

## Rencontre avec Michel Butor

Roger-Michel Allemand – Bonsoir Michel<sup>1</sup>.

Michel Butor – Bonsoir.

R.-M. A. – Bonsoir à vous tous. C'est un plaisir de vous retrouver ce soir et de poursuivre ensemble cette relation au long cours<sup>2</sup>. Après ce beau portrait de vous<sup>3</sup>, j'aimerais commencer par une question décalée : quel est le regard que vous portez sur l'homme que vous venez de voir ?

M. B. – Eh bien, je trouve qu'il est un peu rouge. [*Rires.*] On voit qu'il transpire. On sent que ça travaille beaucoup à l'intérieur de la tête, avec les mains un peu agitées, comme ça, là. Donc il m'intéresse. Il m'intéresse, je le trouve un peu bizarre, et de temps en temps, je me dis : « Tiens ! C'est moi. »

R.-M. A. – Il y a cette question qui vous a été posée et qui est très intéressante : « Est-ce que Butor est un bon écrivain ? » Alors vous n'avez pas répondu, mais j'ai peut-être un début de réponse, que vous avez fournie dans notre livre d'entretiens, à propos de la photographie, où vous disiez qu'un « *bon photographe est celui qui se fond dans le paysage* »<sup>4</sup>, c'est celui qui disparaît, qui s'efface<sup>5</sup>. Or justement, vous êtes à l'écart, depuis fort longtemps à l'extérieur des cercles parisiens littéraires, et j'aimerais que vous reveniez, si vous le voulez bien, sur cette idée d'*effacement*, de *discrétion*. En quoi vous est-elle nécessaire pour produire votre œuvre ?

M. B. – Eh bien, je n'ai pas envie de parler de moi, j'ai envie de parler des autres, des choses, de la réalité, etc., mais, dans certains cas, je suis obligé de parler de moi, parce que je suis obligé de préciser le point de vue que j'ai. Je suis obligé d'expliquer que si je vois les choses de cette façon, c'est parce que je suis allé dans tel pays, par exemple, à tel moment, et qu'il m'est arrivé ceci ou cela. C'est ce qui fait que dans mes livres, il y a des fragments d'autobiographie, tout le temps, mais ils sont faits pour aider à voir autre chose que moi. Je suis dans l'image pour que l'on puisse préciser la triangulation, si vous voulez. Alors ces fragments d'autobiographie ont incité un certain nombre de gens à me demander de compléter, en me posant des questions dans des entretiens, par exemple. Je pense au livre d'André Clavel qui s'intitule *Curriculum vitae*<sup>6</sup>. Donc j'ai raconté à peu près ce qu'on voulait que je raconte, mais il y a toujours des détails qui peuvent venir en plus, alors évidemment, ça n'en finit pas : on peut me poser des questions encore et, en général, j'essaie de répondre. Ceci pour dire que je n'écris pas du tout pour me *cache*r, ce n'est pas du tout mon idée. J'écris en partie pour m'effacer, pour faire voir le reste, mais c'est ce qui se passe aussi chez tous les grands autobiographes. Jean-Jacques Rousseau n'écrit pas les *Confessions* pour parler de lui. Il parle de Jean-Jacques Rousseau parce que c'est absolument indispensable pour que l'on comprenne sa situation à l'intérieur de cette société dont alors il veut parler et qu'il veut dévoiler. Il y a des écrivains plus ou moins narcissiques, mais la plupart du temps, contrairement à une idée répandue, l'écrivain ne l'est pas ; il est très *inquiet* de ce qu'il écrit. C'est ça la question : « Est-ce que vous êtes un bon écrivain ? » Ça... [*soupir*] c'est une question à laquelle on ne peut pas répondre. Il faut absolument que ce soit les *autres* qui répondent. Si l'on essaie de répondre soi-même à cette question, on se trompe. On a donc besoin du discours et du regard des autres pour cela. C'est un peu comme ma relation avec la poésie. Quand j'étais jeune, au lycée, à l'université, j'ai écrit beaucoup de poésie, et puis, quand je me suis mis à écrire des romans, je me suis *interdit* d'écrire de la poésie, pour que toute ma *force* poétique puisse passer par le roman, mais au bout d'un certain temps, ç'a explosé et je me suis mis à écrire des livres avec des artistes et à écrire des textes qui pouvaient convenir à ce

que faisaient les artistes à cette époque-là. Est-ce que c'était de la poésie ? Eh bien, je ne pouvais pas répondre à ce moment-là. Il fallait absolument que les *autres* me disent que c'était de la poésie. Je le désirais de tout mon cœur mais je ne pouvais pas le dire moi-même. Vous savez, j'ai souvent cité cette phrase de Chesterton : « Il y a trois vocations qui ne peuvent pas se désigner elles-mêmes : le saint, le sage et le poète. » Si un moine dit qu'il est un saint, c'est qu'il ne l'est pas. Si quelqu'un dit : « je suis un sage », c'est qu'il ne l'est pas encore. De même, un poète qui dit qu'il est un poète, c'est qu'il y a quelque chose qu'il n'a pas compris<sup>7</sup>. Ce sont toujours les *autres* qui doivent le dire. Alors ce sont les *autres* qui peuvent dire si je suis un bon écrivain.

R.-M. A. – Et la réponse me semble assez évidente. En ce qui concerne le travail de l'écriture, et pour nous dégager de cette manie qui consiste à demander des renseignements sur la biographie de l'auteur, alors que seule l'écriture compte au fond, j'aimerais enchaîner avec l'idée d'impromptu, d'imprévisibilité. Vous dites souvent, et vous l'avez écrit dans plusieurs de vos livres, que ce qui vous anime lorsque vous écrivez, c'est la surprise de découvrir ce qui vient sous vos doigts, et j'ai une citation de vous que j'aimerais livrer à l'assemblée ce soir : « [...] *l'imprévu ; aussi poussé que soit la programmation, il est toujours là. Le texte s'écrit sous mes doigts et ne me satisfait que s'il me surprend. [...] Il m'échappe, et c'est en cela qu'il est mien, qu'il me rend moi-même.* »<sup>8</sup>. Cette écriture qui échappe au contrôle de l'écrivain, est-ce que cela voudrait dire que l'inspiration, pour parler de façon un peu générale, vous transcende ? Vous traverse ?

