

UCLA

Paroles gelées

Title

Réseaux et frontières : réflexions sur la création butorienne

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/0gs9c5p2>

Journal

Paroles gelées, 10(1)

ISSN

1094-7264

Author

Belleguic, Thierry

Publication Date

1992

DOI

10.5070/PG7101002998

Peer reviewed

Réseaux et frontières: réflexions sur la création butorienne

Thierry Belleguic

Prolégomène en forme de dialogue

Qu'il nous suffise, en guise de parole inaugurale, d'écouter cet échange programmatique, entre Michel Butor et Michel Launay, d'une pratique artistique de la frontière, du mixte, de l'hybride, de l'hétérogène:¹

- MICHEL BUTOR: Le livre peut avoir d'autres formes que notre livre.

- MICHEL LAUNAY: Inscriptions dans la pierre, la glaise, la peinture, le sable, le ciel . . . (Butor, Launay 200)

- M.B.: De même qu'il faut travailler dans les frontières de l'institution, il faut travailler dans les frontières du livre.

- M.L.: Expérimenter les métissages.

- M.B.: Rêver de ces livres mutants . . . (201)

- M.L.: Travailler sur les frontières à l'intérieur des mots, c'est travailler sur celles qui divisent les hommes.

- M.B.: Faire que de ces maux sortent des biens.

- M.L.: Que la déchirure devienne accouchement.

- M.B.: Que le malheur devienne épreuve.

- M.L.: Que l'enfer épouse le ciel.

- M.B.: Et pour cela travailler sur les frontières entre les langues à l'intérieur de la langue.

- M.L.: A l'extérieur de la langue, entre les différentes langues, par la traduction par exemple.
- M.B.: A l'extérieur des langues proprement dites, travailler sur la frontière entre les mots et les non-mots.
- M.L.: Les musiciens appellent leurs partitions littérature.
- M.B.: Tout mot est métissé de silence.
- M.L.: Et de bruit.
- M.B.: Métissé de blanc.
- M.L.: Et de nuit.
- M.B.: Toute lecture est métissée de geste.
- M.L.: Et de sommeil.
- M.B.: Dans le cortège de la moindre de nos phrases défilent les masques de la faim, de la soif, du froid, de la peur et du désir.
- M.L.: Toute encre est métissée de sang.
- M.B.: Travailler non seulement sur les frontières entre les arts, mais entre ce que nous nommons les arts et le reste. (216-17)

Butor pluriel²

Placée à l'enseigne de la métamorphose, l'œuvre butorienne se veut plurielle. Quilt, mosaïque, patchwork, elle est en constante transformation, en perpétuel mouvement. Son emblème est le mobile, terme-clé du dictionnaire butorien qui est aussi le titre de l'ouvrage que la critique s'accorde unanimement à considérer comme le texte fondateur du travail de Michel Butor:

C'est donc *Mobile*, [écrit Mireille Calle-Gruber], qui ouvre la voie, exemplaire pluriel. L'écriture de Michel Butor y tient du catalogue et de la fugue, de l'inventaire et de la variation; de la cartographie et du rêve, de la toponymie et de la chanson. . . . Elle ne cesse de remettre en jeu le blanc et le noir; des limites: indien, sorcière, nègre, folie; les garde-fous, réserve et refoulé coloniaux; la simultanéité des strates de temps, textes, signes, et l'écheveau de leur alternance au fil des récits. De mettre en scène archives et visions, prospectus et monuments, graffiti, mémoriaux, produits de consommation courante, images oniriques, fantasmes . . . (Calle-Gruber, Thomson 3)

L'espace butorien est polyvalent, polymorphe, plurivoque. C'est aussi un monde stratifié où coexistent sans s'annuler tout un ensemble de matériaux hétérogènes. Lyotard le qualifie d'espace égyptien, un espace à la fois plein d'altérité et recomposé, un espace

de couches" (Calle-Gruber, Thomson 31). Grand voyageur, Butor est aussi explorateur qui pose des jalons aux frontières des arts: peinture, poésie, musique. C'est un homme de rencontre, un homme de dialogue, un homme de collaboration.³ Collaboration critique et poétique avec Michel Launay, collaboration musicale avec Henri Pousseur, collaboration picturale avec Michel Sicard, Pierre Alechinsky, Vieira da Silva, Gregory Masurovsky, Jiri Kolar, photographique avec André Villers et Maxime Godard. Telle est l'activité prolifique de Butor-Protée.

* * *

Réseaux, passages, frontières.

