



« L'œil n'en aura pas assez de voir<sup>1</sup> »

### Lecture de L'Arc, n°39 (1969)

En 1969 paraît le numéro 39 de *L'Arc* consacré à Michel Butor. Entre 1958 et 1986, cette revue trimestrielle française dirigée par Stéphane Cordier a publié cent numéros consacrés à des thématiques, puis surtout à de grandes figures contemporaines de la littérature, des arts, de la philosophie et des sciences humaines : ainsi paraissent dans la décennie 1960, *Photographie* (n°21), *René Char* (n°22), *Lévi-Strauss* (n°26), *L'opéra comme théâtre* (n°27), *Raymond Queneau* (n°28), *Jules Verne*

<sup>1</sup> Georges Perros, *L'Arc*, direction Stéphane Cordier, Dépôt légal 4<sup>e</sup> trimestre 1969, n°39, p.31

(n°29), *Sartre aujourd'hui* (n°30), *Alain Resnais ou la création au cinéma* (n°31), *Freud* (n°34) *Jean Dubuffet : culture et subversion* (n°35) *Joyce et le roman moderne* (n°36) ou encore *Hegel* (n°38). Les années 1960 sont celles où Michel Butor a délaissé le genre du roman proprement dit, pour se consacrer à l'élaboration de livres-objets aux combinaisons multiples, fruits de ses collaborations avec les artistes peintres, graveurs, musiciens, plasticiens et photographes. En faisant le choix de donner « carte blanche » à Michel Butor pour un numéro spécial de 101 pages qui lui sont consacrées, les éditeurs remettent à l'écrivain connu pour ses innovations éditoriales une nouvelle occasion de penser l'espace de la page dans le livre. L'objet qui en résulte intrigue, et son caractère inclassable redéfinit les limites de l'œuvre d'auteur : véritable *Cahier Butor*<sup>2</sup> avant l'heure, l'écriture est transformation et la création synonyme de compagnonnage. Michel Butor fait appel à neuf collaborateurs : Roger Borderie, Roger Kempf, Georges Perros, Claude Michel Cluny, René Micha, Jean Pfeiffer, Georges Raillard, Henri Pousseur et Jean Roudaut. Aux articles rédigés par ces derniers, il ajoute des extraits de textes littéraires, analytiques, des listes de projets d'écriture, et des images en pleine page : un paysage d'Ayers Rock en Australie, un dessin d'un personnage de théâtre chinois au feutre, d'un mécanisme d'horloge, une gravure ou encore un schéma du mécanisme de la calculatrice...

Ce numéro est l'occasion rare d'observer les façons dont le processus créatif s'exprime au sein d'un ouvrage collaboratif expérimental dont le projet est volontairement laissé libre et présenté comme tel. Les prismes avec lesquels on peut lire cette création sont multiples et les chantiers de réflexion esquissés, nombreux : que ce soit l'invention d'une nouvelle structure du Livre, les enjeux de la collaboration artistique avec la conception utopique d'un dispositif idéal de création collective, la redéfinition de la figure de l'Auteur, ou encore la question de la lecture et de l'écriture créative, ou celle de la place de l'improvisation... Pour ma part, c'est sur les rapports entre le scriptural et le visuel que j'ai focalisé mon regard : je propose de faire une première approche des enjeux esthétiques sous-jacents à cet objet foisonnant qui ne cesse de mettre à l'épreuve notre activité herméneutique.

---

<sup>2</sup> *Compagnonnages de Michel Butor*, Cahiers Butor N°1, dir. Mireille Calle-Gruber, Adèle Godefroy et Jean-Paul Morin, Ed. Hermann, 18 septembre 2019.

## **Une collaboration atypique**

L'ouvrage est constitué de cinq sections – Arts et métiers, Sites, Musées, Spectacles et Livres – à l'intérieur desquelles il semble qu'on peut « circuler librement<sup>3</sup> ». Le numéro est encadré par ce qui s'apparente à un entretien entre les éditeurs et Michel Butor (pp.1-4) : celui-ci se poursuit au centre de la revue (pp.60-66) et la clôture (pp.100-101)<sup>4</sup>. Pour comprendre la singularité du projet esthétique de Michel Butor, il m'apparaît nécessaire de le citer directement<sup>5</sup> :

