

KHALID DAHMANY

Université Cadi Ayyad, Marrakech, Maroc

## MOBILE DE MICHEL BUTOR : ENTRE LE SCRIPTURAL ET LE PICTURAL

Abstract. Dahmany Khalid, « *Mobile* » de Michel Butor : entre le scriptural et le pictural [Michel Butor's *Mobile*: between the scriptural and the pictural]. *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXXIV: 2007, pp. 167-185. ISBN 978-83-232174-7-3, ISSN 0137-2475.

Generically, M. Butor's *Mobile* is an unclassifiable product because of its deliberately confusing form. This is a text whose aesthetics is not very common and whose value is emphasized by the scriptural deviations it hides. From the abundance of the typographic blanks (and their "geometrisation") to the mixture of the characters, passing through the syntactic sabotage, everything is expressed in a dynamics of break-up and incompleteness. The whole resembles, in its homogenous heterogeneity, a collage or rather these blankets – the "quilts" – made by craftsmen of different pieces of cloth sewn together and frequently referred to by Butor in this *Study for a representation of the United States*.

La forme fascine[-t-elle] quand on n'a plus la force de  
comprendre la force en son dedans [?]

J. Derrida, *L'Écriture et la différence*

*Mobile*<sup>1</sup> marque une rupture dans l'itinéraire littéraire de Michel Butor. Mais il ne faut entendre cette rupture ni dans un sens « épistémologique » ni dans un geste d'outre-esthétique puisque l'auteur répète toujours qu'il n'a jamais cessé d'écrire la même œuvre. *Le même Œuvre* dirons-nous volontiers. Si rupture existe, elle concerne d'abord l'innovation dans l'approche du produit littéraire, la variation de la représentation non du *fait* mais plutôt du *faire* esthétique, qui se veut un geste toujours en devenir...

Tirillé au début de sa carrière entre poésie et philosophie, Butor n'avait, pour les concilier, qu'à les marier sur le terrain du romanesque tirant ainsi parti de la

<sup>1</sup> M. Butor, *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*, Gallimard, « L'imaginaire », Paris 1962.

magnificence de l'une sans négliger pour autant l'effcience de l'autre. L'expérience romanesque était pour lui un passage obligé, il s'y était engagé, comme il le dit lui-même, « par nécessité » en vue de remédier à ce qui était « très irrationnaliste » dans sa poésie ainsi qu'aux « sujets obscurs en philosophie<sup>2</sup> ». Aussi considérait-il que le roman était le genre littéraire par le biais duquel le réel s'assume comme conscience de sa propre représentation, susceptible de se juger et de se transformer.

Après avoir tenté l'expérience, Butor se rendit finalement compte que le roman est loin d'épuiser tous les possibles de la représentation, tant était possible, et malgré les irrégularités subséquentes, de rendre plus libre l'exercice littéraire et, encore, plus audacieuse la recherche de nouvelles techniques esthétiques. Convaincu que le didactisme du produit littéraire n'a d'effet qu'en proportion des prouesses formelles, Butor n'hésita pas à faire cette « fuite en avant » qui le conduisit à commettre des objets éditoriaux non identifiables<sup>3</sup> quant à leur caractère générique et, partant, déconcertants quant à leur effet esthétique.

Ambitionnant de changer non seulement notre conscience du monde mais également notre discours sur le monde, Butor entreprend, à partir de *Mobile*, d'expérimenter une poétique dont rend compte une écriture qui, par-delà sa densité intellectuelle, aiguillonne nos réflexes sensoriels, visuels notamment. En effet, dans ce livre, l'écriture devient aussi concrète que le support matériel qui la contient dans la mesure où l'espace géographique (les États-Unis) est filtré, cristallisé et même représenté par l'action typographique. Génie du lieu et génie du texte se conjuguent ainsi dans l'élan trans-expressif d'une scription mobile et polymorphe. Dans cet essai nous verrons à mettre en lumière comment à partir d'une réalité tellurique s'est élaboré un texte qui s'anime d'une poétique du regard et se consomme dans une « lecture du visible<sup>4</sup> ».

Ce que *Mobile* expose, au préalable, c'est sa *matérialité textuelle* indépendamment de son contenu. Cette matérialité textuelle, qui, à première vue, fait écran entre le sens qu'elle est censée produire et la conscience réceptrice, met le texte en question en dehors de la poétique conventionnelle, celle qui obéit aux canons esthétiques admis. N'écrivant plus de romans, Butor se consacre pleinement à la prospection d'une littérature de l'écart et peut-être même de l'impossible. Soit ! Mais est-il besoin, pour ce faire, de faire table rase de l'héritage légué par les devanciers ?

<sup>2</sup> Idem, *Répertoire I*, Les Éditions de Minuit, « Critique », Paris 1960, p. 271.

<sup>3</sup> Dans ses réponses à nos questions, Mireille Calle-Gruber parle même d'« OVNI éditoriaux ». Cf. notre thèse, *Aspects de la poétique de Michel Butor*, Université Mohammed V – Agdal, Rabat 2004, p. XXV.

<sup>4</sup> L. Jenny, *Sémiotique du collage intertextuel ou la littérature à coups de ciseaux*, in: Groupe Mu, *Collages*, Union Général d'Éditions, « 10/18 », Paris 1978, p. 165.

## NOUVEAUTÉ E(S)T ANCIENNETÉ

*Mobile* sert sérieusement la littérature dans ce qu'elle peut apporter, à elle-même, de nouveau ; néanmoins, cette nouveauté n'est que le prolongement de ce qui existe déjà – de l'aventure mallarméenne notamment. En effet, Butor « imite », dans son *Étude pour une représentation des États-Unis*, le même principe auquel Mallarmé a eu recours dans *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Les recoupements qui existent entre ces deux textes vont de la notion de mobilité jusqu'au renoncement au récit<sup>5</sup>. Dans sa préface à *Coup de dés...*, Mallarmé écrit : « La fiction affleurerait et se dissiperait, vite, d'après la mobilité de l'écrit, autour des arrêts fragmentaires d'une phrase capitale dès le titre introduite et continuée. Tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit<sup>6</sup> ».

Ainsi, si le projet de *Coup de dés* consiste à éviter le récit, c'est essentiellement dans le but de faire du mot (le lexique) une « réalité » autarcique en apparence, mais transcendante, voire inaccessible quant à sa portée. Le mot, chez Mallarmé, s'arroge des droits qui outrepassent ceux circonscrits par les lois dictionnaires : « Car, issu des mots, le secret mallarméen se veut un secret de l'au-delà des mots<sup>7</sup> ». Et c'est, en somme, cet « au-delà des mots » qui fait que la poésie mallarméenne est une poésie moins facile, mettant ainsi à l'épreuve les potentialités intellectuelles du récepteur.

