



**HAL**  
open science

# Une leçon de musique donnée aux mots : ruser avec les frontières dans l'œuvre de Michel Butor

Marion Coste

► **To cite this version:**

Marion Coste. Une leçon de musique donnée aux mots : ruser avec les frontières dans l'œuvre de Michel Butor. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2015. Français. NNT : 2015USPCA109 . tel-01488446

**HAL Id: tel-01488446**

**<https://theses.hal.science/tel-01488446>**

Submitted on 13 Mar 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Université Sorbonne-Nouvelle - Paris III et EHESS (codirection)**

ED 120 : littérature française et comparée  
Unité de recherche : UMR 7172 - THALIM (Théorie et  
histoire des arts et des littératures de la modernité)

Thèse de doctorat

Champs disciplinaires : littérature française, musicologie

Marion COSTE

**Une leçon de musique donnée aux mots :  
ruser avec les frontières  
dans l'œuvre de Michel Butor**

Thèse dirigée par Mireille Calle-Gruber (direction)  
et Laure Schnapper (codirection)

Soutenue le 14 novembre 2015

**Jury :**

- Madame Mireille CALLE-GRUBER, professeur, université Sorbonne-Nouvelle - Paris III ;
- Madame Laure SCHNAPPER, professeur agrégée de musique, EHESS ;
- Madame Marie-Hélène BOBLET, professeur, université de Caen ;
- Madame Myriam TANANT, professeur, université Sorbonne-Nouvelle - Paris III ;
- Madame Béatrice DIDIER, professeur, l'École nationale supérieure de Paris ;
- Monsieur Jean-Yves BOSSEUR, directeur de recherche au CNRS, professeur de composition au CRR de Bordeaux, compositeur, expert ;
- Monsieur Pierre BARTHOLOMÉE, compositeur, expert.

*Je remercie tout particulièrement la fondation Paul-Sacher pour la mise à disposition de ses précieuses archives, Robert Piencikowski pour ses conseils, Marc Copland, Jean-Yves Bosseur, Marianne Pousseur et Aliénor Dauchez pour avoir bien voulu me recevoir, ainsi que Michel Butor lui-même pour sa gentillesse et sa disponibilité.*

## **Une leçon de musique donnée aux mots : ruser avec les frontières dans l'œuvre de Michel Butor**

### **Résumé :**

La musique a beaucoup influencé l'écriture de Michel Butor, dont les œuvres traduisent bien souvent dans l'art littéraire des structures musicales, comme celles du contrepoint (fugue, thème et variations), de la musique sérielle ou du jazz. Ce travail a l'ambition de montrer la métamorphose de ces structures musicales dans les textes, particulièrement complexe lorsqu'il s'agit de traduire la simultanéité inhérente à la polyphonie musicale.

Cette pratique musicale de l'écriture bouleverse les structures littéraires conventionnelles, s'associant ainsi aux innovations caractéristiques du Nouveau Roman (changements fréquents de narrateur, fragmentation du récit) et proposant aussi de nouvelles contraintes qui mènent l'écriture à des formes inédites : concerts-conférences, formes mobiles, œuvres radiophoniques. Cela transforme aussi notre perception du temps, non plus linéaire mais cyclique, ainsi que nos habitudes de lecture en nous impliquant dans la construction de l'œuvre.

Enfin, l'influence de la musique permet de créer ce que j'ai nommé des cosmos culturels, inventant des connexions entre des cultures éloignées les unes des autres dans le temps ou l'espace, dans un geste d'hospitalité et de générosité caractéristique de l'œuvre butorienne. L'écrivain propose souvent de voir dans cette hospitalité littéraire un modèle éthique, voire politique. Les différents genres littéraires pratiqués par Michel Butor sont étudiés à travers quelques œuvres qui témoignent des diverses modalités de l'influence musicale sur l'écriture de Michel Butor : le roman, les œuvres mobiles, les dialogues avec des œuvres d'art, l'opéra *Votre Faust* et les récits de rêve sont rapprochés de tendances musicales familières à l'écrivain.

**Mots-clés :** Michel Butor, Henri Pousseur, musique et littérature, écriture à contrainte, sérialité, œuvre ouverte, sexisme, racisme et hospitalité littéraire.

## **A music lesson given to words: Outwitting frontiers in the works of Michel Butor**

### **Summary:**

Music has much influenced the writing of Michel Butor whose works often translate musical structures into literary art. These can be the counterpoint (fugue, theme and variation), serial music or jazz. This way of working shows the metamorphosis of these musical structures in the texts, particularly complex when the writer has to translate the simultaneousness inherent in musical polyphony.

This musical practise of writing upsets the conventional literary structures, thus associating with innovations which characterise the Nouveau Roman (frequent change of narrators, fragmentation of the narrative) and also proposing new constraints that lead the writing into novel forms: conference-concerts, mobile forms, radio works. This practise also modifies our reading habits, compelling the reader to be responsible for the construction of the work and our perception of time which is no longer linear but cyclical.

Lastly, the influence of music enables to create what I have called cultural cosmozes, inventing connections between cultures usually isolated in time or space, in a gesture of hospitality and generosity which is characteristic of the works of Michel Butor. The writer sees this literary hospitality as an ethic, or politic model. The different literary genres practised by Michel Butor are studied through a few works which testify to the various modalities of the musical influence on the writing of Michel Butor: the novel, the mobile works, the dialogues with art works, the opera *Your Faust* and the narrations of dreams are related to the musical trends familiar to the the writer.

**Keywords:** Michel Butor, Henri Pousseur, music and literature, writing with constraints, seriality, open work, sexism, racism and literary hospitality.

## **INTRODUCTION**

**« Vivre et travailler de concert<sup>1</sup> »**

<sup>1</sup> Michel Butor, *Concert*, dans *Œuvres complètes de Michel Butor, X, Recherches*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2009, p. 523.

« Vivre et travailler de concert » : voilà le programme poétique et musical que Michel Butor annonce à l'ouverture du texte-musique qu'est *Concert*. Le sujet grammatical s'est effacé, laissant résonner deux infinitifs qui disent pourtant l'humain, de la vie au travail. Michel Butor ne différencie pas l'un de l'autre : travailler, c'est-à-dire écrire, c'est vivre. De ce couple d'infinitifs, l'expression lexicalisée « de concert » fait un duo : la musique est l'occasion d'un concert, d'un moment de communion dans le son, mais aussi dans la lettre de la page, dans le travail de l'écrivain.

Si j'ai choisi cette phrase pour ouvrir ma thèse, c'est qu'elle n'explique pas seulement le programme des quelques pages de *Concert*, mais qu'elle traduit, selon moi, l'influence de la musique sur toute l'œuvre de Michel Butor qui ne cesse de reconnaître les leçons qu'il a su tirer de cet art. Qu'on pense, par exemple, au bel hommage qu'il rend au compositeur Henri Pousseur dans « Henri Pousseur au présent » : « Henri Pousseur est un merveilleux professeur. Ce qu'il m'a appris dépasse tout ce que j'en puis dire.<sup>1</sup> » De nombreux critiques ont d'ailleurs abordé cette influence musicale, notamment à propos des romans : Pierre Brunel parle de « roman musical » et évoque la « forme sonate » à propos de *L'Emploi du temps*<sup>2</sup>, Georges Raillard<sup>3</sup> et Mireille Calle-Gruber<sup>4</sup> parlent de la « forme du canon » à propos du même roman, Françoise van Rossum-Guyon évoque la fugue et le rondeau à propos de *La Modification*<sup>5</sup>, Carlo Ossola revient sur l'influence de la musique sur cette œuvre avec l'écrivain dans *Conversation sur le temps*<sup>6</sup> ; et la liste est longue. Dans le prolongement de ces travaux, je chercherai à comprendre comment la musique informe, transforme, l'œuvre de Michel Butor.

La musique y apparaît d'abord comme un art de la structuration. Depuis Pythagore et sa « théorie des sphères », on sait qu'elle permet de lire dans les perturbations du ciel le jeu réglé des sphères célestes, transformant l'infini chaotique en cosmos. Voici la définition de *kosmos*, ou que donne le *Dictionnaire grec-français* d'Anatole Bailly : le sens premier est celui d'ordre, de bon ordre, et donc par suite de

<sup>1</sup> Michel Butor, « Henri Pousseur au présent », dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, X, *Recherches*, op. cit., p. 539.

<sup>2</sup> Pierre Brunel, *Butor*, « *L'Emploi du temps* », *Le Texte et le Labyrinthe*, Paris, PUF, 1995, p. 11.

<sup>3</sup> Georges Raillard, *Butor*, Paris, Gallimard, 1968, p. 190.

<sup>4</sup> Mireille Calle-Gruber, préface à *L'Emploi du temps*, dans *Œuvres Complètes de Michel Butor*, I, *Romans*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2006, p. 219.

<sup>5</sup> Françoise van Rossum-Guyon, *Critique du roman – essai sur « La Modification » de Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1970.

<sup>6</sup> Michel Butor, Carlo Ossola, *Conversation sur le temps*, Paris, La Différence, 2012.

convenance, de discipline, d'organisation voire de construction. La deuxième entrée nous apprend que *kosmos* peut désigner une personne, le régulateur, le directeur, le magistrat suprême. Le troisième sens est celui que la langue française a retenu : « l'ordre de l'univers » et, chez les pythagoriciens, « le monde », puisque pour eux le monde est organisé. Toujours d'après le Bailly, on peut le traduire par « l'âme du monde » chez les stoïciens. Il désigne aussi l'homme en tant que microcosme, « l'homme, un monde en raccourci » dit le Bailly. Le quatrième sens désigne « la parure des femmes », le *mundus muliebris* des Latins, où le bijou devient un microcosme. Au sens figuré, *kosmos* peut désigner un chant ou les ornements du langage. Enfin, il peut renvoyer à l'honneur de quelqu'un, à la considération qu'on lui doit. *Kosmos*, c'est donc un ensemble organisé : le monde, les étoiles quand elles construisent entre elles un réseau compréhensible ; le bijou des femmes où les associations des pierres et des métaux, grâce à l'art de l'orfèvre, font émerger de la matière brute un objet d'art ; le chant où l'artiste assemble les sons, ou le langage orné, la littérature, dans laquelle l'écrivain assemble les mots. Le point commun de ces sens c'est la notion d'ordre, d'organisation de la matière brute. Pour les Grecs de l'Antiquité, le monde n'est pas créé par les dieux, il existe de tout temps, mais c'est une masse informe appelée « chaos », dont le Bailly donne pour définition « masse confuse des éléments répandus dans l'espace, chaos ». Le rôle des dieux est de donner forme à cet informe, de faire émerger un cosmos de ce chaos. Je verrai que Michel Butor, travaillant à partir d'une matière textuelle déjà constituée par collage et fragmentation, crée lui aussi ce que j'appellerai un cosmos culturel, imitant, adaptant souvent pour cela des modes de structuration issus de l'art musical.

En effet, ce pouvoir d'organisation qui, d'après les Grecs, fit émerger un *kosmos* du chaos est lié à la composition musicale. Ainsi, d'après la théorie de l'harmonie des sphères de Pythagore<sup>1</sup>, la distance entre les planètes est organisée selon des principes numériques cohérents, qui sont ceux qui structurent les intervalles musicaux. Il y a donc une correspondance entre la structuration du monde (le cosmos) et la structuration de la gamme musicale. Platon partage cette vision de la musique comme ordre, raison pour laquelle il l'inclut dans l'éducation idéale des jeunes dans la cité pour fortifier les âmes : remarquons déjà qu'il différencie deux types de musique, celle qui s'adresse à l'intelligence et celle qui s'adresse aux sens, et qu'il ne laisse entrer dans sa République que la première<sup>2</sup>. Pour lui comme pour Pythagore, la musique imite l'ordre céleste, permet de comprendre la perfection de la création et de se souvenir des Idées que nous avons avant de naître. Cette conception de la musique en fait le plus abstrait des arts, la réduit à ses caractéristiques arithmétiques, ce qui amène d'ailleurs Pythagore à prôner une harmonie très stricte, basée sur la quarte, la quinte et l'octave uniquement. Notons pour l'instant que cet aspect mathématique de la musique est, pour Pythagore comme pour Platon, une qualité qui fait de cet art le médium le plus direct

<sup>1</sup> Pythagore, dans Jean-Paul Dumont (éditeur), *Les Écoles présocratiques*, Paris, Gallimard, 1991.

<sup>2</sup> Platon, *La République*, Paris, Gallimard, 1992.



pour comprendre l'harmonie qui structure le monde, le cosmos. Ce travail de structuration fascine Michel Butor : il le retrouve dans l'alchimie<sup>1</sup>, chez les poètes et écrivains qu'il étudie<sup>2</sup>, et surtout chez les musiciens<sup>3</sup>.

La musique, pour lui, est l'art des liaisons, de l'assemblage, qui fait tenir ensemble des éléments puis des groupes d'éléments selon des logiques associatives variées :

J'ai par exemple, dans la musique, des structures qui se répètent et qui vont donc souligner la relation entre deux parties du discours que d'habitude je ne remarque pas. Je parle seulement ici d'une monodie, une ligne simple. La façon dont les hauteurs, les rythmes sont traités, va superposer aux relations grammaticales habituelles entre sujets, verbes et compléments, d'autres plus fortes encore, qui vont nous obliger à entendre les mots les uns par rapport aux autres.<sup>4</sup>

« Souligner la relation », « superposer aux relations grammaticales habituelles entre sujets, verbes et compléments, d'autres plus fortes encore », « entendre les mots les uns par rapport aux autres » : tout dit ici que la musique est un art du lien, de la relation. Quand elle s'ajoute et se mêle au texte, les possibilités de mettre en rapport les mots les uns avec les autres sont décuplés : il y a les liens syntaxiques, mais aussi les liens rythmiques, les liens de hauteur et, dans la polyphonie, les liens entre les voix. Michel Butor rejoint ainsi la conception de la musique d'un musicien qui fut l'une de ses connaissances : Pierre Boulez. Ce compositeur est considéré comme le chef de file du « sérialisme intégral ». On désigne par là un « système » – le mot est de Pierre Boulez – qui généralise la méthode sérielle telle que l'ont imaginée les musiciens de la seconde école de Vienne (Schönberg, Berg et surtout Webern que Pierre Boulez considère comme un précurseur). Selon les musiciens de cette école, la série est un ensemble regroupant les douze sons de la gamme chromatique dans un ordre précis et tout le morceau doit répéter cette série en respectant l'ordre, mais en variant les rythmes (il est possible de faire entendre les notes de la série dans un seul et même accord), les dynamiques et les timbres. Pierre Boulez généralise ce procédé à tous les paramètres du son : alors que les musiciens de la seconde école de Vienne n'utilisaient la série que sur les hauteurs des sons, Pierre Boulez crée des séries rythmiques, des séries de nuances et même de timbres.

<sup>1</sup> On pense aux références alchimiques dans *Portrait de l'artiste en jeune singe* (1967), ou à « L'alchimie et son langage » (*Répertoire I*, 1960).

<sup>2</sup> Pensons à ses *Improvisations sur Balzac* qui montrent comment l'écrivain de *La Comédie humaine* crée un monde cohérent.

<sup>3</sup> J'aurai l'occasion d'y revenir tout au long de cette thèse, évoquons seulement pour l'instant le cycle sur Beethoven : *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* (1971), « Les révolutions des calendriers » (*Répertoire V*, 1982), *Le Château du sourd* (1999).

<sup>4</sup> Michel Butor, *L'Utilité poétique* (1995) dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, III, *Répertoire 2*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2006, p. 822-823.

Qu'on écoute à ce sujet le premier livre des *Structures* ou encore *Le Marteau sans maître*<sup>1</sup>. Cette méthode musicale permet de regrouper dans un même « système » (celui du sérialisme intégral) tous les paramètres du son, de faire jouer ensemble nuances, timbres, hauteurs et rythmes. Un mot qui revient très souvent dans les écrits de Pierre Boulez ainsi que dans ceux de Michel Butor est celui de « cohérence », qui apparaît comme un critère de qualité pour les œuvres d'art : ces dernières doivent pour eux construire un système capable de créer des rapports nécessaires, motivés, entre des éléments apparemment indépendants les uns des autres ; pensée proche de la théorie des sphères de Pythagore. La musique, modèle de cohérence, fait naître l'ordre dans le chaos.

Pourquoi cette recherche constante de l'ordre dans l'œuvre de Michel Butor ? À quoi servent ces formes littéraires parfaites ? Ces questions supposent que la littérature a une utilité, comme le montre Michel Butor dans *L'Utilité poétique* : travailler va avec vivre, pour reprendre la phrase de *Concert* citée plus haut. La littérature sert parce qu'elle met en ordre, en cosmos, le chaos, qu'elle révèle dans le monde des réseaux de sens, et que ces réseaux sont des liens. L'ordre devient alors synonyme d'ouverture à l'altérité, comme si la structure permettait d'appréhender l'autre comme une partie du même, d'intégrer la différence de l'individu dans un système sans la nier. Michel Butor relie les quatre coins du monde qu'il parcourt pendant ses incessants voyages et ouvre des espaces de rencontre entre les peuples, les races, les sexes, mais aussi entre les arts et les époques. L'écriture, on le voit, devient ouvrir, pour reprendre le mot célèbre de l'OuLiPo, ouverture sur l'autre et sur toutes les altérités, elle devient une arme contre l'intolérance, l'incompréhension. Il ne s'agit pas de militantisme, mais d'un engagement d'écrivain ancré dans une pratique de l'écriture toujours à la recherche du lien.

En effet, pour Pierre Boulez comme pour Michel Butor, cette conception de l'art a des conséquences sur des domaines extérieurs à l'art, à commencer par les domaines social et politique. Pierre Boulez, dans *Pierre Boulez, par volonté et par hasard – entretiens avec Célestin Deliège*, s'oppose à John Cage en ce qui concerne le rôle du hasard dans l'œuvre :

C. D. : Cage va évidemment plus loin. Son projet, selon lui, n'aurait même pas de postulat esthétique : ce serait un projet purement anesthésique.

<sup>1</sup> Pierre Boulez, *Le Marteau sans maître*, dans *Œuvres complètes*, (13 CD), Deutsche Grammophon, 2013.

P. B. : Il y a des actions qu'il faut ne pas vouloir faire. Le projet anesthétique ou antiesthétique, qu'est-ce que c'est exactement ? C'est l'acceptation d'une passivité par rapport à ce qui est : c'est une conception d'abandon.

