

ŒUVRES COMPLÈTES DE MICHEL BUTOR

SOUS LA DIRECTION DE MIREILLE CALLE-GRUBER

IV

POÉSIE 1

1948-1983



ÉDITIONS DE LA DIFFÉRENCE

UNE LITTÉRATURE EN COULEURS
OU
LES ILLUMINATIONS-BUTOR

... l'écriture, métier d'oseur...

Francis Ponge, lettre à M. Butor,
10 septembre 1978

Si je ne puis te rendre plus
belle encore
Que tous les fruits des arbres
À quoi te servirais-je

Michel Butor, *La Banlieue
de l'aube à l'aurore*

« Il nous faut essayer de saisir la littérature dans sa totalité, la littérature “en couleurs” à l’intérieur de la littérature “grise”, ce qui est fort difficile à cause de l’énormité de la masse¹. » Ce projet, pantagruélique, de Michel Butor dit d’emblée sa relation à l’écriture poétique. Il est évident que l’ensemble de textes que « nous appelons “littérature” au sens universitaire² », en particulier la poésie, relève pour l’écrivain de la couleur. C’est ainsi qu’il m’écrit, à propos du poème *Litanie d’eau* composé avec les gravures de Gregory Masurovsky pour le second livre d’artiste qu’il réalise en 1964 et dont le texte est repris, sans les gravures, dans *Illustrations I* : « J’ai écrit de longues strophes de dix lignes qui s’efforcent d’animer les images et aussi de les colorer car elles sont en noir et blanc. Je fais couler à l’intérieur tout un arc-en-ciel³. » Ce qui donne par exemple les variations-irisations de la phrase d’entrée qui traversent dix fois toute la composition :

1. Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor. L’écriture en transformation*, Paris, La Différence, 1993, p. 24-25.

2. *Ibid.*, p. 24.

3. Lettre de Michel Butor, 7 juillet 2006, Hendaye, Pyrénées-Atlantiques, à Mireille Calle-Gruber, Mas Simoun, Pyrénées-Orientales.

1. pétales d'or blanc fouets du vent du ciel flammes d'eau grise
 2. remous vert la mer bouillonne touffe bleue le ciel d'étain
 3. s'amincissent rides noires sur l'eau d'or s'effilent tourbillon vert
- etc.

Le passage chromatique est la marque de la facture poétique. Ainsi l'affiche le titre du recueil *La Banlieue de l'aube à l'aurore* : du blanc de l'aube à l'aurore aux doigts de rose, le poème c'est l'art de l'intervalle. Intervalle coloré, musical, typographique ; et bientôt, aussi, intervalle entre différents poèmes non seulement réunis mais entremêlés dans un même volume. Question de degré, de gradation, d'intensité, de spectres.

L'écriture colorée adopte nombre de modalités : choix du lexique pictural ; description de tableaux ; tonalités du texte ; colorature des voix ; partition des pages ; diversité des corps d'imprimerie ; jusqu'aux encres utilisées, certes, pour les livres d'artistes mais que Butor introduira bientôt aussi – bleu, rouge, noir, le noir redevenant couleur à ce voisinage – dans les récits de *Boomerang, le génie du lieu* 3.

Pour autant, la littérature en couleurs ne s'exempte pas du quotidien terre à terre de la « littérature grise », terme par lequel on désigne « des textes que l'on ne considère pas comme "littéraires" mais qui jouent un rôle très important pour nous⁴ » : il s'agit des textes produits à l'intérieur des diverses administrations, celles des entreprises privées, nationales, multinationales ou celles des gouvernements. Michel Butor en étend la définition à tous les écrits de la vie ordinaire.

La poésie de Butor a ceci de particulier qu'elle entraîne les textes gris dans le kaléidoscope des littéraires et les fait jouer ensemble, sans mépris ni discrimination. C'est une poésie qui a les raffinements de la tour d'ivoire et les réalités de la banlieue ; elle emprunte la hauteur de vision des oiseaux aussi bien que la basse vue du rat ; survole les continents d'un trait de plume(s) et contemple non moins

l'envers des villes
 monta[nt] comme une marée de ressorts
 et de vieille laine (*Hespérides et Harengs*)⁵ ;

elle calcule le rythme du verset aussi bien que celui de « la consommation des choses⁶ ». Rien n'est méprisable de ce qui touche à l'« humain, trop humain » pour le poète aux « sandales de terre » (« Si loin que j'aille / Je n'arriverai pas à user / Mes sandales de terre⁷ »).

4. Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, p. 25.

5. Michel Butor, *Hespérides et Harengs* dans *Travaux d'approche, infra*, p. 503. Pour les différentes publications, voir Bibliographie, p. 1105.

6. *Ibid.*, p. 495.

7. Michel Butor, *La Banlieue de l'aube à l'aurore, infra*, p. 160.

Butor trace ainsi une voie qui lui est singulière : il suit la prosodie de Baudelaire mais sans le romantisme de l'Albatros ; il souscrit à la recherche du pur sensible chez Mallarmé mais n'oublie pas l'écho de nos discours de tous les jours ; il poursuit les variations sur la chanson d'Atala qu'il emprunte à Chateaubriand, « Le geai du Meschacebe disait à la non-pareille des Florides... », mais il les monte avec des recettes de cuisine alchimique pour *Dialogues des règnes* réalisé en compagnie des encres de Jacques Hérold, puis repris sans illustrations dans *Illustrations II*⁸. Et ce rapprochement, loin d'être incongru, relève de la logique d'une poétique qui élabore également les recettes de son écriture – celle d'*Une chanson pour Don Juan (infra)*, par exemple, dans *Répertoire IV*, « Matériel pour un Don Juan » – ou qui s'attache à décrire les gestes du peintre qui ont porté à l'œuvre que nous regardons.

Il partage les voyages surréalistes tout en faisant, au contraire de Breton, la part de la banalité, des lieux communs, des envois de cartes postales. Et s'il reconnaît, à propos de *Mouvement brownien*, que « la poésie qu'[il] écrivai[t] à cette époque-là était une espèce d'enregistrement des battements d'un cœur perdu⁹ », ajoutant, lorsqu'il reprend plus tard certains de ces textes pour les peintures de Germaine Pratsevall (*Fourmillement*)¹⁰ « quand je recopie ces lignes sur cette feuille de papier en forme de colonne le cœur ancien me revient aux lèvres... », Michel Butor ne croit pas, comme Éluard, qu'un « poème doit être une débâcle de l'intellect¹¹ ». Il s'efforce bien plutôt de conjuguer le sensible et l'intelligible, de surprendre l'un par l'autre, de faire qu'ils s'éclairent en se déstabilisant l'un l'autre. Il s'en explique avec humour dans *Improvisations sur Michel Butor* : « Je produisais du gris existentialiste au milieu duquel je m'efforçais d'introduire des irisations surréalistes. J'essayais d'ouvrir des portes entre les hémisphères de ma tête¹². »

Enfin, selon la même logique d'ouverture, Michel Butor est le seul, prenant le contre-pied de la légende, à considérer que Rimbaud n'a « jamais renoncé à écrire¹³ » et, le lisant, à retrouver dans le *Rapport de l'Ogaden*, comme dans toute la Correspondance d'Abyssinie, les formes grammaticales variées et la musicalité de la phrase « aussi belle que dans les plus achevées des *Illuminations*¹⁴ ».