La création butorienne est un espace complexe dont l'organisation donne à voir le parti pris interactif. Nous en prendrons pour exemple littéraire, tout d'abord, le recueil de prose poétique *Brassée d'avril*.⁴ Parmi les séries sémantiques qui structurent ce texte, tout à fait représentatif à cet égard de la pratique butorienne, le "réseau" et la "frontière" se distinguent particulièrement, qui dessinent deux espaces dont l'intersection désigne le "passage" comme lieu privilégié du texte. Le paradigme du passage se développe en effet entre frontière et réseau; il est ce mouvement vital qui traverse les frontières, les abolit tout en les maintenant, pour y dessiner de nouveaux réseaux qui viennent irriguer l'espace de liberté ainsi créé:

Tenir l'inconfortable position de la frontière qui est aussi lieu stratégique. C'est là, [écrit Mireille Calle-Gruber], tout l'enjeu de l'œuvre de Michel Butor qui a l'art de la passe, du transit, de la lisière. Œuvre en alerte constamment, tout à la fois tissant des réseaux et [se] tenant [à] l'écart. (Calle-Gruber, Thomson 2)

L'écriture selon Butor est l'art d'insérer du jeu dans la structure, c'est-à-dire d'y pratiquer à la fois le ludique et l'aléatoire, de ménager des passages d'un registre à un autre. Françoise Van Rossum-Guyon, une des toutes premières sans doute à avoir, dans son ouvrage *Critique du roman*, souligné l'originalité novatrice de l'écriture butorienne, remarque à ce sujet:

Il y a là quelque chose de paradoxal qui est lié à la différence des genres et des arts: l'intérêt extraordinaire de Butor, c'est justement, sans arrêt,

d'essayer de faire passer des ponts, de ménager des vases communicants entre des modes de perception, des univers sémiotiques, des représentations. (Calle-Gruber, Thomson 1990: 49)

Interrogé sur l'art butorien, Lucien Dällenbach reprend comme en écho:

M. Butor a toujours été, littérairement, à la frontière de beaucoup de choses et c'est quelqu'un qui effectue constamment des passages, des frayages; par exemple, dans la manière dont il essaie de passer d'un genre littéraire à l'autre pour les combiner, pour en faire une sorte de métissage; mais aussi la manière qu'il a . . . d'aller d'une culture à l'autre. (52)

Evoquant le travail textuel effectué par Butor dans *Illustrations*, Jean-François Lyotard parle quant à lui d'"une tentative pour restituer quelque chose de la 'figure,' soit musicale soit picturale, qui outrepassait finalement la structure précise. Et qui comportait du sens—un sens qui n'était pas de la signification" (Calle-Gruber, Thomson 27). A l'instar de la pratique surréaliste à laquelle elle doit beaucoup, la démarche de Butor-Hermès est d'initier le lecteur à un renouveau du sens par un travail de nouvelle mise en rapport des signes.

* * *

L'écriture est donc ici non seulement ouverture, mais aussi miroir de son propre mouvement. Alchimie, métamorphose, initiation, elle fraie le passage. Or ce passage est un véritable travail de creusement de l'Obstacle, de taraudage de l'aporie. C'est de l'interaction de l'écriture et de ce qui lui résiste que naît l'œuvre, c'est-à-dire le travail en mouvement, en constante évolution. La clôture n'est-elle pas en effet l'être même du passage? N'est-ce pas de son impossibilité même que l'écriture se nourrit, impossibilité qui l'oblige sans cesse à recommencer, à redire, à se redire? Ainsi, dans *Brassée d'avril*, la série négativisée de la clôture se double du paradigme libérateur du passage saisi comme caractéristique essentielle d'une nature/d'un processus créateur pris dans le mouvement labile de leur constante transformation par interaction, métissage, mélange, comme en témoigne cet extrait d'un texte de *Brassée d'avril* intitulé "Pluie sur les frontières":

O pluie, efface pour nous ces frontières, lave nos continents de ces zébrures doucereusement infligées par le fouet diplomatique . . .

emporte-nous . . . jusqu'à ces autres frontières qui ne correspondent à aucune ligne tracée sur une carte, gardées par nulle armée, marquées par nulles pancartes, dans ces régions où les contours du savoir se précipitent en cataractes . . . O pluies de frontières, baignez nos quadrillages et nos ulcères; emportez-nous de l'autre côté des frontières de la pluie, flagellez notre engourdissement et dissolvez-nous dans les bonheurs de la germination et de la vaporisation, filtrant avec émoi par toutes les parois de nos corps et des heures. (*Brasée d'avril* 87-88)

Au thème du passage dans un monde de la métamorphose tout en vaporisation et en germination vient ainsi se superposer dans ce même texte celui du réseau qui a cette particularité de nommer à la fois le mouvement du monde et celui de l'écriture. Outre la pratique scripturale de "mise en réseau" de *Brasée d'avril* par les multiples paradigmes qui sillonnent littéralement le texte, le terme même de réseau est suggéré par une série lexicale désignant le monde du livre et le livre du monde dans la traversée de leur commun espace par des "axes" (1),⁵ "canaux" (1), "canyon" (1), "chemin" (2), "corridors" (2), "courants" (2), "piste" (6), "route" (4), "rue" (3), "ruelle" (4), "sentier" (6), et "voie" (1). Constituant la vaste métaphore filée de la circulation du sens, ces mots désignent dans le texte des lieux privilégiés où s'élabore une poétique de l'exploration, de la découverte et de la traversée: l'on y voit à l'œuvre le mouvement conjoint de la marche de l'écriture qui génère le paysage du monde et du paysage dont la traversée génère l'écriture.