« [La] question de la collaboration dans les œuvres est un problème qui me fascine depuis toujours. C'est pourquoi je travaille si souvent avec des peintres ou des musiciens. Ici, il s'agissait de faire une œuvre dont je serais en fin de compte l'auteur (de telle sorte que la présence de mon nom sur la couverture soit justifiée) mais je voulais que cette œuvre soit, dans sa plus grande partie, écrite par d'autres. [...] chacun de nous déteint profondément sur son collaborateur [...] j'y écris avec ce qu'écrivent les autres. Il n'y a pas d'œuvre individuelle. L'œuvre d'un individu est une sorte de nœud qui se produit à l'intérieur d'un tissu culturel au sein duquel l'individu se trouve non pas plongé mais apparu. L'individu est, dès l'origine, un moment de ce tissu culturel. Aussi bien, une œuvre est-elle toujours une œuvre collective. »

« Faire un numéro de revue, c'est faire quelque chose avec des textes qui n'existent pas encore. [...] Il s'agissait d'imaginer une structure à l'intérieur de laquelle d'autres écrivains pourraient introduire leur improvisation. C'est un peu ce qui se passe dans la musique de jazz. Pour les grands orchestres de jazz, il y a ce qu'on appelle un arrangement qui est comme un cadre de la pièce musicale, dont certaines parties sont réglées de façon très précise, mais entre lesquelles sont ménagés des intervalles qui permettent à tel instrumentiste de placer son air. »

« Au début, le sommaire va se présenter comme une grille, comme une partition vide, comme une distribution de barres de mesure, comme autant de cellules disponibles. Il doit définir une organisation de l'espace du numéro. Mais cette organisation que je souhaite, doit être habitable par les autres de telle sorte qu'ils puissent m'aider à dresser une liste des sujets qui me tiennent à cœur :

---

<sup>3</sup> *L'arc*, op.cit., p.60.

<sup>4</sup> L'écrivain compare ce texte d'entretien au « liquide qui baigne les cinq continents [...] » et dont « la source qui l'alimente se trouve à l'intérieur de cet examen des livres. » *Ibid.*, p.60. On peut percevoir la tranche du livre comme la ligne de collage entre des articles hétéroclites dont on défend la porosité par ce geste d'association.

<sup>5</sup> Extrait de l'entretien en préambule, *L'arc*, op.cit., pp.2-4.

ARTS ET MÉTIERS : La vendeuse des Galeries Lafayette. — Les machines imaginaires. — La grande sonate pour Hammerklavier. — Le tombeau de l'Empereur Ts'ien. — Un outil préhistorique. — La calculatrice électronique. — Newton. — Evanston's Keepsake. — Suggestions. — L'aménagement du ciel.

SITES : Les îles Fidji. — Les villes imaginaires. — La pointe du Raz. — Les nuages. — Ayers rock. — Le cimetière russe de Sainte-Geneviève-des-Bois. — Une mine en Laponie. — La planète Mars. — Suggestions. — Les villas de Ronce-les-Bains.

MUSÉES : Conrad Witz. — Les œuvres d'art imaginaires. — Sentiment que donne la mosaïque d'Otrante. — La caverne d'Ataruipe. — Tippoo's Tiger. — La Chapelle du Conservatoire des Arts et Métiers. — Le Titien. — La Marchesa de Goya. — Suggestions. — Franz Kline.

SPECTACLES : La Liturgie Copte. — Les spectacles imaginaires. — Le carnaval de Rio. — La grotte merveilleuse. — Un maquillage chinois. — Le saut à ski. — Le feu d'artifice. — Life electronic music. — Suggestions. — La conférence.

LIVRES : La ponctuation. — Les livres imaginaires. — Les projets de romans et nouvelles. — L'horloge à éléphant. — William Morris. — La Synthèse subjective. — Il Campidoglio. — Suggestions. — L'annuaire du téléphone.

Comme des arborescences, les sections, construites sur le même modèle (titre de la série suivi de 10 légendes) sont volontairement sujettes à un principe de mobilité. Si l'on s'en tient à la catégorie *Arts et métiers* on peut deviner qu'elle intéresse Butor car le mot *art*, rapproché du mot *métier*, est « désacralisé » et soumis à l'aléatoire du geste, à l'*apprentissage* de la maîtrise ; de même, alors qu'il pourrait d'abord faire penser à quelque chose d'immobile, *Sites* est immédiatement requalifié par l'écrivain comme quelque chose de « mobile », de « temporaire » voire de « mouvant »<sup>6</sup>. A noter que certains sujets des *Sites* seront réécrits dans les années ultérieures. Le *Musée* « est lui aussi un univers en expansion<sup>7</sup> » et les *Spectacles* sont à la fois « séparés de la rue<sup>8</sup> » et intrinsèques à cette dernière. La section ultime intitulée *Livres* est significativement à l'état de projet (« Les livres imaginaires », « Les projets de romans et nouvelles »).