M. B. – Me transcende, je ne sais pas. Me traverse, certainement. Oui, il y a quelque chose qui me traverse et c'est ça qui me fait vivre. J'écris parce qu'il y a des choses que je ne sais pas comment dire. C'est pour cela que j'écris. Il y a tout le temps des choses que nous ne savons pas nommer, que nous ne savons pas expliquer, que nous ne savons pas décrire. Prenons par exemple les crises économiques : on croit qu'on est capable d'en parler, en réalité nous n'en sommes pas encore capables. Les théories économiques actuelles sont encore dans le balbutiement et il faut inventer quelque chose de profondément nouveau. Il y a un certain nombre de phénomènes qu'il faut nommer, qu'il faut devenir capables de nommer, et donc auxquels il faut donner des noms différents de ceux avec lesquels on les nommait jusqu'à présent. Cela est vrai pour toutes sortes de domaines : il y a des choses dont nous ne sommes pas capables de parler et pourtant nous sentons qu'il est indispensable de le faire. Cela demande un effort gigantesque de réussir à parler de ce dont on ne pouvait pas parler. C'est pourquoi la plupart des gens y renoncent. Ils n'arrivent pas à le faire. Il y a quelques artistes, quelques écrivains qui réussissent à poursuivre cela et, évidemment, ils perturbent l'ensemble. Il y a, disons, un langage qui essaie de cacher ses lacunes, et puis il y a quelqu'un qui se met à *déchirer* les voiles, comme ça. Si vous voulez, on met des pansements... Nous sommes un corps tout déchiré de blessures, alors on met des pansements dessus et on arrive à l'oublier un peu. Puis il y a quelqu'un qui se met à *arracher* ces pansements et qui dit : « Il ne faut pas seulement panser cela, il faut le guérir. » Ce qui est quelque chose de complètement différent. On comprend la *résistance* que de telles façons d'agir... la résistance que cela peut provoquer.

R.-M. A. – Quelles sont les blessures que vous avez mises au jour, justement ?

M. B. – Ah... J'ai essayé de mettre des blessures au jour, mais je ne peux pas le dire moi-même. J'ai absolument besoin que d'autres disent que j'ai réussi à montrer ceci ou cela. Moi, je suis dans un effort qui est de toute façon interminable. Je ne peux pas dire si j'ai réussi ou pas. D'ailleurs je ne peu pas dire si mes livres ou si mes textes sont réussis ou pas. J'ai travaillé sur mes textes, je les ai corrigés, jusqu'à un moment où je ne pouvais plus aller plus loin. Peut-être qu'à certains moments, j'aurais *dû* aller plus loin encore, mais je n'y ai pas réussi, parce que les circonstances, la fatigue, etc. ont fait que j'ai pu mener ce texte jusqu'à ce point mais que je n'ai pas pu aller plus loin. C'est alors que je le propose aux autres. Pour qu'ils puissent, *eux*, aller plus loin. Est-ce que le texte est

réussi ? Est-ce que le livre est réussi ou pas ? Je ne peux pas le dire moi-même. Je le publie à partir du moment où je n'arrive plus à le pousser plus loin. Cela est vrai pour les romans, bien sûr, j'ai éprouvé ça très fortement, mais c'est vrai même pour des poèmes de trois lignes. Autrefois, j'étais tout à fait incapable d'écrire des poèmes de trois lignes. Il m'a fallu soixante ans d'efforts pour y parvenir, mais même les poèmes de trois lignes, je ne peux pas dire qu'ils sont réussis. Je peux dire seulement : « Voilà, je n'arrive pas à aller plus loin que ça. »

R.-M. A. – C'est un point commun avec Hokusai, qui, vers la fin de sa vie, disait que peut-être qu'à partir de cent ans, il commencerait à devenir un bon peintre.

M. B. – Mais je ne renonce pas ! [Rires.] Je ne renonce pas à devenir un écrivain intéressant. J'ai déjà beaucoup, beaucoup de choses *derrière* moi, mais peut-être qu'à quatre-vingt dix ans, j'écrirai quelque chose qui vaudra la peine qu'on s'en souvienne<sup>9</sup>. Alors ça m'a amusé, en regardant le film, j'ai dit : « Quand je serai grand, j'aurai un ordinateur portable. » Or, aujourd'hui... [Rires.] J'ai un ordinateur portable ! Ce sont des amis pour qui j'avais fait, disons, le récitant dans un concert donné à la mémoire d'Henri Pousseur, qui, pour me remercier, m'ont donné de quoi m'en acheter un. En conscience, je ne pouvais pas consacrer cet argent à autre chose. Donc j'ai maintenant un ordinateur portable et j'apprends à m'en servir.

R.-M. A. – « *Il s'agit de disparaître, non plus dans le malheur, mais dans le bonheur d'autrui.* »<sup>10</sup>. Est-ce que vous auriez la gentillesse de revenir sur cette déclaration de vous ?