Le chemin, le sentier, la piste, sont les lieux privilégiés de déchiffrement du sens caché du livre/du monde, tant la saisie du réel est ici indissociable de la bibliothèque. Grand lecteur, Butor a ce don de la citation qui dé-/re-contextualise un passage pour lui donner toute son efficace évocatrice, poétique. L'écriture devient un pont qui renouvelle le sens tout en maintenant le dialogue avec le passé: rêve et mémoire, elle est à la fois vision et archéologie.

La nature butorienne porte en elle, sur elle, les marques des multiples strates de sens, de mémoire. Les "failles" (3), "falaises" (5), "rainures" (2) sont autant de signes "inscrits" (4) dans la pierre, la boue ou le ciel, dont le sens se donne à décrypter dans ce qui en même temps désigne sa chute, sa perte. Le "livre" (4), la "page" (7), le "texte" (3) sont associés au monde de la nature. Le paradigme de la marque, de l'inscription, c'est-à-dire du stylet, du style, y répond avec "balafre" (2), "dessin" (7), "encre" (5), "marque" (4), mais aussi "graver" (3), "imprimer" (1), "inscrire" (4), "rayer" (7), "sculpter" (2)

et “tailler” (5). La prégnance de ce réseau est d’autant plus significative que la pratique artistique, artisanale même, de Butor, l’amène à écrire sur de multiples supports: sur étoffe, sur peinture, sur cire, mais aussi sur terre crue, sur terre cuite. “Il [Michel Butor] a essayé d’écrire partout parce que les mots sont partout,” nous confie le peintre et ami Michel Sicard (Calle-Gruber, Thomson 64).

* * *

Brassée d’avril, à l’instar de la production butorienne en général, est un texte où l’espace, en l’occurrence celui de la page, joue un rôle important, où le blanc, où l’absence, signifient. C’est un dialogue avec l’image, un échange avec les illustrations du peintre Da Silva qui figurent en regard du texte. Les deux espaces, celui de l’écriture et celui de la peinture, sont ici bien nettement séparés, ce qui constitue le degré minimal de dialogue entre texte et image. L’écriture, nous le verrons, peut venir pénétrer l’image, la peinture, pour ne plus faire qu’une avec elle. Là où le livre traditionnel s’offre au simple décryptage, celui de Michel Butor se veut ouvert et porteur de son propre avenir:

Si je publie un livre, [nous confie l’auteur], ce n’est pas que j’en sois satisfait, c’est que je ne sais plus comment travailler davantage sur lui . . . Ce n’est pas qu’il soit terminé, c’est que j’ai besoin de passer la main; je supplie que l’on continue. (*Répertoire* 5 9)⁶

Frontières des genres

Au-delà d’un travail paragrammatique qui tend à traverser le texte de multiples réseaux qui en libèrent toute la polyphonie, l’exemple de *Brassée d’avril* ressortit à une réflexion plus générale sur l’effacement des frontières. Il ne s’agit pas seulement de la barrière lecteur/scripteur. Ne peut-on en effet déceler dans la métamorphose de l’œuvre passant de main en main, d’une sensibilité à une autre—musicale, picturale ou autre—une autre ouverture, consécutive de la première? N’est-ce pas là le signe qu’il n’est plus possible de séparer arbitrairement des modes d’expression dont les définitions s’élargissent jusqu’à la con-fusion? L’expérience artistique nous a laissé nombre témoignages de précédents rapprochements à partir desquels des genres comme l’opéra ou l’un de ses avatars, le théâtre musical, ont bâti leur devenir. Il importe donc de voir comment plusieurs modes d’expression, avec ce qu’ils ont en commun, mais aussi avec

ce qui leur est propre, c'est-à-dire leurs modalités spécifiques d'appréhension et de restitution d'un matériau, entrent en interaction.

Nous appréhendons une toile globalement, dans l'instant. Notre regard embrasse l'ensemble, puis saisit ensuite les détails, le tout dans un temps que nous maîtrisons librement. Ce n'est que progressivement que l'œuvre musicale se reconstitue à travers sa forme, tel un puzzle dont la pièce maîtresse serait la dernière posée.