8. Michel Butor, *Dialogues des règnes, Illustrations II, infra*, p. 250.

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

10. Germaine Pratsevall, Michel Butor, *Fourmillement*, 1989. Composé de huit monochromes et de huit textes calligraphiés par Michel Butor qui reprennent certains poèmes de *Mouvement brownien*.

11. Paul Éluard, André Breton, *Notes sur la poésie* (1936), dans Paul Éluard, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, p. 474.

12. Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, p. 40.

13. Michel Butor, *Improvisations sur Rimbaud*, Postface de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2005, p. 105.

14. *Ibid.*, p. 171.

En fait, la littérature « en couleurs », il faut l'entendre comme les « illuminations » de Butor, au sens où Rimbaud lui-même l'entendait pour le titre de son recueil de poèmes : *Gravures coloriées* (ou *Painted plates*¹⁵). Michel Butor en aura repris littéralement l'acception puisque ses « illuminations » sont le plus souvent suscitées par une œuvre de graveur ou de peintre, et qu'il exalte ainsi l'éclat, le fragment, la révélation, le moment épiphannique de l'écriture-peinture.

La peau du ciel de ce mardi de mars
(*Dialogues des règnes*¹⁶)

les yeux,
la gueule du feu noir bleu qui se plisse, ricane dans les étincelles bleues,
car Berlin c'est au moins toute une ville.
(*Dans les flammes*¹⁷)

Peindre-écrire « en couleurs » – l'expression est littérale aussi bien que métaphorique –, c'est révéler les éblouissements (et les aveuglements) de l'être-au-monde.

Il y a davantage. Avec Butor, la couleur en littérature est, comme on le dirait d'un homme ou d'une femme « de couleur », le signe de la venue de l'autre. C'est le privilège de la poésie : elle écrit à l'étranger ; ailleurs et à l'adresse du tout-autre. Elle fait signe à l'inconnu ; le fait arriver sur la page. Il peut venir d'un autre continent, d'une autre culture – et on connaît la passion ethnographique de Butor, combien elle nourrit ses pérégrinations dans le livre. Il peut venir aussi de l'autre monde : le texte convoque les morts, les perdus, les disparus dont l'absence est rendue poreuse par l'écriture. Il donne une présence à l'absence.

La poésie appelle les morts comme les vivants, et ils se rendent au rendez-vous, dans cette zone interlope qu'est la littérature.

La poésie évoque les lointains comme les proches, Hugo, Zola, comme Kolář ou Alechinsky. Elle fait venir le jour et la nuit, elle fait venir les choses – « les poteaux, les murs, les palissades, les voitures et le ciel laiteux » (*Regard double*¹⁸) et les rêves-apparitions, « *Tout mon lit quitté par le clair de lune*¹⁹ ... », que la coupe prosodique fait surgir ou non :

15. Voir Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 972.

16. Michel Butor, *Dialogues des règnes, Illustrations II, infra*, p. 250.

17. Michel Butor, *Dans les flammes, Illustrations II, infra*, p. 228.

18. Michel Butor, *Regard double, Illustrations II, infra*, p. 212.

19. Michel Butor, *Incertitudes de Psyché, Illustrations II, infra*, p. 356.

sur ma couverture le clair de lune vient
radiations ruisseaux
de quitter le roseau brodé comme en laine d'or
raisin puits subtilité²⁰ ;

elle sollicite l'oreille à la rime et l'œil à la lettre initiale. Tel le *Poème optique* qui ouvre le recueil d' *Illustrations II* :

zibelines
événements aimants
zénith astres zée
aurora
automne aigrette
aulne zinc boucles
cygnes cernes celliers centaurées²¹.

La poésie de Michel Butor rend le temps à l'espace, les penchants du verbe à la climatologie. Elle a des poussées de phrase comme de la fièvre. Elle poudroie, répand des poussières de textes comme des poussières d'étoiles :

j'ai vu des mots-poussières et horizons
soulevés par des phrases-siroccos²²

j'ai vu des textes-pluies
fertiliser des textes-déserts²³.

Tout est à la fois motif et moteur de l'écriture. Ce « métier d'oseur » qu'est l'écriture, comme dit Ponge²⁴, requiert Michel Butor qui ne s'en tient pas à l'étanchéité institutionnalisée de la classification par genres littéraires. Il puise élan à la traversée des passages interdits et à l'inconvenance des frayages textuels. Maintient les distinctions pour mieux les confondre, les frontières pour les déborder.

Il est temps d'en faire l'aveu : la poésie de Michel Butor que je m'évertue à citer est proprement incitable. Ou plutôt : la citation, toujours débordée par le débordement qu'elle ne saurait fixer entre des guillemets, ne cite pas. Elle tronque, truque, trahit, plus qu'il n'est permis à une citation. Elle en fait déjà autre chose. Elle *dé-figure* le texte. Car chaque mot forme figures. Les deux vers

20. *Ibid.*, p. 359.

21. Michel Butor, *Poème optique, Illustrations II, infra*, p. 211.

22. Michel Butor, *Western Duo, Illustrations IV, infra*, p. 751.

23. *Ibid.*, p. 754.

24. Lettre de Francis Ponge, 10 septembre 1978, à Michel Butor, BNF, Fonds Michel Butor.

ci-dessus par exemple marquent le centre de la page, entourés de blancs puis en haut et en bas de couplets symétriquement décalés. De plus : ces deux vers forment regard double avec la page vis-à-vis *presque* parallèle. De plus : ces deux vers forment série avec d'autres double-vers qui retournent dans le poème à intervalles irréguliers. De plus, ces double-vers forment ensemble un couplet ou un poème séparé qu'on peut lire à la suite. De plus en plus, ils font contrepoint, contreclef, contrebande avec d'autres passages de strophes dans ce livre, et dans les livres de la série, et dans les hors-série...

Autrement dit : comment citer l'intervalle, le souffle, la musique ? Comment citer une respiration ?