Pour Michel Butor, l'écriture est moins le résultat d'une expérience solitaire que l'expression de la convergence du regard collectif sur le monde et son évolution. Par le biais de la parole de l'autre qu'il invite à participer, Michel Butor trouve sa propre voix<sup>9</sup>. Etablissant une liste de sujets qui l'intéressent, il laisse la possibilité aux

<sup>6</sup> L'arc, op.cit., p.22.

<sup>7</sup> L'arc, op.cit., p.42.

<sup>8</sup> L'arc, op.cit., p.60.

<sup>9</sup> « Ce numéro est l'occasion pour moi de demander à des gens de traiter à ma place un certain nombre de ces sujets que je n'avais pas eu l'occasion jusqu'ici d'aborder. Leur rôle n'est pas d'en parler comme j'en aurais parlé moi-même ; le recours à leur participation n'est en rien un pis-aller. Au contraire, l'introduction de leur voix dans le morceau doit finalement apparaître comme la meilleure façon que j'avais de le jouer. Le fait que j'ai, grâce à eux, mieux parlé d'un sujet que je n'en aurais parlé seul, ne veut pas dire que je ne le reprendrai pas par ailleurs. Ils n'auront pas plus épuisé le sujet en en parlant eux, que je ne l'aurais épuisé en en parlant moi-même. » Michel Butor, *ibid.*, p.4.

collaborateurs de choisir parmi eux<sup>10</sup> : en résulte ce qu'il définit comme une « surface [qui] dans son ensemble constitue une géographie de l'envie d'écrire<sup>11</sup> » une « sorte de mappemonde » aux cinq continents, habités par des écrivains « explorateurs » dont les propositions ont été intégrées « à l'intérieur d'un schéma lui-même générateur de propositions. » La couverture du numéro réalisée par l'œuvre de l'artiste Jiří Kolář illustre cette idée : de ce collage de portraits photographiques de Michel Butor, assemblés dans une forme sphérique d'un sujet pluriel et complexe, *un* regard commun résulte, celui de Michel Butor. Les rôles d'auteur, de lecteur, et d'artiste sont partagés et fusionnés dans l'expérience d'une œuvre collective. Dès lors, ceux qui agissent dans l'espace du livre sont aussi ceux qui regardent, observent, interprètent les sujets d'écriture. Les amis ou connaissances de Michel Butor qui participent ne sont pas forcément spécialistes de l'orientation d'écriture choisie et cette « géographie de l'envie d'écrire<sup>12</sup> » fait *dissensus* et fait advenir une nouvelle topographie du possible<sup>13</sup>.

Les contributeurs sont partis des thèmes proposés par Michel Butor pour s'en inspirer librement, plus ou moins « à la manière de » l'écrivain, comme on pourrait le faire en atelier d'écriture : des textes comparables à des réécritures (*La Modification* par Jean Roudaut, des créations typographiques chères à Butor par Claude Michel Cluny, Georges Perros et Georges Raillard), des notices explicatives ou narrativisées sur tel ou tel sujet célèbre (Beethoven par Roger Borderie, les keepsake par Roger Kempf) ou encore des compte-rendus d'expérience (René Micha, Henri Pousseur ou Jean Pfeiffer). Un maître mot : le caractère inépuisable de l'entreprise qui doit rester telle. Et Butor de s'intéresser à l' « injouable<sup>14</sup> » grande sonate pour hammerklavier, ou encore à l'œuvre picturale très réduite d'un artiste suisse « très étrange qui ne

---

10 « [...] les collaborations ne pouvaient être fructueuses en profondeur que si les auteurs avaient la possibilité de choisir leur sujet. » (M.B, p.20)

11 *Ibid.*, p.20, et les suivantes.

12 *Ibid.*

13 Jacques Rancière : « Reconfigurer le paysage du perceptible et du pensable, c'est modifier le territoire du possible et la distribution des capacités et des incapacités. Le dissensus remet en jeu en même temps l'évidence de ce qui est perçu, pensable et faisable et le partage de ceux qui sont capables de percevoir, penser et modifier les coordonnées du monde commun. C'est en quoi consiste un processus de subjectivation politique : dans l'action de capacités non comptées qui viennent fendre l'unité du donné et l'évidence du visible pour dessiner une *nouvelle topographie du possible*. » in *Le spectateur émancipé*, Editions La Fabrique, 2008, p.55, nous soulignons.

14 *L'arc*, op.cit., p.9.

semble pas du tout compris<sup>15</sup> », ou qui rêve de faire escale dans « les îles Fidji » ou dans des « villes imaginaires<sup>16</sup> ».