Devant l'espace d'un tableau, [écrit le compositeur et chef d'orchestre Pierre Boulez dans *Pays fertile*],⁷ . . . la vision est en principe d'abord une vision globale. . . . En musique c'est tout le contraire; c'est l'instant ou, du moins, le rapport d'un instant avec un autre instant que l'on apprécie. (Boulez 87)

Evocant les rapports du pictural et du musical chez Klee, Boulez poursuit:

Si quelque leçon doit être apprise de lui, c'est que les deux mondes ont leur spécificité et que la relation entre eux peut être seulement de nature structurale. Aucune transcription ne saurait être littérale sous peine d'être absurde. (44)

Quelles sont donc les différences d'aperception de ces genres? D'une nature plutôt "événementielle," la musique fait appel à la mémoire de l'auditeur pour la reconnaissance des motifs; seule leur reprise en écho, transformée ou non, peut s'imprimer, grâce à une réactualisation de l'instant, face à l'inexorabilité d'un temps défilant à sens unique. L'importance de la répétition motivique prend toute son ampleur comme relai de la mémoire. De nos jours, la musique tend à chercher, dans la spatialisation de son écriture, la mise en valeur, par des procédés qui restent parfois classiques, de matériaux les plus divers. L'abondance des percussions dans la musique de Varèse, la recherche d'une "micro-musicalité" chez Ligeti, le travail sur une autre dimension du temps de Jean-Claude Eloy, ou les expériences d'Aperghis en matière de théâtre musical, sont autant d'expressions contemporaines d'une écriture musicale de l'hétérogène.

* * *

Restitution du texte ancien, [écrit Michel Butor], invention du texte nouveau sont deux actions corrélatives. "Plus je restitue, plus je suis forcé d'inventer (et encouragé dans cette aventure); plus j'invente, plus je suis capable de restituer"⁸ (*Répertoire* 3 13).

La création-palimpseste est à l'œuvre, qui se fait interaction d'un

présent et d'un passé. Webern orchestrant la *Fugue Ricercare* de J. S. Bach ou Picasso revisitant les *Ménines* de Vélasquez l'ont dit à leur manière. Ces expressions s'inscrivent dans le mouvement d'une pensée de la prolifération dont les signes avant-coureurs avaient déjà pris chez Stravinsky ou Messiaen les noms prometteurs de polyrythmie, de polymodalité et de valeur ajoutée. Bernd-Aloïs Zimmermann,⁹ compositeur allemand, nous dit par ailleurs:

. . . nous vivons en bonne intelligence avec une incroyable quantité de matériaux culturels d'époques très différentes. Nous vivons à la fois à différents niveaux temporels et événementiels *dont la plupart ne peuvent être ni séparés ni assemblés*, et pourtant nous évoluons bel et bien en sécurité dans ce réseau confus de fils entremêlés. (Zimmermann. Nous soulignons.)

C'est cette même impression d'hétérogénéité en interaction qui ressort de la lecture du recueil *Brassée d'avril*. L'univers sonore de ce texte questionne notre perception musicale: où s'arrête le bruit pour devenir musique? Commence-t-il à la suggestion de sa présence dans le mouvement de l'élément liquide? Peut-on dire qu'il existe lorsqu'au niveau visuel, le blanc omniprésent, assorti d'une isotopie constituée de "nuages," "volutes," évoque le spectre accoustique du même nom?

Dialogue du texte et de l'image (à la fois icône et image poétique), l'écriture se fait aussi mise en dialogue du texte et de la musique, voix qui s'enrichissent mutuellement de la présence de l'autre. Non que cette écriture accompagne, comme nous en donnerons plus tard l'exemple, une musique écrite sur partition, mais en cela qu'elle porte en elle toute une musique implicite, à fleur de mots, par le travail des signifiants et de la scansion du texte:

Le livre, [écrit Michel Butor],¹⁰ c'est aussi le livre d'images, forme qui s'est tellement développée dans ces dernières années que l'on peut considérer le livre purement typographique comme un archaïsme, c'est aussi la partition musicale. . . . Le texte écrit étant déjà graphisme . . . déjà notation d'un phénomène sonore, partition, il n'est pas possible de s'en tenir à la notion courante d'un parallélisme entre les arts . . . (*Répertoire* 4 439-440)

L'écriture butorienne et la musique

Par son passé de musicien et sa collaboration avec le compositeur Henri Pousseur dès 1960—nous citerons pour mémoire les créations musicales *Votre Faust*, *La Rose des voix*—Michel Butor a maintes

fois manifesté un grand intérêt pour la musique, les modalités de l'expression musicale et ses rapports multiples avec la littérature. La musique possède à ses yeux l'extraordinaire pouvoir, à un degré peut-être plus élevé que le texte, de franchissement des frontières, de libération créatrice. Tout son travail de collaboration en ce domaine aboutit à la création d'œuvres ouvertes, mobiles. Cette réflexion dépasse le simple cadre de l'analyse esthétique pour s'ouvrir sur une vision spécifique du monde et des relations entre les êtres. C'est d'ailleurs en ces termes que Michel Butor définit la musique d'Henri Pousseur :

