

ŒUVRES COMPLÈTES DE MICHEL BUTOR

SOUS LA DIRECTION DE MIREILLE CALLE-GRUBER

VII

LE GÉNIE DU LIEU 3



ÉDITIONS DE LA DIFFÉRENCE

LE VENTRE DE L'INGÉNIEUR

Invention de la littérature kit

Gyroscope est un livre très viscéral. Comme dans *Icare à Paris*, ce livre si bien réalisé sur le Conservatoire national des arts et métiers, je voudrais qu'on y entende gargouiller et même frétiller les entrailles de l'ingénieur...

Michel Butor, *Curriculum vitae*

Avec les deux derniers *Génie du lieu*, *Transit A / Transit B*, *le génie du lieu 4* et *Gyroscope*, *le génie du lieu 5*, l'œuvre Butor aura atteint les sommets de la polyphonie textuelle et porté à son acmé la capacité qu'a la littérature de *transporter*. C'est-à-dire : de déplacer les accents, les matériaux, les énergies, mais aussi d'exalter passionnément les aléas et les miracles de la relation aux autres, choses et êtres.

Perturbatrice et audacieuse plus que jamais, l'écriture ne se contient plus : malgré les structures (sans doute faut-il dire à cause d'elles) tout un débordement s'empare du volume et en fait un espace sans commune mesure. Touchant à la fois les points de vue sur le monde et la conception du livre. Des constructions narratives rigoureuses produisent une forme de cadrage précis mais aussi un effet de *mixage* littéraire tout à fait exceptionnel, qui intrigue et qu'il convient d'examiner.

Il faut toutefois mentionner d'abord combien ce septième opus des *Œuvres complètes*, troisième au titre de *Le Génie du lieu* – après le volume V, *Le Génie du lieu 1* réunissant *Le Génie du lieu* (1958), *Mobile* (1962), *Réseau aérien* (1962), *Description de San Marco* (1963), *6 810 000 litres d'eau par seconde* (1965) ; et le volume VI, *Le Génie du lieu 2* regroupant *Où, le génie du lieu 2* (1971), *Boomerang, le génie du lieu 3* (1978), *Le Retour du Boomerang* (1988)¹ –, combien ce troisième tome, donc, se trouve lui-même exposé au débord dans sa facture.

1. Cf. Michel Butor, *Œuvres complètes* (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), V, *Le Génie du lieu 1*, Paris, La Différence, 2007 ; VI, *Le Génie du lieu 2*, Paris, La Différence, 2007.

Recueillant ici *Transit A / Transit B* (1992), *Le Japon depuis la France* (1995), *Gyroscope (Porte-chiffres)* (1996), ce livre, soumis par ailleurs à la contrainte des mille pages comme les ouvrages précédents, est dans l'obligation de s'étendre à l'opus suivant : VIII, *Matière de rêves*², lequel s'ouvre donc avec la seconde partie de *Gyroscope : Gyroscope (Entrée lettres)* qui constitue la moitié du texte du cinquième et dernier *Génie du lieu*.

Viennent ensuite, dans ce volume VIII, *Lettres sur la Chine*, 2001, puis les cinq livres de *Matière de rêves* (*Matière de rêves*, 1975 ; *Second Sous-sol*, 1976 ; *Troisième Dessous*, 1977 ; *Quadruple Fond*, 1981 ; *Mille et Un Plis*, 1983) ; et enfin *Votre Faust*, 1962.

Ce dispositif qui disjoint, et relie cependant, les deux rives du tome VII et du tome VIII, est particulièrement bienvenu. Car il désigne une fonction de charnière capitale : où l'excessif, en toutes conséquences, réalise un excédent et prend toute sa place ; où l'instrument de navigation qu'est le gyroscope permet de voyager à travers les œuvres et dans l'entrelivres de Michel Butor ; où l'enjambement est aussi poétique que stratégique et technique. Ainsi la table intégrale des programmes de *Gyroscope*, y compris « Entrée lettres », et la notice introductive se trouvent-elles dans le volume VII, contraignant la lecture au va-et-vient entre VII, *Le Génie du lieu 3* et VIII, *Matière de rêves*.

Cette délocalisation partielle de *Gyroscope* dans le volume suivant est emblématique du lien, fugitif, ténu, irrépressible, que tisse la composition des *Œuvres complètes*. Celles-ci exigent de la lecture qu'elle franchisse *le pas*, qu'elle fasse la chaîne des textes, mais aussi qu'elle regarde de tous les côtés, affectée d'un fructueux strabisme, qu'elle se tienne dans le passage, entre un au-dedans et un au-dehors du livre, entre l'intimité grouillante des entrailles de la création et le vaste ciel constellé d'œuvres à quoi l'écrivain-ingénieur applique la longue-vue de sa syntaxe. Ainsi dans *La Vallée des dépossédés*, livre d'artiste qu'il réalise avec Henri Maccheroni :

Tous les gratte-ciel de Manhattan se sont transformés en pyramides au centre desquelles, dans des sarcophages de verre massif, reposent des indiens embaumés.

[...] On est le silence qui se met à battre sous la chape des sifflets, des sirènes, des chalumeaux oxyhydriques, des écroulements et de la tempête [...]

Courts-circuits, raccourcis, zooming, zapping, télescopiques télescopages, ainsi procèdent les récits des *Génie du lieu 4* et *5* qui voient ce que voient les oiseaux³ : avec l'acuité de l'aigle mais aussi avec la hauteur qui donne de la réalité une étrange vérité. Quant au *Japon depuis la France*, les « 13 Confidences » conjuguées

2. Michel Butor, *Œuvres complètes* (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), VIII, *Matière de rêves*, Paris, La Différence, 2008.

3. Clin d'œil au titre de l'article de Nathalie Sarraute paru dans *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

avec les « 13 Conférences » qui forment l'ensemble, proposent de voir ce que voient les peintres et les poètes : la singularité d'autrui à l'aune d'une vérité de l'œuvre. Notamment, on sait que la première édition était accompagnée de 20 reproductions de tableaux comme autant d'« images » du Japon pour nos yeux étrangers. Quelques-uns de ces regards sur les mystères du monde intérieur japonais sont repris en annexe, tel, exemplaire, le fragment de *Cent Phrases pour éventails* de Claudel où s'inscrit *en regard* des idéogrammes, toute la délicatesse d'une déclinaison sans fin pour l'approche intime d'insaisissables qualités sensibles :

Rougeur	le sang qui pénètre la chair et l'esprit qui pénètre l'âme
---------	--

Seule la rose	est assez fragile pour exprimer l'Éternité
---------------------	---

Un certain rose	qui est moins une couleur qu'une respiration ⁴
-----------------------	--

Nous ne pouvions pas ne pas répondre au signe de cette conjoncture qui imposait la césure. En parfait accord, Michel et moi avons décidé de nous laisser guider par le gyroscope et de marquer comme un point nodal, une sorte d'ombilic de l'Œuvre Butor, ce lieu d'enjambement où il tourne.