En vérité, Butor fait de toute citation un foyer d'incitations, invitant le lecteur à *respirer* le texte, à lui insuffler ses propres liaisons déliaisons. « À vous de jouer, Don Juan !²⁵ » : telle est l'injonction que comporte *Une chanson pour Don Juan*, où il nous est enseigné à pratiquer la séduction textuelle, à devenir chacun son tour un don juan. À remplacer *ad libitum* les éléments : remplacer, substituer, glisser... Car répéter c'est toujours dévier : marquer les guillemets c'est désigner le passage de limites. Et Butor ne cesse de le rappeler en refrain : c'est en revenant sur les mots qu'« alors nous irons faire le tour du monde » (*Blues des projets*²⁶).

La poésie de Butor est le lieu d'un vaste brassage : l'écrivain est requis à l'invention de nouveaux genres nés des principes de métissage à l'œuvre. Tout devient matière de poésie, de même qu'avec les artistes, tout fait matériau pour des livres de *luxe pauvre*, confectionnés de chutes et d'objets récupérés (prospectus, ticket de métro, ficelles, cartes à jouer...). La poésie, c'est la chance de rencontres exorbitantes : tel est le titre, *Rencontre*, emblématique, du premier texte de Butor pour un artiste (Enrique Zañartu²⁷). Il nomme ainsi l'événement, toujours singulier, qui advient à la croisée des arts et des lettres.

Or, ce qui advient, c'est ce que la peinture – et non le peintre – dit à l'écriture. C'est, dit-il, comme s'il recevait « une épître par son image ». En réponse, la littérature est amenée à « faire de la vie de la peinture une sorte de roman par lettres » (*Illustrations III*). C'est dire que, depuis le commencement, Butor aura considéré la poésie comme une *écriture de correspondance*, une écrire *en regard*, indissociable d'une certaine dépropriation.

Davantage : au commencement, il y a pour Michel Butor, l'écriture de poésie. Avant le roman. Le premier texte qu'il publie, le 25 juillet 1945, est un poème et il a trait déjà à une œuvre de peintre : *Hommage partiel à Max Ernst* dont il a vu les œuvres à la Galerie Rive Gauche. La poésie donne à l'écrivain

25. Michel Butor, « Matériel pour un Don Juan », *Répertoire IV* dans Michel Butor, *Œuvres complètes* (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), III, *Répertoire 2*, Paris, La Différence, 2006, p. 788.

26. Michel Butor, *Blues des projets*, *Pliocène*, dans *Travaux d'approche*, *infra*, p. 564.

27. Enrique Zañartu et Michel Butor, *Rencontre*, *Illustrations I*, *infra*, p. 41-53.

une franchise : un espace de franchissement et d'affranchissements. C'est là, j'en suis convaincue, dans l'exercice de la poésie, au plus profond de ce qui meut la faculté d'être curieux de l'autre (j'allais dire : curieux *vers* l'autre), – faculté bouleversante de l'écriture au point de porter à s'étranger soi-même autres – c'est dans la poésie que tous les livres de Butor, de tous genres de toutes factures, poussent leurs racines. L'œuvre prend sa source et s'y ressource continuellement. Les premières années lui sont consacrées, jusqu'en 1950-51 ; la production en est interrompue avec *Poème écrit en Égypte*²⁸.

Or, cette source est souterraine : les premiers textes restent pour la plupart non publiés. Ils ont alors la particularité d'être une production – une pulsion – intime qui se partage avec les amis. Avec Jean-François Lyotard notamment qui les conserve et à qui sont dédiées les strates anciennes de la géologie poétique de Butor que sont *La Banlieue de l'aube à l'aurore. Mouvement brownien* puis *Éocène*. Retrouvés, repris, recopiés, « rescapés », dit-il, ces poèmes sont donc publiés çà et là, plus tard, avant d'être recueillis en volume.

L'écriture poétique ne recommencera qu'en 1962, avec *Rencontre*, « après des années d'abstinence », m'écrit Butor aujourd'hui : « c'est la première fois que je me suis osé à quelque chose comme un poème en prose, sans oser encore l'appeler ainsi²⁹ ». Dans un entretien avec Roger Borderie, en 1971, il constatait : « À partir du moment où j'ai commencé à écrire *Passage de Milan*, en Égypte, j'ai cessé d'écrire des poèmes, *je me le suis interdit* pendant des années, pour que toute la charge dont je pouvais être porteur fût investie dans le roman³⁰. » Actuellement, et depuis qu'il a terminé la série des cinq *Génie du lieu* avec *Gyroscope*, Michel Butor travaille presque exclusivement à la poésie et aux livres d'artistes.

Le présent volume *Poésie 1*, quatrième des *Œuvres complètes*, regroupe les textes écrits depuis 1948 et publiés jusqu'en 1983 ; un second et peut-être un troisième volume seront nécessaires pour donner place à cette abondante production. L'avantage du regroupement apparaît aussitôt : il présente, pour la première fois de façon organique, des éléments infiniment morcelés et éparpillés, qui sont cependant constitutifs d'une œuvre poétique très concertée³¹.

Dix livres, comprenant eux-mêmes, chacun, plusieurs livres dont les textes ont été recomposés sans les images, sont ici rassemblés selon l'ordre chronologique de leur publication (lequel est parfois inverse de la chronologie de l'écriture). On lira donc ci-après : *Illustrations I* (1964) ; *La Banlieue de l'aube à*

28. *Poème écrit en Égypte*, daté de 1951, est publié pour la première fois en 1959, puis repris dans *Éocène, Travaux d'approche* en 1972.

29. Lettre de Michel Butor, 7 juillet 2006, Hendaye, Pyrénées-Atlantiques, à Mireille Calle-Gruber, Mas Simoun, Pyrénées-Orientales.

30. Michel Butor, Entretien avec Roger Borderie, 21 août 1971, dans *Travaux d'approche*, Paris, Poésie/Gallimard, 1972, p. 18.

31. Pour les avatars du texte poétique, se reporter à la Bibliographie en annexe, « Références des premières éditions ».

l'aurore. Mouvement brownien (1968) ; *Illustrations II* (1969) ; *Travaux d'approche* (1972) ; *Une chanson pour Don Juan* (1972) ; *Illustrations III* (1973) ; *Illustrations IV* (1976) ; *Envois* (1980) ; *Brassée d'avril* (1982) ; *Exprès (Envois 2)* (1983).

Ces trente-cinq années d'une production suivie dans la veine poétique de l'écrivain dessinent ses prises de position et ses choix esthétiques. En l'occurrence, la question majeure repensée avec soin par Butor, est celle du *recueil* – et il n'est pas sans intérêt que ce soit aussi, précisément, la question qui anime la dynamique des « œuvres complètes ». Où il s'agit d'élaborer une mise ensemble qui tienne compte de la mise en forme différente qu'elle génère.