. . . ce refus de frontière entre les Etats, entre les époques, ce refus de se laisser assimiler dans une uniformisation servile . . . cette passion d'ouvrir des trous dans les remparts, de berner les douanes, c'est bien sûr le refus des cloisons à l'intérieur de notre société, c'est la passion d'une société sans classes et sans castes, où chacun puisse manifester sa différence et sa relation unique aux autres nœuds du réseau, du flux, de la vibration. . . . La musique ne peut plus être le fait d'une caste, elle s'affirme comme activité de tous, malheureusement dérobée à la plupart par quelques-uns . . . (*Répertoire* 5 252-53)¹¹

Pour étudier le fonctionnement de l'interaction du texte et de la musique chez Butor et Pousseur, prenons comme exemple leur récente création produite à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de la Révolution française, intitulée *Déclarations d'orages*. Le projet était de présenter un travail qui soulignerait la dimension universelle de la révolution par une grande partition où se mêleraient parole parlée, parole chantée, musique instrumentale et électronique. Michel Butor devait se charger de l'écriture du texte, Henri Pousseur du travail d'écriture musicale, mais dans un esprit de constant échange, Michel Butor étant musicien et Henri Pousseur poète. Le résultat est une chanson-poème de douze strophes de douze vers octosyllabiques, véritable fresque où se côtoient des incrustations de William Blake, de Schiller, de Pablo Neruda, le tout dialoguant avec une structure musicale où Michel Butor, récitant de son texte, entre lui-même en interaction, non seulement avec des chanteurs avec qui il partage ce texte, mais aussi avec des musiciens rompus aux techniques d'improvisation contemporaine qui, déclare Pousseur, "viennent à la fois du jazz, de la musique expérimentale et de la connaissance des musiques non européennes" (Calle-Gruber, Thomson 59), c'est-à-dire d'un fonds lui-même hétérogène, réhaussant la dimension polyphonique de ce travail de collaboration.

L'écriture butorienne et la peinture

L'intérêt de Butor écrivain pour le pictural se remarque dans son utilisation même de la lettre, du mot, de l'espace de la page, comme matériaux. Il s'affirme par une organisation minutieuse de l'espace de la page et une typographie variée soutenues par une pratique scripturale consciente des enjeux stylistiques de ses moindres altérations. Le livre est pour Michel Butor objet d'une attention toute particulière. C'est d'abord ce qui établit le dialogue entre le livre lui-même et tout ce qui, en lui, renvoie à une extériorité. Poursuivant dans *Répertoire 4* sa réflexion sur les rapports de l'icône et du texte, il écrit:

Et s'il est vrai que la présence des diverses voix à l'intérieur du même volume donne une prégnance considérable à ce dialogue . . . nous permet d'en jouir de façon plus immédiate, elle n'est nullement indispensable. Le texte peut dialoguer (et dialogue toujours quelque peu) non seulement avec ce qui est à l'intérieur du même volume, mais ce qui est à l'extérieur. Les reproductions du livre d'art sont surtout des signaux nous renvoyant aux œuvres mêmes dont on n'aura pu montrer que quelques détails. (441)

Ce souci de la spatialité du texte se trouve magnifié dans les travaux de collaboration où le mot vient ajouter ses contours aux formes du tableau et vient dialoguer avec elles, commentant les associations au moment même où elles se font, les suggérant parfois. Le mot, la lettre, peuvent aussi être texture optique, terme que Butor définit dans *Les Mots dans la Peinture* comme ". . . ces propriétés plastiques de l'imprimé ou du manuscrit qui ne changent point, que l'on connaisse ou non la langue . . ." (*Mots dans la peinture* 139).¹²

Travail d'artisan, d'artiste, le livre, par sa seule matérialité, ses couleurs, l'agencement des matériaux qui le composent, se voit porteur d'une valeur esthétique intrinsèque:

Le soin apporté au corps de l'écrit et à la facture du volume, [écrit Mireille Calle-Gruber], parvient à un logique aboutissement: le laboratoire du texte se relance d'un atelier du livre où l'artisanat retrouve les secrets de l'art d'écriture, tout au souci des grains, des encres, des pliages. Certains livres s'y délivrent totalement de la fabrication commerciale: non rognés, non reliés, non imprimés mais sérigraphiés, voire manuscrits, ils font pièce unique, marqués du temps de leur advenir.¹³

Le peintre Michel Sicard déclare quant à lui:

C'est cela qui nous réunit avec Butor, [déclare quant à lui le peintre Michel Sicard]: nous rendre compte que la structure littéraire n'est pas purement littéraire, qu'on peut lui trouver des équivalents plastiques, lui intégrer des structures issues d'autres arts; c'est ainsi que les notions de collages, d'intercalages, d'entrelacs qui sont des notions plastiques viennent innover la littérature. (Calle-Gruber, Thomson 63)

A la fois ludique et sérieuse, l'écriture butorienne est passion d'exhaustivité, ce qui la pousse à une expérimentation polymorphe:

L'écriture, [confie Jean Starobinski à propos de Butor], c'est le livre; mais aussi ce qui peut se dérouler au long de bandelettes pliées, arrangées, collées, qui sont encore une écriture; c'est le mariage de l'écriture et de l'image; c'est le texte au bas de la photographie. Il s'adonne à une exploration de toutes les dimensions qu'il peut faire s'ouvrir par sa curiosité et par son appétit de domination de l'espace. (Calle-Gruber, Thomson 40)

La création butorienne

Quête d'une identité réinventée au contact de la puissance créatrice conjuguée de la musique et de la peinture, signature plurielle au bas d'une nouvelle page, telles sont les caractéristiques du travail butorien que nous retiendrons ici. Il s'agit, pour le poète et l'artiste, de questionner l'impasse du parallélisme des arts, de repenser l'originalité de chacun, dans un cadre suffisamment souple pour que puisse s'élaborer une complexe polyphonie:

Michel Butor, [déclare Henri Pousseur], a une conception de la littérature qui inclut beaucoup le côté musical, sériel, structurel, certes, mais aussi sonore, sensoriel, phonétique et imagé. (Calle-Gruber, Thomson 56)

Les commentaires des artistes que nous avons ici invités à s'exprimer soulignent à la fois la nécessité et l'urgence d'une évaluation des possibilités de communication de l'espace textuel, de l'espace musical, de l'espace pictural, d'une exploration des réseaux qui les unissent, d'un travail aux frontières communes des uns et des autres. La création butorienne se constitue en univers textuel où s'élabore une physique que nous serions tenté de qualifier d'alchimique, en ce qu'elle est éloge de subtils mélanges, incitation, par son magique cryptage, à repenser le passé:

Le langage alchimique, [écrit Michel Butor],¹⁴ est un instrument d'une extrême souplesse, qui permet de décrire des opérations avec précision

tout en les situant par rapport à une conception générale de la réalité. C'est ce qui fait sa difficulté et son intérêt. Le lecteur, qui veut comprendre l'emploi d'un seul mot dans un passage précis, ne peut y parvenir qu'en reconstituant peu à peu une architecture mentale ancienne. Il oblige ainsi au réveil des régions de conscience obscurcies. (*Répertoire 1 19*)

Texte de la métamorphose, la création butorienne est métamorphose du texte, phénix de l'écriture qui renaît de ses propres cendres, qui s'exhaupe de la gangue qui retient la magie évocatrice de la polysémie. Elle est une invitation à découvrir sa secrète architecture. Elle est aussi invitation au partage, partage de l'espace, partage des voix. C'est d'ailleurs ce credo de l'échange et de l'interaction que répète inlassablement le poème de Butor intitulé "Requête aux peintres, sculpteurs et Cie": "Ne me laissez pas seul avec mes paroles . . . J'ai le plus grand besoin de vos images . . . Permettez-moi de voir en votre compagnie."

Du jésuitisme butorien

Une interrogation émerge cependant, dès lors que l'on entreprend de réfléchir sur la création butorienne. Evoquant son travail avec Michel Butor, Michel Sicard décrit leur collaboration comme un espace d'échange où chacun ne doit pas abolir celui qui est en face. Il faut une simultanéité des deux, que la peinture et le signe graphique soient traités de la même façon, se répondent et se réhaussent (Calle-Gruber, Thomson 66).

Toute création à composante exotopique dégagée du *telos* de la résolution ressortirait ainsi à cette définition de l'œuvre à quatre mains. Au contraire, une œuvre où domine une signature, même si elle prête sa voix à l'Autre, n'en demeure pas moins la dernière instance, le filtre transformateur et donc potentiellement déformateur:¹⁵

. . . la multiplicité des voix, [écrit Lyotard à propos des monographies butoriennes], est quand même toujours reprise dans une unité, une totalisation . . . Il y a des structures. . . En somme, il y avait à la fois cette passion pour l'altérité, pour l'autre voix, et l'exigence de faire tenir quand même: faire tenir ensemble. De l'amour et de la raison, enfin. (Calle-Gruber, Thomson 29)

Loin d'en négliger les acquis et l'efficace poétique, il convient néanmoins de souligner qu'une telle œuvre court le risque d'une

tentation réductrice qui "colonise" l'espace de l'Autre, se l'approprié. C'est ce que Lyotard appelle la tendance jésuitique de Michel Butor:

. . . il y a un jésuitisme de Butor et le jésuitisme consiste, précisément, à vouloir sauver le monde . . . Bref, il y a chez lui un horizon de totalisation: tout doit être dit; il ne faut rien laisser non dit; telle est la tâche de l'écrivain. . . . c'est tout à la fois admirable parce que, en un sens, c'est vrai; et très dangereux parce que c'est un projet complètement impérialiste. (Calle-Gruber, Thomson 27)

Cependant, cet impérialisme dont parle Lyotard n'est-il pas plutôt celui du Salut claudélien, qui appelle l'abondance de la Grâce et l'accueil de tous?¹⁶ Ne serait-il pas plus juste de rapprocher la pragmatique butorienne du livre-objet, de l'œuvre d'art, pragmatique fortement marquée de prosélytisme, d'un certain pragmatisme jésuite? Nourrie d'encyclopédisme, la pratique butorienne n'ignore cependant pas l'écueil de la tentation totalisatrice, écueil dont elle joue, non sans perversité, dans un équilibre constamment menacé qui donne à son entreprise créatrice tout son prix. S'il y a un encyclopédisme butorien, ce ne peut être qu'un encyclopédisme ludique, retournant ironiquement sa mortifère tentation en une curiosité jubilatoire dont l'orchestration nous semble plus polyphonique que symphonisante.

Laisser parler l'autre/Autre, car il s'agit bien de le laisser parler, et non de l'assigner au discours, que ce soit l'autre culture, l'autre race, l'autre langue, l'autre vision du monde, l'autre mode de représentation, l'autre soi-même, entrer dans une poétique interactive, voilà pour Michel Butor la nécessaire et difficile tâche de l'artiste, qu'il soit écrivain, musicien, peintre, graveur, sculpteur ou photographe.

Thierry Belleguic is a doctoral student at Queen's University in Kingston, Ontario, Canada.

Notes

1. Butor, Michel and Michel Launay. *Résistances*. Paris: P.U.F., 1983.
2. Nous reprenons ici le titre de l'ouvrage collectif rassemblé par Mireille Calle-Gruber et Clive Thompson (*Butor pluriel*. Université Queen's Département d'études françaises, Kingston, Ontario: 1990) à l'occasion du colloque international consacré à Michel Butor à l'Université Queen's en octobre 1990. Ce livre comporte, entre autres choses, des entretiens de Mireille Calle-Gruber avec Béatrice Didier, Lucien Dällenbach, Jean Starobinski, Jean-François Lyotard, Michel Pousseur, Michel Sicard, à propos de l'œuvre de Michel Butor.

3. Cet intérêt de Michel Butor pour le dialogue se retrouve tant dans les dédicaces de ces textes, désignant par ce geste un interlocuteur privilégié, que dans nombre de titres de ses ouvrages. Outre les nombreux entretiens qu'il a accordés: *Entretiens avec Michel Butor* (Charbonnier, G. Paris: Gallimard, 1967), *Frontières. Entretiens avec Christian Jacomino* (Saint Maximin: Editions Le Temps Parallèle, 1985), *Themen, Variationen, Suiten und auch Nicht. Gespräche mit Mireille Calle-Gruber* (Tübingen, 1990), nous citerons pour mémoire, parmi beaucoup d'autres, certaines œuvres où est manifestement déclaré un intérêt pour l'échange, le partage: *Dialogue avec 33 variations de Ludwig von Beethoven sur une valse de Diabelli* (Paris: Gallimard, 1971), *La Parole est aux couleurs: 20 gouaches de J. Herold* (Genève: Galerie Sonia annetacci, 1989), *Dès Livrez et Vous: dialogues d'Images*, (Seine Saint-Denis, Conseil Général de Seine Saint-Denis, 1990).

4. Notre étude repose sur une correspondance des différents textes composant ce recueil, correspondance établie avec la collaboration de Greg Lessard, professeur de linguistique au département d'études françaises de l'Université de Queen's. Ce travail avait été effectué dans le cadre d'une recherche présentée lors du colloque international "Sur et Avec Michel Butor. Réseaux, frontières, écarts: la création butorienne," recherche qui tentait, en compagnie de la compositrice Annick Desbizez, d'illustrer ce passage des frontières par la présentation commentée de compositions musicales originales suggérées par la lecture/écoute de certains textes de *Brassée d'avril*. Paris: La Différence, 1982. Cf. notre article "L'écriture de Michel Butor et le texte-partition: une écoute de *Brassées d'avril*" dans *La Création selon Butor: Réseaux—Frontières—Ecartis*, ed. Calle-Gruber, Mireille. Paris: Nizet, 1991. Le présent article reprend d'ailleurs, dans une perspective plus générale, certaines analyses de ce texte.