S'imposait donc désormais de marquer là *le milieu* du Grand Œuvre Butor : dans le mouvement de ce pas au-delà, entre le tome VII et le tome VIII, c'est-à-dire dans l'intervalle, la syncope qui inachève un livre et le retourne à l'autre livre. Quatorze, avons-nous dit. Ils seront quatorze les recueils des *Œuvres complètes*.

gyroscope : (du grec *gyros*, cercle et *skopein*, examiner) n. m. appareil inventé en 1852 par Foucault pour fournir la preuve directe de la rotation de la Terre.

4. Paul Claudel, *Cent Phrases pour éventails*, Tokyo, Koshiba, 1927. Voir en annexe du présent ouvrage, p. 945.

D'entrée, à la « Porte chiffres », sous l'enseigne « GRAVITATIONS », la définition du dictionnaire qui s'étend de page en page, relayée bientôt par les colonnes de texte en « canaux » parallèles, signale qu'on ne saurait enfermer le mot à l'intérieur d'une définition ; que c'est dans le réseau d'un labyrinthe vertigineux que la lecture vient de s'engager. Bref, que l'appareillage de l'écriture fait la preuve de la rotation du Livre en ses récits et significations.

« En fixant horizontalement le cercle sur lequel repose la tige du gyroscope, celle-ci oscille de part et d'autre de la méridienne vraie. Si, au contraire, on fixe le cercle vertical dans un plan perpendiculaire au plan du méridien, la tige décrit alors le méridien : on la voit osciller de part et d'autre de l'axe du monde et se fixer enfin dans une direction dont l'inclinaison sur l'horizontale donne la latitude du lieu » (Dictionnaire Larousse).

Il tourne, *Gyroscope*. De la « Porte chiffres » à l'« Entrée lettres » – et dans l'entre-lettres. Il tourne : entre le septième et le huitième tome un aller-retour s'inscrit qui rend toute lecture réversible et toute complétude toujours incomplète par rapport au potentiel qu'elle recèle. Et la définition même est renversée, à l'enseigne de « RÉVOLUTIONS », « Entrée lettres », où l'on passe de la vision cosmique au modèle réduit, de la dissémination à l'orientation assistée, et l'on se tient en même temps dans le mouvement de la toupie et dans celui de la Terre :

Tout solide de révolution pouvant être déplacé sans que la direction de son axe de rotation soit modifié, constitue un gyroscope.

Gyroscope de démonstration ; petit gyroscope servant de jouet d'enfant.

Gyroscope directionnel : instrument indiquant le cap suivi par l'avion. Rôle des gyroscopes dans le radioguidage des avions⁵.

Façon d'annoncer qu'il faudra lire avec des lunettes à double foyer : de loin et au plus près, par le calcul astronomique et à la lettre, au télescope et au microscope. Grandeur et poussière de l'humain.

Quatorze, avons-nous dit. Il y aura quatorze tomaisons des *Œuvres complètes* : à partir de quoi nous pourrions toujours reprendre le compte : ... et une, et deux, et... Pour compter avec ce qui vient et ce qui est à venir ; avec ce qu'il écrit et sème à tous vents tandis que je suis à la garde et recueille ; et avec ce qui revient à la mémoire et appelle des repentirs – tel poème ou texte oublié dans le jardin d'une revue, déposé dans un livre d'artiste, sur une partition d'opéra.

Quatorze volumes, autant dire quatorze mille pages à rayonner et ordonner autour de l'écart de l'enjambement. Dynamique de l'oscillation qui donne toute

5. Michel Butor, *Le Génie du lieu Cinquième et dernier Autrement dit Gyroscope, Entrée lettres*, dans *Œuvres complètes*, VIII, *Matière de rêves*.

latitude. Avec, au centre, *Gyroscope* qui multiplie les récits, zappant de l'un à l'autre des huit « programmes » qui le constituent – « Observatoire », « Cathay », « Ciel », « Vision », « Avatar », « Pyramide », « Minotaure », « Voyant », – et tient lieu de lieu.

Ainsi, au beau milieu de la somme des écrits de Michel Butor, une situation renversante tient-elle le lecteur en même temps dans le survol des narrations et dans le secret de l'ingénierie. Nous sommes, lecteurs, dans le ventre de l'ingénieur-écrivain, nous entendons « gargouiller et même frétiller ses entrailles⁶ » ; nous participons intimement aux processus du métabolisme textuel et de ses incroyables pouvoirs de transformation.

Ceci advient à l'exemple de Jules Verne, à qui Butor voue une admiration fidèle, dont le *Voyage au centre de la terre* découvre, au cœur de notre étoile, caverne marine, mer de corail, horizons à perte de vue : sous le monde un monde où respirer *merveilleusement*. Un ventre où naître poétiquement. Le lieu sans lieu, sinon les mots, d'une utopie. C'est précisément le motif que Butor développait, il y a peu, lors de la conférence qu'il donnait dans le cadre des « Lundis du Collège de France à Aubervilliers » au Théâtre de la Commune, sur « Les mondes utopiques de Jules Verne » ; conférence qu'il avait choisi de terminer par tel extrait du *Voyage au centre de la terre*, lu par Sylvie Debrun et Didier Bezace⁷.

Dans le ventre de l'ingénieur-écrivain, les textes se croisent et s'entrechoquent, émettant des échos singuliers : toute une ventriloquie est à l'œuvre chez Butor qui donne au travail de la citation une perspective encore différente de celle du poète-chiffonnier que je relevais dans *Mobile, Description de San Marco* ou *6 810 000 litres d'eau par seconde*⁸. Avec *Gyroscope*, et plus encore peut-être avec *Le Japon depuis la France*, la rumination raisonnée en toute conscience des textes lus, creuse dans la langue des cavernes insoupçonnées et ouvre au « sentiment des choses ».