M. B. – J'ai dit que l'écriture était une forme *positive* du suicide<sup>11</sup>. Ceci parce qu'on se met à écrire parce qu'on a des problèmes. On est dans une société dont on sent qu'elle ne marche pas et on sent qu'à l'intérieur de cette société, on est soi-même un problème. On ne sait pas qui l'on est, on ne sait pas ce qu'on pourrait faire, on ne sait pas ce qu'il *faudrait* faire, et ainsi de suite. Il y a une espèce d'incompatibilité entre un individu et la société qui l'entoure. Quelquefois, cet individu estime que la seule solution à cette antinomie, à ce *malheur* d'opposition, à ce duel entre lui et les autres, c'est qu'il se supprime. À partir de ce moment-là, il y a une certaine guérison, si vous voulez, mais le problème va se reposer exactement de la même façon avec d'autres, puisque les circonstances sont telles, les conditions sont telles que cela a produit un personnage de ce genre, et que cela en produira d'autres. Il est donc plus intéressant d'assumer ce malheur... collectif, ce malheur de plusieurs individus. Au lieu de se supprimer soi-même, le mieux, c'est d'essayer de *changer* le reste. Cette incompatibilité, je vais essayer de la changer en transformant la réalité autour de moi, de toutes sortes de façons : en construisant des maisons, par exemple, ou en faisant des peintures, qui feront que je *verrai* la réalité autrement. Je peux transformer la réalité autour de moi en écrivant des livres dans lesquels il y a des inventions stylistiques, littéraires, etc. qui feront que l'on pourra parler – pour revenir à ce que nous disions tout à l'heure – on pourra enfin parler de ce dont on ne pouvait pas parler auparavant. À partir de ce moment-là, donc, on *supprime* la différence que l'on était. Vous voyez en quoi cela reste un suicide, avec le thème de l'effacement : on s'efforce de supprimer la différence que l'on était, mais au lieu de supprimer simplement le côté individuel de la différence, on s'efforce de la supprimer dans son ensemble. Par conséquent, on va *s'effacer* mais dans la transformation de l'ensemble et le malheur de l'un devient le bonheur des autres. Évidemment, c'est une tâche qui est inépuisable. La société de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en France, produit un individu comme Rimbaud et Rimbaud s'efforce d'arranger ça, parce que c'est une situation *impossible* d'être Rimbaud à Charleville. On peut très bien imaginer, à un certain moment, Rimbaud se suicidant et nous ne connaîtrions rien de son œuvre. Évidemment, le voyage au Harrar, c'est une espèce d'équivalent du suicide et une forme d'effacement disons exemplaire. Heureusement, Verlaine a publié Rimbaud et ce fait *empêche* que le *drame* de Rimbaud recommence de façon stupide, dans une répétition infernale. Alors, il y aura *d'autres* problèmes, qui produiront *d'autres* individus, mais il faut espérer que ces individus,

qui sont des *incarnations* des problèmes de la société, soient suffisamment doués d'abord, et puis aient suffisamment de *chance*, dans leur entourage, dans les circonstances, pour qu'ils réussissent à opérer cette transformation. Cette transformation, pour moi, on l'opère *avant* tout par le langage, mais je ne détache pas du tout le langage des autres activités de l'esprit et des autres activités humaines, quelles qu'elles soient. J'essaie d'opérer cette *révolution* par le langage d'une façon aussi *douce* que possible, en évitant toute violence inutile. Il y a *trop* de violence inévitable. Donc j'essaie d'opérer cette *rénovation* du langage, mais j'appelle à mon aide tout le reste : les peintres, les musiciens, les cuisiniers et même les sportifs.

R.-M. A. – Il était impossible d'être Rimbaud à Charleville. Était-il impossible d'être Butor à Paris ?

M. B. – Eh bien, il y a eu un moment, certainement, où il était impossible d'être Butor à Paris et c'est à cause de ça que je suis parti pour l'Égypte. J'écrivais déjà avant, j'avais déjà écrit de nombreux poèmes, que je gardais soigneusement pour moi ou que je passais à certains amis quelquefois, et puis j'avais déjà écrit des essais critiques, mais il y a eu un moment où il *fallait* que je parte<sup>12</sup>. C'est tout à fait vrai : il y a eu un moment où le Michel Butor à Paris n'était plus possible. La solution pour moi a été de partir, j'ai eu une possibilité de le faire dans l'enseignement égyptien et ça a été un *choc* considérable. Je n'en suis pas encore revenu complètement. Après ça, je suis revenu à Paris et je suis allé dans d'autres endroits, et peu à peu, il y a un nouveau Butor qui s'est constitué : un Butor un peu égyptien, un peu anglais, un peu américain, même un peu japonais. Et c'est *celui-là* qui réussit à survivre, c'est celui-là qui continue d'agir. C'est à cause de tout cela que je m'efforce de tirer de mon malheur... Bon, je ne peux pas dire que j'ai été spécialement malheureux. Au fond, à regarder de l'extérieur, je n'étais pas plus malheureux qu'un autre. Au contraire, j'étais un enfant qui était né dans une famille très bien, j'étais doué pour diverses choses... Non, j'étais très bien, et *pourtant*, il y avait une espèce de fissure à l'intérieur. Je sentais de plus en plus qu'il y avait des choses qui n'allaient pas, qui ne marchaient pas. Je me heurtais tout d'un coup à des obstacles que je n'aurais pas imaginés. Tout d'un coup, si vous voulez, c'est comme si je marchais dans une rue et puis que, tout d'un coup, un mur tombe au milieu de la rue et que je me tape la tête contre ce mur. Il a fallu que je trouve une solution à tout cela. Pour moi, ça a été l'écriture et j'ai eu besoin du voyage pour prendre de la distance par rapport à Paris, mais surtout par rapport à celui que j'étais à Paris. Je ne me reprochais rien, ce n'est pas du tout ça, mais il y avait quelque chose qui ne pouvait plus rester tel. Il fallait que je file, il fallait que je mette une distance entre moi et puis toute ma jeunesse. J'ai passé mon adolescence à Paris sous l'occupation allemande. Là, il y avait une fissure déjà très très forte. Ensuite, il y a d'autres fissures qui sont venues et à cette époque-là, je n'aurais certainement pas *pu* en parler. En parler d'une façon claire. C'est peu à peu qu'il y a des choses qui se sont manifestées, qui se sont éclaircies, et il y a des choses qui ne se sont pas encore éclaircies. C'est ce qui fait d'ailleurs que je vais peut-être écrire encore. Je n'écrirai plus de romans, ça c'est sûr, je n'écrirai plus non plus de *gros* livres, mais j'écrirai encore beaucoup de petits livres et puis les petits ruisseaux font de grandes rivières, alors les petits livres les uns à côté des autres, ça finit par faire des bouquins... des tomes d'œuvres complètes *comme ça* !