## ***Illustrations d'illustrations***

Du point de vue des éditeurs, ce catalogue « pourrait être finalement comparé au catalogue d'une exposition Butor<sup>17</sup> ». L'écrivain souligne combien l'organisation de *chacune* des sections « a en effet été conçue autour d'un foyer qui est l'image » et il insiste sur le rôle fondamental qu'occupe cette dernière dans la structure globale de la revue : plusieurs « cosses » sont formées par des citations puis des textes, ensuite viennent les cosses des listes, sujets imaginaires et suggestions » enfin l'écriture de Butor, « dernière petite pelure » formée par les textes qu'il a écrits. Plusieurs couches d'images graphiques et/ou textuelles contiennent déjà en substance l'une et l'autre couche potentielle et les sections semblent naître les unes des autres lorsqu'on envisage l'interchangeabilité des images qu'elles contiennent, même si ces dernières soient placées dans des sections spécifiques. On n'est pas surpris que Roger Borderie et Henri Ronse soulignent « le rôle central que l'image (*qui se trouve être doublement une illustration*) est amenée à jouer<sup>18</sup> » dans la revue. On pense aux *Illustrations* (1964) éditées quelques années auparavant où les textes se sont affranchis des images associées dans les rééditions successives. Le terme *illustration* peut signifier une représentation graphique de complément illustratif ou explicatif d'un texte imprimé, avec pour objectif de la compléter, de la rendre plus claire ou plus attrayante<sup>19</sup>. Mais le dispositif de l'illustration implique d'abord une mise en relation de deux éléments qu'on présente à la fois *comme de nature différente et comme liés de manière pertinente*. Le sens d' « illustration » emprunté à l'anglais signifie certes l'*explication*,

---

<sup>15</sup> *L'arc*, op.cit., p.65.

<sup>16</sup> *L'arc*, op.cit., p.23.

<sup>17</sup> *L'arc*, op.cit., p.101, et les suivantes.

<sup>18</sup> *L'arc*, op.cit., p.62. La porosité entre texte et image est parfois telle qu'on se surprend à considérer la liste dite « à décrochements » (« une liste en dix points dont le dixième se démultiplie à son tour en dix points nouveaux » p.61) non pas seulement comme une liste systémique qui viendrait numéroter dans un ordre précis des sujets d'écritures à inventer, mais comme le mime du mouvement grouillant du magasin des Galeries Lafayette : on peut penser que cette « sorte de gare de triage de la circulation des objets » (*Ibid.*), dont Michel Butor a souhaité qu'elle inaugure la revue, est comparable à l'hyper-circulation hétéroclite des sections entre elles dont les listes viennent mimer l'« croissance » continue, volontairement mise en avant.

<sup>19</sup> Analyse du terme à partir des différentes définitions du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/illustration>

l'*exemplification*, mais sa dérivation du latin *illustratio* équivaut aussi à l'action « d'éclairer, de rendre brillant », et ajoutons même d'*animer* ce qui est déjà là, présent dans le texte. Il y a donc une mise en lumière, un cadrage nécessaire aux images textuelles, comme semblent vouloir le signifier les deux images qui *encadrent* la revue, enveloppent la « graine » et ses cinq sections : en ouverture figure la photographie d'un disque de jade préhistorique (pouvoir symbolique) et en clôture, la photographie de l'intérieur de l'unité centrale d'un ordinateur (pouvoir technique moderne). Ces « deux moments de la technique [...] qui sont fort éloignés dans le temps mais qu'une même préoccupation rend en même temps très proches » figurent la volonté de Butor de voir « cette proximité [...] plus marquée encore<sup>20</sup> ». Cette association est révélatrice de l'utilisation des images comme outils de fusion, de liaison des catégories (spatiale et temporelle) au sein d'un livre qui deviendrait *éclairage* du monde<sup>21</sup>. Les illustrations recto-verso des pages 51 et 52 semblent fonctionner de la même façon : (dés)orientée en format vertical, Tipoo's Tiger *calque* l'avion d'Ader et inversement<sup>22</sup>.

La fusion texte/image est complète avec le schéma de la calculette électronique : alors que Butor avait « d'abord pensé à utiliser la photographie de l'intérieur d'une de ces boîtes de relais qui sont chargées d'extraordinaires paquets de fils de toutes les couleurs qui font penser à un Jackson Pollock », c'est le schéma qui est choisi car « cela représente un nouveau degré de passage du texte à l'image »<sup>23</sup>. Celui-ci est moins un succédané qui viendrait illustrer le sujet « La Calculette électronique » à la place d'un texte, qu'il n'est un condensé texte/image à double effet puisque le texte est indispensable à l'image et inversement<sup>24</sup>.