## AUX FRONTIÈRES DE LA POÉSIE

Il faut admettre avec Mallarmé que les difficultés du langage – celui-là même qu'on utilise habituellement – doivent être imputées à la notion même de poésie. Mais qu'est-ce qu'en fait la poésie ? Difficile de répondre avec précision à cette question, tant reste fluctuante la nature même de ce genre littéraire : « Novalis et Mallarmé tenaient l'alphabet pour la plus grande des œuvres poétiques. Les poètes russes admiraient le caractère poétique d'une carte des vins [...], d'une liste des vêtements du tsar [...], d'un indicateur des chemins de fer [...], et même d'une facture de blanchisseur<sup>8</sup>. » Cette citation de Jakobson concerne de plus près l'œuvre de Butor ; il a, lui aussi, utilisé, entre autres, le procédé de la *liste* (comme les poètes russes), regroupant des noms d'animaux : « Le taureau »..., « La baleine »..., « Le béliet », etc.<sup>9</sup> ; des noms de planètes : « La planète Mars »..., « La planète Jupiter »..., « La planète Saturne »..., « La planète Neptune »..., « La planète Plu-

<sup>5</sup> Cf. le débat qui suit l'exposé de Jean-François Lyotard, in : *Butor* (Actes du colloque de Cerisy-La-Salle), U.G.E., « 10/18 », Paris 1974, p. 164.

<sup>6</sup> S. Mallarmé, *Poésies*, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », Paris 1998, p. 254. (Édition établie, préfacée et annotée par Daniel Leuwers).

<sup>7</sup> Voir la préface de D. Leuwers, op. cit., p. 14.

<sup>8</sup> R. Jakobson, *Questions de poétique*, Éditions du Seuil, « Poétique », Paris 1973, p. 113.

<sup>9</sup> Cf. *Mobile*, op. cit., p. 201-203, entre autres.

ton<sup>10</sup> »..., etc. Il a également fait appel à la poéticité de l'*alphabet* (comme Mallarmé), sous laquelle il a fédéré les cinquante États de l'Amérique, réunis en unités sous forme de *liste*. Ainsi peut-on considérer *Mobile* comme un poème<sup>11</sup> au risque de nous contredire, ayant soutenu que le texte de Butor demeure, sur le plan générique, inclassable. L'abolition des frontières entre les genres n'est-elle pas un signe de modernité dans l'histoire littéraire ?

Dans cette optique, au lieu de croire obstinément en l'étanchéité des genres littéraire, on doit plutôt admettre que ceux-ci sont susceptibles de communiquer les uns avec les autres, pour que, de leur interaction, naissent les germes d'une nouvelle littérature, et ce, bien que la question du *genre* ait, à bien des égards, une portée essentiellement didactique dont le propre est de saisir les œuvres selon des hypothèses inféodées aux lois de la taxinomie, c'est-à-dire en les classant dans des rubriques qui rendent possibles leur description et leur définition génériques.

Quand bien même elle donnerait la possibilité de répertorier les œuvres selon leurs traits et leurs caractères communs et/ou distinctifs, la question du genre s'organise cependant autour d'un ensemble de contraintes qui rétrécissent le champ de liberté des initiatives créatrices. Selon certains critiques, au lieu de se perdre dans le labyrinthe des genres, il vaut mieux appréhender les œuvres dans leur « essence » livresque – où le livre *seul* est pris en considération. M. Blanchot avance à ce propos : « Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques [...] sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme<sup>12</sup> ».

À cet égard, le rapport de *Mobile* à *Un Coup de dés* s'explique moins par leur appartenance mutuelle à un genre bien circonscrit et rigoureusement défini que par leur droit de *s'imposer* dans une vérité intrinsèquement éditoriale – livresque avions-nous dit. Or, cette vérité qui est censée émaner du livre même, doit s'y illustrer, en plus, par ce qui l'institue comme « quintessence » ou comme création verbale *sui generis*. J. Scherer explique dans ce sens que le Livre (chez Mallarmé) « ne peut ressembler à rien qui lui soit extérieur<sup>13</sup> ».

<sup>10</sup> Ibidem, p. 248-249.

<sup>11</sup> R.-M. Albères estime que l'« étude des États-Unis, *Mobile*, n'est ni un roman, ni un reportage, mais un poème » (*Michel Butor*, Éditions Universitaires, « Classiques du XX<sup>e</sup> siècle », Paris 1964, p. 90) ; R. Barthes parle à propos de *Mobile* en termes de « contiguïté poétique » (cf. *Essais critiques*, Éditions du Seuil, « Points », Paris 1964, p. 180) ; dans *Michel Butor* de Skimao et Teulon-Nouailles, *Mobile* est qualifié de « poème didactique », de « poème (impur) d'une imitation », de « poème [...] optique [...] » (*Michel Butor*, La Manufacture, « Qui êtes-vous ? », Lyon 1988, respectivement p. 75, 77, 81) ; J.-P. Aron, lui, considère *Mobile* comme un « poème anthropologique des États-Unis » (*Les Modernes*, Gallimard, « Folio Essais », Paris 1984, p. 211) ; quant à R. Melançon, il voit en *Mobile* un « poème-inventaire » (cf. *À l'Extrême Occident : 35 vues du mont Sandia le soir l'hiver et Neuf autres vues du Sandia*, in : *Butor et l'Amérique* (Colloque de Queen's University), L'Harmattan, « Trait d'Union », Paris 1998, p. 66.

<sup>12</sup> M. Blanchot, *Le Livre à venir*, Gallimard, « Folio Essais », Paris 1959, p. 272-273.

<sup>13</sup> J. Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, Gallimard, Paris 1977 (1957 pour la 1<sup>ère</sup> éd.), p. XVIII.

Comme *Un Coup de dés*, *Étude pour une représentation des Etats-Unis* est un texte qui résiste aux règles, à ce à quoi nous a habitué la tradition. Cette résistance se révèle le mieux dans les dérapages scripturaux qui perturbent les rapports logiques entre les différentes structures du texte. En effet, dans *Mobile*, le tissu textuel, délibérément disloqué, est cautionné par l'emploi d'unités lexémiques juxtaposées les unes aux autres sans lien apparent. L'effritement s'observe dans la concession de plus d'espace qu'il n'est admis aux *marges*. Le texte apparaît, de ce fait, *très aéré*, affichant une écriture minée par des hiatus qui perturbent visiblement la cohésion textuelle. Dans *Mobile* Butor déconstruit le système d'organisation de la langue ; d'où une écriture en lambeaux, une scription en quête d'une nouvelle intonation.

Or, cette nouvelle intonation n'est envisageable que par la contestation des normes et des *topoi*. Dans *Mobile*, le subversif fait autorité : en portant atteinte à ce qui est consacré dans l'écriture, la phrase, Butor met ainsi en cause la notion même d'écriture. Les structures a-phrastiques disséminées dans le texte instaurent les lois d'une poétique jusque-là impossible. L'effritement de l'écriture donne lieu à une espèce « d'infra-langue<sup>14</sup> ». On peut pousser la réflexion plus loin et dire que la « langue » de *Mobile* est puisée dans un *ailleurs* où le signe va au-delà (ou reste en deçà !) de la *doxa* : il y a une sorte de déchaînement lexical qui suspend la signification à même la page.