R.-M. A. – Restons dans la légèreté : reparlons du suicide. [*Rires.*] Barthes disait que la véritable littérature ne peut exister « *que dans un état de pré-suicide permanent* »<sup>13</sup> et cela me semble pouvoir s'appliquer à votre œuvre, à la manière dont, systématiquement ou presque, vous vous êtes sabordé vous-même. Beaucoup de gens, certainement, pensent que vous êtes mort, parce qu'ils en sont restés à l'époque du Nouveau Roman.

M. B. – Oui.

R.-M. A. – Est-ce que vous pourriez revenir sur cette évolution dans votre œuvre ?

M. B. – La formule de Barthes, je l’adopte : une espèce de *pré-suicide* permanent. Et ce pré-suicide permanent implique une volonté permanente de résurrection, qui est un thème fondamental de la littérature depuis que la littérature commence. Évidemment, un thème fondamental du romantisme, avec Chateaubriand qui, parmi ses prénoms, prend le second, *René*, qui est absolument emblématique. Le thème de la renaissance dans toute la littérature romantique est extraordinairement important. Donc un état de pré-suicide et disons un *espoir* extraordinaire de renaissance. D’où la constitution chez certains écrivains de livres qui sont de véritables matrices, c’est-à-dire de livres qui sont des *machines* ou des organismes à l’intérieur desquels renaître. Il me semble que c’est tout à fait évident aussi pour Proust, quand il dit qu’il comprend qu’il fallait que son livre ne soit pas seulement comme une cathédrale... Au début, il conçoit son livre comme une cathédrale, ce qui est aussi un thème romantique essentiel, avec *Notre-Dame de Paris*, etc. À un certain moment, il s’aperçoit que son livre ne devrait pas seulement être comme une cathédrale mais comme une *robe*<sup>14</sup>. Cela veut dire pour lui construit avec des morceaux cousus les uns avec les autres. Alors évidemment, la liaison de ces deux images – cathédrale et robe –, c’est quelque chose d’*extraordinairement* maternel. Le texte est là pour réussir à retrouver le temps, à renaître d’une façon beaucoup plus intéressante. En ce qui me concerne, ce thème de la renaissance était très très important. Je ne veux pas simplement me faire renaître moi, je voudrais, si vous voulez – je suis très gourmand –, je voudrais faire renaître tous les autres aussi. Je ne veux pas être *rené*, je veux participer, même d’une façon infime, à une sorte de renaissance.

R.-M. A. – Jusqu’à essayer de ressusciter les morts ?

M. B. – Ah ben ça, évidemment, pour les morts, c’est un problème. Évidemment, le thème de la mort joue un rôle dans ce que j’ai écrit. Il y a cette idée du suicide positif, qui implique une contemplation de la mort. La mort que l’on peut, dans l’état actuel des choses, que l’on peut retarder, peu à peu, mais qui, de temps en temps, brusquement arrive et souvent d’une façon tout à fait inattendue. Dans tous mes livres, je crois, à l’intérieur du texte, quelque part, il y a un crâne. Vous voyez, c’est le thème de la *vanité*, dans la peinture ancienne, la nature morte, avec le crâne qui est souvent au milieu des objets qui *flattent* les sens, donc au milieu de ce qui faisait *plaisir* dans la vie : au milieu de la nourriture la plus exquise, des bouquets de fleurs, des instruments de musique, des livres, etc. Dans mes livres aussi, il y a un crâne, qui est plus ou moins facile à voir. Quelquefois, il est tout à fait évident, parce que j’en parle, j’emploie le mot ; quelquefois je ne l’emploie pas, mais cette méditation sur la mort est toujours présente. J’essaie bien sûr d’avoir une espèce de *fraternité* avec les morts. Tout à l’heure, j’ai parlé des artistes avec qui je travaille et ils peuvent être morts ; ça peut aussi bien être un artiste qui vit encore, ce qui est merveilleux, mais ça peut être un artiste qui est *déjà* mort, et ce que je fais avec lui le *ranime* en quelque sorte. J’essaie de lui donner la parole et il faut que cette opération extraordinairement... dangereuse... extraordinairement difficile... Il faut que j’aie le sentiment, lorsque je regarde ses œuvres, qu’il me pardonne – comme la basilique Saint-Marc<sup>15</sup> –, qu’il *m’approuve* si possible mais qu’au moins, il me pardonne, il me laisse la liberté de continuer. Alors ça, vous voyez, ça implique une espèce de *présence* des morts. Dans les voyages que j’ai faits, j’ai été très impressionné, forcément, par certains monuments funéraires. Quand j’ai été en Égypte... L’Égypte, *c’est* le pays des morts : la surface occupée par les morts était aussi grande que la surface occupée par les vivants. C’est vrai pour l’Égypte pharaonique, mais c’était vrai aussi pour l’Égypte médiévale. À travers l’Islam, ce thème fondamental égyptien de la présence des morts continuait, parce que, au Moyen Âge, dans la ville du Caire, qui était la plus grande du monde méditerranéen, les cimetières étaient plus grands que la ville elle-même. Aujourd’hui, la ville a complètement débordé sur ses propres cimetières, ce qui fait que les fameux tombeaux des califes, que j’ai connus comme un grand cimetière séparé des remparts du Caire par un morceau de désert, eh bien, maintenant, *c’est* un faubourg et les tombes sont toutes *habitées*. Les gens se sont installés des mai-