Appliquée à d'autres catégories qu'à la musique, par exemple au phénomène social, une position « antiesthétique » pourrait donner, non pas l'absurdité, mais l'antisocial. La résonance antisociale d'une telle position est si évidente pour moi qu'à ce moment-là on est mûr pour des sociétés de type fasciste qui vous laissent un coin pour jouer. C'est, à mon avis, vouloir jouer volontairement le *fou du roi*. C'est une position très dangereuse, même du point de vue politique, parce qu'une certaine société vous laisse le privilège d'être le *fou du roi* pourvu que vous acceptiez cette position et que vous n'en sortiez pas. Or, pour moi, il y a un état d'esprit vraiment repoussant, et dans toute son abjection, à vouloir être le *fou du roi*, le *fou* d'une société, et à donner à cette société un prétexte pour être une société fermée et à tendance fascisante.<sup>1</sup>

L'opposition entre John Cage et Pierre Boulez proposée par Célestin Deliège est intéressante parce qu'elle fait ressortir une incompatibilité théorique : pour John Cage, la musique doit s'ouvrir au hasard au point de devenir « anesthétique », produisant ainsi des œuvres dont la partition se présente comme un dessin, simple stimulus de l'imagination de l'interprète. La réponse de Pierre Boulez s'inscrit immédiatement dans le domaine de la morale avec l'utilisation du modal « falloir » et la forme négative complexe « il faut ne pas vouloir faire », qui fait apparaître le refus de l'aléatoire en art comme une résistance. Pierre Boulez transforme ensuite le mot de Cage, « anesthétique » en celui, bien plus polémique, d'« antiesthétique » : l'art aléatoire n'est pas dans un autre domaine que l'art structuré, il cherche à en détruire l'effort : l'art structuré est un art du lien alors que l'art aléatoire est « antisocial », défaisant le lien social et rend possible « des sociétés de type fasciste qui vous laisse un coin pour jouer. » De là deux conceptions opposées de l'artiste : pour Pierre Boulez comme pour Michel Butor, l'artiste a vocation à créer des structures, c'est-à-dire du lien, entre les paramètres du son, entre les mots ou entre les arts, donnant à la société le modèle d'un système qui unit les membres d'un même groupe sans pour autant nier leur spécificité propre. J'y reviendrai quand je verrai la manière dont Pierre Boulez réintroduit le hasard dans son œuvre, ou quand j'étudierai l'usage des langues étrangères dans celle de Michel Butor. D'un autre côté, l'artiste, tel qu'il est implicitement présenté dans l'œuvre de John Cage d'après Pierre Boulez, est un « fou du roi », un exclu de la société, qui n'a pas le droit de créer du sens ou de donner l'exemple, qui doit se contenter de divertir et de rester un paria, dans son « coin pour jouer ». Ces deux façons d'envisager le rôle de l'artiste ont des résonances politiques car si les artistes sont des « fous du roi », personne n'empêchera la société de devenir « fermée », c'est-à-dire exclusive, incapable de créer du lien entre ses membres ou avec les autres sociétés, et même « fascisante ».

<sup>1</sup> Pierre Boulez, Célestin Deliège, *Pierre Boulez, Par volonté et par hasard – entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Éditions du seuil, 1975, p. 111.

L'artiste « fou du roi » serait le « prétexte » d'une telle société : ce mot montre que l'art est toujours un modèle pour la société d'après Pierre Boulez, qu'il le veuille ou non. Pour Pierre Boulez, les œuvres de John Cage défont le lien entre le compositeur et l'interprète, puisque le compositeur ne guide presque plus son interprète ; or, si la société prend modèle sur l'art, ce qui est, pour Pierre Boulez, toujours le cas, l'œuvre de Cage mène à l'affaiblissement des liens sociaux et conduit à un état fascisant. L'art et la vie sont liés, ce qui donne à l'artiste une vraie responsabilité sociale et politique : non pas qu'il doive se lancer dans l'art militant, inscrire des problématiques politiques particulières dans son œuvre, mais parce qu'il doit porter l'idéal d'un système dont l'utilité est de créer des liens, de rendre possible la cohérence de l'œuvre d'art et donc, par analogie, du groupe social.

Ce même type d'engagement par et dans la littérature se lit dans les travaux critiques de Michel Butor : « Toute œuvre est engagée, même la plus routinière, toute activité de l'esprit étant fonction dans une société ; plus elle est profondément inventive et plus elle oblige à un changement. / Le monde produit *progressivement* sa propre critique et s'invente en nous difficilement.<sup>1</sup> » Dans la première phrase, le mot « engagée » n'a pas le sens qu'on entend dans « œuvre engagée » habituellement : Michel Butor explique que toute œuvre joue un rôle, occupe une « fonction » dans la société. Mais, alors que les œuvres qui se contentent d'imiter les ombres des chefs-d'œuvre du passé, comme il le dit quelques lignes avant, ne font que voiler les changements du monde moderne et autoriser la société à stagner, à dysfonctionner, les œuvres « profondément inventives » « obligent à un changement ». Même si ce n'est pas le même type d'œuvre qui est condamné par Pierre Boulez ou par Michel Butor, la critique repose sur le même présumé : « toute œuvre est engagée », toute œuvre a un rôle à jouer dans la construction du monde. Quand elle prétend ne jouer aucun rôle elle laisse le monde dysfonctionner, et crée même du dysfonctionnement.<sup>2</sup>

Yehuda Lancry a étudié la dimension politique de l'œuvre de Michel Butor dans *Michel Butor ou la résistance*, le considérant comme un perceur de frontières. Il parle particulièrement du travail de l'écrivain sur la musique dans la sous-partie « c » du chapitre II, intitulée « Le mur du son<sup>3</sup> », considérant que Michel Butor abolit la frontière entre mot et son musical, notamment dans ses articles « L'opéra, c'est-à-dire le théâtre », « La musique, art réaliste », ou encore dans la forme qu'il invente de « concert-conférence » pour le *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*. À

<sup>1</sup> Michel Butor, « La critique et l'invention » (*Répertoire III*, 1968), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, II, *Répertoire I*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2006, p. 729.

<sup>2</sup> On peut rapprocher cet engagement littéraire de celui décrit par Claude Simon dans son *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 1986, p. 30 : « C'est à la recherche de ce jeu que l'on pourrait peut-être concevoir un engagement de l'écriture, qui, chaque fois qu'elle change un tant soit peu le rapport que par son langage l'homme entretient avec le monde, contribue dans sa modeste mesure à changer celui-ci. »

<sup>3</sup> Yehuda Lancry, *Michel Butor ou la résistance*, Mesnil-sur-l'Estrée, J.-C. Lattès, 1994, p. 51-53.

travers la notion de résistance, Yehuda Lancry montre comment ce travail dépasse la sphère esthétique pure pour se charger d'une dimension politique : bouleverser les frontières de l'art, c'est bouleverser celles de la société.

Cette multiplication des liens possibles entre des éléments apparemment disparates est au cœur de l'œuvre de Michel Butor : qu'on pense, par exemple, à *Degrés*, ce roman dans lequel le narrateur-écrivain tente d'écrire les liens qui unissent les différents élèves d'un lycée parisien et leurs professeurs, multipliant encore et encore les principes de liaison présidant à ces associations jusqu'à la folie et jusqu'aux limites de la forme romanesque.

« L'utilité poétique » de l'œuvre de Michel Butor réside donc dans sa faculté à créer des liens entre les éléments du monde en utilisant pour modèle la musique, art du lien entre hauteur, durée, dynamique et voix. Qu'on lise à ce sujet cet extrait du « Roman comme recherche », qui ouvre *Répertoire I* :

D'autre part, il est évident que la forme étant un principe de choix (et le style à cet égard apparaît comme un des aspects de la forme, étant la façon dont le détail même du langage se lie, ce qui préside au choix de tel mot ou de telle tournure plutôt que de telle autre), des formes nouvelles révéleront dans la réalité des choses nouvelles, des liaisons nouvelles, et ceci, naturellement, d'autant plus que leur cohérence interne sera plus affirmée par rapport aux autres formes, d'autant plus qu'elles seront plus rigoureuses.

Inversement, à des réalités différentes correspondent des formes de récit différentes. Or, il est clair que le monde dans lequel nous vivons se transforme avec une grande rapidité. Les techniques traditionnelles du récit sont incapables d'intégrer tous les nouveaux rapports ainsi survenus. Il en résulte un perpétuel malaise ; il nous est impossible d'ordonner dans notre conscience toutes les informations qui l'assaillent, parce que nous manquons des outils adéquats.<sup>1</sup>

Pour Michel Butor, comprendre la réalité, c'est comprendre les « liaisons » que les choses entretiennent les unes avec les autres. Or, comme le monde change très rapidement, comme de « nouveaux rapports » se font jour entre les choses, les formes romanesques doivent elles aussi changer pour s'adapter. Cela est valable pour toute l'œuvre butorienne, et non seulement pour ses romans. La forme romanesque permet « d'ordonner dans notre conscience toutes les informations qui l'assaillent », à condition qu'elle ait une grande « cohérence interne ». Voici encore une manière de relier le travail littéraire à la vie : la forme romanesque, et bientôt la forme mobile que Michel Butor découvre après avoir écrit ses romans, permet de lire le monde comme un réseau, de faire tenir ensemble ses éléments, d'ordonner le chaos.

<sup>1</sup> Michel Butor, « Le roman comme recherche » (*Répertoire I*, 1960), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, II, *Répertoire I*, op. cit., p. 23.

La musique est donc pour Michel Butor le moyen de créer des cosmos, des liens, entre les éléments disparates du monde moderne toujours changeant, toujours menacé par le chaos et l'intolérance. En effet, le chaos antique n'est pas simplement un désordre mais une désunion, un état où les choses s'ignorent respectivement, où aucune vue d'ensemble – vue ensemble – n'est possible. « Vivre et travailler de concert » désignerait alors le travail de Michel Butor contre l'informe, le désuni ou plutôt le jamais-encore-uni. Il est alors tout à fait cohérent que Michel Butor ait cherché à s'associer à d'autres artistes : le geste de collaboration s'inscrit dans sa démarche esthétique. Il s'est ainsi associé avec d'autres écrivains, avec des peintres, avec des photographes, avec des musiciens, vivants ou morts, vivant ou vivant à travers leur œuvre ressuscitée par la critique qui se fait dialogue.

Peut-être y a-t-il ici une seconde leçon de musique : la cohérence formelle ne s'oppose pas au sentiment, au sensible, elle est au contraire, dans l'œuvre de Michel Butor, un moyen d'aller vers l'autre, de le rencontrer, ou de dénoncer l'exclusion et le refus de cette rencontre<sup>1</sup>. Sous le goût de la structure, on trouve le goût de l'humain, ou pour le dire avec François Aubral : « Il y a là ce que nous pourrions appeler une inspiration structurée qui peut devenir aussi structure imaginaire et ultérieurement matrice originaire pour l'écriture.<sup>2</sup> » Sous la forme, on ressent la tendresse ou le malaise, et ce n'est pas la moindre association que réussit Michel Butor. Quelle tendresse, en effet, peut-on lire dans la retranscription des bavardages d'avion dans *Réseau aérien* ou des touristes dans *Description de San Marc* ! Il y a certes de l'humour dans la répétition des mêmes stéréotypes de bouche en bouche, mais cet humour n'est, d'après moi, pas sarcastique. La mise en forme, permise, comme je le verrai, par l'appropriation de méthodes musicales, permet à ces échanges humains, très humains, de retrouver une dignité en devenant œuvre d'art.

Pour comprendre cette union de la forme et du sensible dans la musique, il est nécessaire de résumer les différentes conceptions de la nature de la musique dont Michel Butor a hérité et sur lesquelles il a pris position. On peut opposer ceux pour qui elle est l'art des structures par excellence, celui de l'organisation la plus rigoureuse comme je l'ai rapidement évoqué à propos de Platon et de Pythagore, et ceux pour qui elle est l'expression la plus spontanée des sentiments, comme l'affirment Schopenhauer et Nietzsche.

<sup>1</sup> Jean Roudaut voit dans le goût des structures de Michel Butor l'expression du « malaise contemporain » : « Cela peut-être, aidera à saisir le malentendu qui fait que l'œuvre de Butor, qui a essentiellement pour sujet le malaise contemporain, ait été principalement remarquée pour sa forme ; tout se passe comme si le lecteur avait, selon une technique bien connue des psychanalystes, accordé son attention au cadre des ouvrages et à leur couleur, pour ne pas voir l'ombre qu'ils recèlent. » (*Michel Butor ou le livre futur*, Paris, Gallimard, 1964, p. 76).

<sup>2</sup> François Aubral, *Michel Butor*, Paris, Seghers, 1973, p. 49.

Dans *La Naissance de la tragédie*<sup>1</sup>, dont le premier titre était *La Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique*, Nietzsche découvre deux sources à l'art : la source apollinienne et la source dionysiaque. La première est incarnée par les arts plastiques, les arts du regard, qui est le sens qui met à distance et qui analyse. C'est la tendance rationalisante de l'art, la recherche de la clarté et de l'organisation. La source dionysiaque est, quant à elle, réalisée dans la musique, l'art de l'audition, qui est le sens qui ne peut pas mettre à distance. L'art dionysiaque, l'art musical, est l'expression pure des sentiments, de l'instinct, du « vouloir », dit Schopenhauer. Nietzsche fait des chanteurs du chœur tragique un tout uni avec le monde dans une harmonie retrouvée, vécue en dehors de toute intellectualisation, dans un retour à l'animalité qui est acceptation de la vie comme elle est, avec son lot de malheurs et d'absurdités. Il estime que cet art purement dionysiaque se retrouve encore dans les danses chamaniques qui célèbrent aussi, d'après lui, le retour à l'animalité, l'appartenance au monde. La musique des futuristes italiens rejoint cette conception. Ainsi, dans l'un des manifestes écrits par Marinetti, on peut lire : « C'est en Italie que nous lançons ce manifeste de violence culbutante et incendiaire, par lequel nous fondons aujourd'hui le Futurisme, parce que nous voulons délivrer l'Italie de sa gangrène de professeurs, d'archéologues, de cicérones et d'antiquaires.<sup>2</sup> » La « violence culbutante et incendiaire » de l'art, mélange d'Éros et de Thanatos, puise aux sources de la vie pour supprimer tout ce qui est vieux ou mort, afin de revivifier la société par une sorte de transe qui pourrait rappeler celle des bacchantes de Dionysos. Remarquons d'ores et déjà la fascination des futuristes pour la modernité, incarnée par la machine, l'automobile en particulier : la machine apparaît ici comme un décuplement de l'énergie humaine, comme le paroxysme de l'énergie, de la vitalité, contre la « gangrène de professeurs, d'archéologues, de cicérones et d'antiquaires. » Michel Butor conçoit aussi la modernité comme une accélération : le monde change de plus en plus vite, les moyens de transport réduisent les distances. Cependant chez lui, l'intérêt pour ce potentiel d'énergie est doublé d'une conscience du risque qu'il représente : la machine peut s'emballer, la technologie peut se mettre au service du pire et décupler le pouvoir de nuisance de l'homme. La machine, c'est aussi le « système », au sens boulézien du terme, la structure extrêmement logique et fonctionnelle qui donne forme à l'œuvre littéraire ou musicale. Or, cette structure-machine, qu'on pourrait rapprocher d'un mécanisme d'horlogerie, est à la fois le moyen de décupler l'énergie créatrice de l'artiste et le risque de se laisser entraîner, broyer, comme c'est le cas du premier narrateur de *Degrés*.

On voit bien comment cette pensée s'oppose radicalement à celle des pythagoriciens ou de Platon, pour qui la musique est reproduction de l'ordre du cosmos et sert à discipliner l'âme. Voilà un premier paradoxe dans la théorisation de la musique : elle est à la fois l'art de l'instinct, du laisser-aller des sentiments les plus primaires, et le moyen de discipliner l'esprit et de comprendre les structures du

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1989.

<sup>2</sup> Giovanni Lista, *Le Futurisme, une avant-garde radicale*, Espagne, Gallimard, 2008, p. 116.

monde. Dans *Boutès*, Pascal Quignard reprend ce paradoxe, qui parcourt toute son œuvre théorique sur la musique (*La Leçon de musique, La Haine de la musique, Le Nom sur le bout de la langue...*) :

La pensée d'Apollonios est claire. À ses yeux il y a deux musiques. L'une de perdition (qu'il définit admirablement en disant qu'elle *ôte le retour*), l'autre orphique, salvifique, articulée, collective, qui est celle qui produit son unanimité et qui de ce fait assure la rapidité aux rames des rameurs. Exclusivement humaine, ordonnée, ordonnante, elle *ordonne le retour*. Apollonios écrit qu'Orphée *ebièsato* – prend de force le chant qui sidère.<sup>1</sup>

Quelques lignes avant, on peut lire : « Ou encore : la musique de la cithare fabriquée de main d'homme fait obstacle à la puissance sidérante du chant animal.<sup>2</sup> » Une musique dionysiaque, le « chant animal », le chant des sirènes, celui qui pousse Boutès à se jeter à l'eau pour ne faire plus qu'un avec la mer, s'oppose à une autre, apollinienne, le chant structuré (« articulé », dit Pascal Quignard), « la musique de la cithare fabriquée de main d'homme ». Cette musique apollinienne « ordonne le retour » : il y a là une superposition de sens surprenante. D'abord, elle permet à Ulysse de revenir à Ithaque, elle met donc en ordre son retour, elle l'organise. D'autre part, elle met aussi de l'ordre dans la manière dont les marins rament, elle synchronise leurs mouvements. Mais elle est aussi, et c'est là le second sens du verbe « ordonner », une musique qui contraint l'homme à obéir, qui le fait rentrer dans le rang, créant ainsi une collectivité. Pascal Quignard, à l'évidence, choisit la musique dionysiaque, la musique solitaire : il n'y a qu'à lire *Tous les matins du monde* pour s'en convaincre. La question se pose autrement pour Michel Butor.

À première vue, il est clairement du côté de la musique-structure, de la musique-cosmos, dans la continuité des conceptions pythagoriciennes. Une grande différence est pourtant, d'ores et déjà, à souligner : la musique, tout comme la littérature quand elle s'en inspire, ne reproduit pas l'ordre du monde, elle le produit. Elle rend l'esprit humain capable d'ordonner le monde, ou plutôt d'ordonner la représentation qu'il se fait de ce monde. La musique et la littérature ont pour fonction d'affiner les structures mentales du temps et de l'espace, conçues par Kant<sup>3</sup> comme nos modes de perception du monde, pour nous rendre capables d'appréhender le monde moderne, sans cesse plus complexe. Cependant, cette mise en avant du caractère structuré, ordonné, de la musique n'est pas une renonciation à son expressivité, loin de là, car la structure n'est pas fermée : elle est toujours, chez Michel Butor, un appel au dépassement, une manière de pousser plus loin le créateur, de le propulser au-delà de ses limites

<sup>1</sup> Pascal Quignard, *Boutès*, Paris, Galilée, 2009, p. 17-18.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>3</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, Paris, PUF, 2012.



– avec les périls que cela comporte, comme je le montrerai dans *Degrés*. Je comprendrai comment, pour Michel Butor, la structure implique son dépassement, existe pour être dépassée, à travers par exemple le *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* : Michel Butor commence par lire dans l'œuvre de Beethoven une structure qui consiste à reproduire une même organisation (celle du thème), à différentes échelles ; à partir de là, il fait entrer l'écriture dans la danse. L'écriture reprend à la structure des *Variations Diabelli* de Beethoven leur mécanisme d'expansion pour produire ce *Dialogue* mais aussi « Les révolutions des calendriers » et *Le Château du sourd*. La structure est une possibilité d'expansion, de création (ou plutôt « d'élaboration », puisque Michel Butor récuse le mot de création qui donne l'impression que l'œuvre se fait sans effort, par privilège divin<sup>1</sup>), elle se déborde elle-même, le système n'est mis en place que pour permettre son débordement par le trop-plein de matière comme dans le cycle Beethoven ou par l'exception comme dans les œuvres mobiles (*Réseau aérien, Mobile, Description de San Marco, 6 810 000 Litres d'eau par seconde*) et les romans (*Passage de Milan, L'Emploi du temps, La Modification, Degrés, Portrait de l'artiste en jeune singe, Intervalle*).