En agissant sur la langue, Butor dote cette dernière de nouvelles vertus corollaires de formes d'écriture quelque peu exceptionnelles ; et au diktat des conventions, il oppose une poétique qui bouleverse les règles et les lois de l'écriture. L'effet obtenu est donc un effet quasiment surréaliste, où la langue abdique sa souveraineté. Du coup, le jeu avec le hasard et l'imprévisible devient possible. Dans *Manifestes du surréalisme*, André Breton décrétait : « Tout est bon pour obtenir de certaines associations la soudaineté désirable [...] Il est même permis d'intituler POÈME ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible [...] de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux<sup>15</sup> ». N'ayant sans doute pas oublié son passé surréaliste, Butor a, lui aussi, opéré plusieurs découpages de listes, de journaux (comme « The New York World » ou « The Chicago Journal »), de catalogues (*Mobile*, p. 79, 88 etc.) et de prospectus (*Mobile*, p. 111 sq) pour réaliser son œuvre ; laquelle porte préjudice à la notion même d'œuvre.

#### POUR UN SEMBLANT DE LIVRE

Sans doute Butor, à l'instar de Mallarmé, aspire-t-il à l'édification d'un « monument » qui se veut l'affirmation du Livre et, paradoxalement, la négation de tous les autres, un Livre qui est l'entretoile du vide, mais aussi le carrefour de tous

<sup>14</sup> R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Éditions du Seuil, « Points », Paris 1973, p. 15.

<sup>15</sup> A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, « Idées », Paris 1963, p. 56.

les livres, du passé comme du futur. Bref, un Livre qui est l'origine de l'an-origine, la trace de l'a-trace, c'est-à-dire le trop-plein-du-vide. Le projet devient à cet égard une veillée ou, plutôt, un recueillement de l'écriture dans le Temple du Non. Marqué au sceau de la « nonité », le Livre – en tant que NON-LIVRE – est là, se livre, mais sans « livraison ».

Ainsi, si *Mobile* est composé de manière inhabituelle, c'est parce qu'il y a, à l'origine, une volonté qui consiste à en faire un discours très différent sur le monde, un discours qui fait valoir non plus ce qui est décidé par l'opinion courante comme harmonieux dans le monde, mais plutôt ce qui en est le contraire. Butor, en optant pour une écriture du *refus*, modifie notre conception de l'écriture et donc du *livre*.

Le livre, il en a, grâce à *Mobile*, révolutionné la forme, notamment l'ordonnement des pages qu'on doit, pour les parcourir, tourner non de droite à gauche comme il est d'usage, mais de bas en haut. Notons au passage que Mallarmé a, lui aussi, travaillé l'organisation paginale d'*Un Coup de dés*, mais de manière moins provocante que celle observée dans *Mobile*, et ce en expérimentant seulement la technique de la double page. Ce type de transformations matérielles est, sans doute, à la base du renoncement de Butor au roman comme forme souveraine de représentation. Car il ne faut pas perdre de vue que, après la publication de *Degrés*, Butor projetait d'écrire un cinquième roman – qu'il aurait intitulé *Les Jumeaux* – mais auquel il a renoncé, après son voyage aux États-Unis, au profit de *Mobile*.

Quant à l'écriture, c'est par la syntaxe qu'il en a, entre autres, altéré l'usage. Ainsi, l'organisation syntaxique se traduit, dans *Mobile*, par l'écart des structures linguistiques habituelles. Elle est donc négation *in praesentia* des règles admises. En déconstruisant la langue, en sapant la syntaxe, Butor entend expérimenter des formes jusque-là inexprimées. Cette entreprise recèle un désir profond de faire évoluer les systèmes de représentation esthétique et de faire sortir la littérature de sa crise. Celle-ci survient quand l'écrivain est sommé ou bien de reproduire ce qui existe déjà, ou bien de s'abstenir d'écrire.

Certes, dans *Mobile* la syntaxe fait consciencieusement perdre les repères de lisibilité ; mais l'auteur n'entreprend cet acte de révolution que pour « recréer une syntaxe individuelle<sup>16</sup> » qui déchire la texture de l'écrit et disloque la structure des phrases. Par ce moyen, Butor cherche à marquer son insoumission aux règles pré-établies. En faisant, par exemple, appel à des constructions comme « M'endors... » (*Mobile*, p. 479), l'auteur porte sur le terrain de l'*a-grammaire* un procès dont le sujet est à la fois absent (ellipse de « je ») et présent (grâce au pronom réfléchi « me » et à la désinence « s » qui renvoient à la première personne du singulier). Entre présence et absence n'y a-t-il pas toujours quelque chose d'interstitiel susceptible de pallier le manque ?

<sup>16</sup> B. Valette, *Poétique/politique chez Michel Butor*, in : *Le « Nouveau Roman » en questions 3 : le Créateur et la Cité*, Lettres Modernes Minard, « La Revue des Lettres Modernes/L'icosathèque 16 », Paris-Caen 1999, p. 71.

Les dérogations infligées au langage concernent, en outre, l'unité lexémique qu'est le mot :

« *vez-vous pensé,*

[...]

*olez,*

*umez,*

[...]

*uvez,*

*angez,*

[...]

*ormez,*

*ormir,*

[...]

*spirez,*

*pirez* » (p. 521-522).

En s'attaquant au lexique, Butor pousse l'audace à son paroxysme. « Mutilé », le mot dégénère en sonorité insignifiante (pour recouvrer leur sens, ces « presque-mots » doivent nécessairement être complétés : à « *vez-pensé* » il manque un « a » au début ; à « *olez* » un « v » ; à « *umez* » un « f » ; à « *uvez* » un « b », à « *angez* » un « m » ; à « *ormez* » et à « *ormir* » un « d » ; à « *spirez* » un « r » et un « e » ; à « *pirez* » un « r », un « e » et un « s » à la fois).

Cette altération de l'ordre lexémique, voire phonématique n'est pas sans conséquence : elle fait valoir le son au détriment du sens. Ici, Butor traque la langue en l'entraînant vers sa propre destruction. La disparition des phonèmes à l'initiale produit un effet d'oralité. On a l'impression que *Mobile* est destiné moins à une lecture qu'à une scansion. Brutale ! Car la déformation de la sonorité des mots induit le changement du niveau de langue. Du point de vue stylistique, on peut parler ici d'oralisation<sup>17</sup>, c'est-à-dire d'un phénomène où la langue écrite est imprégnée de caractéristiques du discours oral. Chez Butor le mélange des registres de langue est dicté, entre autres, par un certain refus des règles du « beau style<sup>18</sup> ».