sons entre les tombes, et *sur* les tombes, et des étages qui montent au-dessus des tombes, et là, il y a une espèce de cohabitation extraordinaire entre les morts et les vivants. Il est certain que dans notre civilisation, le problème de la mort est en quelque sorte escamoté. C'est quelque chose dont on préfère ne pas parler, ce n'est pas du tout mis au centre de notre réflexion, ce n'est pas du tout comme dans certaines autres civilisations. L'Égypte ancienne en est l'exemple par excellence : il y a une relation avec les morts que l'on a perdue un peu en Occident. Il faudrait étudier cela, en particulier autour de ce qui est si important en fait : les monuments aux morts à l'intérieur des cimetières et puis les monuments aux morts de la guerre de 1914. Dans *tous* les villages français, il y a un monument aux morts de la guerre de 1914. On a dépensé de l'argent pour y graver les noms mais pour la guerre de 1939, il n'y a presque pas de monuments aux morts. On a souvent rajouté quelques noms sur les monuments de la guerre de 1914 ou *bien* on n'a rien fait du tout, et il y a là un *enfouissement* de la conscience de la mort. Le fait qu'il y ait eu tellement de gens morts est quelque chose qu'on a recouvert. Et maintenant le fait qu'il y ait tellement de gens qui meurent de façon si horrible dans des quantités de régions du monde, c'est aussi quelque chose que l'on préfère mettre sur le *côté* de la page de journal.

R.-M. A. – Je vais terminer sur le prolongement de tout ce que vous venez de dire, à savoir la question de la postérité, de ces graines que vous avez semées<sup>16</sup>. Vous m'avez dit : « *La littérature nous aide à regarder nos rêves en face [...]. Et à vivre avec eux.* »<sup>17</sup>. Bien sûr, on pense à *Matières de rêves*<sup>18</sup>, mais quels sont vos rêves ? Et faites-vous la différence entre rêve et cauchemar ?

M. B. – Ah... Bon... Le mot *rêve* a plusieurs sens dans notre langue. Il y a d'abord le sens précis : l'activité qui se passe dans le sommeil et dont nous avons quelquefois souvenir au réveil. Et puis il y a aussi nos rêves, voyez, disons dans la publicité : faites un voyage de rêve, ayez une silhouette de rêve... Tout ça, c'est très important d'ailleurs, le rêve dans ce sens-là. Dans mon livre *Mobile*<sup>19</sup>, j'ai essayé de capter le rêve américain quotidien par l'intermédiaire de la publicité. En étudiant les catalogues des grands magasins, on peut reconstituer la maison dans laquelle l'Américain moyen *voudrait* vivre. Non pas celle où il vit mais celle dans laquelle il voudrait vivre. La littérature et *l'art* nous renseignent non seulement sur ce qui *est*, mais aussi sur ce qui n'est pas, c'est-à-dire qu'elle nous renseigne sur ce qui nous manque et donc sur nos désirs. C'est très difficile de connaître nos désirs, mais si nous ne réussissons pas à les connaître un peu, ils seront toujours bafoués et donc nous serons *obligatoirement* malheureux. L'activité nocturne<sup>20</sup> nous permet de connaître un certain nombre de choses en ce qui concerne nos désirs. Il se trouve, je crois, que, *malgré* la connotation tout à fait positive du mot *rêve*, la plupart de nos rêves sont en fait des cauchemars, c'est-à-dire qu'il y a un côté *désagréable* dans nos rêves. Nous avons quelquefois des rêves *magnifiques* et très difficiles à raconter. Là aussi, il faut inventer quelque chose pour raconter ces rêves qui nous ont tellement frappés. Vous savez, à la table du petit-déjeuner, très souvent dans une famille, quelqu'un dit : « j'ai fait un rêve extraordinaire » et il essaie d'en faire profiter les autres, et au bout de deux phrases, ça s'est dissipé. Il ne sait plus comment dire et le souvenir de son rêve s'efface. Il y a quelque chose de très positif, qui correspond vraiment à ce que nous désirons, mais nous sommes *extrêmement* compliqués, c'est-à-dire que le rêve révèle des problèmes que nous pensions avoir plus ou moins résolus. Je prends souvent un exemple qui est un des thèmes fondamentaux de *Matières de rêves* : c'est le rêve, chez moi, de la conférence catastrophique. Je vous ai dit que j'improvisais mes conférences<sup>21</sup> et j'improviserai mes conférences parce que c'est sportif, parce que c'est difficile et que ça m'oblige à mobiliser toute mon énergie, mais quand j'entre dans une salle de conférence, j'ai bien mes notes, etc., *mais* j'ai un trac terrible. Chaque fois que j'entrais dans une classe, aussi bien dans les classes de lycée que dans mes cours à l'université, j'avais le trac, chaque fois. Pourtant, il y avait le public qui était là, l'horloge, il fallait commencer, donc *écarter* tout ça et puis *plonger*, et à partir de ce moment-là, ça commençait à aller, exactement comme un acteur au théâtre. Mais le trac est refoulé, il n'est pas supprimé, et très souvent, la nuit, il se satisfait et j'ai un cauchemar : je fais une

conférence qui est catastrophique, le public quitte la salle en me lançant des insultes, etc. C'est bien la *réalisation* de quelque chose que je craignais, donc la réalisation d'une espèce de désir négatif. Et tous ces problèmes que nous rencontrons, tout ce que nous avons à *refouler se venge, ou se satisfait* – mais la vengeance est une satisfaction –, à l'intérieur de nos rêves de la nuit, et évidemment, avec des ramifications, des embranchements d'une complexité extraordinaire. Donc nos rêves sont très souvent des cauchemars mais ils ont aussi quelque chose d'étonnam... d'extraordinairement<sup>22</sup> positif. D'ailleurs le rêve joue un grand rôle dans l'invention des religions et évidemment, il joue un très grand rôle dans la création artistique. Il y a des exemples célèbres. Un des plus beaux, c'est une magnifique aquarelle d'Albrecht Dürer, qui dit que c'est le rêve qu'il a fait dans la nuit du tant au tant<sup>23</sup>. Eh bien, dans la littérature, nous avons des récits de rêves, qui sont quelquefois des récits datés, mais c'est beaucoup plus rare que ce qu'on pourrait croire, parce que le rêve se *refuse* en quelque sorte au langage. Tous les refoulements qui ont amené à la constitution du rêve nocturne vont se réveiller et c'est ce qui explique la difficulté de raconter le rêve. On commence à raconter et puis quelque chose en nous dit : « non, c'est ridicule... ça ne vaut plus la peine... je croyais que c'était formidable mais ils ne vont pas comprendre. » Vous voyez, toutes sortes de défenses qui se réveillent à ce moment-là. Alors le rêve nous donne à *la fois* le Paradis et l'Enfer, et ce qui est important, c'est de réussir à les marier, de faire le mariage du rêve et de l'Enfer. Donc il faut *transformer* le *malheur* du rêve en *bonheur* d'autrui.