Entre Claudel (celui qui écrit *L'Oiseau noir dans le soleil levant*) et Jacques Roubaud, lesquels représentent deux factures poétiques on ne peut plus dissemblables, l'écriture butorienne fraye sa voie à l'enseigne de la poésie classique japonaise : *mono no aware*. C'est l'expression que Jacques Roubaud, relu par Butor en « Conférences 12⁹ », traduit par « le sentiment des choses » pour un

6. Michel Butor, *Curriculum vitae*, entretiens avec André Clavel, Paris, Plon, 1996, p. 263.

7. Michel Butor, « Les mondes utopiques de Jules Verne », conférence des Lundis du Collège de France à Aubervilliers, organisés par Carlo Ossola et Jack Ralite, présentation de Carlo Ossola, Théâtre de la Commune, lundi 9 juin 2008. La conférence était entourée de deux extraits choisis par Butor. En prologue *Vingt mille lieues sous les mers* de Jules Verne, extrait lu par Pierre Ardit et Didier Bezace. En épilogue *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne, extrait lu par Sylvie Debrun et Didier Bezace.

8. Mireille Calle-Gruber, « Un art de chiffonnier. À la découverte des géographies littéraires », dans *Œuvres complètes V, Le Génie du lieu I*, p. 7-27.

9. Cf. *Le Japon depuis la France*, *infra*, p. 527.

livre qui présente, avec leur transcription, Cent quarante-trois poèmes qu'il dit « empruntés au japonais ». « *Mono no aware* est l'esprit du *aware* (émotion nostalgique) découvert dans les *mono* (choses, objets)¹⁰ » d'après *Hisamatsu Sen'ichi*. « Étymologiquement, *aware* signifie le mouvement qui pousse à dire "Oh", aussi bien en des moments de douleur qu'en des moments de joie¹¹. » Cependant, qu'en « Conférences 9 » et par le mot « *Silence* », Butor est allé chez Claudel à qui il emprunte un magnifique néologisme : « la ahité des choses ».

À la phrase sur le public représenté par le joueur de *shamisen*, qui fait oh ! et ah !, Claudel ajoute cette note : « Il y a dans la littérature japonaise une expression : "connaître la ahité des choses", *mono no aware shiru*, cela, dans toutes les choses, qui fait ah¹² ! »

Et Michel Butor de commencer sitôt après, en soulignant d'abord une sorte de relation natale au monde dans cette écriture ventriloquée où ça parle depuis ailleurs et depuis les autres qui parlent en elle :

Malgré mon ignorance de la langue japonaise, cette traduction du *mono no aware* me semble remarquable : l'essence du ah ! que l'on prononce dans certaines circonstances, l'admiration ou l'étonnement qui nous font nous écrier : ah ! Avant que nous puissions parler, il y a ce déclenchement qui ne pourra s'articuler en paroles que bien après, et toutes ces paroles n'épuiseront pas ce ah ! ou ce oh¹³ !

La plus petite interjection est le lieu d'un gouffre incolmatable : où puise la poésie, parce que c'est la naissance à un nouvel ordre des choses.

Cela dans toutes les choses qui fait ah ! : c'est en cet intervalle qu'affleure le portrait de l'ingénieux écrivain des *Génie du lieu*. Du silence à la ahité du ah ! il n'est guère étonnant que Butor ait capté ce chromatisme infime – pas un ton, pas même un demi ou un quart de ton, un rien, un presque, pas scriptible, une de ces « blue notes¹⁴ » qui lui sont chères. On ne les entend que lorsqu'on pénètre au secret des forges de l'atelier du texte ou des transmutations de l'alchimie du verbe.

Ainsi une promesse génésique travaille-t-elle l'écriture. Elle la fait venir, ouverture absolue, sans que les paroles épuisent jamais le mouvement de ce ah ! La ahité des choses trouve le souffle poétique, « ce bruit animal et sans lettre qui

10. Jacques Roubaud, *Mono no aware. Le Sentiment des choses. Cent quarante-trois poèmes empruntés au japonais*, Paris, Gallimard, 1970, p. 7.

11. *Ibid. loc. cit.*

12. Michel Butor, *Le Japon depuis la France*, *infra*, p. 501.

13. *Ibid.*, p. 501.

14. Ainsi appelle-t-on dans le jazz les notes de musique qui sont jouées mais non transcrites. Cette « note bleue » que le piano n'a pas mais que parvient à émettre, par exemple, le trompettiste de jazz, est généralement diminuée de moins d'un demi-ton. Elle donne à la musique son caractère particulier de mélancolie.

vient directement de la poitrine¹⁵ ». Ce que Butor retient, c'est la viscéralité de l'écriture si concertée soit-elle : « C'est un "oh !", écrit-il, que l'on fait sortir du fond des entrailles, qui va prendre longtemps pour fleurir en quelque sorte à son niveau le plus juste¹⁶. »

Des textes d'autrui on le voit tirer ses propres fils de couture, retrouvant cette fascination qui hante le quatrième et dernier roman *Degrés*, scandé, on s'en souvient, par la citation de Rabelais : « tous les métaux cachés au ventre des abîmes¹⁷ ». Cette puissance de l'alchimiste-forgeron travaillant sous la terre à la transformation du monde – il est de la trempe légendaire des Héphaïstos, des Nibelungen, des Caïn et Tubalcaïn, industriels bâtisseurs de villes – n'aura cessé de tarauder l'esthétique de l'œuvre, et de l'élaborer indissociablement d'un rêve de bonheur, car « le bonheur, c'est l'ouverture du monde que l'on veut toujours nous cadénasser¹⁸ ».

Ce que Michel Butor trouve dans la ahité des choses, dans cela qui en toutes les choses fait ah !, c'est une langue de l'antiquité de l'être. Son archive. C'est ce qu'il déclare, de très belle façon, au terme de « Conférences 12 », où il a relu en compagnie de Roubaud le nô de la splendeur de Komachi, qui est l'histoire d'un concours poétique opposant deux génies :

L'eau de la langue étrangère fait ainsi ressortir l'authenticité des textes anciens et nouveaux¹⁹.

Où il faut entendre par « langue étrangère » tout idiome d'écrivain en ce qu'il a des vertus de révélateur : portant à retourner sur soi le regard depuis une autre planète.