5. Les nombres entre parenthèses correspondent au nombre des occurrences du terme dans le texte.

6. *Répertoire 5*. Paris: Minuit, 1982.

7. Boulez, Pierre. *Pays fertile*. Paris: Gallimard, 1989.

8. Butor, Michel. *Répertoire 3*. Paris: Minuit, 1968.

9. Zimmermann, Bernd-Alois. "Du Métier de compositeur." *Contre-Champs*, no 5 (novembre). Paris: 1968.

10. *Répertoire 4*. Paris: Minuit, 1974.

11. *Répertoire 5*. Paris: Minuit, 1974. Où l'on voit perdurer l'isotopie du creusement déjà exposée dans l'extrait de "Pluies sur les Frontières," et qui se double ici d'une insistance sur l'infraction, d'une incitation à la révolte.

12. Pour cet aspect de l'activité créatrice de Michel Butor, nous renvoyons à un entretien que nous a accordé l'écrivain sur le thème "Musique et littérature," paru dans le numéro 8 de la *Revue Frontenac*, Queen's University, Kingston, Canada (71-87).

13. Texte inédit. A paraître.

14. *Répertoire 1*. Paris: Minuit, 1960.

15. Il n'en demeure pas moins vrai, par exemple, qu'une création à signature double ou multiple peut elle aussi participer d'un discours monologique. Les limites de notre propos ne nous permettent cependant pas d'entrer dans le champ théorique du dialogisme, ni de tenter d'établir des degrés de dialogicité d'une œuvre. Cependant, il apparaît clairement que toute tentative de catégorisation du phénomène dialogique qui en ignorerait les multiples variations prendrait le risque d'une simplification réductrice. Nous n'envisageons ici que l'étude spécifique d'une occurrence particulière de ce phénomène.


16. Certes, il existe un ton butorien, volontiers précheur, ainsi qu'en témoigne ce passage: "J'ai des yeux, j'ai des oreilles. Le monde pour moi est non seulement visible, mais audible. Par conséquent ce qui me semble anormal c'est qu'on ne s'intéresse pas à la peinture et à la musique. Qui ne s'intéresse pas à la peinture est un aveugle, à la musique une sorte de sourd, et *je voudrais faire tout ce qui est en mon pouvoir pour le guérir de ces maladies*. Ce qui est normal pour un peintre, c'est de lire des livres; pour un musicien aussi; ce qui est normal pour un écrivain, c'est de s'intéresser à la musique et à la peinture." (Butor, Michel. *Littérature et musique, Littérature et politique, Littérature et langues*. Tokyo: St. Paul's International Exchange Series, Occasional Papers 9, 1990. Nous soulignons.)

PAROLES GELEES

UCLA French Studies

Ce serait le moment de philosopher et de
rechercher si, par hasard, se trouverait
ici l'endroit où de telles paroles dégèlent.

Rabelais, *Le Quart Livre*

Volume 10  1992

Editor: Paul Merrill

Co-Editors: Catherine Maiden
Leakthina Ollier
Antoinette Sol

Anne-Marie O'Brien
Karin Schiffer

Consultants: Guy Bennett, Henry Biggs, David Eadington,
Laura Leavitt, Bridgett Longust, Kenneth Mayers,
Marcella Munson, Amy Pitsker, Marjan Sabetian,
Alicia Tolbert, Monica Verastegui.

Paroles Gelées was established in 1983 by its founding editor, Kathryn Bailey. The journal is managed and edited by the French Graduate Students' Association and published annually under the auspices of the Department of French at UCLA. Funds for this project are generously provided by the UCLA Graduate Students' Association.

Information regarding the submission of articles and subscriptions is available from the journal office:

Paroles Gelées
Department of French
222 Royce Hall
UCLA
405 Hilgard Avenue
Los Angeles, CA 90024-1550
(310) 825-1145

Subscription price: \$8 for individuals, \$10 for institutions.

Copyright © 1992 by the Regents of the University of California.

CONTENTS

ARTICLES

<i>Pourparlers de la poésie: An Interview</i> with Michel Deguy	1
<i>Ken Mayers</i>	

Nom du père / nom d'auteur: les origines énigmatiques du <i>Fresne</i>	21
<i>Anne Andrews Chapman</i>	

Le Passage ou l'architecture du devenir	39
<i>Jean-Xavier Ridon</i>	

Le Trait qui lie: +	51
<i>Alicia J. Tolbert</i>	

Réseaux et frontières: réflexions sur la création butorienne	63
<i>Thierry Belleguic</i>	

SYNOPSIS: François Rabelais—a Symposium	79
<i>Guy Bennett</i>	

The <i>cartes postales</i> of Michel Butor, Symposium Keynote Speaker	83
--	----

UCLA FRENCH DEPARTMENT DISSERTATION ABSTRACTS	89
--	----

Ordering Information	91
--------------------------------	----