Le recueil de poésie, classique exercice de collecte depuis le XIX^e siècle, se présente avec Butor selon une pratique toute nouvelle. Le mot prend son sens plénier, ébranlant quelque peu la notion même : *recueil* fait aussitôt *accueil*, c'est-à-dire événements dans le texte. La collection, loin d'être un cumul statique d'objets, provoque des interférences entre les éléments rapprochés. L'*acte* de recueillir n'est plus une opération blanche sans conséquence pour les écrits. Pas un segment ne reste indifférent.

C'est cette effervescence – des « textes en ébullition », dit-il – qui retient toute l'attention de Michel Butor. Il se met à l'écoute de cette seconde naissance de l'écriture. Il cherche à en tirer tous les effets. Certes, la nature du poème est d'être une singularité : morceau, pièce, voire structure nucléaire. Avec Butor, cet état rompu de la poésie est porté à l'extrême. Mais pas à la façon de Breton. Pas compulsive, non, la poésie de Michel Butor, mais *électronique*.

La poésie sera électronique ou ne sera pas : telle pourrait être l'inscription au fronton des quatre livres de la série *Illustrations*. C'est ce qu'annonce déjà le titre *Mouvement brownien*, lequel évoque l'image projetée sur un écran, au Palais de la Découverte, d'une agitation hasardeuse de molécules. Ou encore *Octal (Illustrations IV)* qui évoque le compte en octets de l'électronique. Ainsi, dans la mise ensemble des poèmes, les mots en réveillent-ils d'autres, qu'ils entraînent dans un mouvement venu non pas de la volonté extérieure de l'écrivain mais des qualités intrinsèques, acoustiques, visuelles, plastiques de la langue du texte. Ce mouvement poétique n'est pas régulier, ni régi par des codes prosodiques. Il n'est pas non plus sans régulation : des règles du dérèglement sont en jeu. Jeu du hasard et du désordre. La leçon de Rimbaud n'est pas loin (« Un dérèglement raisonné de tous les sens ») ; ni celle du *Coup de dés* de Mallarmé.

Il résulte de cela quelques perspectives fort inattendues.

D'une part, les textes poétiques, écrits pour une collaboration avec un ou des artistes, puis systématiquement repris sans images, et recomposés avec d'autres textes, deviennent les matériaux de nouvelles opérations qui les transforment totalement. Ainsi vacillent les critères de nos repérages habituels : il n'y a plus un état d'origine et des republications, mais un texte *singulier-*

pluriel constituant une matrice d'écriture. La poésie est un acte démultiplicateur où tout travail est original.

D'autre part, cette faculté combinatoire de l'œuvre poétique fait de chaque état une *version* du texte. Tout est affaire de tour et de tournement : le vers et le verset font tourner la ligne sur une autre ligne ; la composition en strophes hasardeuses fait tourner la page sur d'autres pages. C'est dire qu'un texte ne peut s'écrire sans que soient pensées et pesées les différentes distances qui travaillent, des mots au volume. Le texte n'a de cesse de tourner la page, il s'inscrit dans le devenir-livre qui le féconde. Avec Butor, la poésie est une écriture en projet.

On retrouve là l'enjeu des opérations qui forment le projet des « œuvres complètes » : faisant un tour de plus dans la production de l'écrivain, elles construisent un nouveau recueil (un livre plein de livres eux-mêmes pleins de livres) dans lequel la série se donne à lire dans l'entrelacs d'autres volumes. Apparaît une profusion de bifurs textuels insoupçonnés. Et des hybridations en tous genres.

Plus encore, l'auteur a dû remodeler *la page*, notamment redimensionner les blancs, afin de tenir compte du format plus grand du livre. Il arrive donc que trois *pages* – comment les appeler, puisqu'elles ne font plus pages, mais marquent une distribution rythmique – d'*Illustrations I* se répartissent sur une page des *Œuvres complètes, Poésie I*. Ce sont ces impératifs de recomposition-révision par l'équilibrage des blancs qui ont déterminé le nombre des ouvrages réunis. Rien ne pouvait être décidé avant le comptage prosodique. Avec Michel Butor, la décision éditoriale est toujours une décision poétique.

Une perspective encore se dessine, fondatrice : dans le recueil poétique, c'est le sujet-de-l'écriture qui *se recueille*, rassemblant la pluralité des écrivains qui ont pour signature « Michel Butor » : le poète-mort en 1951 ; le poète-rené avec les peintres ; le poète-étranger aux textes de jeunesse ; le poète-éditeur tout au refaçonnage de versions inédites... Dans le tapis des ouvrages de poésie, l'image qui apparaît c'est la figure métaphorique du poète rhapsode. Il l'intitule *Autoportrait des années 70*, texte qu'il retraite et tresse avec d'autres fragments dans *Travaux d'approche (Blues des projets)*³². À noter, la variante typographique pour la composition des *Œuvres complètes* : les éléments de l'*Autoportrait* ont été détachés en gras et constituent ainsi une cohésion textuelle pleine de traverses hétérogènes. Au fil du texte, on voit un sujet qui se *faufile*.

Cinq strophes s'y donnent à lire qui font écho à cinq questions existentielles (elles ne sont pas sans rappeler certaine voix dans *La Modification*) : Qui es-tu Michel Butor ? D'où viens-tu Michel Butor ? Où es-tu Michel Butor ? Où vas-tu Michel Butor ? Que fais-tu Michel Butor ?

L'ambivalence du titre est révélatrice de l'ambivalence du sujet, lequel ne peut figurer qu'en transit incertain, être non identique, être flottant comme on le

32. Cf. *Blues des projets*, dans *Travaux d'approche*, p. 557.

dit de l'écoute psychanalytique (« je suis dans un faubourg de notre temps, en transit, je traîne de douane en douane, titube de gare en gare »). Il n'y a pas d'autoportrait qui ne fasse le portrait d'une époque car c'est toujours l'autre qui fait mon portrait.

C'est le portrait du sujet-à-l'œuvre, *travaillé* par son travail d'écriture qui pétrit la poésie comme le bon pain (« je vais vers les pétrins à textes, les fours à images »). C'est un sujet qui fait corps, *sema* et *soma* : affecté, assujetti, subjectif, il est sous le signe du sensible et de la versatilité ; va aux difficultés. D'un bout à l'autre, il est tout sauf impassible :

je suis une maladie
je suis un ventre lourd comme une malle pleine de livres

flotte, nage, plane, glisse, tombe, sombre, me rattrape, m'excuse, n'écris plus, essaie de ne plus écrire, écris ne plus écrire, on n'en finira pas, tente, tente encore, tente d'écrire, on n'en finira pas, ça y est, c'est reparti, je contamine

Le poète, c'est le tout-à-l'écriture. S'il est passeur, c'est par son inconditionnelle passibilité.