Butor avance en ces pages quelque chose de très fort qui bouscule les idées reçues : à savoir que « l'authenticité » n'est pas affaire du même, de l'univoque ou de la clôture sur soi (et par suite pas de nationalisme, de solipsisme, de communautarisme). Elle n'existe qu'*avec* (auprès de) l'étranger ; *dans le passage par la preuve de l'autre*.

C'est ce passage dont traite *Transit A / Transit B* : par la preuve – et l'épreuve – de l'étranger.

Il n'y a d'authenticité que *transitive* et, partant, *transitaire*.

Pour dire ce rapport à l'autre, écrivain ou artiste, qui est un rapport tout à la fois de débiteur et de créateur à part entière, Michel Butor trouve un oxymore d'une grande justesse : la « modestie fière ». Il est en « Conférences 12 » avec

15. Michel Butor, *Le Japon depuis la France*, *infra*, p. 501.

16. *Ibid.*, p. 501.

17. Michel Butor, *Degrés*, dans Michel Butor, *Œuvres complètes* (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), I, *Romans*, Paris, La Différence, 2006.

18. Michel Butor, *Curriculum vitae*, p. 259.

19. Michel Butor, *Le Japon depuis la France*, *infra*, p. 529.

Roubaud sur « Le Sentiment des choses ». Après avoir noté que « le rassemblement d'un certain nombre de modèles permet un trajet et une sorte d'autoportrait fasciné²⁰ », et avoir récapitulé les 8 sections du livre, il remarque :

Chacune de ces sections est éclairée par quelques citations d'auteurs japonais (ou autres) et quelques notes discrètes avec *cette modestie fière que Roubaud a apprise dans la fréquentation de ces auteurs*²¹.

Vis-à-vis de ses modèles, la double distance de l'écrivain – distance d'humilité et de souveraineté – a la générosité de l'hôte à ses hôtes. Une invite où l'on sait que tout est relation et relatif. Et, non moins, qu'il y va de la recherche d'un nœud vital et archaïque : le noyau d'une résistance inconnue où l'œuvre puise inépuisablement et qui constitue une sorte d'omphalos de l'œuvre. Au sens où Freud, dans *La Science des rêves (Traumdeutung)*, et notamment à propos de l'épisode où il analyse son propre rêve (« Rêve de l'injection faite à Irma »), parle de « l'omphalos » ou de « l'ombilic du rêve » (*Nabel des Traums*) qui résiste à l'interprétation. Il faudrait ajouter, en ce qui concerne les écrits de Butor, de Roubaud et de bien d'autres : qui résiste à toute traduction.

Les rêves les mieux interprétés gardent souvent un point obscur : on remarque là un nœud de pensées que l'on ne peut défaire, mais qui n'apporterait rien de plus au contenu du rêve. C'est « l'ombilic » du rêve, le point où *il se rattache à l'Inconnu*. Les pensées du rêve que l'on rencontre pendant l'interprétation, n'ont en général pas d'aboutissement, elles *se ramifient en tous sens*. Le désir du rêve surgit d'un point plus épais de ce tissu, comme le champignon de son mycélium²².

Il s'agit bien de cette faculté de « rattachement à l'inconnu » et de « ramification en tous sens » dans l'entreprise d'écriture de Michel Butor : et de l'énigme de la coupure et du lien. Autant dire : de la naissance.

Il n'est pas indifférent que la puissance des ramifications des *Génie du lieu* qui poussent des significations en tous sens, soit intimement liée au processus de désir du rêve, à ses interprétations variables et multiples, et au point de résistance à toute interprétation.

Cette articulation des géographies littéraires avec les matières de rêves est caractéristique de l'œuvre butorienne : quelque chose comme un rêve géographique a cours, ou comme un « sentiment géographique » – titre d'un livre de Michel Chaillou, dédicataire du *Japon depuis la France* et qui en a accueilli la première édition dans sa collection « Brèves littératures » chez Hatier.

20. *Ibid.*, p. 527.

21. *Ibid.*, p. 528 (c'est moi qui souligne).

22. Sigmund Freud, *La Science des rêves*, trad. Meyerson, Paris, PUF, 1950, p. 433. Cf. en particulier chapitre VII : « Psychologie des processus du rêve, I. L'oubli des rêves ». C'est moi qui souligne.

En fait, le mélange, déplacé voire détonnant de personnages ou d'œuvres littéraires chez Butor, fait apparaître des brèches dans le lissage culturel où puisse advenir « la ahité de toute chose ». Or, la « ahité », cette béance avant la lettre et toute maîtrise des savoirs, c'est la face cachée du monde, tout comme les collages abscons que pratique le rêve à notre insu sont la face cachée de l'être. L'espace du rêve est donc, en toute logique, le lieu extrême du *Génie du lieu*. Les matières géographiques et les matières de rêves ont à faire ensemble du mycélium aux inextricables croisées tissulaires cependant que poussent, dans l'ajointement non jointoyé des narrations, les magnifiques champignons de la fiction.

Nous en suivrons les enjeux dans le tome suivant, au voisinage de *Gyroscope* (*Entrée lettres*) et de *Matière de rêves*²³. Contentons-nous ici de rappeler que les rêves de Michel Butor ne sont pas de « vrais » rêves mais des architectures systématiquement élaborées. Et que chez lui, les systèmes qui structurent ses textes recèlent des trésors d'inconnu et d'exclamations émerveillées que seule la littérature a la capacité de noter – souvent en creux, par les silences, les blancs, les espacements, les battements.

De *Génie du lieu* en *Génie du lieu*, la stratégie s'est amplifiée. Système cosmique, système géographique, système littéraire ont partie liée pour faire entendre qu'il y a du secret. Que du secret il y en a, et que tous les dispositifs gyroscopiques ne pourront jamais que tourner autour. La littérature fait du secret son affaire. Il écrit, dans *Suite gastéropode* : « Je ne puis que vous l'accorder : il y a un secret et vous vous en approchez. » Et à André Clavel qui lui fait remarquer qu'il n'en dit guère plus, Butor répond : « Parce que j'en suis incapable ! Je sens qu'il y a des choses voilées, mes lecteurs doivent m'aider à les éclaircir²⁴. » Manière de souligner la tâche herméneutique de la littérature.

