, 435
œuvre postromanesque, 141, 177, 178, 329, 419
 œuvres en collaboration, 434
 oralité, 216, 262, 342
 palimpseste, 129, 452
 perception, 62, 87, 120, 122, 392, 397, 399, 404, 453
 personnage, 122, 123, 136, 157, 158, 205, 247, 266, 292, 293, 333, 348, 351, 362, 384, 403, 430
 pièce radiophonique, 219, 220, 240, 264, 343, 360, 370, 391
 poésie, 43, 44, 87, 111, 112, 113, 168, 171, 192, 195, 211, 213, 214, 262, 369, 399, 402, 405, 412, 415, 417, 418, 452, 454
 poétique, 119, 135, 214, 221, 241, 242, 329, 404, 414, 417, 434, 436, 443, 444, 445, 446, 448
 point de vue, 123, 124, 157, 246, 385, 389, 397
 polyphonie, 108, 130, 159, 162, 218, 262, 295, 463
 procédé du simultanément, 295, 343, 451
 programme d'échange entre radios, 357
 pronom personnel, 300
 publication, 85, 103, 149, 352
radio, 166, 182, 206, 208, 216, 217, 221, 222, 224, 225, 240, 241, 253, 254, 258, 343, 346, 354, 356, 357, 404, 435, 447, 448, 451
 radiophonie, 239, 352, 436, 451
 réalisateur, 259, 349, 352, 369, 422
 réalisation, 150, 206, 218, 226, 260, 349, 350, 353, 356, 364, 367, 369, 370, 448, 451, 452
 réalisation radiophonique de l'œuvre, 352
 réception, 118, 139, 153, 195, 215, 224, 231, 242, 246, 346, 347, 351, 369, 372, 419, 434, 435, 452
 récit, 76, 103, 104, 122, 135, 151, 179, 188, 252, 256, 303, 316, 399
 réécriture, 128, 155, 182, 220, 241, 346, 352, 358, 372, 391, 434, 435, 436, 452, 455
 récritures, 383
 répliques, 149, 150, 236, 297, 328, 359, 364, 413, 430
 représentation, 68, 113, 121, 142, 143, 144, 151, 156, 162, 172, 174, 179, 219, 220, 221, 235, 243, 246, 258, 259, 304, 360, 369, 370, 371, 372, 383, 384, 428, 451, 452
 roman, 71, 74, 76, 78, 103, 104, 113, 122, 125, 135, 136, 139, 149, 152, 156, 158, 159, 160, 162, 171, 173, 183, 187, 190, 191, 192, 195, 200, 214, 220, 235, 238, 297, 330, 391, 418, 419, 444, 445, 446
 scène, 158, 255, 258, 292, 359, 362, 369, 371, 372, 397, 413, 422, 430, 431, 432, 434, 448
 stéréophonie, 182, 239, 343, 347, 356, 448

stratification discursive, **237**
studio d'enregistrement, **239, 244, 360, 452**
surréalistes, **345**
technique du collage, **167**
temps, **120, 121, 122, 136, 156, 166, 167, 172, 173, 174, 189, 262, 267, 292, 311, 317, 326, 382, 384, 404, 432, 444**
texte-partition, **88, 244, 261, 329, 348, 430, 433, 448, 451**
théâtre, **125, 142, 149, 150, 151, 156, 157, 158, 159, 162, 179, 204, 205, 206, 217, 218, 219, 220, 224, 240, 241, 246, 247, 265, 343, 360, 362, 369, 370, 371, 413, 430, 431, 434, 446, 448**
théâtre radiophonique, **209, 210, 216, 219, 224, 226, 240, 243, 247, 248, 254, 343, 356, 403, 422, 447**
touriste, **293, 385, 403, 418**
traduction, **125, 128, 354**
travail en collaboration, **64, 200, 427, 436, 447**
typographie, **126, 134, 166, 255, 258, 261, 262, 264, 291, 295, 358, 446, 451**
version définitive, **352, 372**
visuel, **370**
vitesse, **174, 189, 266, 396, 451**
voix, **121, 182, 238, 240, 241, 247, 254, 259, 260, 262, 265, 285, 302, 331, 349, 359, 362, 364, 366, 369, 370, 383, 385, 388, 391, 397, 413, 451**
voyage, **135, 179, 186, 276, 293, 328, 337, 381, 382, 383, 384, 385, 387, 391, 394, 395, 396, 398, 399, 403, 454**