## L'EFFET PLASTIQUE DE LA REPRÉSENTATION TYPOGRAPHIQUE

L'amalgame des registres et l'interférence des genres s'observent par ailleurs dans une *dispositio* qui s'organise autour d'un réseau de procédés typographiques intentionnellement « picturalisés ». Pour transcender les codes habituels de la scrip-

<sup>17</sup> Voir M. Jarrety (sous la direction de), *Lexique des termes littéraires*, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », Paris 2001, p. 298.

<sup>18</sup> B. Valette, *Poétique/politique chez Michel Butor*, in : *Le « Nouveau Roman » en questions 3. Le créateur et la cité*, op. cit., p. 71.

tion, l'auteur ne se limite pas à faire varier les corps graphiques des mots (italique, majuscule, bas de casse, etc.), mais à envisager, de surcroît, un nouveau rapport de l'écrit à son support, la page. Ce rapport consiste d'abord à mettre en valeur l'impact des blancs typographiques sur le texte en sabotant la linéarité. Dans *Mobile*, le blanc est mis au même niveau que la graphie ; il semble même y disputer l'espace paginal et, si besoin est, le sens qu'elle seule peut receler.

## FORMES ET VALEURS DES BLANCS TYPOGRAPHIQUES

Nous avons souligné plus haut que le texte est conditionné par le recours exceptionnel de l'auteur aux *marges*. Si la convention veut que l'on s'en tienne, chaque fois que l'on s'adonne à l'acte d'écrire, à deux marges seulement, Butor dans *Mobile* en a expérimenté cinq ; lesquelles concourent à poser les jalons de nouvelles formes esthétiques, gage d'une écriture toujours en quête de structures et de formes cadrant de moins en moins avec ce que nous a légué la tradition.

En multipliant les marges dans *Mobile*, Butor cherche, comme il s'en est déjà expliqué<sup>19</sup>, un *effet de perspective* dont l'objectif est de rendre compte de la distance qui sépare les États américains entre eux. Ainsi, la marge de gauche est réservée au nom de l'État central, celle qui suit à celui de l'État voisin, et ainsi de suite<sup>20</sup>. Il en résulte que plus on s'éloigne de l'État central, plus les lignes perdent de leur longueur et, donc, plus le texte diminue de volume.

Cependant, si la réalisation de cet *effet de perspective* justifie le recours de l'auteur à plusieurs types de marge, pourquoi s'en est-il tenu exactement à cinq ? La réponse est à chercher dans le symbolisme même du chiffre cinq. Plus généralement, il désigne le centre de l'univers autour duquel tout s'organise dans une parfaite harmonie ; aussi maintient-il un certain équilibre à cause de la position centrale, donc médiane<sup>21</sup>, qui lui est dévolue<sup>22</sup>.

Le chiffre cinq (le nombre impair en général) occupe une place de choix dans l'esthétique butorienne. Et l'on doit donc comprendre le fait que *L'Emploi du temps*, par exemple, soit structuré en cinq parties. De même, *Mobile* n'échappe pas à cette répartition en cinq : l'exploration des États-Unis par le voyageur-scripteur

<sup>19</sup> Voir M. Butor, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, vol. 1 (1956-1968), France, K. Joseph, 1999, p. 261-262. (Entretiens réunis, présentés et annotés par H. Desoubreaux.)

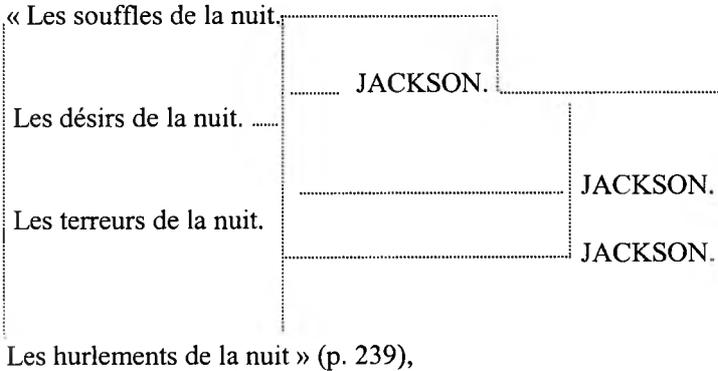
<sup>20</sup> Il nous est difficile de relever dans *Mobile* un exemple bien précis à cause de la structure éclatée du texte, de l'éloignement des cellules textuelles les unes des autres et, partant, des États dont elles rendent compte.

<sup>21</sup> À ce titre, *Mobile*, en ponctuant le début d'une période et la fin d'une autre (de la phase romanesque on passe à la phase post-romanesque), occupe une place médiane, donc centrale, dans l'œuvre de Butor.

<sup>22</sup> Voir J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, Paris 1982, p. 254.

est effectuée en deux journées et trois nuits<sup>23</sup>. Pour Butor, le chiffre cinq est aussi important en raison de sa dimension topologique : « Ce n'est pas par hasard, dit-il, si nous pensons la terre comme divisée en cinq continents<sup>24</sup> ».

Or, le blanc typographique remplit une autre fonction relative, cette fois-ci, à l'art plastique. Prenant, à l'intérieur de l'espace scriptural, la forme d'un rectangle, il exhibe visiblement des propriétés iconiques, comme l'illustre cet extrait :



dont les marges sont exploitées de manière à rendre manifeste leur qualité géométrique. Leur rapport au texte donne ainsi naissance à des quadrilatères blancs (cf. le tracé en pointillé) dont les vertus plastiques procèdent de la mise en page. On doit reconnaître ici la dette de l'auteur de *Mobile* envers Piet Mondrian (1872–1944), l'un des piliers de la peinture abstraite. L'engouement de celui-ci pour l'angle droit – influence cubiste oblige – n'a pas laissé Butor indifférent, ce qui justifie son recours à cette technique géométrique. Mais ce qui retient l'attention de Butor – et c'est là que les affinités entre les deux artistes sont pertinentes –, c'est la représentation par Mondrian de l'espace blanc sous forme de carré vide où la non-couleur<sup>25</sup> a, elle aussi, droit de cité.

Mais l'intérêt de Michel Butor pour l'angle droit est bien antérieur à *Mobile*. Il y fait allusion dans ses romans grâce au motif du cube, représenté par un immeuble dans *Passage de Milan*, un compartiment dans *La Modification* et une classe dans *Degrés*.

L'influence qu'a exercée l'art abstrait sur Butor ne se limite pas uniquement à la peinture ; elle est à chercher par ailleurs du côté de l'art sculptural. En effet, le sculpteur américain Alexandre Calder (1898–1976), qui fut, lui aussi, épris de la peinture de Mondrian, a réalisé des œuvres d'art qui ont inspiré Butor, notamment

<sup>23</sup> A. Helbo, *Michel Butor : vers une littérature du signe*, Complexe, « Creusets », Bruxelles 1975, p. 46 (note 15).

<sup>24</sup> „L'Arc”, n° 39, Butor, Paris 1969, p. 21.