Ce rapport à la structure le rapproche aussi de Pierre Boulez. En effet, celui-ci déclare dans *Penser la musique aujourd'hui* :

Plus que les acquisitions proprement dites qui en sont soit la source, soit la conséquence, ce sont les méthodes d'investigation et la recherche d'un système cohérent que je considère indispensables pour fonder toute création. Que l'on ne vienne pas m'objecter, par ailleurs, qu'une pareille démarche conduit à l'aridité, qu'elle tue toute fantaisie, toute inspiration – puisqu'il faut bien prononcer ce mot fatidique. Loin de ne voir dans la poursuite d'une méthode, dans l'établissement d'un système, qu'un dessèchement des facultés, j'y vois, au contraire, la forme la plus puissante de l'invention, où l'imagination joue un rôle capital, déterminant.<sup>2</sup>

Ce passage fait partie de la conclusion de l'ouvrage dans lequel Pierre Boulez a analysé les méthodes de construction de la musique de son temps, offrant au lecteur une vision de la musique comme art de la structure. La première phrase pousse le lecteur musicien à continuer cette démarche. Pierre Boulez a rappelé juste avant qu'il ne donne pas ici des recettes à appliquer pour créer des morceaux, et il explique dans cette phrase qu'il a, par ce livre, donné un exemple des « méthodes d'investigation », d'une « recherche d'un système cohérent. » La recherche doit être poursuivie, et le pluriel de « méthodes »

<sup>1</sup> Cf. Michel Butor dans Georges Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1967 : « ce qui me gêne, dans le mot "création", c'est qu'il est lié à une illusion soigneusement entretenue, l'illusion de la gratuite de l'œuvre d'art. Et je prends le mot, le mot "gratuité" dans tous ses sens. On a l'impression que l'œuvre d'art est quelque chose qui tombe du ciel, quelque chose que l'artiste fait sans effort, sans travail, quelque chose qui naît de rien. », p. 36.

<sup>2</sup> Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Saint-Amand, Gallimard, 1987, p. 166.

incite à en chercher d'autres. La deuxième phrase revient sur l'opposition traditionnelle entre travail de la forme et expression du sentiment, qui prend ici les noms de « fantaisie », d'« inspiration », mais « l'établissement d'un système » est pour lui « la forme la plus puissante de l'invention, où l'imagination joue un rôle capital, déterminant. » Et cela pour deux raisons : d'abord, les systèmes, extrêmement cohérents, que Pierre Boulez met en place dans sa musique, sont bien le fruit d'une imagination fertile. Ensuite, ils sont sans cesse débordés par les nécessités du son, voire par celles du système même. Cette force de création dans la structure et son débordement sont aussi identifiables dans l'œuvre de Michel Butor, qui déclare :

Il n'y a pas d'opposition entre la technique et l'inspiration, il y a une raison opératoire qui est dès l'origine destinée à provoquer l'inspiration, et, dès que l'inspiration apparaît, une réaction de cette inspiration, que va permettre à cette raison opératoire de devenir elle-même inspirée, et ainsi de suite.<sup>1</sup>

Le système met en branle l'inspiration qui à son tour le perturbe.

La matière déborde la forme : jamais Pierre Boulez n'oublie les « basses besognes », la réalité physique du son et de ses modes d'émission, avec toutes les contraintes que cela implique.

Quand nous avons commencé à généraliser la série à toutes les composantes du phénomène sonore, nous nous sommes jetés à corps perdu – à tête perdue, plutôt – dans les chiffres, brassant pêle-mêle mathématiques et arithmétique élémentaire, [...] Au surplus, à force de préorganiser le matériau, de le « précontraindre » on avait débouché sur l'absurdité totale : de nombreuses tables de distribution nécessitaient des tables de correction, en nombre à peu près équivalent, d'où une *balistique* de la note ; pour tomber juste, il fallait rectifier ! Les différentes grilles de départ s'appliquaient, en effet, à un matériau « idéal » (« mon paletot aussi devenait idéal ») sans se soucier des contingences – des basses besognes – de quelque nature qu'elles soient : les organisations rythmiques ignorant les relations métriques réalisables, les structures de timbres faisant fi des registres et de la dynamique des instruments, les principes dynamiques ne tenant aucun compte des rencontres et des masques, les ensembles de hauteurs n'ayant cure des problèmes harmoniques ou des limites de tessiture.<sup>2</sup>

La matérialité et de la production du son musical sont les garantes d'une musique qui n'est pas uniquement « mathématiques et arithmétique élémentaire ». Le parallèle avec la littérature telle que la pratique Michel Butor est évident : le mot, par ses sonorités, par ses affinités syntaxiques, peut inscrire

<sup>1</sup> Michel Butor dans Georges Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, op. cit., p. 115.

<sup>2</sup> Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, op. cit., p. 22.

dans la structure générale des sortes de microstructures obéissant à leur logique propre. De la même manière, les particularités du son font que les microstructures, dans la musique telle que la conçoit Pierre Boulez, peuvent fonctionner selon des logiques différentes, voire opposées, à celle de la structure générale :

L'important consiste à vérifier si toutes les bifurcations, les incidentes et les retournements sont intégrés au contexte : l'adoption d'un résultat pour une fraction déterminée n'arrive pas à se justifier seulement selon son actualité, sa mise en place opportune – ce résultat peut, au contraire, masquer la vraie solution, ou encore rompre la cohésion interne, démanteler la logique de coordination en refusant de s'intégrer au tout ; il y a quelquefois antinomie foncière entre structure globale et structures partielles : bien que les secondes aient été « prévues » comme subordonnées à la première, elles acquièrent – par leur agencement particulier – une autonomie d'existence, véritable force centrifuge.<sup>1</sup>

La structure imaginée par le musicien ne l'empêche pas de rester sensible aux contraintes de son matériau, aux appels de sa matière, jusqu'à « l'antinomie foncière entre structure globale et structures partielles », ce qui ne veut pas dire que la structure globale n'est plus cohérente, au contraire ; elle est un outil souple, permettant d'intégrer le hasard et de suivre son intuition.

D'autre part, le système cohérent construit par le compositeur n'est pas une limitation de la créativité, au contraire. Dans le tome III de *Points de repère*, intitulé *Leçons de musique*, au chapitre « Le système et l'idée », Pierre Boulez différencie le « système » de « l'idée ». Il nomme « système » le cadre théorique dans lequel un créateur peut inscrire son œuvre, par exemple le système tonal ou le système sériel. « L'idée », c'est alors la forme spécifique que crée le compositeur à partir de ce système. Il montre ensuite que quand on choisit un système, l'idée s'y plie jusqu'à un certain point mais qu'à un moment plusieurs solutions également satisfaisantes s'offrent au compositeur. Ce dernier a alors trois solutions : choisir par intuition, revoir le système pour que ce dernier ne permette plus qu'une solution, ou laisser toutes les solutions. La troisième solution est celle qui donne la musique aléatoire, que Pierre Boulez réfute puisqu'il la voit comme la négation de l'acte créatif, comme une démission du compositeur, car c'est une façon de ne pas choisir. Restent alors les deux autres solutions. L'extrait qui suit montre la méfiance de Pierre Boulez envers « l'intuition » :

En quoi, d'ailleurs, l'intuition peut-elle vraiment nous porter ? Ou ne nous sert-elle qu'à créer l'illusion que notre libre arbitre est le meilleur ? On ne doit pas négliger de soumettre cette

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 16.

intuition à la discipline d'un système, car l'intuition nous fait croire à la liberté d'invention, même quand celle-ci est menacée d'être le jouet de notre métier acquis ou de notre mémoire – la mémoire de nous-mêmes étant encore plus dangereuse que la mémoire qui se souvient d'autrui ! Le désengagement de l'intuition grâce au pur travail technique, à la contrainte qu'impose la réflexion sur les données du langage, peut grandement bénéficier à l'invention qui se voit ainsi suggérer des solutions auxquelles, de sa seule initiative, elle ne serait pas arrivée, parce qu'elle ne se serait pas dépouillée de son point de vue habituel. [...] Mais alors, que faire pour que se confortent variation et cohérence, vision globale et accident de l'instant, hasard aboli et libre arbitre préservé, primauté de l'ordre et transgression de la loi ?<sup>1</sup>

L'intuition est un leurre : elle nous fait croire que nous choisissons librement alors que nous sommes toujours soumis à un système. Quand nous nous croyons hors système, c'est simplement parce que le système auquel nous obéissons nous est devenu tellement familier qu'il semble « naturel », il agit comme une « seconde nature<sup>2</sup> », dit Schönberg<sup>3</sup>. Cette référence à la nature est fréquemment utilisée par les détracteurs de la musique atonale pour qualifier la musique tonale, système tellement admis qu'il oublie qu'il en est un. La contrainte d'un nouveau système permet alors de se détacher du système ancien, d'en sortir, d'entraîner son imagination sur des voies nouvelles. C'est donc clairement la seconde solution, celle qui consiste à revoir le système, que choisit Pierre Boulez.

Schönberg apporte un autre éclairage sur la question du système et son rapport à la « nature ». Pour ce compositeur, l'art (dont la musique) a pour but d'imiter la nature. Toute la musique est donc, pour lui, basée sur les rapports existant dans le son naturel entre ses différents harmoniques. Mais ces rapports sont éminemment complexes : Schönberg voit dans le système une sorte de simplification que produit l'esprit pour maîtriser, et même « posséder » ce phénomène naturel compliqué :

Mais il faut l'entendre [le système] comme une de ces simplifications que l'esprit humain invente quand il désire venir à bout du matériau. La supposition que le système de simplification des choses a été pris pour le système des choses existe là aussi et l'on peut tranquillement supposer que, bien que fondé sur une sensation juste, notre traitement des dissonances réalisa par la suite beaucoup plus le développement du système simplificateur qu'il ne réfléchissait vraiment sur l'essence même de la dissonance. Il est probable que je tombe dans la même erreur en me tenant moi-même à cette manière de traiter les dissonances. Je peux cependant fournir ici, à mon avantage, deux raisons à cela : tout d'abord (comme je l'ai si souvent affirmé) je ne présente pas les directives nécessaires à l'accomplissement du système comme des lois, comme une esthétique, ensuite, entre aussi en ligne de compte le fait qu'aujourd'hui notre oreille n'est pas seulement formée par les conditions que la nature lui pose mais aussi par celles produites par le système qui,

<sup>1</sup> Pierre Boulez, *Leçons de musique*, dans *Points de repère*, III, Lonrai, Christian Bourgeois, 2005, p. 408.

<sup>2</sup> Arnold Schönberg, *Traité d'harmonie*, Memphis, J.-C. Lattès, 1982, p. 75.

<sup>3</sup> Cette expression est d'ailleurs reprise par Adorno qui déclare, à propos des règles de la musique tonale : « L'invariance de ces éléments a revêtu, en se déposant, l'aspect d'une seconde nature. C'est cela qui rend l'abandon de la tonalité si difficile pour la conscience. » *Quasi una fantasia* (1963), Paris, Gallimard, 1982, p. 4.

entre-temps, a atteint la maturité d'une seconde nature. Aujourd'hui, c'est à peine si nous pouvons – peu à peu – nous soustraire à l'effet de cette culture, de ce produit de l'art, et le « rappel des données de la nature » peut avoir une valeur théorique de connaissance sans être pour cela en mesure d'en porter immédiatement les fruits artistiques. Sûrement qu'un jour ce chemin sera à nouveau également parcouru, lui qui ravit à la nature de nouveaux secrets, lesquels ensuite se perdront aussi dans les méandres d'un nouveau système. Mais il faut d'abord que l'ancien système soit liquidé.<sup>1</sup>

La tonalité est basée sur le fait de privilégier les premiers harmoniques d'un son. Ainsi, la tonalité de *do* majeur fait entendre en priorité ses harmoniques les plus audibles, soit le *sol*, le *mi*, le *fa*. Cependant, exclure les autres harmoniques, qui font eux aussi partie du son fondamental (*do*), est une simplification, et un appauvrissement : l'atonalité devient alors une façon de réinvestir ces autres sons afin de pousser plus loin la logique de la tonalité. D'après Schönberg, si cela paraît artificiel, voire laid à l'oreille habituée au système tonal, c'est parce que ce dernier est devenu une « seconde nature », c'est-à-dire un système artificiel, culturel, qui s'oublie en tant que tel. Remarquons que, pour Schönberg, cette tendance à la systématisation est amenée à s'exprimer sans cesse : un système en remplace un autre, toujours, faisant ainsi apparaître d'autres composantes du phénomène naturel mais jamais toutes, par nécessité de simplification. Il en est de même pour Michel Butor, notamment dans sa conception du temps : pour lui, la forme romanesque simplifie le phénomène complexe du temps, d'abord en l'installant dans une linéarité factice, puis, avec le Nouveau Roman, en essayant de prendre en compte les phénomènes du souvenir et de la projection mentale, et enfin, dans les formes mobiles, en tentant de faire sentir ses aspects cycliques. Toujours, les systèmes essaient d'appréhender le plus finement possible un élément naturel qui les dépasse.

Une question reste posée, celle de la place du hasard :

Ainsi, le système renvoie à l'idée qui transforme le système qui recrée l'idée, et ainsi en va-t-il sans cesse dans la spirale du développement. Ce couple implique une perpétuelle évolution, indique l'analogie avec un univers en expansion. Il y a un cycle d'échanges, sinon imprévisible, du moins pas entièrement prévisible, il y a dialectique de la loi et de l'accident.

Un univers musical sans loi ne peut exister : il s'agit, sous un autre nom, de la cohérence si chère à Webern ; mais la loi seule ne permet pas à l'accident d'exister, et prive ainsi la musique de la part la plus spontanée de ses moyens d'expression. Peut-on s'en priver sous prétexte d'une

<sup>1</sup> Arnold Schönberg, *Traité d'harmonie*, *op.cit.*, p. 74-75.

discipline dogmatique qui ne trouve aucun fondement réel dans l'histoire, même chez les compositeurs qui ont poussé la scolastique à son plus haut niveau de rendement ? On ne peut acquiescer à une pareille mutilation de l'invention : l'accident doit pouvoir être constamment absorbé par la loi en même temps que la loi doit sans cesse être renouvelée par l'accident. De ces deux pôles de l'écriture, aucun ne saurait disparaître sans dommage : il faut donc les conserver tous les deux et être à même d'en disposer à chaque instant.<sup>1</sup>

L'emboîtement des subordonnées dans la première phrase montre le caractère ouvert de l'interinfluence du système et de l'idée. L'un recrée l'autre « sans cesse », dans une « spirale du développement », impliquant une « perpétuelle évolution » que Pierre Boulez nomme « dialectique de la loi et de l'accident ». Se limiter à l'application d'un système, si cohérent soit-il, est pour Pierre Boulez une « mutilation de l'invention » qui prive l'art de « la part la plus spontanée de ses moyens d'expression. » Hasard et pré-organisation s'allient comme les deux pôles d'une même tension créatrice, « les deux pôles de l'écriture ». Michel Butor, comme Pierre Boulez, ne laisse pas une place au hasard, il la crée, la rend possible par l'existence d'un ordre suffisamment cohérent pour que le hasard acquière une dimension artistique, ne soit pas un retour au chaos et stimule le « système », l'ordre : « L'accident doit pouvoir être constamment absorbé par la loi en même temps que la loi doit sans cesse être renouvelée par l'accident. » Le chapitre 11 de *Penser la musique aujourd'hui*, « entre ordre et chaos », revient sur l'association de la structuration et du hasard, de l'ordre et du chaos : « La certitude absolue de l'œuvre se conduit et se vérifie par l'incertitude de l'instant : c'est entre ordre et chaos qu'il y a place pour la zone la plus instable, la plus volatile, et la plus riche de l'imagination comme de la perception.<sup>2</sup> » « Certitude » et « incertitude » ne s'opposent plus, elles se nourrissent l'une l'autre. Elles créent un entre-deux de l'ordre et du chaos, une « place pour la zone la plus instable » dans laquelle l'imagination peut s'épanouir au mieux.

Voyons comment une telle conception de la structure se retrouve chez Michel Butor, avec toutes les variantes qu'implique le fait qu'il s'agisse de littérature et non de musique. Voici un nouvel extrait du « Roman comme recherche ». Michel Butor vient d'expliquer que le monde moderne étant caractérisé par sa mutation rapide, il est nécessaire que la forme romanesque se modifie, elle aussi :

La recherche de nouvelles formes romanesques dont le pouvoir d'intégration soit plus grand, joue donc un triple rôle par rapport à la conscience que nous avons du réel, de dénonciation, d'exploration et d'adaptation. Le romancier qui se refuse à ce travail, ne bouleversant pas d'habitudes, n'exigeant de son lecteur aucun effort particulier, ne l'obligeant point à ce retour sur

<sup>1</sup> Pierre Boulez, *Leçons de musique*, dans *Points de repère*, III, *op.cit.*, p. 418-419.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 468.

soi-même, à cette mise en question de positions depuis longtemps acquises, a certes un succès plus facile, mais il se fait le complice de ce profond malaise, de cette nuit dans laquelle nous nous débattons. Il rend plus raides encore les réflexes de la conscience, plus difficile son éveil, il contribue à son étouffement, si bien que, même s'il a des intentions généreuses, son œuvre en fin de compte est un poison.

L'invention formelle dans le roman, bien loin de s'opposer au réalisme comme l'imagine trop souvent une critique à courte vue, est la condition *sine qua non* d'un réalisme plus poussé.<sup>1</sup>

Il me semble que c'est la réalité, ou plutôt l'image que nous nous faisons de cette réalité (le monde en soi, tel que Kant le décrit<sup>2</sup>, étant inaccessible), qui joue le rôle que joue l'idée par rapport au système dans la conception de Pierre Boulez. En effet, le système, c'est-à-dire ici la forme romanesque nouvelle, permet d'inventer la réalité au sens où elle permet de la lire, de la comprendre, d'en faire une image mentale cohérente. Mais en retour, la réalité s'impose parfois, et la forme romanesque doit en intégrer toutes les bizarreries. Il y a donc un échange perpétuel entre la forme romanesque et la conception que nous nous faisons de la réalité.

Pierre Brunel, dans *Les Arpèges composés*, revient sur ce jeu entre le hasard et la forme contrôlée, en imaginant un dialogue, à ce sujet, entre musique et littérature :

Est-ce un autre mode de l'improvisation, celui auquel firent confiance les Surréalistes avec l'écriture automatique, celui dont la fatrasie de Lucky pourrait être la caricature dans *En attendant Godot*? Aux débordements kalkbrenneriens de la littérature, la musique au XX<sup>e</sup> siècle a pu s'opposer en donnant une leçon de mesure et de rigueur. Et curieusement, elle l'a fait parfois par la voie de l'improvisation : les trois Improvisations sur Mallarmé qui, entre « Don » et « Tombeau » constituent la plus grande œuvre de Pierre Boulez, *Pli selon pli* (1957-1962) ont montré quel équilibre il était possible d'atteindre entre l'ouverture à l'aléatoire et la rigueur contrapuntique.<sup>3</sup>

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la littérature se laisse aller au hasard, hasard auquel la musique oppose le système extrêmement cohérent du sérialisme intégral en puisant, là est le paradoxe, dans l'improvisation littéraire, ce que montre l'utilisation des textes de Mallarmé par Pierre Boulez. Pierre Brunel poursuit en disant que Michel Butor, qui était lié avec le surréalisme durant sa jeunesse, a repris à son tour la leçon donnée par la musique à la littérature pour produire cet « équilibre » « entre l'ouverture à l'aléatoire et la rigueur contrapuntique » :

<sup>1</sup> Michel Butor, « Le roman comme recherche » (*Répertoire I*), *op. cit.*, p. 23.

<sup>2</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, *op. cit.*

<sup>3</sup> Pierre Brunel, *Les Arpèges composés*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 34-35.

Avec Boulez, l'opposition se trouve dépassée, la composition étant inséparable de l'improvisation même. Le modèle est évident quand Michel Butor entreprend à son tour d'écrire des *Improvisations* : sur Flaubert, sur Rimbaud, sur lui-même. Le travail critique du professeur doit s'y allier avec la liberté de la lecture et cette ivresse que la littérature autorise.<sup>1</sup>

« L'opposition » entre rigueur et inspiration est « dépassée » par Pierre Boulez, de la même manière qu'elle l'est par Michel Butor : c'est que le hasard est permis, intégré, par le système. L'influence de Pierre Boulez sur Michel Butor, que Pierre Brunel repère dans les *Improvisations*, me semble s'étendre plus largement à l'ensemble de l'œuvre, comme je le montrerai.