On l'aura compris, la « modestie fière » désigne aussi « l'autoportrait fasciné » de Michel Butor *conférant* avec Jacques Roubaud qui fait lui-même une *conférence de textes* japonais. On n'aura garde d'oublier en effet, que « conférence », du latin *conferentia*, signifie d'abord « comparer deux ou plusieurs choses », et par suite « entretien de deux ou plusieurs personnes sur quelque affaire », « réunion, discours ou leçon faite en public ». Et qu'il reste trace étymologique dans le mot latin *confer* que l'on abrège en *cf.* : comparez, reportez-vous à. Au principe du *Génie du lieu*, il y a la comparaison. Tout mouvement *est fonction de cf.* et Michel Butor ne cesse de *se reporter*.

Autoportrait de soi tout aux autres. Fasciné de s'apercevoir dans l'entre-autres – si distant si proche. On peut remonter aussi loin qu'on veut dans ses écrits,

23. Cf. *Œuvres complètes*, VIII, *Matière de rêves*, et la Préface au volume : Mireille Calle-Gruber, « Textamorphose : quand la matière rêve ».

24. Michel Butor, *Curriculum vitae*, p. 264.

jusqu'aux premiers romans, *Passage de Milan*, *L'Emploi du temps*, c'est toujours déjà à cette recherche et dans cette recherche qu'*il se livre*.

C'est le portrait de Michel Butor en assembleur de ses modèles exemplaires. Il faudrait oser dire : il fait l'autoportrait de ses modèles. Il en fait ses matrices où naître neuf à chaque fois.

Car les modèles de Michel Butor, ce ne sont pas seulement des personnages ou des personnalités qui auraient valeur d'*alter ego* – Claudel, Rimbaud, Hamlet, Tycho Brahé, Saint-Preux, le butor étoilé, l'artisan de la vallée du Nil, ou encore l'antifantôme dont il dit « c'est moi-même, déguisé... l'antifantôme, c'est un être du présent qui part à la recherche du passé²⁵ ». Les modèles de Butor, ce sont aussi certaines structures d'énonciation, des formes génériques ou pseudo-génériques qu'il inscrit en genre avéré : tels la conversation, la lettre, l'hommage, l'échappée, l'éclaircie, la station, la constellation, le roman, le jardin, la réminiscence (et l'on reconnaît ici plusieurs titres courants de *Transit*). Ou encore les canaux de *Gyroscope* présentant à la télé-vision lectorale une impossible simultanéité. Offerts à livre ouvert, quatre programmes narratifs qui s'étirent sur quatre colonnes parallèles et deux fois deux pages, quatre pour *Gyroscope Porte chiffres*, quatre pour *Gyroscope Entrée lettres*, affolant l'œil qui lit et ne lit pas, qui lie et délie, et fait l'expérience qu'il y a en toute chose une face cachée. Chaque programme est à son tour constitué d'une conférence de récits : agencés selon des figures stables, ils donnent lieu à des confronts et diagonales des plus aléatoires.

Ainsi de la section intitulée « Observatoire » qui se situe à Elseneur, Danemark. Quatre personnages apparaissent : Hamlet, Andersen, Buxtehude, Tycho Brahé, convoquant indissociablement littérature, musique et astronomie. Chacun de ces personnages est accompagné de deux figures, l'une féminine, l'autre antagoniste. Hamlet avec Ophélie et Macbeth ; Andersen avec la Petite Sirène de son conte merveilleux et l'antifantôme ; Buxtehude avec Marguerite sa fille et le jeune Johann Sebastian Bach : Tycho Brahé avec Uranie muse de l'astronomie et Kepler. La loi du chiffre 4 exige le dispositif d'une écriture en quatrains qui contraste avec la triangulation des personnages et le modèle musical en jeu organisant l'ensemble en solos, en duos et en trios.

Les formes qui se confrontent ainsi, irréductibles les unes aux autres, constituent un système stable et mobile comme le livre même de Butor ; une sorte de gyroscope littéraire qui permet de voyager tous azimuts dans la mémoire des bibliothèques et du propre Œuvre en brassant et rebrassant et mixant les textes selon des conjonctures inédites.

L'écriture légère ainsi le passé à l'avenir, elle invite l'expérience narrative à traverser toute l'expérience poétique, découvrant que « nous pouvons distribuer

25. *Ibid.*, p. 264.

des tons, des timbres dans l'espace, horizontalement, verticalement, obliquement, nous pouvons superposer roman et théâtre dans une partition littéraire d'un type nouveau²⁶ ».

En fait, Michel Butor s'efforce par tous les moyens de rendre communicants les moyens que nous disons de communication et d'empêcher que ne se referment les enclos de la rhétorique normative qui fige les mouvements de la pensée. Pour ce faire, il compose des accords et des harmonies d'un genre singulier, retrouvant le sens premier de *harmonia* qui désigne un joint, une cheville ouvrière dans une architecture ou une construction, bref une tension constructive entre les formes en présence.

Michel Butor est la cheville ouvrière de ses propres architectures textuelles, et nous-mêmes, lecteurs, le suivons sur ses traces : il nous invite à devenir à notre tour gyroscopes – stables et mobiles – sans perdre la tête ; toupie sans être « toupie » : garder l'intelligence du mouvement de rotation. Alors, l'art du texte exercera de façon plénière ses fonctions politiques et éthiques, car

dans la littérature, ce qui est le plus efficace, c'est un travail de transformation en profondeur du langage et des genres littéraires. C'est cela qui aboutit peu à peu à un renouvellement même des discours politiques au sens habituel. Il faut évidemment disposer d'un certain loisir pour se livrer à ces recherches de laboratoire. Il est obligatoire, à l'intérieur de notre société très serrée, de se fabriquer, se tailler des îlots de liberté. L'écrivain doit être capable de se fabriquer une différence comparable à celle dont le peintre jouit dans son atelier, ce qui est fort difficile²⁷.

Michel Butor n'a pas la naïveté de croire à l'action directe de quelque littérature « engagée ». C'est par la bande – celle du billard mais aussi, comme chez Beckett, la bande d'enregistrement des voix, des phrases, des écrits repassant, jamais identiques – que quelque chose pourra arriver de différent. Et par la mise en scène des genres et de leur protocole, de la langue en ses potentialités insoupçonnées...

Il faudra détours et reports systématiques : tout un échafaudage de constructions raffinées où *faire (poiein) la littérature*. Les compositions de plus en plus complexes et absconses des livres du *Génie du lieu*, répondent à cette exigence : donner lieu à ce qui n'a pas de lieu naturel, *donner lieu à du lieu littéraire* – artefact par excellence.