<sup>25</sup> Voir M. Butor, *Repertoire III*, Les Éditions de Minuit, « Critique », Paris 1968, p. 308.

celles que l'on nomme les « mobiles<sup>26</sup> ». Ainsi s'explique le choix de Butor pour un titre homonyme. Les blancs typographiques, en créant d'innombrables vides, semblent, comme des courants d'air, doter le texte butorien d'un effet de mouvement, rappelant ainsi ces sculptures mobiles de Calder, qui bougent grâce à l'agitation de l'air.

Les blancs typographiques accusent, dans *Mobile*, une écriture délibérément lacunaire, qui déjoue les orientations directrices attendues par l'esprit lisant. Or, en faisant intervenir dans son texte des procédés empruntés à l'art plastique, l'auteur semble ainsi remédier à cette écriture lacunaire. Grâce à l'interaction de deux arts différents, le verbal et le pictural, des sens deviennent donc possibles, réduisant du coup les problèmes d'indétermination qui ne sont pas sans heurter la conscience réceptrice. Ainsi, le sens de certaines cellules typographiques émane de la forme même qu'elles incarnent, tout comme ces calligrammes dont la disposition typographique se suffit à elle-même pour signifier.

### ÉCRITURE PICTURALE/ « PEINTURE » SCRIPTURALE

Le geste pictural que recèle *Mobile* se concrétise dans une écriture qui rappelle l'idéogramme dont le sens émane de sa seule représentation graphique, permettant, du coup, une économie, voire une concentration de l'information. Les signes linguistiques se regroupent en cellules typographiques donnant naissance à des formes visuelles, à des images auto-signifiantes, c'est-à-dire dont la signification est intrinsèque de leur forme graphique. Il y a de quoi voir en Butor un étonnant bricoleur de « structures *verbicovisuelles*<sup>27</sup> » puisque la particularité de *Mobile* est soulignée par la subordination des signes typographiques à des effets plastiques, rappelant par endroits les calligrammes de G. Apollinaire.

L'influence d'Apollinaire sur l'œuvre de Butor se révèle d'abord dans les essais que ce dernier a consacrés au poète. Dans sa préface à *Calligrammes*, il dit : « Apollinaire a été un des premiers à comprendre poétiquement qu'une révolution culturelle était impliquée par l'apparition de nouveaux moyens de reproduction et de transmission, que le phonographe, le téléphone, la radio et le cinéma [...], moyens de conserver et diffuser le langage ou l'histoire sans passer par l'intermédiaire de l'écriture, obligeait à poser sur celle-ci un regard nouveau, et en particulier à interroger d'une façon toute nouvelle cet objet fondamental de notre civilisation

<sup>26</sup> Après avoir réalisé des sculptures abstraites dépourvues de mouvement, que Arp nomma « stables », Calder se consacre à la réalisation d'œuvres dotées de mobilité, dont ces « sculptures aériennes » qui, depuis Marcel Duchamp, sont connues sous le nom de « mobiles ».

<sup>27</sup> Haroldo de Campos, cité par L. Perrone-Moisés, in : *Butor* (Actes du colloque de Cerisy-La-Salle), op. cit., p. 371.

qu'est le livre<sup>28</sup> ». Renouveler notre conception des choses revient à ce que notre mode de perception soit stimulé par une ardente et insatiable volonté de changement. Ce nouveau regard apollinarien consiste à concevoir l'écriture comme un message destiné non seulement à l'esprit du récepteur mais aussi à ses sens, à savoir l'ouïe et la vue<sup>29</sup>. En effet, Apollinaire, grâce à ses *Calligrammes*, introduit la littérature dans l'ère de ce qu'on pourrait appeler l'*écriture sensorielle*, sachant que l'écriture possède d'abord et avant tout des propriétés iconiques faisant d'elle une image qui s'adresse en premier lieu à l'œil du récepteur, bien avant son esprit. Mais le rapport de l'écriture à l'image remonte aux temps où celle-là était conçue comme un dessin, c'est-à-dire comme représentation mimétique des choses de la nature et des éléments constitutifs du monde.

Ainsi l'écriture comme dessin n'était-elle pas seulement un moyen pour comprendre le monde, mais un moyen de le posséder également. Elle fut à ce titre un matériau de représentation qui consistait non seulement à *vouloir dire* mais à *faire incarner* également ; sa forme n'était donc pas amorphe, elle était en (et par) elle-même démonstrative.

Dans cette perspective, les effets plastiques de l'écriture sont à chercher dans l'histoire même de son évolution ; évolution que l'on peut, selon J. Peignot, appréhender dans l'alphabet lui-même<sup>30</sup>. Pourvues d'une iconicité insoupçonnable, les lettres alphabétiques traduisent, chacune, une image rappelant l'objet qui en est le référent. À en croire J. Peignot, « A » est une illustration d'une tête de taureau renversée ; « D » fait penser à une porte qui tourne sur des gonds ; « M » correspond à un souffle de vent sur une étendue d'eau ; « O » n'est autre qu'un œil d'animal<sup>31</sup>. Il soutient, par ailleurs, que, du point de vue phonétique, les lettres imitent certaines parties du visage : « Notre A capitale n'y est qu'une bouche ouverte dessinée de profil et renversée, notre B : une lèvre supérieure vue de face, notre P : la moitié de cette lèvre, notre M : des narines [...], notre S et notre Z, lesquels sont des lettres sifflées : des dents ; couché, notre h bas de casse : un palais avec une langue appuyée dessus<sup>32</sup> ».

Il se trouve qu'avant l'invention de l'imprimerie, les textes, de crainte d'être perdus, étaient recopiés à la main. Les copistes ou les scribes étaient sommés de prendre soin de leur écriture pour que les manuscrits eussent une belle transcription. Leur écriture devait avoir des qualités notablement plastiques en vue de susciter le

<sup>28</sup> Voir la préface de M. Butor, in : G. Apollinaire, *Calligrammes*, Gallimard, Paris 1966, p. 7. Précisons que cette préface est reproduite dans un texte plus développé intitulé : « Monument de rien pour Apollinaire » (*Répertoire III*, op. cit., p. 296 sq.).

<sup>29</sup> *Répertoire III*, op. cit., p. 272.

<sup>30</sup> Comme l'évolution des lettres grecques par rapport au phénicien : « les Grecs s'employèrent [...] à redresser les lettres [...] L'alef phénicien < devient l'alpha A ; le dalet h < le delta Δ ; le lamed L le lambda Λ ». Cf. J. Peignot, *De l'Écriture à la typographie*, Gallimard, « Idées », Paris 1967, p. 31.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 25-26.

plaisir de lire ; elle devait être un art appliqué où l'on s'évertuait à bien former les caractères selon les lois de la calligraphie.

En s'intéressant à l'aspect formel de l'écriture, Apollinaire entendait non seulement restituer ce vieux rapport verbe/image, mais le développer davantage. Et au lieu d'une lecture linéaire qui s'effectue dans un processus temporel, suscité par la succession des signes linguistiques dans l'axe syntagmatique du discours, les calligrammes figuratifs d'Apollinaire proposent une autre lecture consistant à saisir ces signes tous en même temps, c'est-à-dire simultanément comme ceux d'un tableau.