L'exemple de la reprise de Mallarmé par Pierre Boulez est particulièrement intéressant pour entrevoir les influences et les communautés de pensée qui peuvent exister entre écrivain (poète) et musicien, puisque l'alliance de la musique et du texte repose, pour Pierre Boulez, sur une communauté de structure : l'alliance du texte et de la musique est une question à laquelle l'œuvre de Michel Butor, et surtout sa collaboration avec Henri Pousseur, donne une réponse particulière, dans la filiation de la reprise de Mallarmé par Pierre Boulez. La musique n'est pas là pour illustrer le texte, ou pour en renforcer l'impact émotionnel, comme on a pu le penser par le passé (qu'on pense à la manière dont Vincent d'Indy présente le poème symphonique : « Une intention représentative ou même descriptive va modifier cette construction, souvent au détriment de la Musique, toujours au bénéfice de la *Fantaisie* littéraire de l'auteur.<sup>2</sup> »), elle est une métamorphose de la structure textuelle en structure musicale. Voici ce que dit Jean-Yves Bosseur de la façon dont Pierre Boulez a utilisé les poèmes de Stéphane Mallarmé :

La structure du poème, ses rapports formels sont le matériel de base de la structure musicale équivalente, qu'elle soit simple support réduit au minimum de son autonomie, qu'elle devienne ample commentaire se modelant sur l'architecture (je n'ose dire : sur les « décombres »...) du verbe, telle la vie végétale prenant racine sur la pierre pour l'éclater.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>2</sup> Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, II, Paris, Durand et compagnie, 1933, p. 9.

<sup>3</sup> Jean-Yves Bosseur, *La Musique du XX<sup>e</sup> siècle à la croisée des arts*, Paris, Minerve, 2008.



Je verrai que c'est aussi autour de la notion de structure que s'organise la collaboration qui a uni Michel Butor et Henri Pousseur, dans une véritable recherche de ce que peut être l'association d'une musique et d'un texte, au-delà de toute subordination de l'une à l'autre.

Il faut maintenant étudier un autre aspect de la question : la musique a parfois été considérée comme l'art non référentiel par excellence, l'art abstrait, alors que pour Michel Butor elle fait naître des images et des histoires dans l'esprit de l'auditeur.

Pour illustrer la conviction que la musique est l'art abstrait par excellence, on peut citer les textes de Stéphane Mallarmé<sup>1</sup>. Reprenons sa célèbre formule, tirée de « Crise de vers » : « la poésie doit reprendre à la musique son bien ». Le bien dont il s'agit ici, c'est la capacité de la musique à ne renvoyer à aucun élément du monde, à exister pour elle-même, en dehors de toute référence. Le projet poétique de Mallarmé va dans ce sens : il essaie de faire un « aboli bibelot d'inanité sonore », un poème ne valant que grâce aux sonorités des termes qu'il utilise.

Au contraire, pour Michel Butor, la musique est un art référentiel, comme il le montre dans « La musique, art réaliste ».

Cette conception qui rend la musique littéralement inexplicable, donc le bastion dernier des tenants de l'art pour l'art, repose sur une identification absolue du réel avec le visible, comme si nous n'avions pas d'autre sens. [...]

C'est pourquoi je déclare la musique un art réaliste, qu'elle nous enseigne, même dans ses formes les plus hautaines, les plus détachées apparemment de tout, quelque chose sur le monde, que la grammaire musicale est une grammaire du réel, que les chants transforment la vie.<sup>2</sup>

La première phrase s'applique parfaitement à Mallarmé, « bastion dernier des tenants de l'art pour l'art », qui cherche à faire de la musique (et de sa poésie par son rapprochement avec la musique) un art « inexplicable », sans lien avec le réel. Mais la fin de la phrase propose un argument difficilement réfutable : le réel n'est pas seulement visible, il est aussi audible. Pourquoi, alors, un art du son ne pourrait-il pas le représenter ? La musique est donc « un art réaliste », elle offre une vision du monde et

<sup>1</sup> Par exemple : Mallarmé, « Crise de vers », dans *Œuvres Complètes*, II, p. 204 à 214, Paris, Gallimard, Pléiade, 2003. Ou encore : Mallarmé, « Vers et musique en France », dans *Œuvres Complètes*, II, p. 299 à 302, Paris, Gallimard, Pléiade, 2003.

<sup>2</sup> Michel Butor, « La musique, art réaliste » (*Répertoire II*, 1964), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, II, *Répertoire I*, op. cit., p. 387-388.

nous apprend à organiser le monde sonore qui nous entoure : on rejoint ainsi l'idée que l'art permet de comprendre le monde et donc « que les chants transforment la vie. »

Pour Michel Butor, la musique pousse l'imagination de l'écrivain dans deux directions : elle lui apprend à inventer des structures nouvelles et elle l'invite à mettre des mots sur les histoires qu'elle contient en germe. Le lien entre musique et littérature se fait ainsi selon diverses modalités : dialogue, traduction (toujours inévitablement et heureusement infidèle), métamorphose, hybridation. Celles-ci ont toutes en commun leur faculté à ouvrir des espaces de création, espaces capables de devenir des refuges de tolérance et d'accueil et des modèles pour la vie. « Les chants transforment la vie », et la littérature de Michel Butor chante.

Si la musique est réaliste d'après Michel Butor, cela n'empêche pas qu'elle ne renvoie à aucun référent spécifique, contrairement au langage, ce qui fait d'elle un modèle pour l'écriture, au même titre que les mathématiques avec qui elle partage sa capacité d'abstraction, comme l'explique Claude Simon en son nom propre, puis à travers une citation de Novalis :

Non plus démontrer, donc, mais montrer, non plus reproduire mais produire, non plus exprimer mais découvrir. De même que la peinture, le roman ne se propose plus de tirer sa pertinence de quelque association avec un sujet important, mais du fait qu'il s'efforce de refléter, comme la musique, une certaine harmonie.<sup>1</sup>

Il en va du langage comme des formules mathématiques : elles constituent un monde en soi, pour elles seules ; elles jouent entre elles exclusivement, n'expriment rien sinon leur propre nature merveilleuse, ce qui justement fait qu'elles sont si expressives que justement en elles se reflète le jeu étrange des rapports entre les choses.<sup>2</sup>

Ces deux citations présentent la musique, tout comme les mathématiques, comme non référentielle : « elles constituent un monde en soi ». Pourtant, à un autre niveau, la musique reflète « une harmonie », « le jeu étrange des rapports entre les choses » : elle serait alors « réaliste », non pas au sens d'une référentialité étroite, exclusive, fermée, mais comme une façon d'illustrer, et donc de construire, de faire jouer les « rapports entre les choses ». Elle devient modèle de l'écriture, qui n'est plus une reproduction mais une production du réel. Ce dernier est alors conçu, à la suite de la phénoménologie, comme essentiellement inconnaissable, toujours à construire, à organiser par nos perceptions, véritables « sables mouvants » :

<sup>1</sup> Claude Simon, *Discours de Stockholm*, op. cit., p. 30.

<sup>2</sup> Novalis cité par Claude Simon, *Ibid.*

Rien n'est sûr ni n'offre d'autres garanties que celles dont Flaubert parle après Novalis : une harmonie, une musique. À sa recherche, l'écrivain progresse laborieusement, tâtonne en aveugle, s'engage dans des impasses, s'embourbe, repart – et, si l'on veut à tout prix tirer un enseignement de sa démarche, on dira que nous avançons toujours sur des sables mouvants.<sup>1</sup>

La question du réalisme, de la musique ou de l'écriture, se pose donc sous un jour nouveau. Il s'agit de faire référence non plus au réel, mais aux impressions que nous avons de ce réel, et ainsi d'y trouver une harmonie, un ordre, toujours à modifier.

La réflexion d'Adorno sur les points communs et différences existant entre langage musical et langage littéraire nous apprend que, pour lui, la musique n'a pas de référent, ne renvoie pas à un élément du monde : « Mais ce qui est dit n'est pas séparable de la musique. Elle n'est pas un système de signes.<sup>2</sup> » Cependant, elle traduit des « intentions », comme le langage, mais d'une manière différente, équivoque :

Une musique vide de toute intention, réduite à un simple enchaînement de phénomènes sonores, serait pareille à un kaléidoscope acoustique. Mais si elle ne faisait, à l'inverse, que vouloir dire quelque chose, elle cesserait d'être musique, et tournerait faussement à la parole. Les intentions lui sont essentielles, dans l'exacte mesure, toutefois, où elles restent intermittentes. La musique renvoie au véritable langage : un langage dans lequel la teneur même se trouverait révélée, mais au prix de l'univocité, passée au langage signifiant. Et comme si le plus éloquent de tous les langages devait être consolé de cette malédiction de l'équivoque – sa part mythique, des intentions affluent en lui. Sans relâche, la musique indique ce qu'elle veut dire, et le précise. Mais l'intention ne cesse, en même temps, de rester voilée. [...] Est « musical » ce qui innerve les intentions les plus fugitives sans se perdre en elles, mais en les domptant. C'est ainsi que la musique se constitue en structure.<sup>3</sup>

M'intéresse ici l'aspect essentiellement équivoque de la musique, qui serait le moyen d'un dévoilement « mythique » du sens, à condition que l'effort pour dire quelque chose (une « intention »), soit constant, ce pourquoi « la musique se constitue en structure. » Adorno imagine la possibilité d'un langage musical qui renoncerait, lui aussi, à l'univocité : il prend l'exemple de Kafka, qui écrit d'après lui des « paraboles tronquées » : « Il a procédé avec les significations du langage parlé, du langage signifiant, comme si elles étaient celles de la musique, des paraboles tronquées<sup>4</sup> ». Voilà pourquoi le « rapport entre langage et musique est aujourd'hui devenu critique.<sup>5</sup> » Je tenterai moi aussi d'utiliser la musique comme un miroir critique capable de révéler certains aspects du fonctionnement de l'écriture butorienne.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>2</sup> Adorno, Theodor W., *Quasi una fantasia*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 4.

Je m'efforcerai donc de définir les modalités de l'influence de la musique sur l'œuvre de Michel Butor et de donner sens à cette ouverture de la littérature sur le monde musical. Pour caractériser mon approche de l'œuvre de Michel Butor, écoutons encore Pierre Boulez, qui propose une méthode d'analyse musicale recoupant précisément celle que j'aimerais appliquer dans les pages qui suivent :

Pour conclure, nous allons définir ce que nous estimons comme les constituants indispensables d'une méthode analytique active : l'on se doit de partir d'une observation aussi minutieuse et aussi exacte que possible des faits musicaux qui nous sont proposés ; il s'agit ensuite de trouver un schéma, une loi d'organisation interne qui rende compte, avec le maximum de cohérence, de ces faits ; vient, enfin, l'interprétation des lois de composition déduites de cette application particulière. Toutes ces étapes sont nécessaires ; c'est se livrer à un travail de technicien tout à fait secondaire que de ne pas poursuivre jusqu'à l'étape capitale : *l'interprétation* des structures ; à partir de là, et de là seulement, on pourra s'assurer que l'œuvre a été assimilée et comprise.<sup>1</sup>

Il faut partir du texte, des « faits musicaux » pour en déduire une « loi d'organisation interne », « un schéma » capable de rendre compte de tous ces faits – c'est en cela qu'elle présente « un maximum de cohérence ». Mais il reste une troisième étape indispensable, celle qui consiste à trouver un sens, « l'interprétation des lois de compositions particulières ». En effet, la structure, la « loi d'organisation interne » n'est pas seulement le moyen de produire un bel objet, agréable aux sens et à l'intelligence, elle porte une signification, une vision du monde. C'est par et dans la structure qu'il faut chercher l'engagement social ou politique (au sens large d'organisation de la « polis ») de Pierre Boulez ou de Michel Butor. Ma démarche ne se limitera donc pas à la mise à jour des schémas, des matrices, mais je chercherai à déterminer les « structures productrices », à comprendre pourquoi, comment elles le sont et à observer en quoi (et pour quelles raisons) elles débordent sans cesse les schémas qui pourtant les ont nourries. Voici comment Michel Butor distingue « schéma » et « structures productrices » :

La question la plus grave c'est que ces schémas, parfois amusants comme graphisme, sont difficiles à interpréter : ce n'est pas tant le schéma qui clarifie le texte, c'est l'inverse. Et ces schémas ne représentent en fait que l'émergence des matrices, ce sont des signes qui me permettent de manier les structures productrices, lesquelles sont en fait incomparablement plus complexes. Ce qui est sur le papier n'est qu'une ombre.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, op. cit., p. 14.

<sup>2</sup> Michel Butor, discussion qui suivit « écorché vif » dans *Approches de Butor*, colloque de Cerisy, Paris, Union générale d'éditions, 1974, p. 444.

Il ne faut pas oublier que le « schéma » est toujours une simplification de quelque chose d'« incomparablement plus complexe » : il est un outil qui permet de cerner, jusqu'à un certain point, une réalité qui lui échappe toujours.

Afin de proposer une traversée complète de l'œuvre de Michel Butor, j'ai décidé d'étudier différents modèles de création, différents modèles critiques, du roman à l'œuvre mobile en passant par le dialogue avec une œuvre ou un artiste. L'ordre que j'ai privilégié est déduit de mon expérience de lectrice : de l'œuvre la plus simple, celle où on reconnaît encore des modèles de constructions traditionnels mais où l'influence de la musique se fait déjà visible, à l'œuvre la plus singulière, celle où l'influence des modèles musicaux bouleverse l'écriture de manière évidente. Cet ordre se confond à peu près avec l'ordre chronologique des publications de Michel Butor puisque le rapport entre musique et littérature ne cesse de s'approfondir au cours de sa vie. J'espère ainsi mettre en évidence une poétique de la musique qui ne touche pas uniquement les livrets d'opéra ou les collaborations musicales, mais qui s'étend à toutes les strates de l'œuvre. Notons tout de suite qu'il aurait été possible de partir du symptôme, de commencer par des livres fortement marqués par la musique dans leur structure, afin de rendre cette influence manifeste, avant de la suivre jusque dans les œuvres les moins évidemment musicales : l'ordre que j'ai suivi est plus à même de ménager une progression claire et didactique et a l'avantage de montrer une évolution vers la non-maîtrise, vers un lâcher-prise qui n'est pas un laisser-aller, au contraire. C'est une ouverture sur l'événement et sur l'inconnu, puisque Michel Butor suit la logique de la collaboration jusqu'au bout, laissant au public ou au musicien, un rôle de structuration de l'œuvre qui bouleverse chaque représentation. L'« événement », comme le décrit Jean-François Lyotard, a le pouvoir de surprendre, et d'entraîner la création, qui est peut-être la « trace » qu'il laisse, sur des chemins inattendus :

Prêter l'oreille à un événement est la chose la plus difficile du monde. Un événement n'est pas ce qui occupe la première page des journaux. Il est quelque chose qui survient, qui vient en sortant de rien. Comme tel, ce quelque chose n'est encore rien : on ne saurait le qualifier ni même le nommer. On n'y est pas préparé, on n'a pas de quoi l'accueillir ou le placer dans un système de signification, de quoi l'identifier. Et pourtant s'il advient, c'est qu'il touche à quelque « surface » où il inscrit sa trace : une conscience, un inconscient, individuels ou collectifs. Peut-être même a-t-il à inventer cette surface pour s'inscrire.

Cette trace n'est pas compréhensible aussitôt. C'est une trace étrange, une trace d'étrangeté, en attente de son identification, alors que l'événement est déjà passé. C'est pourquoi il est difficile de « prêter l'oreille » à l'événement : il n'est déjà plus là quand *ce qu'*il est n'est pas encore là.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Jean-François Lyotard, « Musique et postmodernité », dans *Surfaces*, vol. VI, Presses universitaires de Montréal, 1996, p. 4.

L'événement, parce qu'il ne « sor[t] de rien », ne s'inscrit dans aucun « système de signification », mais il est cependant en contact avec quelque chose en nous, qui ne peut pas l'intégrer mais qui peut recueillir, à sa « surface » (les guillemets s'expliquent parce que ce mot est aussi le nom de la revue dans laquelle cet article s'inscrit), sa trace. J'essaierai de lire les œuvres de Michel Butor comme les « traces » des rencontres avec des musiques, vécues comme des « événements ». On observe dans ces œuvres un très mystérieux alliage de la maîtrise et de la non-maîtrise, car pour laisser advenir l'inconnu, il est nécessaire de baliser au maximum, de structurer avec le plus de rigueur possible l'écriture.

La musique travaille l'œuvre de Michel Butor, elle devient le miroir critique de la pratique littéraire, révèle et fait éclater ses scléroses : Michel Butor, premier lecteur de son œuvre, menant une critique intradiégétique (pensons à *Intervalle* par exemple, ou au « SCRUTATOR » des « Révolutions des calendriers »), donne à la musique une fonction critique. Le rapport de la musique à la littérature est alors au moins double : la littérature parle de la musique, aide à la lire, par exemple dans le *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, mais la musique apprend à lire, à écouter, à écrire, la littérature. « La musique permet de passer de l'autre côté du langage, de l'autre côté du décor, et de tourner ainsi toutes sortes de censures que l'on pourra ensuite tourner lentement dans les livres<sup>1</sup> », dit Michel Butor. L'interprétation musicale que je donnerai de cette œuvre est une interprétation critique.

Dans un entretien avec Georges Raillard, Michel Butor explique :

Dans mes premiers romans, j'ai pris la musique la plus classique comme exemple d'organisation du temps. C'est la structure canonique de *L'Emploi du temps*. Il y a eu chez moi une prise de conscience des aspects sériels de la littérature. Et il y a eu aussi une généralisation progressive des structures, particulièrement dans *Degrés*.

Ensuite, il y a eu un second problème, celui de la partition, de la représentation visuelle de quelque chose d'auditif. L'étude des procédés utilisés par les musiciens pour rendre moins rigides leurs partitions m'a aidé pour réaliser la révolution de l'aspect de la page (*Mobile* et les livres suivants). La musique a donc influé comme modèle d'organisation du temps, puis comme modèle d'organisation en général.

Après cela sont apparus les problèmes de l'inscription de la mobilité à l'intérieur du volume. Au bout de quelques années, la recherche sur les structures et leur généralisation est allée beaucoup plus loin : les séries, les groupes dont je me sers maintenant sont plus souples que ceux dont je me servais à l'époque et il est plus difficile de les identifier.<sup>2</sup>

L'écrivain montre que l'influence de la musique se fait sentir d'un bout à l'autre de son œuvre, et propose un découpage que je suivrai. Cependant, j'ajouterai aussi une partie consacrée aux œuvres qui ont

<sup>1</sup> Michel Butor, « Une semaine d'escaliers » (*Répertoire V*, 1982), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, III, *Répertoire 2*, op. cit., p. 752.