Là se trouve le secret butorien de la fabrique poétique : dans l'art de cette passibilité extrême, vouée aux incertitudes de l'écrire. C'est un faire sans dogme mais *éprouvé*, mis à l'épreuve de l'économie libidinale et de l'économie textuelle.

Il tient tout entier, ce *poiein*, dans la déclaration de Michel Butor quant à son expérience de poésie : « elle vient sans cesse malgré moi. *Je fais tout ce qu'elle peut* pour qu'elle continue à venir malgré moi, qu'elle me déborde³³ ».

Cette profession de foi dit la paradoxale énergie que l'écrivain puise à la recherche prosodique. Dire « je fais tout ce qu'elle peut » indique, contrairement au volontariste « je fais tout ce que je peux », qu'il y va d'un faire sans pouvoir, c'est-à-dire sans prépotence ni maîtrise. Il y va d'une fabrique verbale qui entraîne la poésie sans préméditation. La facture poétique, si elle est laboratoire ou bricolage, n'est pas rapportable au geste de l'artisan, elle ne vise pas à quelque forme ou objet déterminé qu'il faudrait *produire*. Ainsi Pierre Soulaiges répondant à Claude Simon qui lui dit tâtonner lorsqu'il écrit, et « user des méthodes artisanales » : « Tu as tort, un artisan sait très exactement ce qu'il va fabriquer : telle chaussure, telle table, telle poterie. Nous, nous ne savons jamais ce que nous allons faire – ou plutôt ce qui va se faire³⁴ ... »

33. Michel Butor, Entretien avec Roger Borderie, 21 août 1971, dans *Travaux d'approche*, p. 18. Italiques dans le texte.

34. Cité par Claude Simon dans sa Préface à *Photographies 1937-1970*, Paris, Maeght, 1992, np.

Par ailleurs, « je fais tout ce qu'*elle peut* » signifie, contrairement à la sujétion d'un « je fais tout ce qu'*elle veut* », qu'il n'y a pas non plus soumission à quelque automatisme des mécanismes lettrés. Mais que, à l'inverse, la forme poétique, c'est ce qu'il faut *trouver*, à coups de tropes et de scansion. Et d'intuitions.

Entre nécessité et hasard, relevant et de l'une et de l'autre, et cependant jamais réduite à l'une ni à l'autre, l'écriture poétique de Butor trouve ressource et ressort dans les assemblages aléatoires de la langue. Il faudrait dire : *des* langues. Car il y a la pantagruélique, la bourlingueuse, l'alchimique, la rêveuse, l'érudite, l'indienne, la papetière, les coulures ou les giclures de la picturale, la galactique, la sidérale... :

Certains artistes font des œuvres qui mettent mon esprit en branle. Je sens qu'il y a là quelque chose qui va me permettre de faire ce que je n'ai encore jamais fait. [...] Le processus s'enclenche généralement, pour moi, sur la description : [...] Comment décrire de telles images ? Cela me donne un vocabulaire. [...] L'effort pour décrire me donne un vocabulaire et l'effort d'identification me donne une syntaxe. [...] Voilà tout ce que je vais essayer de faire parler : non seulement la peinture elle-même, mais tout ce qu'il y a avant et tout ce qu'il y a après³⁵.

La poésie de Michel Butor se ressourcît à la conjugaison infinie de ses éléments – il préfère dire la conjugalité ; les épousailles et frayages des textes. Son alchimie n'oublie ni les feuilletages du livre, ni les supports de signes, depuis les froissages de Jiří Kolář jusqu'aux boules de glaise de Jean-Luc Parant, ni la concupiscence des yeux lecteurs, ni la rose des voix qui fait tourner les écrits. Elle procède, à l'enseigne de Valéry : « Si l'on s'inquiète de ce que j'ai voulu dire, je réponds que je n'ai pas voulu dire mais *voulu faire* et que c'est *cette intention de faire* qui a *voulu* ce que *j'ai dit*. » Pour Butor, il y va moins d'une volonté que d'un *désir* de faire : pulsion et compulsion de la main ouvrière. Davantage : au désir de faire se substitue le « désir de voir le désir au travail³⁶ ».

La poésie de Michel Butor se plaît à forger une grammaire des relations amoureuses dans le texte, à répertorier le voyage des mots vers la terre promise de l'œuvre. Il « marie » les textes, les désigne « textes-époux », les morceaux assemblés deviennent « deux conjoints » ; il vaudrait mieux dire, ajoutait-il, des « amants puisqu'ils se séparent après s'être embrassés pour aller vers d'autres étreintes³⁷ ». C'est en ces termes qu'il expose, notamment, la reprise

35. Michel Butor, *Les Métamorphoses Butor*, entretiens avec Mireille Calle, Grenoble-Québec, Presses Universitaires de Grenoble/Le Griffon d'argile, 1991, p. 15-16.

36. Jean-François Lyotard, « Retour, auto-illustration, double renversement », *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 375.

37. Entretien de Michel Butor avec Roger Borderie, 21 août 1971, dans *Travaux d'approche*, p. 14.

et la recomposition de deux ensembles d'abord conçus séparément : l'un, *Paysage de répons*, réalisé pour Henri Pousseur et sa pièce instrumentale *Répons*, l'autre, *Dialogues des règnes*, écrit pour être imprimé à l'intérieur d'eaux-fortes de Jacques Hérold, tous deux ensuite repris dans *Illustrations II* sans la musique de Pousseur ni les gravures d'Hérold. Ces textes « avaient déjà été isolés dans la double chambre d'un petit volume, chacun restant d'un côté du mur d'une page centrale, fiancés, promis l'un à l'autre, dans une édition qui faisait déjà vibrer par un système d'échos les paragraphes primitifs³⁸ ». Lorsque *Paysage de répons* et *Dialogues des règnes* sont une nouvelle fois appariés et, de plus, mixés dans la pièce centrale *Miocène* de *Travaux d'approche*, voilà qu'ils « se retrouvent après une longue absence » et offrent avec cet embrassement une autre partition à la lecture. Les textes ainsi conjugués deviennent réactifs comme les substances dans l'éprouvette du chimiste. Ils se transforment mutuellement ; se mettent à « jouer, à dialoguer ensemble, à déteindre les uns sur les autres » (*Illustrations II*).

On le voit : la poésie a migré vers le Nouveau Monde amoureux de Charles Fourier ; le rhumb prend la mesure des navigations extravagantes de la langue³⁹ ; les « travaux d'approche » sont de rigueur, car si l'expression signifie, certes, chantier, fouilles, déminage, connotant une entreprise longue et délicate, circonspecte, voire non exempte de dangers, elle convoque surtout toutes les nuances de la rencontre amoureuse, ses prémices, préludes, préliminaires, sa progression, ses étapes, bref tout un *art du rapprochement* dont relèvent à la fois le manège de l'amour et le manège de l'écriture poétique.