N'oublions pas qu'à l'origine de la poésie plastique d'Apollinaire, il y a un engouement déclaré de ce dernier pour l'art cubiste. Le fait, par exemple, qu'il renonce à la ponctuation entraîne, dans ces poèmes, une esthétique de *désordre* comparable à celle des cubistes dans leurs collages<sup>33</sup>. L'absence de ponctuation prive donc les vers de leur lien logico-sémantique qu'imposent impérativement les règles inhérentes à la syntaxe. Le rapprochement entre la poésie apollinarienne et la peinture cubiste apparaît dans la structuration même de *Calligrammes*. Car ce recueil comprend six parties qui rappellent, d'après Michel Butor, les six faces d'un cube<sup>34</sup>. Cependant, quand bien même on la qualifierait de cubiste, la poésie d'Apollinaire ne pourrait l'être véritablement. Les rapports d'Apollinaire au Cubisme sont moins justifiés par sa propension aux nouvelles techniques plastiques expérimentées par ces derniers que par les relations humaines établies entre lui et ses amis peintres<sup>35</sup>.

Lorsqu'il s'inspire de la poésie figurative d'Apollinaire, Butor entend développer, dans *Mobile*, une autre conception de l'écriture, celle qui va au-delà du verbal. De ce fait, l'acte scriptural se voit concurrencé par un moyen d'expression extra-littéraire, relevant de l'art plastique. Le texte semble perdre sa qualité *exclusivement* littéraire du moment que des facteurs non littéraires viennent s'y greffer. En conjuguant le scriptural au pictural, Butor oblitère le label de littérarité de son texte au profit d'une réalité *logo-iconique*.

Dans *Mobile*, l'écriture se révèle, à première vue, moins structurée, plus désordonnée ; or, en ménageant la susceptibilité de son regard, le récepteur peut néanmoins reconnaître, dans certaines cellules typographiques, des formes dotées de qualités plastiques. Pour André Helbo, ces cellules incarnent des figures rappelant, entre autres<sup>36</sup>, la « mer », les « oiseaux ».

Pour l'élément « mer », le procédé de figuration qui en rend compte évoque le mouvement en va-et-vient des vagues :

<sup>33</sup> P. Cabanne, *Le Cubisme*, P.U.F., « Que sais-je ? », Paris 1982, p. 116.

<sup>34</sup> M. Butor. *Repertoire* III, op. cit., p. 298.

<sup>35</sup> P. Cabanne, *Le Cubisme*, op. cit.

<sup>36</sup> Comme les « rochers » et le « vent ». Voir A. Helbo, *Michel Butor : vers une Littérature du signe*, op. cit., p. 86.



droite ; d'où l'effet de vitesse. Ensuite, ce rétrécissement graduel de l'espace blanc implique le rapprochement des éléments graphiques qui, à la fin, prennent la forme d'une tête de flèche évoquant, du coup, l'idée de destination.

La prédominance du thème des oiseaux, dans cette *Étude pour une représentation des États-Unis*, s'explique non seulement par le nombre considérable des cellules figuratives<sup>39</sup> qui en rendent compte, mais aussi par l'invocation des travaux plastiques du paysagiste-naturaliste américain John Audubon<sup>40</sup>, consacrés essentiellement aux oiseaux de l'Amérique. Ces derniers exercent une fascination notable sur l'esprit des Américains ; phénomène dont Butor est fortement conscient<sup>41</sup> – d'autant que son nom évoque celui d'un oiseau et, qui plus est, traduit une insulte<sup>42</sup>.

Puisque Michel Butor est fasciné par la plastique scripturale, il n'est donc pas étonnant qu'il cherche cette même fascination chez des artistes-peintres, dont Pierre Alechinsky<sup>43</sup>. Ce dernier se signale non seulement par ses qualités de dessinateur-coloriste, mais par ses qualités de calligraphe également. Lesquelles sont, selon Butor, profondément imprégnées de l'écriture cursive japonaise<sup>44</sup>. C'est ce qui justifie, peut-être, sa prédilection pour l'*encre* comme outil de travail indispensable. Ce pourquoi Butor et M. Sicard ont qualifié sa peinture de narrative<sup>45</sup>. Il est même possible de parler, chez Alechinsky, d'une thématique de l'écriture qui, se développant d'œuvre en œuvre, lui vaut l'appellation d'*écrivain*<sup>46</sup>. Certaines de ses peintures sont autant de « réflexions » pratiques sur le signe linguistique ; il s'en empare pour le doter d'autres vertus... extra-linguistiques.

L'intérêt de Butor pour Alechinsky – par-delà le fait d'avoir collaboré ensemble<sup>47</sup> – est un intérêt justifié. L'auteur de *Mobile* peut, d'ailleurs, approuver le rapprochement que l'on fait entre sa conception plastique de l'écriture et celle d'Alechinsky<sup>48</sup>. Au lieu de s'en tenir, uniquement, à la fonction communicationnelle ou informationnelle de l'écriture, Butor, comme Alechinsky ou, encore, comme Apollinaire, en exploite plastiquement la typographie.

<sup>39</sup> *Mobile*, p. 49, 51, 54, 56, etc.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 21, 22, 32, 39, 44, 45, etc.

<sup>41</sup> Cf. M. Butor, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, vol. 1, op. cit., p. 184.

<sup>42</sup> Butor nous disait dans l'une de ses correspondances : « Comme l'insulte venait de l'oiseau, pour lutter contre l'insulte j'ai dû réhabiliter l'oiseau ». Voir les réponses de l'auteur à nos questions dans notre thèse, *Aspects de la poésie de Michel Butor*, op. cit., p. XII.

<sup>43</sup> Peintre belge, né à Bruxelles en 1927. Il était l'un des piliers du mouvement Cobra (1948–1951). L'on reconnaîtra, dans cette appellation, les initiales des trois villes européennes (Copenhague, Bruxelles, Amsterdam) dont les membres de ce mouvement artistique sont originaires.

<sup>44</sup> M. Butor et M. Sicard, *Alechinsky dans le texte*, Galilée, « Écritures/Figures », Paris 1984, p. 69.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 177-178.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 177.

<sup>47</sup> Par exemple, certains dessins d'Alechinsky sur les brouillons de Butor ou, encore, les gravures qu'ils ont réalisées ensemble dans *Le Rêve de l'ammonite*. Sur ce sujet, cf. *ibidem*, pp. 185-186, 190, 201.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 179.