R.-M. A. – Je vous remercie et je vais maintenant céder la parole au public, afin qu'il puisse à son tour vous poser des questions.



Albrecht Dürer, Traumgesicht, 8 juin 1525

Anonyme 1 – Je voudrais savoir : avez-vous eu la tentation de la philosophie, comme vous avez eu la tentation de la prose ou de la poésie ?

M. B. – J’ai eu la tentation de la philosophie, bien sûr, parce que j’ai fait mes études comme philosophe. J’ai essayé d’abord de faire des Lettres et puis ensuite on m’a dit : « Vous êtes beaucoup plus doué pour la philosophie. » Alors je me suis mis à faire des études de philosophie, à la Sorbonne, et j’ai passé ma licence de philosophie comme ça, magnifique, tout de suite. Et puis après ça, j’ai fait une maîtrise – on appelait ça à l’époque un diplôme –, j’ai fait une maîtrise avec Gaston Bachelard, à qui je garde une profonde reconnaissance, et ça aussi, ç’a très bien marché<sup>24</sup>. Et puis après ça, il y a eu un arrêt, je n’ai jamais pu passer l’agrégation et *personne* n’a jamais compris pourquoi, moi non plus bien sûr<sup>25</sup>. Là, il y a eu un mur contre lequel je me suis... Alors, là aussi, vous voyez, je me suis dit : « Qui a tort ? Est-ce que c’est les correcteurs ou est-ce que c’est moi ? » J’avais la possibilité d’une sorte de suicide philosophique et c’est ce que j’ai fait, pratiquement. J’ai eu la solution, donc, de la littérature. Quand je suis parti pour l’Égypte, j’avais emporté avec moi un projet de thèse de philosophie, qui était très prétentieux, naturellement. C’était : *Les Aspects de l’ambiguïté en littérature et l’idée de signification*. C’était en 1950, donc *bien avant* que beaucoup parlent de tout ça, mais je n’en ai jamais écrit une ligne. La vie dans une petite ville de la vallée du Nil m’a appris une... a été des travaux pratiques de philosophie tout à fait différents. Donc je n’ai jamais plus écrit de texte proprement philosophique. Ceci dit, je rêve toujours que les philosophes lisent mes livres, parce que dans mes textes, il y a des choses qui sont spécialement à leur intention.

Anonyme 2 – Il me semble que ni dans le film ni ce soir – le livre, je ne l’ai pas encore lu assez à fond pour le savoir – vous n’avez parlé de la musique. Or je crois qu’elle occupe une place extrêmement importante dans votre vie et que vous êtes un très fin connaisseur.

M. B. – La musique tient une place importante dans ma vie, certainement. J’ai travaillé le violon entre sept et dix-sept ans, pendant dix ans, sans obtenir de résultats satisfaisants, alors le violoniste a fini par se suicider. Il a laissé la place à un *amateur* de musique. Donc la musique joue un grand rôle, j’en ai parlé un peu ce soir [*sic*] en disant que dans ce que j’écris, il y avait une nostalgie de la musique. J’ai pris des modèles de structure très souvent chez des musiciens. Ils m’ont beaucoup appris à cet égard<sup>26</sup>. J’ai beaucoup travaillé avec des musiciens et j’ai écrit des textes sur la musique. Le plus important que j’ai écrit sur un musicien classique, c’est mon *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*<sup>27</sup>, qui est un texte conçu pour être réalisé sur la scène d’un concert, avec un récitant et un pianiste. J’ai réalisé cette performance dans différents pays du monde, une quinzaine ou même peut-être une vingtaine de fois. Et j’ai beaucoup travaillé avec un musicien qui est mort maintenant, et qui était un grand ami, c’est le musicien belge Henri Pousseur. Alors nous avons fait de nombreuses œuvres en commun, à partir d’un œuvre tout à fait folle, *Votre Faust*<sup>28</sup>, qui est un opéra mobile.

Anonyme 3 – Bonsoir... Je suis là... Ici... Vous disiez dans le film vous référer à vos livres, à vos encyclopédies, à vos dictionnaires. J’aimerais savoir ce que vous pensez aujourd’hui de la révolution technologique, de la prolifération de textes et de langues qu’elle entraîne, et quelle est, à votre avis, la place de l’écrivain dans cette société, dans ce monde et dans cette révolution.