Les moments où Michel Butor choisit d'écrire à partir de l'œuvre d'un artiste plutôt que sur une œuvre en particulier permettent à son écriture de s'affranchir d'un rapport strictement illustratif du texte à l'image. Dans son texte « La Conversation<sup>25</sup> », il s'était inspiré de l'ensemble de l'œuvre d'Alessandro Magnasco de telle façon qu'il

---

<sup>20</sup> *L'arc*, op.cit., p.63.

<sup>21</sup> Voir image 2 et 3 page 1 de l'article. Notons que placées au centre du texte « Sur le sentiment de la mosaïque d'Otrante », ces deux images viennent briser sa linéarité, alors que leur légende correspondante n'intervient que quelques pages plus loin.

<sup>22</sup> Notons que placées au centre du texte « Sur le sentiment de la mosaïque d'Otrante », ces deux images viennent briser sa linéarité, alors que leur légende correspondante n'intervient que quelques pages plus loin.

<sup>23</sup> *L'arc*, op.cit., p.63.

<sup>24</sup> On se souvient de l'aspect pédagogique du schéma dans *Degrés* (1960) : parce qu'il ne comprend pas le schéma du professeur représentant des fuseaux horaires, un élève se détourne de l'enseignement, regardant « sur son livre ouvert une illustration concernant ce même sujet, [confronte] ce schéma au [sien], faisait des efforts manifestes pour comprendre [...] » Michel Butor, *Degrés*, Paris, Editions Gallimard, p.45.

<sup>25</sup> *Illustrations I* [1964] in *Œuvres complètes*, Tome IV, Poésie 1, 1948-1983, Éditions de la Différence, 2006.

m'avait confié ne plus savoir précisément quelles étaient les images qui étaient à l'origine de son écriture. D'une façon comparable, Butor porte son attention sur l'œuvre picturale du peintre suisse Conrad Witz en listant certes détails, couleurs, éléments de construction ou personnages qui ont attiré son regard, mais ce faisant, il rédige moins une liste exhaustive d'éléments caractérisant l'œuvre de manière analytique qu'il ne s'en remet à ses impressions de lecteur. Son texte est constitué de notations métatextuelles, descriptives qui avoisinent des notes référentielles, *synesthésiques*, et métaphoriques nées de l'observation des images et de la cohabitation de différentes légendes : par exemple, il insiste sur « l'agrandissement considérable de la chapelle et de la maison dans le miroir du fleuve » avant de décrire aussitôt « l'effervescence chinoise des rochers dans le lointain sur les eaux », « les herbes chevelues », « e mouvement huileux de la barque » ou encore « le mouvement des poissons dans le filet qu'enveloppe celui des reflets. Pêcheurs d'hommes.<sup>26</sup> » En résulte une écriture poétique de l'œuvre picturale, où l'*ekphrasis* prend progressivement son autonomie.

Les orientations de départ sont parfois transformées : tel est le cas de « L'Arétin au Titien » dont la légende initiale était « Le Titien ». Puisqu'aucun contributeur semble ne s'être emparé de ce sujet, Michel Butor s'y attelle, mais toujours dans l'intention de faire parler quelqu'un d'autre. Comment aborder le peintre célèbre et l'œuvre monumentale sans glisser dans une écriture type notice muséographique mortifère ? Le narrateur fait l'hypothèse de la création qui *aurait pu advenir* en imaginant le sentiment d'un homme face au spectaculaire décor vénitien qu'il observe à la fenêtre. En faisant intervenir L'Arétin, journaliste italien artiste aventurier, dramaturge et génie atypique du XVI<sup>e</sup> siècle, Michel Butor déplace le cadre de l'œuvre et démultiplie les lectures : c'est Taine, lui-même amateur d'art, qui, dans son *Voyage en Italie* cite l'Arétin, malade, d'une voix amicale qui écrit une lettre exaltée au Titien en lui racontant ce qu'il *aurait pu* peindre plutôt que ce qu'il a déjà peint. Plutôt qu'une notice savante de spécialiste d'art, Butor privilégie le regard de l'amateur qui s'adresse au maître, imagine les couleurs de sa palette et la légende, et privilégie une écriture créative et un déploiement de l'imaginaire au carrefour de plusieurs regards.

---

<sup>26</sup> *L'arc*, op.cit., p.43.