Du reste, par-delà le fait qu'ils recèlent tous – grâce au procédé de figuration – des qualités visuelles, les exemples relevés précédemment ont, de plus, une autre caractéristique en commun : l'*italique*. Celui-ci donne l'impression qu'il est plus l'œuvre de l'homme que de la machine. Car sa nature *cursive* invite à penser qu'il y a là œuvre manuelle<sup>49</sup> où s'exprime une subjectivité humaine, à l'instar des peintres ou des calligraphes. Bien plus, l'*italique* était à l'origine une écriture qui imitait « des textes et des bulles des déclarations papales reproduites à la main par la chancellerie du Vatican<sup>50</sup> ». On l'adoptait essentiellement parce qu'elle occupait moins d'espace que le romain. Alors, si l'*italique*, du fait qu'il humanise la typographie, est proche des arts plastiques, il s'en rapproche davantage par sa capacité de gérer l'espace qui l'accueille.

La valeur plastique de *Mobile* ne se limite pas seulement au procédé de figuration qui consiste en la création de formes idéographiques ; elle se recommande par ailleurs des techniques inhérentes à la peinture gestuelle, celle qui privilégie l'acte physique de peindre comme le *dripping* par exemple.

#### LE DRIPPING SCRIPTURAL OU L'« ACTION WRITING »

Le rapport de *Mobile* à la peinture gestuelle, c'est la dédicace d'œuvre<sup>51</sup> qui le suggère d'abord. Cette dernière constitue, le plus souvent, un hommage révérencieux du dédicateur envers son dédicataire. Pour être justifié, cet hommage doit dépasser le cadre d'une flatterie gratuite. Car la dédicace est une espèce de pacte qui sous-tend des liens plus ou moins motivés entre l'auteur d'une œuvre et la personne à qui cette dernière est dédiée. Par son biais, le dédicateur entend s'acquitter, non sans parade, d'une dette de reconnaissance morale, intellectuelle ou encore esthétique.

En rendant hommage, par le truchement de la dédicace de *Mobile*, au peintre américain Jackson Pollock<sup>52</sup>, Butor reconnaît l'influence qu'a exercée sur lui l'œuvre picturale de ce dernier. De ce fait, le dédicataire devient en quelque sorte responsable de l'œuvre au même titre que son auteur.

Ainsi, l'impact de la peinture de Pollock sur le travail de Butor consiste en l'expérimentation de celui-ci de la technique du *dripping* que celui-là pratiquait dans sa peinture. Le recours de Pollock au *dripping*<sup>53</sup> souligne une rupture formelle

<sup>49</sup> D'ailleurs « cursif » signifie ce « [q]ui est tracé à main courante » (*Le Petit Robert*).

<sup>50</sup> J. Peignot, *De l'Écriture à la typographie*, op. cit., p. 49. Nous soulignons.

<sup>51</sup> La « dédicace d'œuvre » doit être distinguée de la « dédicace d'exemplaire ». Voir G. Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, « Poétique », Paris 1987, p. 110 sq.

<sup>52</sup> L'un des piliers de la peinture gestuelle (de son appellation américaine *Action painting*) ; né à Cody, Wyoming (Ouest américain) en 1912 et mort à Springs, Long Island en 1956.

<sup>53</sup> Signalons que c'est Max Ernst qui fut le premier à avoir pratiqué le *dripping*. Cf. D. Vallier, *L'Art abstrait*, Librairie Générale Française/Hachette, « Pluriel », Paris 1980, p. 243.

et délibérée avec les techniques et les moyens traditionnels de l'art pictural, notamment avec le chevalet. La surface à peindre doit être maintenue dans une position qui permet à l'« action painter » de dominer d'en haut la scène qu'il est en train de peindre. Ainsi fait-il partie du décor pictural en ce sens qu'il se déplace à l'intérieur de sa toile en y répandant la peinture qui, suivant le mouvement de son corps, tombe d'un bâton ou s'écoule d'une boîte percée. Qui plus est, le dripping a son origine dans l'insatisfaction que Pollock éprouve à l'égard de la méthode classique de peindre ; elle est si *lente* par rapport à la conception qu'il se fait lui-même de l'activité picturale.

Le dripping entre dans le cadre de l'*action painting*, expression inventée en 1952 par le poète américain Harold Rosenberg en vue de supplanter l'appellation « Expressionnisme abstrait<sup>54</sup> » qui, elle, est d'origine européenne, désignant l'école de Berlin. Le principe fondamental de l'*action painting* consiste à offrir en spectacle l'acte physique de peindre, le geste même de l'*action painter*. Plus qu'aucune autre au XX<sup>e</sup> siècle, la technique de l'*action painting* se veut un moyen d'expression qui bannit tout recours à la peinture figurative en vue de célébrer sur la toile la scène vivante des couleurs et les animations brutes et brutales de la genèse picturale.

Si la peinture gestuelle est, chez Pollock, une ode à l'acte physique de peindre, les résultats qui en découlent restent, tout de même, imprévisibles, soumis au hasard du geste plastique. La toile devient alors le drame où l'artiste exécute, de manière irréfléchie en quelque sorte, une peinture informelle ; chose qui fait de son œuvre un geste machinal et instinctif, comme chez les surréalistes. Profondément influencé par ces derniers, Pollock s'abandonne du coup au charme de la création automatique et inconsciente qui le conduit à considérer ses toiles comme des *all-over*, c'est-à-dire comme des espaces picturaux où l'on procède par « remplissage indifférencié de la surface<sup>55</sup> ».

Grâce au dripping, Pollock exalte ainsi une plastique du dépassement, non seulement des méthodes et techniques classiques de la peinture, mais aussi des limites et des potentialités individuelles du sujet créateur. C'est dire que l'acte pictural s'abandonne aux impulsions et aux animations les plus instinctives qui font que de leurs effets survient une *esthétique de l'accidentel*. Le geste créateur semble échapper à tout contrôle, car par son biais se découvre la véhémence fougueuse de l'artiste ; véhémence qui s'épuise dans son paroxysme même du moment qu'elle neutralise toute conscience du faire esthétique.

De facture abstraite, l'*action painting* s'adresse plus à la finesse du regard qu'à l'intelligence de l'esprit. Car l'absence de figuration – mais non de figure – ne permet d'identifier, ni de nommer l'objet peint. Et c'est parce qu'il est innommable que ce dernier résiste, peu ou prou, à l'assimilation par l'esprit. Son identification « intellectuelle » n'est donc pas sans difficulté puisque son *réfèrent* (et c'est là un

<sup>54</sup> Cette appellation relève par ailleurs, et pour peu qu'on en soit convaincu, d'une dénégation de l'abstraction comme style pictural importé du Vieux Continent.

<sup>55</sup> *Encyclopaedia Universalis* (Corpus 18), Encyclopaedia Universalis, Paris 1990, p. 570.

problème inhérent à tout l'art abstrait) n'a pas d'existence préalable. L'appréhension visuelle prime alors, et le regard devient lui-même un thème chez les *action painters*, notamment chez Pollock.