« L'écrivain doit être capable de se fabriquer une différence²⁸ », déclare-t-il ; c'est-à-dire capable d'arracher à la langue commune un idiome – poème, timbre, ton, ingénierie affichant la fabrique – de redonner du temps à nos images, du corps à nos pensées, de l'espace sans mesure pour la respiration de nos phrases.

26. Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor. L'écriture en transformation*, Paris, La Différence, 1993, p. 270.

27. *Ibid.*, p. 299.

28. *Ibid.*

Donner du fil à retordre dans tous les textes déjà écrits, y compris les siens propres puisque les faisceaux de récits alimentant chaque programme sont pour la plupart un mixage nouveau de textes séparément publiés²⁹.

La table de l'écrivain, qu'elle soit à Paris ou à Genève, est une table de montage et de mixage. Où l'écrivain fabrique moins des récits que *de la matière*. À fiction.

C'est une matière où se trouvent mixés les observations du voyageur prélevées çà et là chez l'étranger d'une part, d'autre part les gisements profonds faits d'un riche humus littéraire qui régénère les rapports au monde par cette époustouflante bibliothèque faite chair qu'est l'érudition de Michel Butor. Lequel n'aura cessé de fredonner son « Blues des projets » : « Je suis un ventre lourd comme une malle pleine de livres³⁰. »

Le principe stéréophonique de *6 810 000 litres d'eau par seconde* est porté à toutes conséquences, non plus, comme en poésie, pour une recomposition stellaire des textes, poussières d'étoiles, mais à présent selon le principe d'une *poétique du déménagement*³¹.

La littérature comme grande entreprise de déménagement.

Il y a davantage. L'écrivain, à la fois hors œuvre et incorporé à elle qu'il cheville – « Voyez avec moi ! Voyez-moi avec ! », telle est la double injonction³² – entraîne le lecteur dans des formes où il est contraint d'accuser réception active du texte, et d'échafauder à son tour ses propres constructions.

Qu'il s'agisse de la figure pyramidale de *Transit A / Transit B* dont le sommet est au milieu du volume et la base partout étendue, entre l'exergue A « aux inventeurs d'Amérique » et l'exergue B « aux découvreurs d'écriture », qu'il s'agisse du *Japon depuis la France* qui bascule de Conférences en Confidences treize fois et commet donc l'impair face à l'inconnaissable étranger – « Parler de l'art dans la partie japonaise, dit-il, c'est la seule chose que j'arrive à maîtriser dans ce pays. Le reste, pour moi, est encore *terra incognita*³³ » –, ou qu'il s'agisse encore de l'inextricable dédale des récits de *Gyroscope*, il confie : « Si *Transit* est construit comme une pyramide, *Gyroscope*, lui, a la forme d'un labyrinthe. Avec des portes pour s'échapper vers l'univers. C'est le premier livre où j'essaie vraiment de me détacher de la terre³⁴ » –, le livre devient pour le lecteur un objet montable et démontable à souhait présentant un nombre infini de compositions. Un peu comme Queneau avec la combinatoire de dix sonnets, mais plus vertigineux encore, les huit programmes de *Gyroscope*, c'est Cent mille milliards de récits...

29. Se reporter à la Bibliographie des « pré-publications » en annexe.

30. Michel Butor, « Blues des projets », *Autoportrait des années 70, Travaux d'approche* (1972), dans Michel Butor, *Œuvres complètes* (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), IV, *Poésie*, Paris, La Différence, 2006, p. 559.

31. Cf. Mireille Calle-Gruber (éd.), *Michel Butor. Déménagements de la littérature*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

32. Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, p. 219.

33. Michel Butor, *Curriculum vitae*, p. 256.

34. *Ibid.*, p. 265.

En fait, Michel Butor en portant à conséquences le potentiel du « Génie du lieu » invente une Amérique du roman. Invente : faut-il dire un genre littéraire ? une pratique de lecture ? une gymnastique intellectuelle ? un jeu de pistes ? Tout cela sans doute, et un peu davantage. Quelque chose comme une spectralité de l'écriture : pas seulement le produit fini commercialisable mais l'œuvre et ses spectres. L'inscription du livre sans oublier ses non-lieux, ses rêves et ratés qui *le constituent aussi* et continuent à le travailler au corps. C'est cela le *Génie du lieu* de Michel Butor. L'écriture qui n'oublie pas ce qu'elle n'a pas écrit et qui a porté cependant à la naissance du texte.

Transit A / Transit B déploie à cet égard un jeu de titres et sous-titres impressionnants, en bas de page comme en haut, qui balayent beaucoup plus largement que la seule page écrite, rappellent les avatars et les non-dits d'un genre passé au spectre de l'écriture. De son ouvroir. Voici une partie des occurrences :

DÉPARTS D'UN ROMAN
 MATÉRIAUX D'UN ROMAN
 SOUVENIRS D'UN ROMAN
 AUTOUR D'UN ROMAN
 MORCEAUX D'UN ROMAN
 POUSSIÈRES D'UN ROMAN
 REMOUS D'UN ROMAN
 CHEMINS D'UN ROMAN
 RUMEURS D'UN ROMAN
 COMMENTAIRES D'UN ROMAN
 DISPARITION D'UN ROMAN
 FOUILLES D'UN ROMAN
 PRÉSENCE D'UN ROMAN
 ABSENCE D'UN ROMAN
 ROMAN D'UN ROMAN
 RÊVE D'UN ROMAN
 DISTANCES D'UN ROMAN
 DESTRUCTION D'UN ROMAN

Il s'agit en somme de donner aussi ses titres à l'inconnu, à l'impondérable, à l'invisible, à tout ce qui a fait qu'un livre est né, que le Génie a présidé à sa naissance, bref d'*appeler* (nommer et faire venir) la face cachée de l'œuvre. En la circonstance, ce qui, de la matière mexicaine, devait être d'abord un roman, une histoire d'amour dans la veine de *La Modification*, avec, de l'aveu de Michel Butor, un personnage féminin trouble, une sorte de fée surréaliste.