## Réapprendre à lire : voir le texte comme une image

La perception de l'œuvre d'art résulte d'une rencontre. Dans le texte « La Marchesa de Goya » confié à Jean Pfeiffer, le regard du narrateur, décrit par le vouvoiement, est modifié par le tableau célèbre de 1793 au Louvre. En « tête-à-tête<sup>27</sup> » avec lui, il souligne que malgré tous les discours qu'on peut en faire, le tableau « existe apparemment par soi-même » de telle sorte qu'il ne suffit pas d'en effectuer une lecture analytique (telle celle qu'il met en œuvre au départ : notice descriptive courte des éléments du tableau). Peu à peu, sa « relation avec le tableau » se modifie, et alors qu'il recherche « un certain point suggéré, en dehors ou à l'intérieur même du tableau » autour duquel toute l'image serait organisée, il en arrive à ce constat :

« [...] dans cet espace sans existence, la figure se tient tout entière sur le même plan. Il n'y a pas en elle de point ou de région privilégiée qui serait susceptible de vous livrer la clé de son apparition. Pas même le visage, ce lieu privilégié du portrait en général. L'apparition a lieu tout entière-partout-en même temps. Et c'est aussi bien ainsi qu'elle vous frappa dès l'abord. »

C'est une co-présence totale de l'œuvre et du spectateur qui permettrait un dialogue, une « sorte de lecture à haute voix [qu'il s'en faisait] à [lui]-même<sup>28</sup> ». Dans « Le sentiment de la mosaïque d'Otrante », René Micha visite l'église et parcourt de ses pas la mosaïque de 54 mètres, conçue comme un immense livre illustrant des légendes ainsi que la vie quotidienne menée par les saints. Il rend compte de ce qu'il voit, « A gauche. / A droite. » en même temps qu'il imagine, fait des hypothèses (le plus souvent figurées par des parenthèses) et rend compte de ce qu'il connaît (savoir savant). Ainsi la légende de l'œuvre naît de l'ensemble de ces éléments, et non seulement d'une notice muséale de l'œuvre observée. Parcourir une œuvre revient à se déplacer *dans* celle-ci :

« La première impression est d'un théâtre qu'on ne saurait épuiser. Elle se confirme dès que j'avance un peu, que je pose un pied sur une image, puis sur une autre<sup>29</sup>. »

---

<sup>27</sup> *L'arc*, op.cit., p.58, et les suivantes.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *L'arc*, op.cit., p.49.

L'observateur est *spectateur* de l'œuvre, au sens de Rancière : « Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. [...] Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. Il participe à la performance en la refaisant à sa manière, [...] pour en faire une pure image et associer cette pure image à une histoire qu'il a lue ou rêvée, vécue ou inventée<sup>30</sup>. » *Mené par les figures*, le narrateur épouse les contours de l'œuvre et ce n'est qu'« une fois rentré » à l'intérieur, après avoir *filtré* sa réalité à travers ce qu'il vient de lire de la mosaïque qu'il reconnaît qu'il *voit mieux*<sup>31</sup>.

Les œuvres d'art naissent de la confluence d'histoires multi-référentielles : si l'observateur en a perdu les légendes, avec la distance du socle historique d'origine, c'est paradoxalement grâce à cette suspension du rapport direct entre lui et l'œuvre d'art que naît une interprétation sensible de l'œuvre. Pour Jacques Rancière, l'« efficacité esthétique<sup>32</sup> » d'une œuvre est même conditionnée par le fait qu'elle n'impose pas sa lecture à l'observateur. Dès lors, dans le rapport que nous avons à l'œuvre d'art, « ce qui s'opère en nous, c'est une *vacance*<sup>33</sup> » : moins une absence, qu'un état provisoire d'*inoccupation*, un vide qui attend d'être rempli ; qui demande de l'observateur qu'il regarde plus qu'il ne lise, qu'il se rende *disponible*, au *repos* dans l'œuvre. La « dimension de non-savoir qu'implique toute expérience imaginaire<sup>34</sup> » nous permettrait de repenser un processus de lecture plus sensible, plus *pro-vocante*. Dans cette perspective, les textes de Michel Butor ont peut-être ceci de particulier qu'ils résultent de découpes et d'allers-retours labyrinthiques où la *modification* du regard devient nécessaire pour éprouver le texte, se l'*incorporer*. Sans doute s'agirait-il de réapprendre à lire le texte comme du textuel en mouvement : où tout texte est « troué » (Ubersfeld) et implique de son lecteur son « observation participante » et non « traditionnellement objectivante »<sup>35</sup>.

---

<sup>30</sup> Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, op.cit., p.19.