M. B. – Je pense que ce que j’ai dit ce soir, c’est toutes sortes de façons de dire que ce marginal qu’est l’écrivain est central à l’intérieur de l’évolution de la société. Le seul fait de dire que le *marginal* devient central fait une sorte de renversement des *valeurs* de la société. Pas forcément des valeurs proclamées – Liberté, Égalité, Fraternité – mais des valeurs *effectivement* transmises en ce moment, ces valeurs qui seraient compétitivité, avidité, vous voyez, etc. En ce qui concerne la révolu-

tion technologique, les ordinateurs, moi, je n'en utilise qu'une infime partie dans mon travail, puisque je ne suis même pas capable d'envoyer un *mail*, selon la jolie expression américaine<sup>29</sup>, à mes petits-fils, mais j'espère en devenir capable. Dans *quelques* années, j'arriverai à utiliser l'ordinateur pour mon courrier. Je suis tout à fait persuadé que les ordinateurs sont *faits avant tout* pour les écrivains. On s'imagine que les ordinateurs sont faits pour les banquiers. *Non* : ce sont les banquiers qui ont payé pour le développement de l'ordinateur, mais ils ne se rendent pas compte qu'ils ont fait entrer le loup dans la bergerie et que ce sont les écrivains qui *sauront* véritablement se servir des ordinateurs et que la façon dont ils s'en serviront sera la fin du règne d'un certain type de banque dont nous voyons aujourd'hui la *tyrannie*. La tyrannie qui a été *secouée* il y a un an ou deux<sup>30</sup>, et qui ne fait que *s'alourdir* encore, jusqu'à la prochaine fois naturellement. Alors on croit que les ordinateurs sont faits pour l'administration, etc. et on s'est imaginé qu'avec eux, le nombre de papiers administratifs allait diminuer. L'expérience montre que cela est complètement faux, que *jamais* la paperasserie administrative n'a été aussi grande que depuis qu'il y a des ordinateurs. Ceci montre bien que les ordinateurs ne sont *pas* faits pour ça. Ils sont faits pour tout à fait autre chose. Ils peuvent servir *aussi* à des administrateurs, et si possible à des administrateurs intelligents, qui s'en serviront d'une façon intelligente. Aujourd'hui, il est évident qu'on ne s'en sert pas d'une façon intelligente, mais bientôt, *grâce* aux modèles que les écrivains réussiront, dans les siècles prochains, à nous apporter, nous aurons une révolution *profonde*. Le monde de l'informatique est un monde qui est entièrement dédié à la découverte, à la recherche scientifique et littéraire, et tout le reste n'est que de la fumée. Une fois qu'on saura se servir des ordinateurs pour *comprendre* comment fonctionne l'économie, au lieu de continuer à faire fonctionner l'économie d'une certaine façon qu'on sait évidemment condamnée, à partir de ce moment-là, les choses iront beaucoup mieux. Donc il faut répandre cette idée partout dans l'enseignement que l'ordinateur est fait pour la littérature. [*Applaudissements.*]

R.-M. A. – Juste un détail, c'est une parole de prophète peut-être, puisque je me souviens d'un texte de vous de 1971 où vous disiez qu'il faudrait inventer une bibliothèque...

M. B. – Qui parle ?

R.-M. A. – C'est moi. [*Rires.*] ... où vous disiez qu'il faudrait inventer un support virtuel qui permette de contenir toutes les bibliothèques du monde<sup>31</sup>. Et ce support virtuel, maintenant il existe, et c'est un texte de vous qui date de 1971 et personne ne l'avait vu venir, donc l'espoir est permis.

M. B. – Oui ! Dans ce texte, j'ai parlé d'une bibliothèque virtuelle, mais je m'imaginai encore à ce moment-là qu'il faudrait un certain support, donc j'imaginai qu'on mettrait ça dans un satellite, mais pas besoin : c'est là, déjà, en train de se développer et on développe peu à peu les instruments les plus commodes pour lire cette bibliothèque. Je signale que dans les plus grandes bibliothèques du monde, depuis longtemps, lorsque l'on communique un livre *rare*, on ne communique pas l'exemplaire lui-même mais on vous communique l'information sur un écran. Par conséquent, la lecture de textes sur des écrans, c'est ce qui se passe dans *toutes* les grandes bibliothèques du monde. Donc ça, ce n'est pas une nouveauté ; il suffit d'utiliser les bibliothèques pour savoir que, en fait, c'est comme ça que ça se passe. Alors il y a maintenant des bibliothèques virtuelles qui viennent peu à peu à notre disposition. Les gens qui réalisent ces bibliothèques les réalisent bien sûr pour des raisons mercantiles. Ils espèrent retirer beaucoup d'argent "là-dedans", grâce à cela, et cet argent, ils le mettront dans des *grandes* banques, et ces grandes banques *s'écrouleront*, et puis les gouvernements qui n'auront pas encore compris sauveront les banques, avec de l'argent emprunté aux banques, et c'est ce qu'on appelle la *dette*, qui va s'augmenter de plus en plus, parce que les gouvernements ont des dettes par rapport aux banques, les banques s'écroulent, les gouvernements *font* des dettes plus grandes encore, en demandant de l'argent aux banques qui se sont déjà écroulées, et ainsi de suite. Il y a quelque chose ainsi qui s'écroule indéfiniment. Ceci dit, nous avons à notre disposition toutes sortes de tex-

tes maintenant et le détail des lecteurs, ça, c'est quelque chose qui est en train de s'arranger. Bientôt, en effet, dans le métro, on pourra lire sur des petits écrans portables et ça sera tout à fait bien. On pourra même annoter en marge avec un petit clavier. J'attends cela avec impatience. Si les gens qui ont fait cela ont des motivations impures, cela n'empêche pas que c'est la littérature qui *gagnera* et, finalement, ce seront les *pauvres* gens qui pourront lire les livres les plus intéressants. L'argent est évidemment quelque chose de *maudit* et les gens qui vont gagner énormément d'argent avec ça, vont avoir un *poids* sur la conscience terrible. Ils seront obligés peu à peu de raconter le *malheur* de leur fortune et finiront – et ça sera la seule solution pour eux – ils finiront par écrire des livres.

Sylvie Gouttebaron – Je voudrais, puisque nous devons malheureusement quitter l'auditorium du Petit Palais, finir sur cette petite anecdote. Il m'est arrivé de présenter à Grenoble un écrivain né peut-être deux ans avant vous et j'avais conclu en disant au public : « Je suis très heureuse parce que ce soir, je vous ai présenté un homme d'esprit. » Alors ce qui est très intéressant, c'est qu'en plus, ce soir, on en avait deux, qui dialoguaient ensemble. Merci infiniment. C'était un délice.