Or, c'est bien de manège qu'il s'agit et de la faculté de circulation des mots qui retournent, mêlent leur cours incessamment. La traditionnelle vocation lyrique de la poésie n'est pas refusée par Butor, bien au contraire, elle est magnifiée, transportée au second degré : œuvre à l'œuvre, œuvre œuvrant qui n'oublie pas qu'elle est transport en tous sens. Elle ne fait pas l'économie du mouvement : elle *compte avec* lui. C'est un calcul poétique qui ouvre à l'incalculable : la résistance ne va pas sans la désistance ; l'image sans la forme de son absentement. Le transport amoureux, dans le lexique de l'écrivain, relève moins de la métaphore (*metaphora* en grec signifie « transport ») que de la catachrèse qui est le trope de l'absence : une métaphore en absence du terme propre. Autrement dit, l'écriture de Michel Butor répond à un besoin de dénomination d'une réalité nouvelle, ou émergente, non encore reconnue.

38. *Ibid.*

39. Je fais référence au livre de Michel Butor : *La Rose des vents. 32 rhumbs pour Charles Fourier*, ainsi qu'à ma Préface : « La rose des voix, aimer écrire aimer », dans Michel Butor, *Œuvres complètes III, Répertoire 2*.

Lorsque l'écrivain appelle les « textes-époux » (« les fiancés », « les promis », « les embrassés »), il fait venir en dénommant, ni vu ni connu, un univers inouï. Ce recours à l'image par défaut du propre nom, c'est la meilleure façon pour le texte de filer à l'étranger.

Ainsi, le travail poétique s'efforce-t-il de saisir l'espace de son dessaisissement, ses images sans images, l'affleurement, en tout point, de l'inimaginable. Tel est, par exemple, le paysage-chimère que fait surgir le rassemblement miroirique des textes qui composent *Illustrations IV* :

Des textes liquides qui ruissellent sur les pages : *L'Œil des Sargasses, Conditionnement, Western Duo, Octal, Les Parenthèses de l'été, Champ de vitres*, soit seuls, soit l'un en haut et l'autre en bas [...]

Une *Perle* sept fois vient s'y mirer et s'y baigner, en conservant quelques diaprures.

Entre ces immersions des textes solides : *Épître à Georges Perros, Affiche, Tourmente, Hoirie-Voirie, La Politique des charmeuses, Éclats*, se détachent au milieu devant ces eaux mêlées qui les reflètent et les éclairent sans les mouiller.

Des textes gazeux : bulles, verbes, vapeurs, fusent au contact de ces éléments, animent leurs respirations.

Se déploie ici une insolite physique-chimie du texte littéraire, plus exactement des *états* textuels, sans commune mesure avec les règles de la communication – il préfère parler de conversation, faire entendre les ombres de la conversation –, ni avec les règles de la poésie. Il préfère opérer le retraitement des formes fixes, strophes, couplet, ballade, pour en faire des mobiles textuels. Une nouvelle politique du signe est à l'œuvre : affaire de places échangeables, de renversantes relations. C'est alors que, dans l'espace *metaphysique* (*meta* signifie aussi « entre ») ainsi ouvert, dans l'entre des corps lettrés, ça arrive : la poésie.

Pour qu'elle arrive, innombrable, inépuisable, il importe que le poète multiplie les interstices textuels : fissures, fêlures, décalages, failles et défaillances de toutes sortes. La poésie se constitue par interruption et renouement, écart et proximité ; tels sont notamment les principes actifs des quatre livres d'*Illustrations*. On comprend mieux ici la fonction du réemploi du texte *sans image*. Il ne s'agit pas d'une éviction pure et simple de l'œuvre d'artiste, mais au contraire de l'inscription d'une présence *in absentia* dans le texte qui en porte l'empreinte.

Davantage. La poésie est le texte porte-empreinte de la suppression, un texte-traces ; elle garde les cicatrices du corps et du cœur. Témoin de l'image absente, le texte l'illustre (encore) : marque de l'effacement. Cet évidemment de l'écrit contraint de détourner l'œil, de le reporter sur de l'écrit encore, c'est-à-dire sur de l'absence encore, d'amorcer le mouvement de report interminable. Tension désirante.

ILLUSTRATIONS
 d'images absentes qui étaient elles-mêmes des
 ILLUSTRATIONS
 de textes absents qui seraient eux-mêmes leurs
 ILLUSTRATIONS⁴⁰

Toute secondarité de l'image vis-à-vis du texte est ainsi abolie. Le rapport s'inverse, le texte est à son tour illustration de la traditionnelle illustration par l'image. Et, conséquemment à l'absence de l'œuvre d'art, voici que *du texte image (illumine) du texte*. Le travail poétique vise à balancer les certitudes lexicales. On voit le mot s'iriser de plus d'un sens, « illustrations » signifier et ne pas signifier « illustrations ». On voit chaque mot se décliner, habiter des paradigmes, fléchir, se réfléchir. Il s'entoure d'une *aura*, c'est-à-dire d'un crédit sémique (et d'un crédit photographique !) illimités que les voisinages textuels sont appelés à faire jouer à plein.

Sans doute n'est-il pas faux de voir dans ce dispositif de l'absentement placé au cœur du processus poétique, une transposition du modèle de Montaigne. C'est en tout cas l'hypothèse que je fais. On se souvient que Michel Butor est en train de travailler sur Montaigne pour une série de préfaces à la réédition des *Essais* (textes ensuite regroupés au titre de *Essais sur les Essais*⁴¹) lorsqu'il reprend les fragments qui vont former *Illustrations I*. Or, la lecture qu'il fait de Montaigne s'attache à montrer que le premier livre des *Essais* s'est construit autour d'un centre vide : manque *Le Discours de la servitude volontaire* de La Boétie qui devait y former incrustation centrale et qui fut publié ailleurs, enlevé à Montaigne au cours de son travail⁴². C'est cette scène – ce schème – de l'écriture *in absentia*, de l'origine sans origine et de l'exigence d'un penser-nomade, que Butor met en œuvre dans sa propre production poétique.

En écartant les reproductions de tableaux qui accompagnaient ses poèmes, Michel Butor n'est pas infidèle aux artistes : c'est à un état de dépossession fondamentale que Butor-poète jure fidélité.