<sup>31</sup> « Je vois mieux maintenant que cette *bibbia dei poveri* n'est pas une bible véritable [...] mais l'ouvrage, naïf et savant, d'un moine de S. Nicola di Casole, près d'Otrante, de quelqu'un situé au point extrême de l'Italie, là où l'Occident et l'Orient, la Papauté et l'Empire de Constantinople, se rencontrent chaque jour [...] échelle de Jacob, rêverie sur le rêve des hommes – lesquels se fient aux serpents, aux lions, aux baleines, aux licornes, bâtissent des tours, des arches, des labyrinthes, organisent des mystères, triomphent des épreuves et des enchantements, reçoivent enfin les fleurs d'Isis ou le sang du *Graal* ou de nouvelles raisons de chercher. » in L'arc, p.50.

<sup>32</sup> J. Rancière, op.cit., p.64.

<sup>33</sup> Ibid., p.69.

<sup>34</sup> Emmanuel ALLOA, « Entre transparence et opacité – ce que l'image donne à penser », in Emmanuel Alloa, *Penser l'image*, Paris, Editions Les presses du réel, Coll. Perceptions, 2010, p.19.

<sup>35</sup> Notions empruntées à J. Malaurie où l'« observation participante » serait la condition nécessaire du travail anthropologique qui permettrait de mettre en œuvre l'image. Cité par Françoise Demougin, « Littérature et image : d'une lecture à l'autre », Tréma [En ligne], 19|2002, mis en ligne le 23 janvier 2013, Consulté le 28 septembre 2016.

J'ai porté une attention particulière sur la dernière collaboration « Il Campidoglio » pour lequel Jean Roudaut rédige un texte de 9 pages, soit le plus long des articles de la revue. A partir de ce véritable « foyer de l'histoire de Rome<sup>36</sup> » qu'incarne le Capitole, Roudaut saisit l'occasion d'écrire sur *La Modification* dont on sait que la capitale est le moteur narratif. S'il introduit son propos en citant la page 38 de l'œuvre célèbre, où le personnage va *monter jusqu'à la place du Campidoglio*, Roudaut reconnaît immédiatement que la place « n'est pas évoquée<sup>37</sup> » dans le roman, quoique le lecteur sache que les amants Louis Delmont et Cécile ont visité ses musées. Roudaut s'en empare : à partir de l'histoire du lieu monumental, de ses propres souvenirs, <sup>38</sup>d'extraits cités du roman de Butor, de notes de bas de pages où il analyse le roman – notes qu'il insère au centre de son texte – il inscrit ses pas dans les déambulations des personnages et construit sa propre légende, sa propre histoire du lieu.

Comment raconter un lieu tout en racontant Michel Butor ? On sait que pour Michel Butor, raconter un lieu revient à instaurer un dialogue avec le lieu lui-même et avec les couches de textes qui ont construit sa *légendarité* : ainsi du *Dialogue avec Arthur Rimbaud sur l'itinéraire d'Addis-Abeba à Harar* (2001) pour lequel Michel et Marie-Jo Butor ont parcourus en 4x4 « à peu près<sup>39</sup> » l'itinéraire effectué par Rimbaud au Caire, ceci un siècle plus tard. Dans les pas de Léon Delmont dont il poursuit le discours, Roudaut imagine alors un dialogue avec un personnage féminin que le narrateur prénommerait « Roma, ou bien son anagramme<sup>40</sup> » dont on comprend qu'il est cette même Cécile du roman à laquelle s'adresse Léon Delmont. Il s'empare du titre proposé par Butor comme il s'emparerait d'une image dans laquelle il s'efforcerait de s'installer (installant aussi le titre, l'encadrant de son propos..) :

---

<sup>36</sup> *L'arc*, op.cit., p.95.

<sup>37</sup> *L'arc*, op.cit., p.91.

<sup>38</sup> « Je viens souvent jusqu'à cette place. C'est une vacance que je m'octroie au cours de mes séjours romains, une parenthèse que j'ouvre, à la manière de Léon Delmont [...] » *L'arc*, op.cit., p.91.

<sup>39</sup> BUTOR Michel et Mari-Jo, *Dialogue avec Arthur Rimbaud sur l'itinéraire d'Addis-Abeba à Harar*, Editions L'Amourier, Collection " Carnets ", 2001.

<sup>40</sup> *L'arc*, op.cit., p.92.

en un rouleau souple de papier jauni, cette gravure de

Pour vous, Cécile,

## IL CAMPIDOGGIO

où vous apparaissez parmi d'autres promeneurs, accoudée à la balustrade, regardant les hommes et les femmes, au bas de l'escalier. [...]