- 1 Ce texte est la transcription du débat homonyme organisé par la Maison des écrivains et de la littérature dans le cycle *Impromptu au Petit Palais*, le jeudi 12 novembre 2009, et diffusé en direct sur France Culture. Voir *Poezibao Hebdo*, n° 74, 13 nov. 2009, <http://poezibao.typepad.com/poezibao/2009/11/une-rencontre-avec-michel-butor-paris-le-12-novembre-comptereendu.html>. Certains marqueurs de l'oralité ont volontairement été maintenus, afin de rester fidèle à l'enregistrement. Les mots soulignés, à l'exception des titres et citations, correspondent à ceux accentués par les interlocuteurs.
- 2 Les premiers échanges entre Michel Butor et Roger-Michel Allemand datent de l'automne 1994.
- 3 Le débat a été précédé de la projection du film de François Flohic, *Michel Butor, à l'écart*, production Argol, 2009.
- 4 Roger-Michel Allemand et Michel Butor, *Michel Butor. Rencontre avec Roger-Michel Allemand*, Argol, coll. « Les Singuliers », 2009, p. 19.
- 5 Voir Roger-Michel Allemand, « Uma história de amor », préface à *Universos paralelos. Uma viagem fotoliterária de Michel e Marie-Jo Butor*, C/Arte, 2011, p. 9-11, et « Michel Butor ou les cadres du sensible », *Phlit*, 9 nov. 2011, <http://phlit.org/press/?p=46>.
- 6 André Clavel et Michel Butor, *Curriculum vitae. Entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996.
- 7 Voir *Michel Butor. Rencontre avec Roger-Michel Allemand*, op. cit., p. 32.
- 8 *Ibid.*, p. 123.
- 9 Décédé le 24 août 2016, Michel Butor n'a pas atteint ses quatre-vingt-dix ans, qu'il aurait eus le 14 septembre. Les projets d'écriture l'aidaient à vivre (voir *Michel Butor. Rencontre avec Roger-Michel Allemand*, op. cit., p. 180), il n'en avait peut-être plus.
- 10 *Michel Butor. Rencontre avec Roger-Michel Allemand*, op. cit., p. 171.
- 11 Voir *ibid.*, p. 169-171.
- 12 Voir Michel Butor, « Lettres de Michel Butor sur le thème de l'exil, suivies de trois acrostiches inédits », *@analyses*, vol. 3, n° 1, hiver 2008, p. 1-20.
- 13 Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 70.
- 14 Voir Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1989 : *Le Temps retrouvé*, p. 610.
- 15 Voir Michel Butor, *Description de San Marco*, Gallimard, 1963.
- 16 Voir Roger-Michel Allemand, « Michel Butor », *The French Review*, Vol. 82, No. 5, April 2009, p. 1067-1068 et « Michel Butor universel », *@analyses*, vol. 6, n° 2, printemps-été 2011, p. 325-334.
- 17 *Michel Butor. Rencontre avec Roger-Michel Allemand*, op. cit., p. 155.
- 18 Michel Butor, *Matière de rêves*, Gallimard, 1975.
- 19 Michel Butor, *Mobile*, Gallimard, 1962.
- 20 Voir Michel Butor, *Répertoire V*, Minuit, 1982 : « La littérature et la nuit », p. 23-32.
- 21 Voir Roger-Michel Allemand et Michel Butor, « Michel Butor : propos sur l'enseignement, le jeu et l'improvisation », *The French Review*, Vol. 83, No. 3, February 2010, p. 526-537.
- 22 La transcription a conservé le repentir, car il souligne l'emploi insistant de l'adjectif *extraordinaire* et de son dérivé adverbial, qui font signe vers le rêve baudelairien d'*Histoire extraordinaire* (Gallimard, 1961). On aura également relevé la récurrence des adverbes *évidemment* et *absolument* dans les réponses de l'écrivain au cours de ce débat.
- 23 Butor fait référence au texte suivant : « *La nuit du mercredi au jeudi après la Pentecôte [7-8 juin 1525], je vis en rêve ce que représente ce croquis : une multitude de trombes d'eau tombant du ciel. La première frappa la terre à une distance de quatre lieues : la secousse et le bruit furent terrifiants, et toute la région fut inondée. J'en fus si éprouvé que je m'éveillai. Puis, les autres trombes d'eau, effroyables par leur violence et leur nombre, frappèrent la terre, les unes plus loin, d'autres plus près. Et elles tombaient de si haut qu'elles semblaient toutes descendre avec lenteur. Mais, quand la première trombe fut tout près de terre, sa chute devint si rapide et accompagnée d'un tel bruit et d'un tel ouragan que je m'éveillai, tremblant de tous mes membres, et mis très longtemps à me remettre. De sorte qu'une fois levé, j'ai peint ce qu'on voit ci-dessus. Dieu tourne pour le mieux toutes choses.* » L'aquarelle est ici reproduite avant les interventions du public. Elle est tenue pour la première peinture "autobiographique".
- 24 Voir *Michel Butor. Rencontre avec Roger-Michel Allemand*, op. cit., p. 62-63.
- 25 Voir *ibid.*, p. 73-74.
- 26 Voir *ibid.*, p. 106 et cf. Roger-Michel Allemand, « L'écriture et le silence », *Universo Butor*, C/Arte, 2012, p. 45-59.
- 27 Michel Butor, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, Gallimard, 1971.
- 28 Michel Butor et Henri Pousseur, *Votre Faust*, fantaisie variable genre opéra, *La Nouvelle Revue française*, n° 109, 110 et 111, janv., fév., mars 1962.
- 29 Les Américains disent *email*, auquel les Canadiens francophones ont répondu par l'invention du beau *courriel*.
- 30 Allusion à la crise des *subprimes* de 2007-2008.
- 31 Voir Michel Butor, « Propos sur le livre, aujourd'hui », *Les Cahiers du chemin*, n° 12, 15 avr. 1971, p. 44-60.