L'exigence de Michel Butor est exorbitante ; elle ambitionne de convoquer tous les genres de genres et de faire du livre un *symposium des arts de la littérature* – ce qui ne peut advenir sans faire exploser l'espace normal, et normé, du livre. Le Banquet de la littérature que l'écrivain, inlassable, s'efforce de donner, ne peut conduire qu'à une déflagration. Une sorte de big bang où le lieu livresque

devient galactique : écrivain et lecteur sont désormais projetés, voyageurs au long cours, dans la galaxie des voyages du roman.

Reste pour l'écrivain à résoudre la quadrature du cercle : inventer des formes – ou des anti-formes – qui parviennent à concilier l'inconciliable, le désir de Banquet littéraire et la puissance de la galaxie romanesque, autrement dit les forces centripètes et les forces centrifuges de l'œuvre.

C'était, on s'en souvient, le dilemme déjà de *Degrés* où Michel Butor mettait en scène les limites du roman, abandonnant peu après ce genre pour le « génie du lieu³⁵ ». Au terme de la série, *Transit* et *Gyroscope* effectuent, semble-t-il, ultime tour d'écriture, l'articulation du « roman » au « génie ».

Michel Butor s'y prend de deux façons. Il organise, par un balisage structurel très précis un réseau de redoublements et de symétries qui permet de faire jouer quelque métaphorique, ou fantomatique, face cachée de l'œuvre. Mais surtout il met en place un dispositif de premier secours littéraire, une sorte de pis-aller qui se révèle bientôt aux yeux lecteurs comme *la chance* de la littérature : il invente la *littérature kit*. Où interviennent aussi bien le hasard des rencontres que le bonheur heuristique de la découverte.

Pour ce qui est de la mise en scène de la *terra incognita* de l'œuvre, c'est tout le fonctionnement du livre, et par suite de sa lecture, qui se trouve affecté. *Transit A / Transit B* est organisé selon deux moitiés de textes disposées tête-bêche, de sorte que le livre n'a pas seulement deux entrées symétriques mais qu'il doit pivoter dans la main lectrice pour être lisible. Il symbolise le mouvement perpétuel puisque les dernières pages de A et B se trouvant au milieu, le volume est sans fin. De même pour *Gyroscope* : l'ouvrage présente deux premières de couverture, tête-bêche, et les titres qui sont en rapport de symétrie chiasmée n'indiquent plus aucun ordre de priorité :

Gyroscope,
autrement dit
Le Génie du lieu, 5
et dernier
Porte chiffres

Le Génie du lieu
Cinquième et dernier
autrement dit
Gyroscope
Entrée lettres

Si la disposition tête-bêche n'est pas possible dans le format des *Œuvres complètes*, on voit que le va-et-vient n'est pas moindre du pages à pages et d'un tome à l'autre. Moins spectaculaire, l'agencement est peut-être plus efficace encore dans la mise en morceaux et la mise en remous des textes. Dans l'orchestration

35. Mireille Calle-Gruber, « Michel Butor l'Hospitalier », dans *Œuvres complètes*, I, *Romans*, p. 7-29.

des « faces cachées » : celles de notre culture ou de notre entourage familial au même titre que celles de notre planète Terre et de sa galaxie.

Ainsi Michel Butor se plaît-il à recenser les renversements climatiques d'un hémisphère à l'autre, l'été en hiver et vice versa ; les taches aveugles de nos cultures, à l'Ouest l'ignorance des « Pays de l'Est », et la même troublante absence dans les *Génie du lieu* ; les zones blanches de nos géographies, tel l'océan Pacifique ignoré des Européens, et quelques soupiroux, quelques fenêtres ouvertes sur le Mexique, sur les Indiens du Passage intérieur au Canada, sur les représentations occidentées du Japon ; le déroutement des écritures qui avancent de gauche à droite, de droite à gauche, et à la verticale selon les régions du monde ; les surdités de nos langues pleines de langues et de rêves de langues.

C'est en termes de chimère qu'il parle de sa fascination vis-à-vis du Mexique : « une vieille chimère qui remontait sans doute à certaines images surréalistes et surtout au *Tonnerre sur le Mexique* d'Eisenstein [...] Je voulais aussi explorer le mythe précolombien, qui me semble être une face cachée de notre planète, une *terra incognita* de l'Histoire universelle, où se mêlent horreur et émerveillement³⁶ ». À quoi s'ajoute le fait que le Mexique est le pays d'une sorte de théâtre permanent de la révolte. Butor retient cette leçon : à savoir que l'humain est un être relatif et aléatoire et qu'il a infiniment besoin de la fiction pour approcher l'inconnu – « La réalité est en grande partie formée de fictions », y compris les fictions scientifiques comme celles de Ptolémée et de Copernic³⁷. Et il n'oublie jamais que l'« un des plus beaux moments du roman de Jules Verne, *Autour de la lune*, est celui où l'on entrevoit sa face cachée³⁸ ».

C'est dire que tout est divisible pour que surgissent de nouveaux secrets. Et de nouveaux dialogues : « non seulement entre l'oreille et l'œil, mais à l'intérieur de l'œil même³⁹ ». J'ajouterais : et de l'oreille même. Et de toute faculté de juger.

Et cela même que nous ne savons plus voir à force de le voir sera régénéré par cette faculté du regard de l'étranger que donne la littérature. *Où, le génie du lieu 2* déjà le célébrait :

Alors je goûterai à toi comme si j'étais un étranger, comme si je te découvrais tout d'un coup venant de l'autre côté de la Terre, et que je me disais : dans une autre existence, j'ai dû vivre ici, j'ai connu tout cela, le moindre heurtoir, le moindre géranium, la moindre cheminée, la moindre flaque d'eau ou de sang⁴⁰.

Il s'agit donc de faire entre-voir et non pas de donner à voir ; d'ôter l'assurance pour susciter ce désir ; de prendre les désirs pour la réalité, pour en faire la réalité. De faire du rêve une source de connaissance sans pareille mais pas sans règles.

36. Michel Butor, *Curriculum vitae*, p. 232.

37. Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, p. 278.

38. *Ibid.*, p. 176.

39. *Ibid.*, p. 219.

40. Michel Butor, *Où, le génie du lieu 2*, dans *Œuvres complètes*, VI, *Le Génie du lieu 2*, p. 156.

Les lois de la partition y seront indispensables, fondatrices des partages et passages, garantes du jeu et de l'irruption du hasard.

C'est dans cette perspective que Michel Butor invente la *littérature kit*.