Enlever les reproductions, c'est en faire le ressort de l'écriture poétique : une dynamique de compression/détente travaille l'écart entre les mots. Retour-nés l'un à l'autre, *les textes s'illustrent* mutuellement : se font remarquer, se re-marquent, se réinscrivent sans se répéter. Le dispositif peut se compliquer de raffinements à l'envi. Ainsi l'annonce d'*Illustrations IV* donne un tour d'érou supplémentaire :

40. Prière d'insérer d'*Illustrations I*, *infra*, p. 29.

41. Michel Butor, *Essais sur les Essais* (1968), *Œuvres complètes* (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), II, *Répertoire I*, Paris, La Différence, 2006, p. 617-716.

42. Cf. Mireille Calle-Gruber, « Les bonheurs de l'essai. À l'école de Montaigne », préface à Michel Butor, *Œuvres complètes*, II, *Répertoire I*, p. 17.

ILLUSTRATIONS

d'images absentes
de textes absents
qui étaient elles-mêmes
qui étaient eux-mêmes

DES ILLUSTRATIONS

de textes absents
d'images absentes
qui seraient eux-mêmes
qui seraient elles-mêmes

LEURS ILLUSTRATIONS.

Le travail poétique fait de l'hétérogénéité radicale des textes assemblés la chance d'une hybridation prolifique : le sensible loge au cœur de l'ordre de l'intelligible du discours ; les significations deviennent spectrales ; l'écrit fait *miroiter*, c'est-à-dire attendre espérer désirer les images, poussant le lecteur à en rechercher les reflets dans les mots. Les poèmes composent des revenances qui n'ont pas une régularité absolue. Ainsi le schéma qui organise les ballades d'*Envois* a-t-il un nombre variable de couplets et de versets⁴³. La structure du couplet tend à s'évaporer à la lecture dans le foisonnement singulier du texte. Les ballades mêmes, dont la forme apparaît avec *Envois* et *Exprès*, sont des pseudo-ballades qui dérogent au vers régulier et au rigoureux système de rimes de la ballade ancienne. Autant d'accidents prosodiques qui tiennent l'écriture sur la brèche.

Le processus d'illustration mutuelle des textes devient *auto-illustration*⁴⁴ : chacun s'illustre, renommé, faisant des éclats, s'ouvrant sur ses homophones, ses polysèmes, tous les spectres en lui. Le poème rêve : ses antécédents, ses à-venir, éprouvant qu'il n'y a pas de généalogie sans une géologie des sédimentations de l'écriture ; pas de chronologie sans une « chromologie » du texte en ses degrés (*Brassée d'avril*)⁴⁵.

La poésie de Michel Butor opère ainsi la conversion des signes linguistiques en éléments poématiques. Les corps lettrés constituent une marqueterie à garder à l'œil. Les lois de la syntaxe sont débordées par les arrangements de la spatialité, où les blancs ne font plus fonction d'uniforme signalétique : ils sont plastiques, ils forment des interstices variables ; ils sont différentiels, ils font la différence. Ils différencient et *diffèrent*.

Lecture spatiale et polyphonique. Celui qui lit doit regarder ; celui qui regarde est partagé entre les lignes, verticale horizontale oblique ; entre la ligne et

43. Cf. *infra* la Notice d'*Envois*, p. 841.

44. J'emprunte le terme à Jean-François Lyotard, *Discours. Figure*, bien que j'en considère le fonctionnement tout différemment.

45. *Chromologies*, écrit pour Jacques Hérold, est le dernier texte du recueil *Brassée d'avril*.

le mot qui ne sont plus sous la même loi. La lecture à haute voix, forcément sélective, doit se doubler de la muette capable de porter en elle plus d'une voix.

Bien d'autres effets, étonnants-détonants sont à découvrir dans cette production poétique. Je n'ajouterai que celui-ci : le texte rayé du fait du *zapping* qui fait passer d'un écrit à un autre. Rayé non pas comme un disque, car chez Butor toute répétition est re-création, mais comme un texte à rayures – une écriture bayadère, donc, faisant « couler l'arc-en-ciel » dans les mots. Ou encore : une écriture télé-visuelle, faisant arriver sur la page comme sur l'écran de télévision des perturbations par bandes qui sautent et brouillent l'image.

La portée de la poésie de Butor, c'est tout l'arc du livre. C'est : du mot au livre, en désarticulant la logique syntaxique et en donnant l'initiative aux mots contre le bloc phrastique :

s'allonge mer d'une phrase rivière vive s'étale va
(*Litanie d'eau*)⁴⁶

Elle s'inscrit dans la perspective du projet mallarméen. Mais la poésie de Butor rêve d'un vivant sans pareil : un livre « semblable à un corps avec ses ossements, humeurs et souffles » (*Illustrations IV*).

La poésie arrive au texte. Elle lui arrive : métaphysique, énergétique, pneumatique. Vitale.

Butor exacerbe les confronts, aiguise les différences en les amenuisant, ce qui les rend plus criantes. « C'est le “quasi” qui me tente », dit-il à propos d'*Illustrations I*. Et c'est au lieu le plus tourmenté et défaillant de la raison qu'il sait faire venir le chant puissant de la plus intelligible leçon de poésie : *L'école des gisants*, écrit à la mort de Georges Perros. Au terme d'*Exprès* et du présent volume des *Œuvres complètes*, ce texte de deuil est un envoi aux vivants, invités à « admirer cette dénudation progressive des ossements » :

si vous parvenez à pénétrer dans cette université funèbre à laquelle je vous convie, à en descendre l'un après l'autre les cirques, vous hésitez à priver les vôtres de ce travail sournois qui les détaille, les brûle comme aucune flamme [...], pour une initiation à laquelle nous sommes sourds depuis des siècles, pour un gouffre musical dans lequel nos oreilles rêvent d'entendre, au-delà des délicieux bourgeonnements de l'enfance, le chant de leur propre décomposition.

Triomphe de la poussière⁴⁷.

Triomphe de la poussière : c'est une leçon de philosophie et une leçon de poétique. Tout ensemble. Décomposition, déconstruction, déliaison sont les opé-

46. Michel Butor, *Litanie d'eau*, *Illustrations I*, *infra*, p. 123.

47. Michel Butor, *L'école des gisants*. In memoriam Georges Perros, dans *Exprès* (*Envois 2*), *infra*, p. 1091.

rations par excellence de l'écriture de poésie : elles impliquent qu'il y ait non moins processus de composition, construction, liaison. Butor-poète habite ces espaces probables et non tempérés où, poussière de textes, les mots comme des chevelures de comète traversent le ciel des pages en y décrivant des tracés paraboliques.