<sup>2</sup> Michel Butor, *Entretiens, quarante ans de vie littéraire*, I, sous la direction d'Henri Desoubes, Paris, Joseph K., 1999, p. 308.

pour sujet la musique et une autre consacrée à sa collaboration avec Henri Pousseur : j'ai donc choisi de commencer par analyser comment la structuration musicale de l'écrit se manifeste déjà dans ses romans, en traitant notamment de la question de la polyphonie musicale et de sa métamorphose littéraire. Ensuite, je me suis penchée sur les œuvres dans lesquelles cette structuration musicale est nettement visible, jusqu'à déstabiliser nos habitudes de lecture : il s'agit des œuvres mobiles, *Mobile*, *Description de San Marco*, *Réseau aérien* et *6 810 000 Litres d'eau par seconde*. Puis, j'ai étudié les textes dont la musique est le sujet, c'est-à-dire ceux qui commentent ou dialoguent avec un musicien ou une œuvre musicale<sup>1</sup>. Ensuite, j'ai évidemment étudié la collaboration de Michel Butor avec Henri Pousseur qui donna, entre autres, *Votre Faust*<sup>2</sup>. Enfin, j'ai observé l'influence du jazz sur l'écriture butorienne à travers une collaboration avec un jazzman, Marc Copland<sup>3</sup> et dans les cinq livres qui composent *Matière de rêves*. Dans chacune de ces catégories, j'ai sélectionné quelques œuvres qui, selon moi, sont représentatives des grandes tendances de l'association entre musique et littérature, l'exhaustivité, face à une œuvre aussi riche et tentaculaire que celle de Michel Butor, me semblant vaine. On constatera que mon analyse procède par reprises, revenant sans cesse sur les mêmes œuvres, ce dont l'index, situé à la fin de ce travail, rend compte, mais aussi sur les mêmes thèmes, comme ceux de la lecture, du temps, des frontières, de l'identité et de l'hospitalité. J'ai en effet été amenée à fuguer l'interprétation, à reprendre, au sens musical du mot, les œuvres et les thèmes au fil de la progression de ma pensée, à reprendre aussi ces analyses au sens artisanal du terme : interpréter l'œuvre butorienne à la lumière de la musique c'est procéder à un raccommodage constant parce que chaque lecture vient défaire et refaire celle qui précède au fur et à mesure que se creuse l'analyse de l'influence de la musique sur l'écriture. Cette pensée en reprise, cette écriture fuguée, tout en ravaudage, m'a semblé la plus à même de rendre compte des ramifications de l'influence musicale sur cette œuvre. À l'opposé de toute résolution dialectique, j'ai essayé de conserver les tensions de cette œuvre, de protéger le mouvement du mobile, toujours à la recherche de son propre équilibre. J'ai tenté de faire tenir ensemble le sens littéraire et le sens musical du mot « interpréter », « Interpréter le langage, c'est le comprendre ; interpréter la musique, c'est la jouer<sup>4</sup> » : il s'agit pour moi de jouer les œuvres de Michel Butor en produisant des parcours possibles à l'intérieur d'elles, de me les approprier comme l'instrumentiste s'approprie une œuvre, par la pratique et par d'incessantes oscillations dans sa manière de la jouer, et de les comprendre à partir de ce jeu.

<sup>1</sup> Notamment le *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* que j'ai eu la chance d'entendre le vendredi 2 mars 2012 à l'amphithéâtre Marguerite-de-Navarre du Collège de France.

<sup>2</sup> J'ai pu assister à une représentation de *Votre Faust* à Berlin, au Radialsystem V, le 31 mars 2013, et consulter la partition à la fondation Paul-Sacher, à Bâle.

<sup>3</sup> Il sera question du *Long de la plage*, en collaboration avec Marc Copland, que j'ai écouté au Réservoir, à Paris, le 29 novembre 2012.

<sup>4</sup> Theodor Adorno, *Quasi una fantasia*, *op. cit.*, p. 5.

Remarquons cependant l'absence, surprenante au premier abord, d'une catégorie de textes souvent considérée comme la plus musicale, celle de la poésie. Outre le fait que j'analyse certains poèmes quand ils sont intégrés aux œuvres mobiles ou aux *Matière de rêves*, j'ai estimé que l'influence musicale sur ces œuvres, principalement liée aux jeux de sonorités, se retrouve tout aussi bien dans d'autres œuvres et ne nécessitait pas une approche spécifique. Je me contenterai donc de renvoyer au travail de Thierry Belleguic et Annick Desbizet sur *Brassée d'avril*, et particulièrement sur *Filaments sensibles*, dans leur participation au colloque *La Création selon Michel Butor*, qui propose une lecture musicale de ces poèmes, et même une mise en musique.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Thierry Belleguic et Annick Desbizet, « L'écriture butorienne et le texte-partition : une écoute de "Brassée d'avril" » dans *La Création selon Michel Butor – Réseaux, Frontières, Écarts* (Mireille Calle-Gruber, dir.), Paris, Nizet, 1991, p. 177-194.



## **PREMIÈRE PARTIE**

**Jusqu'au bout du roman**

## Introduction

Alors que le récit véridique a toujours l'appui, la ressource d'une évidence extérieure, le roman doit suffire à susciter ce dont il nous entretient. C'est pourquoi il est le domaine phénoménologique par excellence, le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître ; c'est pourquoi le roman est le laboratoire du récit.<sup>1</sup>

Le roman est un « laboratoire », « domaine phénoménologique par excellence » : il est un outil d'exploration du réel, à condition de libérer sa forme des conventions qui lui sont souvent attachées, afin de lui permettre de s'adapter à la réalité, ou plutôt à la « façon » dont « la réalité nous apparaît », toujours nouvelle. C'est en ce sens que je travaillerai sur les romans de Michel Butor – *Passage de Milan*, *L'Emploi du temps*, *La Modification*, *Degrés*, *Portrait de l'artiste en jeune singe* ou même *Intervalle* – en étudiant comment ce travail de remise en question des conventions romanesques, qui se fait en parallèle avec les autres nouveaux romanciers, porte chez Michel Butor le sceau de la forme musicale.

Notons immédiatement la référence à une pensée philosophique, la phénoménologie<sup>2</sup>, primordiale ici : c'est la pensée de Merleau-Ponty qui me semble la plus apte à éclairer cette citation. Il s'agit de penser le réel comme un ensemble de perceptions et non plus comme une entité extérieure et immuable, et donc de créer une forme dans laquelle les éléments perçus peuvent s'organiser d'une façon nouvelle : « La vraie philosophie est de réapprendre à voir le monde, et en ce sens une histoire racontée peut signifier le monde avec autant de “profondeur” qu'un traité de philosophie.<sup>3</sup> » Voilà qui rappelle la notion de « surréflexion » proposée par le même philosophe, qui dépasse l'opposition du rationnel et de l'irrationnel, pour construire un espace mental où les choses peuvent s'exprimer dans leurs rapports

<sup>1</sup> Michel Butor, « Le roman comme recherche » (*Répertoire I*), *op. cit.*, p. 22.

<sup>2</sup> On peut lire René-Marill Albérés, *Butor*, Paris, Éditions universitaires, 1964, qui déclare au sujet de ce rapprochement : « le roman chez Butor ne prétend pas être, naïvement et objectivement, connaissance et description du réel, mais étude critique de la connaissance du réel » ; ou encore Jean Roudaut qui déclare que « C'est dans l'effort que nous faisons pour le connaître que le monde se révèle à nous ; le réel est ce que nous pensons. » (*Michel Butor ou le livre futur*, *op. cit.*, p. 83).

<sup>3</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, avant-propos, p. XVI.

irrationnels les unes aux autres par le « trafic occulte de la métaphore<sup>1</sup> ». Cela évoque immédiatement les formes mobiles de Michel Butor, ou les *Matière de rêves*, où chaque citation s'explique par son contexte qui n'a à première vue aucun rapport avec elle. Il s'agit de partir de l'expérience et non d'un sens préétabli, comme le montre Georges Raillard, qui s'appuie sur Husserl pour expliquer la démarche butorienne :

La phénoménologie, on le sait, part de la primauté du monde, lieu d'abord opaque de mes expériences, tout entières enfermées en lui, comme il est tout entier enfermé en elles. Éprouvé dans un discours angoissant, il serait vain de tenter de lui opposer une parole rassurante : l'unité du monde ne saurait résulter de la projection d'une lumière supérieure, suivant la proposition de Husserl : « C'est l'expérience, muette encore, qu'il s'agit d'amener à l'expression pure de son propre sens. »<sup>2</sup>

C'est donc, paradoxalement, au nom de l'imitation du réel que nous percevons, et notamment de la nature si difficile à cerner du temps, que se fait cette mutation de la forme, comme le dit Michel Butor : « L'invention formelle dans le roman, bien loin de s'opposer au réalisme comme l' imagine trop souvent une critique à courte vue, est la condition *sine qua non* d'un réalisme plus poussé.<sup>3</sup> »

Cette référence au réel pour justifier une mutation de la forme, alors que cette dernière a pu être jugée artificielle ou mécanique, rappelle la manière dont Schönberg défend le système dodécaphonique. Rappelant d'abord que le système tonal a été fait dans le but d'imiter la nature, puisque la gamme majeure, base dudit système, s'appuie sur les sons harmoniques les plus audibles (la quinte, la quarte, la tierce majeure), il explique ensuite que cette gamme, qu'on a divisée en douze degrés prétendument égaux et qui en réalité ne le sont qu'à peu près, est un « compromis entre les intervalles naturels et notre incapacité à les utiliser<sup>4</sup> ». En effet, si on a choisi de créer une gamme tempérée, c'est pour des raisons pratiques, liées à l'exécution instrumentale des partitions. À Schönberg d'en conclure : « Je ne tiens pas la tonalité pour ce qu'elle fut vraisemblablement dans l'esprit de tous les théoriciens qui me précédèrent, à savoir une loi éternelle, une loi naturelle de la musique, bien que cette loi prenne racine dans les conditions les plus simples du modèle issu de la nature, du son originel et de l'accord fondamental.<sup>5</sup> » C'est par volonté d'imiter plus précisément le modèle naturel que le système tonal, et même le système de la gamme de douze sons, pour Schönberg, est voué à exploser : « Mais l'évolution ne pourra guère

<sup>1</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 167.

<sup>2</sup> Georges Raillard, *Butor*, *op. cit.*

<sup>3</sup> Michel Butor, « Le roman comme recherche », (*Répertoire I*), *op. cit.*, p. 23.

<sup>4</sup> Arnold Schönberg, *Traité d'harmonie*, *op. cit.*, p.45.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 50.

supporter longtemps que les rapports instaurés par la nature soient réduits à de pures commodités ; l'oreille devra s'occuper de ces problèmes, elle l'exige.<sup>1</sup> » Il fait lui-même le rapport avec les modifications de la narration romanesque : « C'est ainsi, par exemple, que l'histoire d'une vie ne doit pas obligatoirement commencer par la naissance, voire les ancêtres du héros, et s'achever par sa mort. Un tel ensemble n'est pas de rigueur et doit même être aussitôt abandonné dès lors qu'il s'agit de la présentation d'un autre point de vue comme, par exemple, la mise en évidence d'une période de la vie particulièrement caractéristique.<sup>2</sup> » Comment ne pas penser ici à *La Modification* ? Arnold Schönberg et Michel Butor cherchent tous deux à rectifier une confusion entre tradition (tonale, romanesque) et nature, pour finalement proposer d'autres systèmes d'écriture dont ils connaissent la relativité, et qu'ils vouent par conséquent au débordement. « Qu'il sache bien que les conditions mêmes de la dissolution du système sont contenues dans celles en vertu desquelles il s'est édifié. Qu'il sache bien que dans tout ce qui vit il y a ce qui change, se développe et se désagrège<sup>3</sup> », exige Arnold Schönberg de son élève. Je verrai comment les modèles d'écriture de Michel Butor se construisent pour imploser, particulièrement dans *Degrés*.

Rappelons cependant immédiatement que tout en prenant ses distances avec les conventions du roman, Michel Butor insiste toujours sur la continuité qui existe entre la forme romanesque telle qu'il la pratique et les romans antérieurs, ceux de Balzac ou Flaubert par exemple, que Michel Butor a tant étudiés<sup>4</sup>, à l'endroit même où semblent résider les plus grandes différences. Il juge avec sévérité ceux qui, sous prétexte de définir le « Nouveau Roman », voient en Balzac un contre-modèle : « M'agaçaient beaucoup certains préjugés ridicules ressassés lors des discussions confuses autour du Nouveau Roman sur le "personnage balzacien", l'omniscience du narrateur, etc., qui montraient de la part de ceux qui les assenaient une profonde ignorance du sujet.<sup>5</sup> » Au contraire, Michel Butor inscrit sa pratique de la littérature dans une filiation et puise en partie son inspiration chez les auteurs de toutes les époques.

Dans les romans que je vais étudier, la musique n'existe pas, ou très peu, au niveau thématique. Elle est pourtant un écho, un tympan, nécessaire à l'étude critique des structures de ces œuvres. Rappelons en effet que Michel Butor ne commençait à écrire qu'après avoir créé des schémas de structures extrêmement complexes. Or ces structures évoquent souvent des formes musicales comme la fugue ou le

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>4</sup> Voir Michel Butor, *Improvisations sur Flaubert* (1984) et *Le Marchand et le génie, Improvisations sur Balzac I, Paris à vol d'archange, Improvisations sur Balzac II, Scènes de la vie féminine, Improvisations sur Balzac III* (1998), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, XI, *Improvisations*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2010.

<sup>5</sup> Michel Butor, *Alphabet d'un apprenti* (2003), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, XII, *Poésie 3*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2010, p. 32.

canon. Je m'appuierai sur les propos de Michel Butor dans *Conversation sur le temps* réalisé avec Carlo Ossola, et dans le numéro 4 de la revue *Musique en jeu*, où l'auteur explique l'influence de la musique sur ses romans. Je verrai comment la musique apparaît comme le moyen de dépasser les conventions romanesques en ce qui concerne le temps, le narrateur et la causalité : elle est comme une invitation à la multiplication des voix, à la polyphonie, amenant ces textes à la limite du roman, et montrant les limites de ce genre.

## I. Une temporalité en contrepoint

### a) Tempo

C'est d'abord dans la perception du temps que résident les grandes innovations formelles des romans de Michel Butor, ainsi que celles des autres nouveaux romanciers. Commençons par voir dans quelle tradition s'installe cette perception du temps. Vient en premier lieu la constatation, bien ancienne, de la discontinuité du temps. Déjà saint Augustin se demandait : « Qu'est-ce donc que le temps ? Si personne ne me le demande, je le sais bien ; mais si on me le demande, et que j'entreprenne de l'expliquer, je trouve que je l'ignore.<sup>1</sup> » Pour ce philosophe, nous avons du temps une connaissance intuitive mais qu'il nous est impossible de mettre en mots, sans doute parce que cela installerait une successivité et une fixité qui ne correspondent pas au temps. En effet, « le présent n'a donc aucune étendue<sup>2</sup> » : puisqu'il devient instantanément du passé, il n'est que le point (c'est-à-dire une entité dépourvue d'étendue, proprement irréprésentable) de passage entre l'avenir (qui n'est pas encore) et le passé (qui n'est plus), soit entre deux non-êtres. Selon le même philosophe, passé et futur ne se déploient que grâce à la mémoire et à l'anticipation, donc dans l'âme même de celui qui perçoit, ce qui nous fait comprendre en quoi sa pensée a inspiré les phénoménologues<sup>3</sup> :

Ce qui me paraît maintenant avec certitude, et que je connais très clairement, c'est que les choses futures et les passées ne sont point, et qu'à proprement parler on ne saurait dire qu'il y ait trois temps, le passé, le présent et le futur : mais peut-être on pourrait dire avec vérité, qu'il y a trois temps, le présent des choses passées, le présent des choses présentes, et le présent des choses futures. Car je trouve dans l'esprit ces trois choses que je ne trouve nulle part ailleurs : un souvenir présent des choses passées, une attention présente des choses présentes, et une attente présente des choses futures.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Saint Augustin, *Confessions*, livre XI, chapitre 14, Paris, coll. « Folioplus philosophie », Gallimard, 1993, p. 25.

<sup>2</sup> *Ibid.*, chapitre 15, p. 26.

<sup>3</sup> « Ne disons plus que le temps est une "donnée de la conscience", disons plus précisément que la conscience déploie ou constitue le temps », déclare ainsi Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 474.

<sup>4</sup> *Ibid.*, chapitre 20, p. 33.

Cela ne peut qu'évoquer la construction temporelle de *L'Emploi du temps*, où chaque instant fait surgir des « harmoniques » – j'y reviendrai. Le temps est donc fondamentalement vécu sur le mode de la discontinuité pour saint Augustin, le présent n'étant même pas un instant, n'ayant pas d'étendue, donc pas de durée. Ce qui nous permet alors de vivre le temps comme une continuité, c'est en fait un travail de l'âme, à la fois mémoire et anticipation. Le temps, vu comme une durée continue, est donc *construit*. Michel Butor fait la même constatation dans « Recherches sur la technique du roman » : « Nous ne vivons le temps comme continuité qu'à certains moments. De temps en temps le récit procédera par flux, mais entre ces îlots de flux, nous ferons presque sans nous en douter d'énormes sauts.<sup>1</sup> »

Si l'intérêt de Michel Butor pour les écrivains de toutes les époques ne suffisait pas, la constatation d'un temps discontinu permet de comprendre que les nouveaux romanciers ne sont pas en rupture totale avec leur tradition littéraire. En effet, le problème du temps apparaît comme une préoccupation de toutes les époques : ceux qu'on a appelés les « nouveaux romanciers » n'innovent que parce qu'ils résolvent d'une nouvelle manière un problème ancien. Dans *L'Effet fiction*<sup>2</sup>, Mireille Calle-Gruber montre comment ce problème se pose de tout temps aux écrivains qui y apportent des réponses variées, donnant à comprendre le temps, la tension entre simultanéité du vécu et linéarité de l'écrit comme une question existentielle à laquelle les hommes sont éternellement confrontés. Léo Spitzer le constate au sujet de la fragmentation du récit dans *Passage de Milan* :

En outre, les changements de scène continus nous permettent d'apprécier la « contemporanéité » des fragments (« pendant que (I) a lieu, se produit aussi (3) » ; (6) [« Dorment... »] marque un effet de contraste à l'intérieur de la contemporanéité). Le récit traditionnel, linéaire, est en somme une abstraction ; le récit de moments d'épaisseur variable est plus fidèle à la réalité intérieure du narrateur.<sup>3</sup>

L'écriture met à la suite ce que l'on ressent en même temps. Ainsi, dans « Orientation générale : "Études"<sup>4</sup> », Michel Butor explique que *La Comédie humaine* cherche à décrire son époque (son présent) et que, pour cela, elle ne se développe pas de façon linéaire mais circulaire : les *Études philosophiques* sont une reprise, un approfondissement sur le mode du « mythe », de la description réaliste de la société donnée dans les *Études de mœurs*.

<sup>1</sup> Michel Butor, « Recherches sur la technique du roman » (*Répertoire II*), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, II, *Répertoire I*, op. cit., p. 441.

<sup>2</sup> Mireille Calle-Gruber, *L'Effet fiction : de l'illusion romanesque*, Paris, Nizet, 1989.

<sup>3</sup> Léo Spitzer, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 522.

<sup>4</sup> Michel Butor, *Le Marchand et le génie, Improvisations sur Balzac I*, op. cit., p. 295.

Cet ensemble de récits qui poussent « à la limite » un certain nombre d'expériences fondamentales pour en faire des mythes, peuvent être considérés comme des réflexions sur les ÉTUDES DE MŒURS – des fictions au second degré qui constituent la réflexion de Balzac sur sa propre œuvre.<sup>1</sup>

Pour contourner cette difficulté de dire l'instant, qui est pour Balzac la société en perdition l'entourant, Balzac procède par « détours<sup>2</sup> », par retours, par « cercles<sup>3</sup> » comme le dit plusieurs fois Michel Butor au sujet de cette œuvre.