TABLE DES MATIÈRES	8
INTRODUCTION	15
PREMIERE PARTIE : LA MUTATION DES FORMES LITTÉRAIRES DANS L'ŒUVRE DE MICHEL BUTOR....	33
Chapitre I. Aux sources de la création butorienne : l'introduction du roman comme forme englobante	36
I.1. Les nécessités psychologiques : un choix dicté par une insatisfaction profonde	37
I.2. Les nécessités didactiques.....	66
I.3. Les nécessités socio-historiques.....	71
Chapitre II. Critique et théorie du roman.....	92
II.1. La critique créatrice	94
II.2. La théorie romanesque de Michel Butor : pour un réalisme phénoménologique.....	102
II.3. Nouveaux aspects de la poétique butorienne (ou comment la poétique du roman et celle du théâtre se contaminent mutuellement).....	142
Chapitre III. Le problème du genre : essai de classification de l'œuvre de Michel Butor	161
III.1. Enjeu de départ : qu'est-ce qu'un genre ?	163
III.2. Essai de classification de l'œuvre de Michel Butor : proposition.....	180
DEUXIEME PARTIE : DE LA DRAMATURGIE DANS LE THEATRE RADIOPHONIQUE DE MICHEL BUTOR-	
Etude de la narrativisation du théâtre et de l'effet romanesque	198
Chapitre I. Littérature et radio : nouvelles écritures dramatiques	203
I.1. Bref aperçu de la situation du théâtre des années 50-60	204
I.2. Place de <i>Réseau aérien</i> dans les études sur l'œuvre de Michel Butor : oubli ou minoration ?	208
I.3. Valeur du texte radiophonique	221
Chapitre II. Analyse des textes	229
II.1. L'effet romanesque	230
II.2. Dramaturgie (esthétique, structure du texte).....	238
II.3. La fiction et son organisation : analyse et description des modes d'interférence générique	264
Chapitre III. Système de la mise en scène ou de la mise en ondes ?	340
III.1. Michel Butor, la radio et le travail en collaboration : un imaginaire sur commande	342
III.2. La mise en ondes de l'œuvre radiophonique de Michel Butor	346
III.3. Renversement : l'adaptation scénique de <i>6 810 000 litres d'eau par seconde</i> et de <i>Mobile</i>	370

TROISIEME PARTIE : LES STRUCTURES IDEOLOGIQUES ET INCONSCIENTES DANS LA PROSE POETIQUE DU THEATRE RADIOPHONIQUE.....	376
Chapitre I. Enjeu du voyage : le voyage comme critique idéologique	381
I.1. L'Amérique comme scène d'affrontements idéologiques	383
I.2. Les chutes du Niagara comme lieu fantasmé.....	391
I.3. Voyage autour de la terre : le mouvement brownien des mots croisés.....	396
Chapitre II : La représentation poétique de l'espace et de l'intériorité du voyageur dans le texte radiophonique.....	401
II.1. L'eau salvatrice et l'instant de la rédemption	403
II.2. La poésie dramatique de l'espace dans <i>Réseau aérien</i>	414
II.3. Effet produit	418
Chapitre III : Pour une médiatisation de l'œuvre radiophonique de Michel Butor	425
III.1. Persistance de la thématique spatiale à travers de nouvelles formes de collaboration	427
III.2. Propositions pour un nouveau « livre sonore futur »	435
CONCLUSION	443
ANNEXES.....	457
Annexe 1 : Dialogue avec Michel BUTOR	457
Annexe 2 : Manuscrit des réponses de Michel Butor à notre questionnaire [Extraits], 21 juillet 2008.....	467
Annexe 3 : Cartes et collages de Michel Butor.....	469
Annexe 4 : Prix décernés à Michel Butor	473
BIBLIOGRAPHIE.....	475
Corpus.....	475
Autres œuvres de Michel Butor	475
Etudes critiques sur l'œuvre de Michel Butor.....	480
Sur Chateaubriand.....	485
Ouvrages critiques généraux.....	485
Articles de revue.....	495
Séminaires	498
Exposition	499
Dictionnaires, encyclopédies, lexiques de termes	499
Autres documents	502
Sitographie	503
Supports numériques	505
INDEX DES TERMES.....	506