Le thème du regard est, on l'a dit, le lot de *Mobile* également ; et si Pollock se réclame de l'*action painting*, Butor peut, lui, se recommander de « l'*action writing*<sup>56</sup> ». Il y a « écriture gestuelle » en ce sens que chaque page de *Mobile* donne l'impression que les mots y sont jetés comme l'est la peinture de Pollock sur la toile. En d'autres termes, Butor développe dans son *Étude pour une représentation des États-Unis* une écriture qui met l'accent sur l'*acte physique d'écrire*, une sorte de « dripping scriptural » rappelant le « dripping pictural » de Pollock. Grâce à ce procédé, l'auteur de *Mobile* essaie, comme son devancier, de transposer avec une certaine fidélité la réalité américaine.

Pour Butor, l'œuvre de Pollock est dotée d'un réalisme insoupçonnable dans la mesure où l'on y trouve des similitudes avec des paysages américains. Car certains aspects de la réalité américaine semblent être contenus dans certains tableaux de Pollock<sup>57</sup>. Emboîtant le pas à celui-ci, Butor tente, grâce à *Mobile*, de rendre compte de la réalité des États-Unis. À ce titre, l'organisation globale du livre s'inscrit dans un cadre « mimétique » où le monde américain se trouve – partiellement – reproduit par l'art du verbe et du geste (plastique). Il s'agit donc d'une transposition de l'espace topographique dans un espace *scripto-pictural*.

Si l'écriture butorienne tient autant de la *praxis* littéraire que de l'exercice pictural, c'est parce qu'elle a pour but de conjuguer différents moyens d'expression. Ainsi, chaque page de cette *Étude pour une représentation des États-Unis* établit, grâce à son audace typographique, des relations sensorielles avec la nature verbale du livre. Force est de souligner que l'espace paginal est l'élément premier sur lequel repose la manifestation de l'écriture, son incarnation comme forme, voire comme dessin ; il est donc le support sans lequel toute représentation (graphique) ne peut avoir lieu. Bref, la page est le lieu même de la figuration ; mieux encore : elle se donne elle-même comme figure. Grâce au support paginal, les « incarnations typographiques » sont susceptibles de prendre corps, leur permettant ainsi de se greffer sur une surface qui les accueille d'abord comme « objets ».

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus de base

Butor M. (1962), *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*. Paris : Gallimard, « L'imaginaire », 539 pages.

<sup>56</sup> Expression empruntée à Barthes. Cf. R. Barthes et M. Nadeau, *Sur la Littérature*, Presses Universitaires de Grenoble. Grenoble 1980, p. 47.

<sup>57</sup> Voir M. Butor, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, vol. 1, op. cit., p. 268.

## Corpus d'appui

- Apollinaire G. (1925), *Calligrammes*. Paris : Gallimard, (1966 pour la préface de Michel Butor).  
 Mallarmé S. (1998), *Poésies*. Paris : Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche ». (Ed. établie, préfacée et annotée par Daniel Leuwers.)

## Ouvrages théoriques

- Albèrès R.-M. (1964), *Michel Butor*. Paris : Éditions Universitaires, « Classiques du XX<sup>e</sup> siècle », 125 pages.  
 Aron J.-P. (1984), *Les Modernes*. Paris : Gallimard, « Folio/Essais », 378 pages.  
 Barthes R. (1964), *Essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, « Points », 280 pages.  
 Barthes R. (1973), *Le Plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil, « Points ».  
 Barthes R., Nadeau M. (1980), *Sur la Littérature*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 51 pages.  
 Blanchot M. (1959), *Le Livre à venir*. Paris : Gallimard, « Folio/Essais », 344 pages.  
 Breton A. (1963), *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard, « Idées », 189 pages.  
 Butor M. (1958), *Le Génie du lieu*. Paris : Grasset, « Les Cahiers Rouges », 211 pages.  
 Butor M. (1960), *Répertoire I*. Paris : les Éditions de Minuit, « Critique », 275 pages.  
 Butor M. (1968), *Répertoire III*. Paris : les Éditions de Minuit, « Critique », 407 pages.  
 Butor M., Launay M. (1983), *Résistances*. Paris : P.U.F., « Écriture », 222 pages.  
 Butor M., Sicard M. (1984), *Alechinsky dans le texte*. Paris : Galilée, « Écritures/Figures », 209 pages.  
 Butor M. (1993), *Improvisations sur Michel Butor. L'écriture en transformation (Butor par Butor)*. Paris : La Différence, « Mobile Matière », 307 pages.  
 Butor M. (1999), *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, vol. 1 (1956–1968), France, Joseph K. (Entretiens réunis, présentés et annotés par H. Desoubreaux), 368 pages.  
 Cabanne P. (1982), *Le Cubisme*. Paris : P.U.F., « Que sais-je ? », 128 pages.  
 Chevalier J., Gheerbrant A. (1982), *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont/Jupiter, 1982, 1060 pages.  
 Dahmany K. (2004), *Aspects de la poétique de Michel Butor*, Thèse de doctorat, Littérature. Rabat : Université Mohammed V – Agdal, Département de langue et littérature françaises, 1 volume, 363 pages (suivies de 31 pages numérotées en chiffres romains réservés, en guise d'annexes, aux réponses inédites de M. Butor et M. Calle-Gruber à nos questions).  
 Derrida J. (1967), *L'Écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil, « Points », 439 pages.  
 Genette G. (1987), *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, « Poétique », 393 pages.  
 Helbo A. (1975), *Michel Butor : vers une littérature du signe*. Bruxelles : Complexe, « Creusets », 181 pages.  
 Jakobson R. (1973), *Questions de poétique*. Paris : Éditions du Seuil, « Poétique », 512 pages.  
 Scherer J. (1977), *Le « Livre » de Mallarmé*. Paris : Gallimard, 414 pages (précédées de 22 pages en guise d'avant-propos, numérotées en chiffres romains).  
 Skimao, Teulon-Nouailles B. (1988), *Michel Butor*. Lyon : La Manufacture, « Qui êtes-vous ? », 379 pages.  
 Vallier D. (1980), *L'Art abstrait*. Paris : Librairie Générale Française/Hachette, « Pluriel », 352 pages.

## Ouvrages théoriques collectifs

- Butor* (1974), (Actes du colloque de Cerisy-La-Salle), Raillard Georges (sous la direction). Paris : U.G.E., « 10/18 », 452 pages.

*Butor et l'Amérique* (1998), (Colloque de Queen's University), Calle-Gruber Mireille (sous la direction). Paris–Montréal : L'Harmattan, « Trait d'Union », 272 pages.

Groupe Mu (1978), *Collages*. Paris : Union Général d'Éditions, « 10/18 ».

*Le « Nouveau Roman » en questions 3 : le Créateur et la Cité*, (1999), Allemand Roger-Michel (sous la direction). Paris–Caen : Lettres Modernes Minard, « La Revue des Lettres Modernes/L'Icosathèque 16 », 1999, 199 pages.

*Lexique des termes littéraires*, (2201) (sous la direction de Jarrety Michel). Paris : Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 475 pages.

Revue

« L'Arc », n° 39, (1969), (*Butor*), 103 pages.