Jean Ricardou explique comment les romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle travaillaient à réintroduire par leur art de la continuité entre ces tableaux, ces instants, parlant de « solutions de continuité<sup>4</sup> » diverses :

Celles qui affectent également la fiction et la narration : par des formules temporelles comme « plus tard » ou « l'année suivante », diverses durées, réduites à rien, sont *instantanément* survolées ; c'est le cas limite de l'accélération du récit. Celles qui affectent également la fiction et la narration : le saut d'un chapitre à un autre correspond alors à un hiatus temporel de la fiction.<sup>5</sup>

Au contraire, Michel Butor donne à voir la discontinuité. Cette écriture est une façon de rendre compte d'une sensibilité moderne, balbutiante encore, d'une façon moderne de ressentir le monde, et notamment sa temporalité.<sup>6</sup> Dans « Recherches sur la technique du roman », Michel Butor affirme que la conscience moderne est confrontée, bien plus qu'avant, à cette discontinuité, que la littérature essaie alors de mettre en forme :

Comme la vie contemporaine a prodigieusement accentué la brutalité de ce discontinu, bien des auteurs se sont mis à procéder par blocs juxtaposés, voulant nous faire bien sentir les ruptures ; [...] il s'agit donc de préciser une technique de l'interruption et du saut, ceci en étudiant naturellement les rythmes objectifs sur lesquels repose en fait notre évaluation du temps, les résonances qui se produisent à l'intérieur de cet élément.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>4</sup> Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 166.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 166

<sup>6</sup> Georges Raillard lie cette tendance de l'écriture butorienne à une vision du monde dominée par la notion de « fissure » : « La fissure lézarde l'individu et la société ; elle rend inutilisable tout langage qui prétend ignorer cette scission. » (*Butor, op. cit.*, p. 61). Cette fissure est à la fois délabrement du monde et ouverture à l'écriture : « Mais entre le rêve exotique et la rêverie encore indéchiffrable, ce qui apparaît en clair à Butor, c'est la nécessité de s'insinuer au cœur des apparences exténuantes. Aussi, dans ce monde condamné, la fissure est à la fois motif de destruction et de libération, négativité et positivité » (Claude Simon, *Discours de Stockholm, op. cit.*, p. 42).

<sup>7</sup> Michel Butor, « Recherches sur la technique du roman », *op. cit.*, p. 441.



À une esthétique visant à gommer cette discontinuité succède celle de la rupture, du fragmentaire. Il s'agit de donner à lire l'interruption, de montrer les failles de la temporalité. Ce « paradoxe de l'écriture » est au cœur de l'écriture des nouveaux romanciers. Claude Simon y voit d'ailleurs un lien avec la tradition littéraire, puisqu'il part d'un extrait de l'œuvre de Flaubert où il présente les ressentis d'Emma Bovary comme des « tableaux détachés<sup>1</sup> » pour en arriver à cerner un « paradoxe de l'écriture » valable de tout temps, comme le montre le présent de vérité générale qui ouvre cette citation :

C'est bien là que réside l'un des paradoxes de l'écriture : la description de ce que l'on pourrait appeler un « paysage intérieur » apparemment statique, et dont la principale caractéristique est que rien n'y est proche ni lointain, se révèle être elle-même non pas statique mais au contraire dynamique : forcé par la configuration linéaire de la langue d'énumérer les unes après les autres les composantes de ce paysage (ce qui est déjà procéder à un choix préférentiel, à une valorisation subjective de certaines d'entre elles par rapport aux autres), l'écrivain, dès qu'il commence à tracer un mot sur le papier, touche aussitôt à ce prodigieux ensemble, ce prodigieux réseau de rapports établis dans et par cette langue qui, comme on l'a dit, « parle déjà avant nous » au moyen de ce que l'on appelle ses « figures », autrement dit les tropes, les métonymies et les métaphores dont aucune n'est l'effet du hasard mais tout au contraire partie constitutive de la connaissance du monde et des choses peu à peu acquises par l'homme.<sup>2</sup>

Jean Ricardou constate dans *Problèmes du Nouveau Roman* que de ce « paradoxe de l'écriture » découle un décalage entre l'objet et sa description :

Au fourmillement simultané de formes, mouvements, dispositions, couleurs, s'oppose la nécessité de la *file indienne*. C'est l'une à la suite de l'autre sur la *ligne* d'écriture que les caractéristiques désignées de l'arbre devront irrémédiablement se succéder. Ainsi, selon les catégories de l'espace et du temps, « l'arbre du réel » est à mon coup d'œil un volume et un instant, tandis que les signes de « l'arbre des livres » s'ordonnent sur une ligne et dans une durée.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> « Tout ce qu'il y avait en elle de réminiscences, d'images, de combinaisons s'échappait à la fois, d'un seul coup, comme les mille pièces d'un feu d'artifice. Elle aperçut nettement et par tableaux détachés son père, Léon, le cabinet de Lheureux, leur chambre là-bas, un autre paysage, des figures inconnues », cité par Claude Simon dans *Discours de Stockholm*, *op. cit.*, p. 26-27. Notons encore que cette volonté d'inscrire les nouveaux romans dans une tradition par le biais d'une filiation avec Flaubert, présente chez Claude Simon, se retrouve chez Sarraute, qui voit en Flaubert un précurseur, tout comme Ricardou dont on connaît l'analyse de description de la casquette de Charles Bovary comme tension vers l'irreprésentable. Flaubert, jusque dans les *Improvisations sur Flaubert* de Michel Butor, apparaît comme un repère pour le Nouveau Roman, dont on ne cesse de tirer des leçons.

<sup>2</sup> Claude Simon, *Discours de Stockholm*, *op. cit.*, p. 27-28.

<sup>3</sup> Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 18-19.

De cet écart entre l'objet décrit et sa description naît le pouvoir de la littérature : « “L'arbre des livres”, parce qu'il est différent des arbres, les questionne au plus profond. C'est par son *écart essentiel* que la littérature interroge le monde, et comme nous le révèle.<sup>1</sup> » Michel Butor nous fait comprendre dans son travail critique que la musique a été pour lui le moyen de sentir l'aspect artificiel, laborieux – ces mots sont à entendre avec le sens que leur prête Claude Simon dans son *Discours de Stockholm* – de l'organisation temporelle d'un récit : en effet, le temps de la musique, particulièrement sensible pour l'auditeur puisqu'il repère des retours, des répétitions, ne peut pas céder à l'illusion qu'il reproduit une linéarité temporelle, il donne à sentir au contraire la simultanéité des événements par la superposition des notes ou même des lignes mélodiques. La traduction, la métamorphose de la simultanéité musicale dans l'écriture littéraire donnera aux romans butoriens leur dynamique de recherche et d'innovation, faisant d'eux un moyen « d'interroger », de « révéler » non plus ce qu'est un arbre, comme le proposait Jean Ricardou à titre d'exemple, mais ce qu'est le temps, ou notre façon de le vivre.

On connaît la fascination de Michel Butor pour les calendriers et tous les systèmes d'organisation temporelle : ils permettent de travailler le paradoxe du temps qui est d'être impossible à mesurer en tant que tel (saint Augustin dit : « nous mesurons les temps qui passent<sup>2</sup> » ou « nous mesurons les temps lorsqu'ils se passent<sup>3</sup> », nous ne mesurons que le passage, ce point sans étendue) à moins de l'organiser dans une continuité grâce à la mémoire et à l'anticipation, ce qui revient à le spatialiser. Ainsi, le calendrier associe l'image de la ligne et du cercle, puisque les jours s'enchaînent mais reviennent aussi d'un mois à l'autre, d'un an à l'autre.

Le calendrier contient donc une tension, un paradoxe : le temps est vécu sur le mode de l'instant immédiatement disparu mais cet instant permet pourtant d'évoquer toute une profondeur temporelle puisqu'il est le lieu de la mémoire (présent du passé) et de l'anticipation (présent de l'avenir), profondeur qu'on n'a jamais fini de fouiller, d'où l'inachèvement de *Degrés*, alors que la linéarité temporelle n'est qu'une construction mentale après coup. Michel Butor déclare alors que « cette question du calendrier est

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 19-20.

<sup>2</sup> Saint Augustin, *Confessions*, livre XI, chapitre 21, *op. cit.*, p. 34.

<sup>3</sup> *Ibid.*

infinie.<sup>1</sup> » De plus, le temps est essentiellement subjectif : il passe plus ou moins vite selon les moments, selon les gens. Ainsi, Michel Butor affirme que « *L'Emploi du temps* a été un effort pour prendre possession de la lenteur du temps tel qu'il m'apparaissait dans une Europe septentrionale, dans le nord de l'Angleterre.<sup>2</sup> », ce qui se traduit par la longueur des phrases.

Michel Butor évoque deux voies possibles pour la forme romanesque à partir du constat de cette discontinuité et de cette non-linéarité. On ne raconte que le présent, ce qui permet un roman parfaitement chronologique, ou on met en avant la discontinuité du temps vécu :

Un effort rigoureux pour suivre l'ordre chronologique strict, en s'interdisant tout retour en arrière, amène à des constatations surprenantes : toute référence à l'Histoire universelle devient impossible, toute référence au passé des personnages rencontrés, à la mémoire, et par conséquent toute intériorité. Les personnages sont alors nécessairement transformés en choses. On ne peut les voir que de l'extérieur, et il est même presque impossible de les faire parler. Au contraire, dès que l'on fera intervenir une structure chronologique plus complexe, la mémoire apparaîtra comme un de ses cas particuliers.<sup>3</sup>

Soit on décide de pousser jusqu'à l'absurde l'ordre chronologique, ce qui revient à créer des personnages sans souvenir et sans désir, des « choses ». Disons au passage que le texte évoque ici une position tout à fait théorique : même l'écriture la plus « objective » laisse transparaître une sensibilité de personnage, et donc, même de manière ténue, des projections vers le futur et des souvenirs. *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet est sur ce point exemplaire : le titre renvoie à l'objet, la jalousie qui sert à filtrer le soleil passant par les fenêtres, objet longuement décrit parmi d'autres objets, mais c'est petit à petit le sentiment de jalousie de l'amoureux regardant à travers les jalousies de ses fenêtres qui s'impose à l'esprit du lecteur. Cette première possibilité est donc une vue de l'esprit, puisque toujours souvenirs et désirs s'invitent dans les textes. Retenons cependant la préoccupation de Michel Butor de ne pas chosifier ses personnages, de conserver au roman sa fonction d'exploration d'intériorités rêvées<sup>4</sup>.

L'autre possibilité, celle que Michel Butor adopte, est de créer « une structure chronologique plus complexe », faisant intervenir présent, passé et futur, et ce en s'inspirant de modèles musicaux.

<sup>1</sup> Michel Butor, Carlo Ossola, *Conversation sur le temps*, op. cit., p. 21.

<sup>2</sup> Michel Butor dans Georges Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, op. cit., p.92.

<sup>3</sup> Michel Butor, « Recherches sur la technique du roman », op. cit., p. 440.

<sup>4</sup> Je renvoie à ce propos à la façon dont Aliénor Dauchez décrit les personnages de *Votre Faust* dans l'entretien qui se trouve en annexe.

Pour saint Augustin, c'est donc la mémoire qui construit la continuité temporelle, car nous percevons avant tout un temps discontinu. Il est intéressant de constater que, pour étudier ce travail de construction du temps, saint Augustin prend l'exemple d'une écoute. Ainsi, en parlant d'une voix, il déclare :

Elle pouvait donc être mesurée pendant qu'elle résonnait, parce qu'elle était, et qu'ainsi on la pouvait mesurer ; mais en ce temps-là même elle n'était pas ferme et stable, puisqu'elle marchait et passait. Et ne serait-ce point pour cette même raison qu'on pouvait plutôt la mesurer, vu qu'en passant de la sorte elle s'étendait dans quelque espace de temps qui donnait moyen de la mesurer : car le présent n'a aucun espace ?<sup>1</sup>

Le son instaure une forme de continuité dans la discontinuité du temps. Il fonctionne comme un fil rouge qui ferait le lien entre le moment à venir et le moment passé. C'est parce qu'il est éphémère que le son peut donner au temps un « espace », condition *sine qua non* de la possibilité de le mesurer pour saint Augustin. La récitation d'un psaume à haute voix devient l'expérience fondatrice d'une façon de vivre le temps :

Or ce qui arrive dans le récit de tout ce psaume, arrive aussi dans chacune de ses parties et dans chacune de ses syllabes : il arrive aussi dans un récit de plus longue haleine dont ce psaume pourrait n'être qu'une partie ; il arrive dans toute la vie de l'homme, dont toutes les actions qu'il fait sont des parties, et il arrive dans tous les siècles des enfants des hommes, dont toutes les vies des hommes ne sont aussi que des parties.<sup>2</sup>

Le son, l'enchaînement de sons dans la récitation, permet de comprendre le temps comme fragmentation tout en le reconstruisant, par le biais de la mémoire et de l'anticipation, comme continuité. Cela nous aide à comprendre pourquoi la musique est pour Michel Butor à la base de sa conception du temps : les sons permettent de saisir le travail de la mémoire dans sa manière de construire la continuité du temps, et donc, paradoxalement, de saisir aussi le fait que le temps, fondamentalement, est discontinu, succession d'instantanés immédiatement disparus.

Michel Butor évoque à de multiples reprises l'importance de la musique pour comprendre, ou du moins observer, le phénomène du temps, par exemple dans cet extrait de « Recherches sur la technique du

<sup>1</sup> Saint Augustin, *Confessions*, livre XI, chapitre 27, *op. cit.*, p. 43.

<sup>2</sup> *Ibid.*, chapitre 28, p. 47-48.

roman » : « Parallélismes, renversements, reprises, l'étude de l'art musical montre qu'il s'agit là de données élémentaires de notre conscience du temps.<sup>1</sup> » Le temps musical n'est pas linéaire : un même motif musical revient un peu plus tard (ce sont les « reprises ») ou presque au même moment mais dans une autre voix (on parle alors de « parallélismes »), ou encore en remplaçant un intervalle par l'intervalle formant son complément dans l'octave (c'est ce qu'on appelle les « renversements »). « Il s'agit là de données élémentaires de notre conscience du temps » : on sent sans cesse cela dans notre vie courante puisqu'un moment en évoque un autre, passé ou à venir. La linéarité chronologique du roman conventionnel apparaît donc comme un leurre, ou une commodité, pour parler comme Schönberg.

La non-linéarité du temps transforme en profondeur la forme romanesque. *Passage de Milan*, le premier roman de Michel Butor, est aussi celui qui respecte le plus une certaine linéarité chronologique : on suit, au même moment, ce qui se passe dans chacun des appartements de l'immeuble durant douze heures. C'est alors de l'intérieur même que le temps implose : chaque instant se décline différemment dans chaque appartement, et la limite spatiale de l'immeuble paraît vite arbitraire, surtout lorsque les invités d'Angèle, venus de l'extérieur, apparaissent dans l'intrigue. Le temps s'approfondit jusqu'à l'inénarrable. *La Modification* procède par sauts dans le passé plus ou moins récent, du premier voyage à Rome avec Henriette au dernier avec Cécile, par projection vers un futur difficile à imaginer et par incursion dans le temps du rêve. Il est intéressant de remarquer que dans ce roman, la linéarité, n'étant plus assurée par le vecteur temps, se traduit par un déplacement spatial, de Paris à Rome, comme pour laisser encore un fil à suivre au lecteur. Dans *Degrés*, le temps s'organise en cercle autour d'une même heure de cours dont les ramifications dans le passé sont innombrables, jusqu'à provoquer la folie du narrateur et du récit. La continuité chronologique de *Portrait de l'artiste en jeune singe* est trouée par le temps du rêve, entre mythe et réalité, qui occupe un chapitre sur deux. *Intervalle* revient à une trame chronologique classique de l'attente dans la gare de Lyon-Perrache mais celle-ci est ébranlée par l'introduction des citations, souvent datées (les extraits de journaux en sont le meilleur exemple) et des souvenirs, ou des projections fantasmées dans un avenir plus ou moins proche. La proposition de Michel Butor de réaliser ce scénario sur trois écrans, celui du centre montrant la salle d'attente quand les deux autres donnent à voir le « cinéma intime » des personnages, c'est-à-dire leurs souvenirs et leurs espoirs, montre cette multiplication des temporalités.

Cette structuration de la temporalité du récit par rappels, par retours, évoque évidemment les formes contrapuntiques de la musique, telle la fugue qui fait revenir sous diverses formes un sujet par exemple. D'autre part, elle permet de mettre en évidence une lacune de la mémoire, particulièrement de la mémoire du lecteur, que souligne Jean Ricardou dans *Problèmes du Nouveau Roman* :

<sup>1</sup> Michel Butor, « Recherches sur la technique du roman », *op. cit.*, p. 441.

L'enfilade des signes détermine une perspective singulière où chacune des particularités décrites s'interpose entre la précédente et le lecteur, et donc, d'une certaine manière, la cache. Ce processus d'enfouissement que suscite l'ordre successif des signes explique notamment pourquoi une description, si elle se risque à en multiplier les caractères, finit par dissoudre l'objet qu'elle prétendait construire. Il permet aussi de comprendre ce phénomène par lequel, même présentée comme telle, toute digression, si elle se prolonge amplement, tend à devenir *corps principal*.<sup>1</sup>

Le « processus d'enfouissement » d'un segment de texte par l'autre, d'une digression par une autre, inhérent à l'écriture d'après Jean Ricardou, est poussé à l'extrême dans les romans de Michel Butor, où le terme même de « digression » devient impropre parce qu'il n'y a plus de récit principal : tous les récits s'enchevêtrent et se cachent les uns les autres. Alors la mémoire habituelle du lecteur, qui consiste à construire un récit linéaire, est mise en échec, laissant place à une autre mémoire, proche de la mémoire du mélomane, qui procède par échos, par rapprochements formels.

### **b) *L'Emploi du temps*, « la clé de la mémoire<sup>2</sup> »**

C'est dans *L'Emploi du temps* que le travail de la structure temporelle évoque le plus spontanément une forme musicale, comme l'écrivain l'explique dans *Conversation sur le temps* : « Dans *L'Emploi du temps*, le temps musical vient au secours du temps vécu et se met à réorganiser le temps du calendrier.<sup>3</sup> » Trois temps, qui se divisent en cinq voix, cohabitent dans *L'Emploi du temps* : le « temps musical », le « temps vécu » et le « temps du calendrier ». Le dernier renvoie à la chronique que construit le narrateur, qui tente de raconter, dans l'ordre, les événements qui ont suivi son arrivée à Boston. Ce « temps des calendriers » est insuffisant pour raconter l'expérience de Jacques Revel car ce dernier ressent vite la nécessité d'écrire le « temps vécu », c'est-à-dire son expérience au jour le jour, dans une forme de journal. Apparaît alors une sorte de vide temporel entre la chronique (le « temps des calendriers ») et le journal (« le temps vécu »), que le narrateur comble grâce à des associations d'idées et des évocations, chaque moment lui en rappelant d'autres : c'est le « temps musical », celui qui procède par reprises et parallélismes. Pour nommer ce phénomène de réminiscences et d'associations d'idées, le narrateur utilise une autre

<sup>1</sup> Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, op. cit., p. 31.

<sup>2</sup> Michel Butor, « Michel Butor : influences de formes musicales sur quelques œuvres », dans *Musique en jeu* n° 4, Paris, Seuil, 1971, p. 65.

<sup>3</sup> Michel Butor, Carlo Ossola, *Conversation sur le temps*, op. cit., p. 21.

métaphore musicale, celle des « harmoniques ». Dans le numéro 4 de *Musique en jeu*, Michel Butor décrit ces trois niveaux temporels du roman :

Dans *L'Emploi du temps*, les événements racontés tiennent dans un an, à l'intérieur d'une ville anglaise dont le narrateur ne peut pas sortir. Il commence son récit au bout de 7 mois, il conserve cette distance pendant quelques semaines, puis s'aperçoit qu'il doit noter aussi ce qui se passe tandis qu'il écrit. Le moment où il a décidé d'augmenter sa chronique d'un journal est évidemment particulièrement important. Dans une troisième partie il va donc essayer de combler l'intervalle qui demeure entre sa chronique et son journal, en commençant par ce qui a immédiatement précédé cette décision, et en remontant peu à peu.<sup>1</sup>

Voici comment le narrateur de *L'Emploi du temps* évoque ces « harmoniques » :

Ainsi, chaque jour, éveillant de nouveaux jours harmoniques, transforme l'apparence du passé, et cette accession de certaines régions à la lumière généralement s'accompagne de l'obscurcissement d'autres jadis éclairées qui deviennent étrangères et muettes jusqu'à ce que, le temps ayant passé, d'autres échos viennent les réveiller.