En dédiant son texte à « Cécile », et donc à *La Modification*, Roudaut inscrit dès le départ son propos dans l'imaginaire de l'œuvre célèbre. Un essai sur Michel Butor, - fait-il d'ailleurs dire à son narrateur – n'aurait pas rendu meilleur hommage ? Quand le personnage s'adresse au personnage féminin, devenu son guide dans la ville, lui proposant de [aider] » à « [s'asseoir]. Ici. Sur la rambarde » c'est qu'il est désormais entré dans la gravure en question, la fiction : c'est *l'imagination* qui va guider ses déplacements autour du lieu. Ce ne sont ni le relevé d'informations historiques reliées au lieu célèbre, ni le relevé de ce que Michel Butor aurait déjà dit lui-même de ce dernier qui orienteront les personnages, affranchis du texte père :

« [Butor] vous a emprisonné. Vous aimez Rome à travers son livre.

- Je ne sais. Je pense plutôt qu'il m'a rendu sensible à ce que j'aurais pu ne pas voir.
- Mais vous connaissez maintenant Rome suffisamment pour savoir qu'il y a d'autres parcours possibles que ceux qu'il y décrit. Je vous guiderai.
- Je vous suivrai. Mais les monuments mêmes dont il n'a pas parlé, je crois qu'ils s'inscrivent naturellement dans sa vision<sup>41</sup>. »

Si Michel Butor a enseigné à Jean Roudaut l'art de voir, c'est pour qu'il poursuive de lui-même sa découverte du lieu dans lequel demeurent d'autres possibles. Ainsi, l'observateur doit non seulement étudier l'œuvre d'art dans sa construction logique, mais il doit également apprendre à la lire en *amateur*, dans son sens presque étymologique : en l'absence de *maitrise*, dans une approche

---

<sup>41</sup> *L'arc*, op.cit., p.92.

relationnelle, émotionnelle à l'œuvre. Ainsi, les paroles de l'interlocutrice du narrateur, à propos des monuments du Capitole :

« Ce ne sont que des figures allégoriques. En apparence. Ce sont nos portraits. Anciens.

- Il faut me guider... je me perds dans ces inscriptions dont je ne comprends que des bribes. Je ne sais pas assez d'histoire pour rattacher ces événements, ces monuments les uns aux autres.

- Les liens que vous inventez entre eux sont ceux qui vous lient à eux.

- Apprenez-moi à lire... Il n'y a qu'une femme qui puisse transformer le réel en oracle. Que le discours de l'amour me rende intelligible celui de la ville<sup>42</sup>. »

Le narrateur aurait pu se donner comme objectif au départ de rendre compte de l'histoire du Capitole, de « rappeler ce qui fut<sup>43</sup> », à la façon dont Michel-Ange était missionné pour que les Palais, devenus des musées, « [rassemblent l'histoire de Rome, la [résume], la [rende] intelligible, en relatant les scènes de l'histoire primitive<sup>44</sup> ». Or, ce *programme*

« [n'est pas] réalisé [...] d'autres sujets, les années passant, devenant plus importants, le discours de l'histoire se transformant, *la cohésion de la légende* se relâchant ; tandis que dans le musée du Capitole, les bustes des philosophes s'alignent autour de la statue d'un penseur anonyme [...] »

« [...] non point pour ressusciter les morts mais pour montrer aux vivants qui ils sont. »

Ainsi, au lieu de « [feuilleter] les livres sibyllins [...] brûlés, perdus. » et de penser que « rien ne leur a été substitué », le lecteur spectateur contemporain apprend à se perdre lui-même dans les œuvres comme il le ferait dans des espaces réels, afin d'y construire son propre mode d'emploi.

---

<sup>42</sup> *L'arc*, op.cit., p.94.

<sup>43</sup> *L'arc*, op.cit., p.97.

<sup>44</sup> *L'arc*, op.cit., p.94, et la suivante.

Le dispositif de cet ouvrage est un heureux moyen de penser la littérature comme une création perpétuellement réactivée. On peut rêver de lectures sujettes aux filtres du regard de chacun et sans cesse négociées. Pour un auteur qui défend le fait que c'est d'abord « la fabrication, le processus qui intéressent le plus<sup>45</sup> » dans l'œuvre, donner à lire un tel ouvrage au lecteur, c'est certes en appeler à son endurance, mais aussi à son propre engagement dans le livre dont il devient « complice de la constitution<sup>46</sup> ».

Adèle Godefroy  
Doctorante, Université Sorbonne-Nouvelle (Paris III)  
janvier 2020

---

<sup>45</sup> Michel Butor in *Légendes à l'écart*, entretiens avec Kristell Loquet, Editions Marcel le Poney, 2013, p.93.

<sup>46</sup> Michel Butor, « Intervention à Royaumont », *Répertoire I*, Editions de Minuit, 1960, p.272.