Le *kit* est une sorte d'équipement de base, voire de première nécessité, conçu pour être livré et transporté en pièces détachées, à monter soi-même. L'assemblage, selon qu'il est plus ou moins sophistiqué, peut concerner un ou plusieurs objets, et des usages multiples. Transporté en littérature, le principe se révèle particulièrement opérationnel. Dès lors, le lecteur n'a plus affaire à du texte-collage ni à un montage réalisé. C'est un prêt-à-monter qui lui est proposé : ses gestes sont inscrits tel un aval du texte mais les résultats restent aléatoires. Le livre n'est pas inachevé, ni inachevable, il est collaboration et comme tel ouvert et *ouvrable*. Je veux dire re-travaillable.

Arable.

Gyroscope est exemplaire des horizons que l'art du kit littéraire promet à la littérature. Ni autoritaire ni hasardeuse, la palette des huit canaux constitue un programme à contraintes. Se trouvent co-exister des éléments qui n'ont pas forcément à voir ensemble mais qui sont en regard, et *appellent* les accostements les plus invraisemblables. La littérature kit a cette vertu : elle permet de *passer l'imagination*. Laquelle reste bien pauvre si elle n'est pas taraudée par l'étranger.

Michel Butor présente ainsi l'audacieuse constellation des programmes : après le premier, « Observatoire », situé à Elseneur et ci-dessus décrit, il y a celui qui « concerne la Chine et s'appelle "Cathay", terme que Marco Polo utilisait quand il désignait ce pays. Pour cette partie, j'ai écrit des imitations de poèmes classiques de la dynastie Tang, et j'ai aussi repris certains éléments de *La Voie des statues*, le scénario du film sur l'exposition Rodin à Pékin ; on y rencontre de nouveau Andersen, avec un de ses contes les plus merveilleux, *Le rossignol et l'empereur de Chine*. Le troisième, "Ciel", nous entraîne au planétarium de la Villette, d'où l'on contemple l'univers : l'astronomie est toujours présente, bien sûr, et l'on prend de la distance par rapport à la terre, on tourne autour d'elle comme un satellite. Le quatrième s'intitule "Vision" : je reviens à la vision biblique d'Ézéchiél, dont je parlais déjà dans *Boomerang*. Mais cette fois je la mets en ondes sur fond musical, avec des refrains polyphoniques qui viennent des quatre points cardinaux : une sorte de rose des voix. Le cinquième, "Avatar", se situe dans les temples d'Angkor et le sixième, "Pyramide" parle des Mayas : deux lieux mythiques qui équilibrent tout le reste. Les derniers programmes : "Labyrinthe" et "Voyant", concernent Picasso et Rimbaud⁴¹ ».

On voit apparaître, esquissés à grands traits, les desseins de l'attelage : où l'on pressent que vont se produire des conductions inimaginées et la multiplication des conducteurs de fictions. Le projet de Butor est astronomique, à tous les sens du terme, et la moindre des audaces n'est pas de remettre en jeu le calcul de l'Œuvre écrit, de doubler la mise de l'écriture (ou la tripler ou la quadrupler), ne rien tenir pour acquis, ne rien tenir, et prendre de la hauteur par rapport à ce qui porte sa signature.

41. Michel Butor, *Curriculum vitae*, p. 264.

À se retourner aujourd'hui sur la série des *Génie du lieu* enfin réunis, on ne peut que reconnaître la portée de ces livres pour l'ensemble de l'œuvre et pour un certain à venir de la littérature – chose qui était passée assez inaperçue, sans doute à cause de l'insolite facture de l'entreprise et de son échelonnement sur quarante années. Et l'on se dit que la puissance d'écriture de Michel Butor vient de ce qu'il a toujours exploré la non-coïncidence, le relatif. Le *presque*.

L'horizon au-delà de l'horizon.

Au-delà de l'horizon

Au-delà de l'horizon le rouge est plus rouge, l'œil est plus vif, l'or est ce que l'on croyait quand on le cherchait, le passage entre la plage et les vagues se fait en toute douceur, les fleurs s'épanouissent au fond de la mer et les algues remuent doucement sur les toits de tuile comme une chevelure de lierre.

[...]

Au-delà de l'horizon il y a d'autres horizons où les vrilles des lendemains font irruption dans les jardins d'attente, où le temps se retourne pour apaiser les effrayants appels d'antan et les flammes des morts se raniment dans leurs orbites pour peupler l'espace en invitant les aventuriers, où la patience de tant de siècles touche enfin à sa récompense et l'on peut y secouer les haillons de l'ancienne humanité presque⁴²

Ce très beau poème qui termine sans finir, dans l'entrebâillement fragile et généreux du mot « presque », c'est tout Butor : l'irrépressible désir de rebond conduit les attelages de la littérature. Il dit : « Avec l'enfer nous devons savoir fabriquer le paradis⁴³. » Il dit : « Le paradis [...] n'est pas dans le passé : il se trouve dans le futur. Il s'agit de le faire advenir⁴⁴. »

Il dit : « Notre situation linguistique implique une transformation prochaine radicale de tous les genres littéraires. Nous sommes au début de l'histoire de la littérature⁴⁵. » Et de la Chine, de l'Afrique, de l'ancien bloc de l'Est, il écrit qu'ils apporteront des « inventions prodigieuses » :

J'irai dans le changement des relations, mon voyage en sera une expression, et bien d'autres que moi iront, écouteront et interrogeront.

[...]

Nous ne sommes qu'au début. Il va falloir de plus en plus d'imagination de la part des écrivains, de plus en plus d'efforts et de patience de la part des lecteurs de ces écrivains⁴⁶.

Il compte, l'ingénieur-écrivain, il compte avec la littérature et avec la poésie ; il compte avec la lecture et s'efforce d'écouter la matière qui rêve.

M. C.-G.

42. Michel Butor, *Au-delà de l'horizon*, dans Mireille Calle-Gruber (éd), *Michel Butor. Déménagements de la littérature*, p. 248.

43. Michel Butor, *Curriculum vitae*, p. 258.

44. *Ibid.*, p. 258.

45. Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, p. 205.

46. *Ibid.*, p. 181.

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.*

Ouvrage publié avec le concours de la région Île-de-France.

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

© Gallimard : *Transit A/Transit B*, 1992 ; *Gyroscope (Porte chiffres)*, 1996.

© Hatier : *Le Japon depuis la France*, 1995.

© SNELA La Différence, 30, rue Ramponeau, 75020 Paris, 2008 pour la présente édition.