Ainsi la succession primaire des jours anciens ne nous est jamais rendue qu'à travers une multitude d'autres, changeantes, chaque événement faisant en résonner d'autres antérieurs qui en sont l'origine, l'explication, ou l'homologue, chaque monument, chaque objet, chaque image nous renvoyant à d'autres périodes qu'il est nécessaire de ranimer pour y retrouver le secret perdu de leur puissance bonne ou mauvaise<sup>2</sup>

Les sons se décomposent en harmoniques, c'est-à-dire qu'un son en fait entendre d'autres en sourdine, sauf pour certains sons très spécifiques comme celui que donne le diapason. Cette caractéristique physique structure tout le système tonal et modal utilisé par la musique classique depuis le chant grégorien jusqu'à la musique atonale, comme je l'ai expliqué plus haut. Or, lorsqu'on étudie l'évolution de l'harmonie classique, on voit que les intervalles tolérés sont d'abord l'octave puis la quinte, la quarte – que Schönberg appelle « consonance parfaite » parce qu'elle est proche du son fondamental mais dans la « direction descendante<sup>3</sup> » – et la tierce majeure. Enfin, la musique atonale réinvestit les autres sons

<sup>1</sup> Michel Butor, « Michel Butor : influences de formes musicales sur quelques œuvres », dans *Musique en jeu* n° 4, *op. cit.*, p. 65.

<sup>2</sup> Michel Butor, *L'Emploi du temps* (1956), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, I, *Romans*, *op. cit.*, p. 482-483.

<sup>3</sup> Cf. Arnold Schönberg, qui réfute les notions de consonance et de dissonance à partir de la « la série des sons harmoniques » dans le *Traité d'harmonie*, *op. cit.*, pour la traduction française (par Gérard Gubisch) : « La consonance la plus parfaite (après l'unisson) est donnée par le son qui, dans l'échelle des harmoniques, résonnera le plus tôt, interviendra donc le plus fréquemment et – de cette manière – sera perçu plus fortement que les autres :

harmoniques, les plus distants, jusqu'à la seconde mineure<sup>1</sup>. Voici encore une manière de comprendre en quoi la musique est fondamentalement « périodique », comme le dit Henri Pousseur dans « Pour une périodicité généralisée<sup>2</sup> » : chaque son fait entendre les harmoniques du précédent, c'est-à-dire qu'il fait entendre ce que le son d'avant contenait en germe. De même pour le narrateur de *L'Emploi du temps*, chaque moment du présent fait entendre les « harmoniques » d'un moment passé, révélant ainsi ce que celui-ci cachait. Le mouvement est double : le présent révèle le passé en en faisant entendre les harmoniques, mais il se trouve aussi expliqué par le passé, comme un son en musique est interprété par le son qui suit parce qu'il est l'un de ses harmoniques.

Cette conception du temps par « harmoniques » et par « échos » est ici une façon de revitaliser un temps mourant, presque déjà oublié : le mot « ranimer » évoque la possibilité de redonner une âme à des moments morts, de leur redonner leur « puissance bonne ou mauvaise ». La vitalité du temps musical se retrouve quelques lignes plus loin lorsque le narrateur évoque le vitrail de Caïn contenu par une église de Boston et les tapisseries médiévales qu'il a vues dans le musée de la ville, deux œuvres d'art qui lui semblent contenir un secret, voire la clé permettant de comprendre ce lieu : « Ces morceaux de verre taillés et joints dans la France du seizième siècle, dont les harmoniques historiques principales s'intercalent entre celles des tapisseries du Musée comme les doigts d'une main entre ceux de l'autre lorsqu'elles se croisent<sup>3</sup> ». La métaphore musicale « harmoniques historiques principales » est doublée d'une comparaison avec « les doigts d'une main entre ceux de l'autre lorsqu'elles se croisent ». Cette image de partage, voire d'amour, dans un roman dominé par la solitude du narrateur ou son incapacité à mener à bien une liaison amoureuse, est frappante. Elle réintroduit de la mouvance, de l'inachevé, dans l'image un peu statique du vitrail : en effet, la fragmentation telle que la pratique Michel Butor dans ce roman n'est pas une mosaïque au sens où elle n'est jamais achevée, l'écart entre le vécu et le raconté ne

---

l'octave. Vient ensuite, aussitôt après, la prochaine consonance parfaite : la quinte, puis, seulement après, la tierce majeure. [...] La quarte, par contre, qui est appelée consonance imparfaite, se situe dans un rapport étroit avec le son fondamental mais dans la direction opposée. [...] Cependant le développement de la musique a pris ici une autre voie qui donne à la quarte une situation particulière. En fait, seuls sont considérés comme dissonants les intervalles suivants : la seconde majeure et mineure, la septième majeure et mineure, la neuvième, etc., auxquels s'ajoutent tous les intervalles diminués et augmentés. », p. 41.

<sup>1</sup> *Ibid.* : « Dans la série des sons harmoniques, laquelle représente une des particularités du son les plus marquantes, on perçoit – après la résonance plus forte de quelques harmoniques – un certain nombre d'autres harmoniques à résonance beaucoup plus faible. Il est évident que ce sont les premiers de ces harmoniques qui apparaissent les plus familiers à notre oreille tandis que les derniers – à peine perceptibles – lui sont beaucoup plus étrangers. [...] La différence entre ceux-ci n'est donc pas essentielle puisqu'elle ne consiste qu'en une pure gradation des premiers aux derniers. Ainsi que l'explique le calcul des oscillations, ils sont aussi peu antagonistes que ne le sont deux et dix, et les expressions de consonance et de dissonance qui tendent à signifier un antagonisme se révèlent dès lors fausses. », p. 39.

<sup>2</sup> Henri Pousseur, « Pour une périodicité généralisée », dans *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale*, Bruxelles, Presses universitaires de Bruxelles, 1970. p. 241-290.

<sup>3</sup> Michel Butor, *L'Emploi du temps*, p. 483.



cessant de se creuser. C'est dans le temps musical que le narrateur devient capable d'être un créateur de liens mouvants, vivants, et de tendre la main vers d'autres époques et d'autres hommes. Remarquons que pour Michel Butor, le nom « harmonique » est un mot féminin, alors que d'après le dictionnaire analogique *Le Grand Robert* il peut être masculin ou féminin dans son sens musical. Peut-être le féminin est-il dû à un rapprochement avec le nom « harmonie », rapprochement qui charge le mot « harmonique » de connotations émotionnelles plus fortes.

Reprenons la structure globale de l'œuvre afin de comprendre comment ces trois voix se répartissent dans les trois premiers chapitres, avant qu'une quatrième puis une cinquième s'y ajoutent :

I MAI *Octobre*  
II JIN Jun *Novembre*  
III JUILLET **Mai** Juillet *Décembre*  
IV AOÛT Juin **Avril** Août *Janvier*  
V SEPTEMBRE Août Juillet **Mars** Septembre *Février*

Les lettres capitales indiquent les mois de la diégèse. Ceux en italiques racontent l'histoire du narrateur depuis son arrivée à Boston : c'est la chronique, parfaitement linéaire. Les mois soulignés sont ceux du journal : le narrateur y raconte sa vie au jour le jour. Ils correspondent donc naturellement aux mois en capitales. Les mois en gras sont ceux de la troisième ligne temporelle, dans laquelle le narrateur tente de raconter le temps qui s'est écoulé entre les mois soulignés et les mois en italiques. Une quatrième voix apparaît au chapitre IV puis une cinquième au chapitre V, car le narrateur tente de compléter ce qu'il a oublié de dire dans le journal au fur et à mesure de ses relectures : ainsi, au chapitre IV, il complète ce qu'il a dit dans le journal du chapitre II. Cette superposition décalée des voix a été inspirée à Michel Butor, d'après ses propres dires, par la forme du canon. Il déclare ainsi, à propos de la genèse de *L'Emploi du temps* :

Si le roman est écrit sous la forme d'un journal, dans la journée assignée d'une certaine date, le narrateur peut nous raconter ce qui est arrivé le jour précédent. Nous avons un temps fictif dédoublé. Un dédoublement comparable se produit quand nous entendons deux voix en musique.

J'ai été ainsi amené à étudier les formes canoniques, dans lesquelles une voix se souvient de ce qu'a chanté l'autre. Elles ont été pour moi la clé de la mémoire.<sup>1</sup>

La forme du canon est « la clé de la mémoire » car elle permet de comprendre comment fonctionne cette dernière : un événement en évoque un autre, « se souvient » d'un autre. Ainsi, *L'Emploi du temps*, fait entendre trois voix distinctes et d'incessants rappels de l'une à l'autre. La remarque faite par Pierre Brunel, à la suite de Georges Raillard, est intéressante à ce propos :

Ce que Butor appelle voix est bien plutôt une ligne temporelle. Le problème qui se pose, et qu'a bien vu Georges Raillard, est celui de la répétition. En effet chacune de ces lignes temporelles regroupe des événements spécifiques. Mais qu'est-ce qui se répète de l'une à l'autre, comme dans le canon ou comme dans la fugue ? Ce pourrait être « Bleston », ce pourrait être « lueurs », des mots qui sont en effet souvent repris. Mais le motif serait trop simple, comme celui d'un décor toujours le même « avec pour seul changement la diminution de la lumière jusqu'en janvier, puis son accroissement, entraînant les mêmes acteurs selon les mêmes attitudes<sup>2</sup> ». Georges Raillard opterait plutôt pour l'égarement : au sortir de la *gare*, une expérience *égarante*, des doubles égarants, et la répétition est elle-même égarante<sup>3</sup>. C'est dire que le thème du labyrinthe serait le sujet même du canon ou de la fugue.<sup>4</sup>

Il est évident qu'il n'y a pas de reprise aussi littérale dans *L'Emploi du temps* que dans une fugue ou dans un canon. Pierre Brunel et Georges Raillard proposent alors plusieurs équivalents au sujet de la fugue, que serait le nom de Bleston, les « lueurs », le motif de l'égarement, ou le « thème du labyrinthe » : la forme du canon a pour intérêt d'ouvrir ces lectures, de rendre le lecteur attentif aux phénomènes de répétition, de le pousser à chercher des séries, et donc des chemins, dans l'œuvre. Ainsi, Pierre Brunel étudie ensuite le renversement du motif du meurtre dans *Le Meurtre de Bleston* (celui de Johnny Winn par son frère dans la Nouvelle Cathédrale et celui du meurtrier Bernard Winn par le détective Barnaby Morton dans l'Ancienne Cathédrale), qui revient dans un dialogue avec Rose<sup>5</sup>, la série des cinq jours précédant le début de l'écriture<sup>6</sup> et évoque la possibilité de lire d'autres séries : « On voit aisément se constituer dans le livre des séries : la série des vitraux, la série des tapisseries, mais aussi la série des films documentaires, la série des parcs, la série des mouches, la série des voitures noires, etc.<sup>7</sup> »

<sup>1</sup> Michel Butor, « Michel Butor : influences de formes musicales sur quelques œuvres », dans *Musique en jeu* n° 4, *op. cit.*, p. 65.

<sup>2</sup> Michel Butor, *L'Emploi du temps*, Paris, Minuit, 1956, p. 37.

<sup>3</sup> Georges Raillard, « L'exemple », postface à *L'Emploi du temps*, UGE, coll. « 10/18 », 1966, p. 483.

<sup>4</sup> Pierre Brunel, *Butor, « L'Emploi du temps », Le texte labyrinthe*, *op. cit.*, p. 149-150.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 155.

L'aspect contrapuntique de ce traitement du temps est aussi visible en ce que la troisième voix, celle qui va tenter de combler l'écart entre le journal et la chronique, est « rétrograde » :

Aux deux premières voix parallèles, s'ajoute une voix rétrograde. Naturellement, c'est un mouvement rétrograde dont les cellules restent racontées selon l'ordre chronologique normal. Lorsqu'on parle de mouvement rétrograde en musique, on fait souvent comme s'il fallait qu'il se fasse note par note. Il est souvent bien plus sensible lorsqu'il concerne des unités plus élevées. La note elle-même est un événement temporel orienté fort complexe, et la seule rétrogradation totale est celle qu'on obtient en inversant le déroulement d'une bande magnétique.<sup>1</sup>

Michel Butor utilise un terme issu du contrepoint musical, « rétrograde », pour décrire l'organisation temporelle de cette troisième voix narrative. Il explique ensuite immédiatement comment se fait l'équivalence littéraire du phénomène musical : il ne s'agit pas d'organiser les phrases en partant du dernier mot vers le premier, ce que serait le mouvement rétrograde littéraire si l'équivalent de la note était le mot, mais de mettre des segments de la fin de l'histoire avant ceux du début. Cette organisation a au moins deux intérêts dans ce roman. D'abord, elle met en évidence le travail de réminiscence : on se souvient de ce qui s'est passé hier avant de se souvenir de ce qui s'est passé la semaine dernière. Ensuite, elle montre que l'organisation temporelle conventionnelle du récit, allant de l'événement le plus ancien vers le plus récent, n'est pas la seule possible, et n'est pas la plus adaptée pour raconter l'expérience d'un homme dans une ville moderne comme Bleston.

Voici un autre passage éclairant de l'article de Michel Butor dans le numéro 4 de la revue *Musique en jeu* :

Dans la cinquième section de *l'Emploi*, il y a superposition de cinq voix fictives (au moins ; toute structuration apparente ou consciente est une façon de maîtriser des structures latentes incomparablement plus complexes). Dans la dernière page on trouve un « accord » narratif : quatre des cinq voix se rejoignent deux à deux, les unes en un point réel, un événement narré, les autres en un point virtuel, un oubli, un blanc.<sup>2</sup>

Michel Butor privilégie l'axe paradigmatique à l'axe syntagmatique, pour le dire avec les mots de Jakobson. Il ne s'agit plus de lier les instants entre eux, à la manière des romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle, mais

<sup>1</sup> Michel Butor, « Michel Butor : influences de formes musicales sur quelques œuvres », dans *Musique en jeu* n° 4, *op. cit.*, p. 65.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 66.

de creuser l'instant, d'exprimer sa profondeur, en donnant à lire la simultanéité des sensations, des sentiments, des souvenirs et des espoirs. Michel Butor décrit plus précisément cette « dernière page » dans *Improvisations sur Michel Butor* :

Dans la cinquième partie, le mois de septembre, une cinquième voix vient s'ajouter. La première continue : après les événements d'octobre, novembre, décembre et janvier, il raconte ceux de février. La deuxième aussi : après ce qui s'est passé en juin, juillet et août, il note ce qui se passe en septembre. La troisième aussi : après les mois de mai et d'avril, il remonte le mois de mars. La quatrième : après ce qu'il avait écrit en juin, il lit ce qu'il écrivait en juillet. Puis certains événements font qu'il relit ce qu'il a écrit au mois d'août, mais cette fois en mouvement rétrograde, depuis la fin jusqu'au début.

Nous avons ainsi une structure musicale à cinq voix dont deux rétrogrades. On obtient alors deux points remarquables. Comme il y a des mouvements rétrogrades, certaines voix se rapprochent les unes des autres. À la fin de février se rejoignent les voix deux et trois ; à la fin de juillet les voix quatre et cinq. Celles-ci réussissent leur rapprochement. On a dans le texte un événement du dernier jour de juillet et du premier jour d'août. Pour les voix deux et trois, il y a une lacune. À la fin de février, le calendrier offre une possibilité merveilleuse : il y a un jour qui n'existe pas trois années sur quatre, le 29, à cause des années bissextiles. On sent de plus en plus que quelque chose de très important s'est passé ce jour-là, et qui serait sans doute la clef de tout, mais le narrateur quitte la ville par le train avant qu'il puisse nous le dire. Il quitte la ville et son texte.<sup>1</sup>

Remarquons la façon dont les structures inventées par Michel Butor, si rigoureuses soient-elles, restent toujours ouvertes, inachevées : elles n'interdisent pas l'anomalie, la surprise. Observons cette « dernière page » :

Mardi 30 septembre.

SEPTEMBRE, mars

Dans ce coin de compartiment, face à la marche, près de la vitre grise couverte à l'extérieur de gouttes de pluie, par laquelle je viens d'apercevoir, s'en allant après m'avoir dit adieu, Ann et Rose Bailey, James Jenkins et même Horace Buck, il ne me reste plus que quelques instants, Bleston, avant que la grande aiguille soit devenue verticale sur l'horloge, avant que le train s'ébranle m'emportant loin de toi, quelques instants pour esquisser les pages que je n'ai pas pu écrire hier soir comme je l'aurais voulu parce qu'il était bien trop tard, que je ne pouvais plus lutter contre le sommeil ; au moment où j'ai fini de lire les phrases que j'avais tracées à la fin de juillet et au début d'août, avant et après les fiançailles et le départ de Lucien, de lire ces phrases, ce que je n'avais pas réussi à faire pendant le week-end comme je l'aurais voulu, ce week-end au cours duquel je n'ai même pas pu aller regarder enfin la vieille église Saint-Jude, de l'autre côté de la Slee, ce week-end trop encombré de courses et de dernières visites que je n'ai pas le temps de détailler parce que la grande aiguille se redresse de plus en plus sur le cadran de cette horloge que je surveille sur le quai, sur ce quai d'Hamilton Station que j'avais contemplé le samedi 1<sup>er</sup> mars comme tous mes jours de liberté en cette région de notre année, Bleston, que j'avais contemplé

<sup>1</sup> Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor* (1993), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, XI, *Improvisations, op. cit.*, p. 1058.

depuis le hall, appelant de toute ma haine le moment lointain de ma délivrance, ce moment de notre séparation, Bleston, qui est sur le point de sonner,

le samedi 1<sup>er</sup> mars, avant d'apercevoir, dans un snack-bar d'Alexandra Place où j'étais entré pour me réchauffer en buvant une tasse de thé, un jeune homme avec une valise qui manifestement venait de débarquer, et qui avait tellement l'air d'un Français que je n'ai pas pu m'empêcher de l'aborder huit jours plus tard quand je l'ai aperçu à l'intérieur d'un restaurant de City Sreet, ce jeune homme qui s'appelait Lucien Blaise ;

SEPTEMBRE, septembre, février

il ne me reste plus que quelques instants, Bleston, pour évoquer une dernière fois la grande salle de chez Matthews and Sons où je ne retournerai plus, où tous les employés de cette année se trouvaient réunis hier pour la dernière fois, Blythe, Greystone, Ward, Dalton, Cape, Slade, Moseley, Ardwick, et même James Jenkins dont les vacances étaient terminées ;

et je n'ai même plus le temps de noter ce qui s'était passé le soir du 29 février, et qui va s'effacer de plus en plus de ma mémoire, tandis que je m'éloignerai de toi, Bleston, l'agonisante, Bleston toute pleine de braises que j'attise, ce qui me paraissait si important à propos du 29 février, puisque la grande aiguille est devenue verticale, et que maintenant mon départ termine cette dernière phrase.<sup>1</sup>

La description des événements de février est amenée par la constatation d'un oubli marqué par l'imparfait « ce qui me paraissait si important à propos du 29 février » : l'utilisation de ce temps prouve que cela ne paraît plus si important dans le présent du narrateur. C'est que le temps de l'écriture vient compliquer l'écriture des temps de la diégèse : écrire prend du temps, et le narrateur peut avoir oublié ce qu'il avait à raconter, ou cela peut lui sembler d'une moindre importance. La structure temporelle reste ouverte au rêve du lecteur, jouant avec les codes du roman policier en refusant de résoudre l'intrigue. Cette analyse se trouve confirmée par celle de Pierre Brunel<sup>2</sup> qui montre que, suivant le calendrier établi par *L'Emploi du temps*, cette année ne pouvait pas posséder un 29 février ; ce jour en trop serait contrebalancé pour lui par un jour en moins, le 31 août, qui n'est pas évoqué, comme s'il n'y avait que trente jours au mois d'août : la structure temporelle se concentre autour d'un jour qui n'existe pas, le 29 février, fissure dans le calendrier, et donc ouverture. Écrire prend du temps, au point qu'ici le narrateur n'a pas le temps de finir son récit : si les romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle tendaient à cacher cette réalité, cherchaient à faire comme si l'écriture suivait le rythme de la vie, les écrivains du Nouveau Roman affichent leur travail. Ainsi, Claude Simon, dans son *Discours de Stockholm*, conteste cette nécessité de cacher le travail de l'écrivain qu'il assimile à une forme de mépris de l'effort :

<sup>1</sup> Michel Butor, *L'Emploi du temps*, *op. cit.*, p. 487.