Michel Butor se sera toujours efforcé de retourner les effets et de ne pas s'arrêter au spectaculaire qui fixe les protocoles d'écriture et de lecture. C'est ainsi qu'il « passe au laminoir » les premiers poèmes de *Hespérides et Harrengs* (1948), prenant soin de réduire la disposition façon *Coup de dés* pour « adopter le classique découpage en colonnes⁴⁸ » afin de les reprendre pour *Travaux d'approche* ; ou qu'il introduit des éléments plus « volontairement ternes » dans les brillantes et aveuglantes images surréalistes⁴⁹. En fait, Butor se sera très tôt affranchi de la fascination de Claudel et de l'emprise de Breton, et il aura choisi de suivre non pas Rimbaud mais, nuance, la « tentation Rimbaud », c'est-à-dire le « fantôme de l'enfant marcheur » :

Claudel m'a immédiatement fasciné. Ce que je ressentais derrière lui, c'était une tentation redoutable, celle de Rimbaud : la tentation de l'aventure absolue, de la perte dans le gouffre de l'Abyssinie. C'est pour ne pas y succomber qu'il s'est converti. Moi, j'avais le même garde-fou puisque j'étais encore catholique. Après, quand j'ai perdu la foi, je me suis libéré de Claudel pour passer dans le camp de Rimbaud⁵⁰.

Ayant opté avec la poésie pour « l'aventure absolue » de l'écriture, Michel Butor en a fait folie et garde-fou. Il sera cohérent avec son choix. Inutile, par suite, d'attendre de lui quelque manifeste poétique. Le poème est un *phénomène* ; il n'apparaît qu'au cours de son processus d'élaboration. On ne saurait anticiper, encore moins fixer, des règles – la seule règle étant de déjouer les règles établies. Point de proclamation, prescription, proscription, donc. S'exposant à ce qui vient, l'écrivain ne peut expliquer d'avance ce qu'il va faire : « Je peux mettre en place un dispositif favorable à l'apparition de certains phénomènes mais quand ils se produisent, j'en suis le premier étonné. Je ne puis faire de manifeste qu'après la manifestation. » Et d'ajouter : « Il appartient aujourd'hui aux livres de se manifester⁵¹. »

Affranchie des codifications et des genres littéraires, matière à retraitements en série, la poésie de Michel Butor « trouve le moyen de conférer une valeur d'inédits à des textes déjà publiés⁵² ». La démarche poétique est l'affir-

48. Michel Butor, Entretien avec Roger Borderie, 21 août 1971, dans *Travaux d'approche*, p. 12.

49. Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, p. 39.

50. Michel Butor, *Curriculum vitae*, entretiens avec André Clavel, Paris, Plon, 1996, p. 33.

51. Michel Butor, Entretien avec Roger Borderie, dans *Travaux d'approche*, p. 18.

52. *Ibid.*, p. 14.

mation d'un *état d'exception* de l'écriture : inconditionnelle, exigeante, c'est elle qui nourrit tout l'œuvre, lequel y puise les forces les plus inattendues. Car, avec Michel Butor, « Poésie » signifie bien plus que la poésie. Elle touche à toutes les formes d'ouvrage, le récit, le conte, la critique d'art, la critique littéraire, la méditation, la conversation, le dialogue philosophique, la prose épistolaire, le journal de voyage, l'anthologie, l'herbier... Il affirme, à propos du numéro de la revue *L'Arc* qui lui est consacré : « Le grand critique est celui qui est capable d'utiliser l'œuvre antérieure non pas à son profit, mais de telle sorte que l'œuvre antérieure puisse entrer dans la sienne. Citation, critique, collaboration sont les différentes faces d'une même entreprise⁵³. »

On finit par oublier, tant la virtuosité est joueuse, la diversité des dons aisée, et la solitude paraît pleine d'une pluralité féconde, le courage de l'écrivain.

Michel Butor aurait pu avantageusement continuer à écrire des « *Modification* »⁵⁴ et à gérer une réputation que le roman lui avait tôt acquise. Au lieu de quoi, il a choisi le risque de la poésie : l'écriture exploratrice des trous noirs dans la langue : l'écriture révélatrice qui fait don à l'être des zones franches en lui qu'il ignore. Georges Perros à Butor : « tu te fous au fond de la mine avec ta lanterne⁵⁵ ». Et Michel Butor dans *Autoportrait des années 70* : « je suis un mineur et un démineur⁵⁶ ».

À écriture d'exception il fallait lecture d'exception. Il fallait la générosité de l'ami – celui que « chacun rêve d'avoir⁵⁷ ». Georges Perros d'emblée aura su : que « toute œuvre *hurlante* doit attendre le silence alentour ». Il écrit à Butor, en 1966 : « On ne m'a jamais parlé de toi, je n'ai jamais rien lu sur ton compte, qui rende compte exact, sensible – obligatoirement sensible – de ce qui passe et se passe dans tes livres. Alors, comme moi je te connais, que je sais que je te lis un peu autrement, je me dis qu'il faudra attendre une ou deux générations, s'il en reste, pour que le Michel que je connais, que j'aime, me soit enlevé, et avantageusement, par un solitaire de l'an 2000 et autre chose⁵⁸. »

« L'enlèvement » de l'écrivain à l'institutionnalisation de la littérature : c'est ce que le rassemblement des *Œuvres complètes* voudrait pouvoir réussir. L'enlèvement de Michel Butor par l'écriture sensible de Poésie qui est la grande bouilloire de l'Œuvre.

M. C.-G.

53. Michel Butor, *L'Arc*, numéro spécial *Butor*, n° 39, 1969, p. 4.

54 Il serait intéressant de relire les romans de Butor à la lumière de son œuvre de poésie.

55. Lettre de Georges Perros à Michel Butor, *Michel Butor/Georges Perros. Correspondance 1955-1978*, Paris, éditions Joseph K, 1996.

56. Michel Butor, *Blues des projets, Pliocène*, dans *Travaux d'approche, infra*, p. 561.

57. Michel Butor, *Curriculum vitae*, p. 223.

58. Lettre de Georges Perros à Michel Butor, *Michel Butor/Georges Perros. Correspondance 1955-1978*. Souligné dans le texte.

ŒUVRES COMPLÈTES DE MICHEL BUTOR

- I. *Romans.*
- II. *Répertoire 1.*
- III. *Répertoire 2.*
- IV. *Poésie 1.*
- V. *Le Génie du lieu 1.*
- VI. *Le Génie du lieu 2.*
- VII. *Le Génie du lieu 3.*
- VIII. *Matière de rêves.*
- IX. *Poésie 2.*
- X. *Recherches.*
- XI. *Improvisations.*
- XII. *Poésie 3.*

La Chronologie générale, la Bibliographie et la Filmographie figurent dans le volume I, *Romans*.

Remerciements à Sarah-Anaïs Crevier-Goulet et Sofiane Laghouati, assistants de recherche.

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

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

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

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

© SNELA La Différence, 30, rue Ramponeau, 75020 Paris, 2006, pour la présente édition.