<sup>2</sup> Pierre Brunel, chapitre « Le point final » dans Butor, « *L'Emploi du temps* », *Le texte labyrinthe*, *op. cit.*

Comment donc expliquer qu'aujourd'hui, pour une certaine critique, les notions de labeur, de travail, soient tombées dans un tel discrédit que dire d'un écrivain qu'il éprouve de la difficulté à écrire leur semble le comble de la raillerie ? [...]

Quoique je ne sois ni philosophe ni sociologue, il me semble troublant de constater que c'est au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, parallèlement au développement du machinisme et d'une féroce industrialisation, qu'on assiste, en même temps qu'à la montée d'une certaine mauvaise conscience, à la dévaluation de cette notion de travail (ce travail de transformation si mal rémunéré) : l'écrivain est alors dépossédé du bénéfice de ses efforts au profit de ce que certains ont appelé l'« inspiration », qui fait de lui un simple intermédiaire, le porte-parole dont se servirait on ne sait quelle puissance surnaturelle, de sorte qu'autrefois domestique appointé ou consciencieux artisan, il voit maintenant sa personne tout simplement niée : ce n'est tout au plus qu'un copiste, ou le traducteur d'un livre déjà écrit quelque part, une sorte de machine à décoder et à délivrer en clair des messages qui lui sont dictés depuis un mystérieux au-delà.<sup>1</sup>

Il déclare alors qu'« on n'écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit (et cela dans tous les sens du terme) au cours de ce travail, au *présent* de celui-ci<sup>2</sup> », formule qui n'est pas sans rappeler *L'Emploi du temps* dans lequel ce « présent de l'écriture » est rendu visible par le décalage toujours croissant entre les faits vécus et les faits racontés. Jean Ricardou voit dans cette mise en exergue du *travail* qu'est l'écriture l'une des caractéristiques fondamentales du Nouveau Roman, qu'il nomme « formalisation » : « Nous appellerons formalisation cette tendance par laquelle, au lieu d'être soigneusement dissimulée, l'activité des principes formels s'accroît et devient l'objet d'une indéniable ostentation.<sup>3</sup> » Ce travail est rendu visible par le jeu entre ce que Jean Ricardou appelle « temps de la narration » et « temps de la fiction » dans *L'Emploi du temps* : « Michel Butor, au contraire, dans *L'Emploi du temps*, ce roman qu'institue précisément le fait qu'un livre commence de s'écrire, a joué systématiquement, jusqu'à le dramatiser, du rapport entre les deux axes.<sup>4</sup> » M'intéresse dans cette analyse l'idée d'une prise en compte du temps de l'écriture, celle d'un jeu « systématique » et celle de la dramatisation. En effet, la non-coïncidence du temps de la narration et du temps de la fiction va s'amplifier « systématiquement », puisqu'un mois du temps de l'écriture permet de narrer d'abord un mois, puis deux, et enfin trois mois de la fiction, jusqu'à déterminer « ce secret du livre<sup>5</sup> » qu'est la dernière phrase, c'est-à-dire l'impossibilité même d'écrire. Notons, à la suite de Jean Ricardou, que la prise en compte du temps de l'écriture nourrit en fait ici la fiction, crée le drame qu'affronte le narrateur. Michel Butor donne à voir le décalage entre le déroulement des événements et

<sup>1</sup> Claude Simon, *Discours de Stockholm*, op. cit., p. 13-14.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>3</sup> Jean Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1971, p. 252.

<sup>4</sup> Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, op. cit., p. 162.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 163.

leur narration, entre le « je vis » et le « j'écris », et les phénomènes d'oubli, de confusion qui en découlent.

Les quatre voix narratives sont liées deux par deux, l'une sur un événement commun, le fait de se trouver sur ce quai, et l'autre sur un oubli, l'impossibilité de se souvenir du 29 février. On comprend donc que la narration chronologique, qui a donné lieu à la voix narrative de la chronique, échoue à rendre compte de l'année passée par le narrateur à Boston, et ne permet pas de terminer le roman, qui s'achève sur un manque, sur un oubli : la technique de narration du roman conventionnel est déjà mise en échec, situation qui se reproduira, de différentes manières, dans tous les romans de Michel Butor.

Pour comprendre que le « temps musical » vient au secours du « temps des calendriers », il faut constater que le temps n'est pas traité de la même manière dans les trois strates temporelles : celle de la chronique est vécue par le narrateur comme un échec, car sa mémoire ne lui permet pas de tout raconter de manière linéaire. On peut constater ici l'échec du temps romanesque conventionnel : impossible de raconter, de façon linéaire, une année de vie, à cause des lacunes de la mémoire. Mais ce qui vient sauver cette chronique, qui vient combler les brèches de la mémoire du narrateur, c'est le « temps musical », c'est-à-dire les réminiscences, les « harmoniques » que provoquent les deux autres temps. Alors que le narrateur peine de plus en plus à raconter le mois de la chronique car sa mémoire est de plus en plus lacunaire, les mois harmoniques, ceux qui se sont déroulés entre le mois de la chronique et le présent de l'écriture, lui reviennent de plus en plus en tête. Cependant, si le narrateur tente de reconstituer de façon linéaire le mois de la chronique, il n'en va pas de même pour les mois du temps musical : il les évoque par rappel, par correspondance avec le mois de la chronique, sans chercher l'exhaustivité. Deux mémoires différentes sont alors à l'œuvre, l'une qui tente de reconstituer un temps linéaire et qui échoue, et l'autre, musicale, qui perçoit un temps tout en retours et harmoniques : c'est cette dernière qui construit finalement ce roman, forme littéraire inspirée de la forme musicale du canon. L'analogie remplace la logique : l'enchaînement des faits selon une logique linéaire faisant suivre chaque cause par sa conséquence n'opère plus, et c'est l'analogie qui rapproche un moment d'un autre, indépendamment de leur enchaînement chronologique. Quand on quitte la ligne logique de la syntaxe, on tombe dans l'écho, l'analogie, la rime, le rythme. Comme le disait Ricardou au sujet des nouveaux romanciers : ce n'est plus « ce qui se ressemble s'assemble » mais « ce qui s'assemble se ressemble ». Déjà, comme le fait remarquer Claude Simon soucieux, comme Michel Butor, d'inscrire son travail dans une tradition littéraire, Flaubert écrivait à George Sand : « Comment se fait-il qu'il y ait un rapport nécessaire entre le mot juste et le mot musical ?<sup>1</sup> » C'est bien la sonorité du mot qui en fait un « mot juste », et non son sens. Cette mémoire musicale, qui fonctionne par réminiscence et permet de sauver la mémoire logique,

<sup>1</sup> Claude Simon, *Discours de Stockholm*, op. cit., p. 24.

linéaire, évoque aussi évidemment la réminiscence proustienne, dont l'un des exemples, la « petite phrase » de la sonate de Vinteuil, est musical.

### **c) *La Modification*, *Degrés* et *Intervalle* : du point au point d'orgue**

L'influence de la musique sur la temporalité de ces romans se fait aussi sentir dans ce que Michel Butor, dans le dossier du numéro quatre de *Musique en jeu*, appelle « ponctuation », ou « super-ponctuation », à propos de *La Modification*, puis de *Degrés* :

C'est certainement l'étude de la musique qui m'a amené à jalonner la durée, et à construire des moments-charnières entre les différentes régions du récit, à fabriquer ainsi une super-ponctuation. Certains paragraphes constituent une signalisation capable de fonctionner dans l'esprit du lecteur bien avant qu'il en prenne conscience. Songez aux chorals dans les Passions de Bach, tels des super-silences. [...]

J'ai fait en sorte, dans *Degrés*, que le texte tout entier soit une super-ponctuation, qu'il n'y ait pas de différence entre les parties de ponctuation et de narration ; c'était très proche des recherches de la musique d'alors ; d'ailleurs le titre *Degrés*, au pluriel a été influencé par des titres d'œuvres musicales de cette époque.

*Degrés* est fondé sur les échos qui existent dans le temps tel que nous le mesurons ; c'est une étude sur les résonances : dans l'enseignement secondaire, l'horaire se reproduit toutes les semaines, il y a un rythme mensuel ou trimestriel de compositions, un rythme de l'année scolaire avec les rentrées, les vacances, les examens.<sup>1</sup>

Michel Butor propose de différencier deux types d'écriture dans *La Modification*, la « narration » et la « super-ponctuation », les deux se trouvant confondus dans *Degrés*. On comprend ici comment l'exemple de la musique installe une écriture à contrainte : imiter les chorals dans les Passions de Bach, c'est s'imposer l'alternance de la narration et des « ponctuations », donc forcer l'écriture à intégrer des passages obligés, répétés régulièrement.

Françoise van Rossum-Guyon différencie ainsi des « séquences » – des blocs de textes isolés par des blancs – et des « motifs descriptifs » dans *La Modification*. On peut assimiler les « motifs descriptifs » aux « super-ponctuations ». La critique répartit les séquences en cinq « régions du récit », suivant l'époque de la vie du narrateur qu'elles abordent :

<sup>1</sup> Michel Butor, « Michel Butor : influences de formes musicales sur quelques œuvres », dans *Musique en jeu* n° 4, *op. cit.*, p. 66-67.



- A : le présent ;
- B : le futur ;
- C : le passé proche ;
- D : le passé avec Cécile, il y a deux ans et il y a un an ;
- E : le passé avec Henriette il y a trois ans et il y a vingt ans.<sup>1</sup>

Ces séquences s'emboîtent selon des schémas réguliers. Encore une fois, le temps n'est pas organisé de manière linéaire mais selon une structuration toute en retours. Voici l'ordre de ces séquences :

I A C A  
 II A B C B A  
 III A B C D C B A  
 IV A B C B A C D C A D E D A  
 V A B C D C B A C D E D C A  
 VI A B C D C A C D E D A  
 VII A B C D A C D E A  
 VIII A B C A C D A D E A  
 IX A B A C A D A E A<sup>2</sup>

Michel Butor confirmera dans *Improvisations sur Michel Butor* ces remarques de Françoise van Rossum-Guyon :

J'appelle A la première voix, le présent narratif, le trajet de Paris à Rome cette fois-là. J'appelle B la seconde voix, le passé récent, cette voix rétrograde qui va remonter ce qui vient d'avoir lieu avant le départ de Paris. Le premier chapitre a la forme A-B-A. Dans le deuxième chapitre j'introduis une troisième voix, C, le projet. Il aura la forme A-B-C-B-A. Le troisième chapitre aura la forme A-B-C-D-C-B-A. Ce sont des espèces de parenthèses les unes dans les autres. Puis les structures vont devenir de plus en plus dissymétriques jusqu'à aboutir au dernier chapitre à une structure A-B-A-C-A-D, etc.<sup>3</sup>

Françoise van Rossum-Guyon cerne la dimension musicale d'une telle structuration :

De même que l'on peut suivre les aventures des personnages et leurs rapports, on peut suivre les aventures des différentes séquences A, B, C, D, E, et leurs combinaisons A-B-C, D-E-D, C-D, etc.

<sup>1</sup> François van Rossum-Guyon, *Critique du roman – essai sur « La Modification » de Michel Butor*, op. cit., p. 248.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>3</sup> Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, op. cit., p. 1074.

L'œuvre narrative offre des possibilités qui semblaient réservées aux œuvres musicales ou architecturales.<sup>1</sup>

Toujours en s'appuyant sur le travail de Françoise van Rossum-Guyon, on peut poursuivre le rapprochement entre une telle construction romanesque et la construction d'une œuvre musicale. En effet, on remarque que le premier chapitre se structure comme la forme sonate (thème principal, développement, reprise du thème principal, soit ABA). De plus, les chapitres II et III se construisent selon un « mouvement rétrograde ». Ainsi, le deuxième fait entendre « AB » puis « BA », le troisième « ABC » puis « CBA ». On peut faire apparaître le même genre de mouvement rétrograde dans les chapitres IV et V, comme le montre le schéma ci-après, où j'ai mis en gras les séquences qui apparaissent comme des axes de symétrie, et entre des barres les segments repris en mouvement rétrograde :

IV / A B / **C** / B / A / C / **D** / C / A / D / **E** / D A /  
V / A B C / **D** / C B / A / C D / **E** / D C A /

On remarque une sorte de tuilage puisqu'il faut concevoir les A centraux comme appartenant à deux cellules différentes : dans le chapitre IV, il est à la fois le mouvement rétrograde de AB (BA) et la première énonciation du motif AC, repris en mouvement rétrograde en CA. De même, le A suivant est à la fois dans le motif CA dont je viens de parler, et dans le motif AD qui va revenir en mouvement rétrograde ensuite. Dans le chapitre V, le A central est le mouvement rétrograde de « ABC » mais aussi la première énonciation d'un second motif, « ACD ». Ce phénomène de tuilage est assez courant dans la musique contrapuntique puisqu'il permet de lier deux motifs musicaux. Il a d'autre part l'avantage de mettre l'accent sur le motif A, qui va devenir le refrain, donc le motif récurrent, dans la structure qui se fait jour dans les chapitres suivants. En effet, on voit progressivement émerger un nouvel ordre de structuration, qui ne repose plus sur le mouvement rétrograde, et qui va, petit à petit, mener vers la forme rondeau, c'est-à-dire vers une alternance de couplets et de refrain dans le dernier chapitre. Au chapitre VI, le motif A, qui constitue un refrain, revient toutes les cinq strophes, dans le chapitre VII, toutes les quatre strophes, dans le chapitre VIII toutes les trois strophes, et dans le chapitre IX, toutes les deux strophes. Françoise van Rossum-Guyon interprète ce changement de modèle de structuration comme le reflet du changement d'esprit progressif du narrateur. De plus, la forme basée sur le mouvement rétrograde traduit peut-être le désir de revenir en arrière du narrateur, de se refaire une jeunesse près de Cécile, quand le

<sup>1</sup> François van Rossum-Guyon, *Critique du roman – essai sur « La Modification » de Michel Butor*, op. cit., p.253.

motif en rondeau fait entendre de manière récurrente la séquence du présent, comme si le narrateur renonçait au fantasme de vivre une histoire d'amour jeune et pleine d'espoir pour se recentrer sur son quotidien : le refrain du rondeau sonne comme un retour incessant à la réalité. La forme rondeau impose une contrainte à l'écriture par la récurrence de la région du récit A, et cette contrainte pousse l'écriture vers d'autres façons de signifier : ce n'est plus le contenu du message qui est signifiant (rien de bien palpitant n'est relaté dans les régions du récit A), mais sa place dans la structure de l'œuvre.

Ces séquences sont encadrées par des « motifs descriptifs », brefs, toujours au présent et répétitifs : leur fonction de délimitation et leur caractère succinct permet de comprendre pourquoi on peut les rapprocher des « super-punctuations » dont Michel Butor parle dans l'extrait du numéro 4 de *Musique en jeu* cité plus haut. Michel Butor, dans *Improvisations sur Michel Butor*, confirme l'existence de ces motifs mais dans les schémas qu'il donne, il ne les différencie pas les uns des autres, les nommant tous « t ». Françoise van Rossum-Guyon quant à elle leur assigne à chacun une lettre minuscule, comme on peut le comprendre avec le schéma ci-dessous :

- a « passe la gare de »
- b « de l'autre côté du corridor »
- c « au-delà de la fenêtre »
- d « Sur le tapis de fer chauffant »
- e « un homme passe sa tête par la porte »

La critique note ensuite le schéma de certains chapitres (chapitre I, II, IV, V, IX), que je complète sur le même modèle :

- I Aab C baA
- II Aab B bc C cb B baA
- III Aab B bc C cd D dc C cb B baA
- IV Aab B bc C cb B baAac C cd D dc C caAad D de E ed D daA
- V Aab B c c d d D c c B baAac C d D e E e D d C caA
- VI Aa'b' B c C d D c C aAa C c D d E e' D dA
- VII Aa B bc C cd D daA C (A) D (A) E A
- VIII A Ba bC aAc C (A) D aAd D (A) E aA
- IX Aab B bAac C cAad D dAae E eA

On retrouve des mouvements rétrogrades dans les cinq premiers chapitres. Remarquons que le tuilage dans les quatrième et cinquième chapitres apparaît encore plus nettement avec ces motifs, puisque les A qui participent à deux motifs mélodiques sont précédés des motifs introducteurs « ba » (en mouvement rétrograde par rapport à ceux qui avaient suivi la première énonciation du motif A), et qu'ils sont d'autre part eux-mêmes introducteurs du motif « ac » ou « ad » qui revient en mouvement rétrograde à la fin avant le retour de la séquence A.

Étudions un peu plus précisément la manière dont la structure des mouvements rétrogrades se disloque dans les chapitres VI, VII, VIII et IX. Plusieurs fois, les motifs identifiés par Françoise van Rossum-Guyon, si fixes depuis le début du livre, se transforment : d'abord, on en trouve, dans le chapitre VI, des formes perturbées, que j'ai notées a' (« une gare qui passe<sup>1</sup> » au lieu de « passe la gare de... ») b' (« du côté du corridor<sup>2</sup> » au lieu de « de l'autre côté du corridor ») et e' (« un homme dans la porte<sup>3</sup> » au lieu de « un homme passe sa tête par la porte »). Ensuite, à la fin des chapitres VII et VIII, de courts paragraphes isolés par des blancs qui font référence au présent du narrateur s'intercalent entre les séquences, mais sans les motifs habituels. Je les ai notés (A) : en effet, tous les motifs référencés par Françoise van Rossum-Guyon sont insérés dans de courts paragraphes de cette sorte, qui racontent le présent de l'énonciation : elle a choisi de ne pas les faire apparaître comme séquence à proprement parler, sans doute parce qu'ils sont très peu développés, simples supports pour faire apparaître ces motifs. Petit à petit, le système se délite : ces « motifs », qui pouvaient servir de repères au lecteur, disparaissent. Enfin, l'ordre revient dans le dernier chapitre d'une régularité remarquable : chaque refrain A est précédé par le motif correspondant à la strophe écrite avant, et est suivi par le motif a auquel s'ajoute le motif correspondant à la strophe écrite après. Le A joue bien le rôle d'un refrain qui lie les différents couplets entre eux.

Parfois, ces motifs sont rendus plus visibles grâce à des répétitions lexicales. On trouve « Passe la gare de Fontainebleau-Avon. De l'autre côté du corridor, une onze chevaux noire s'arrête devant la mairie.<sup>4</sup> » à la fin du A du chapitre I puis « De l'autre côté du corridor, une onze chevaux noire démarre devant une église, suit une route qui longe la voie, rivalise avec vous de vitesse, se rapproche, s'éloigne, disparaît derrière un bois, reparait, traverse un petit fleuve avec ses saules et une barque abandonnée, se laisse distancer, rattrape le chemin perdu, puis s'arrête à un carrefour, tourne et s'enfuit vers un village dont le clocher bientôt s'efface derrière un repli de terrain. Passe la gare de Montereau.<sup>5</sup> » Au début du A de la fin du chapitre I. La « onze chevaux noire » apparaît dans les deux cas, et « Il fera encore nuit noire. » devient « demain il fera encore nuit

<sup>1</sup> Michel Butor, *La Modification* (1957), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, I, *Romans*, op. cit., p. 594.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 609.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 500.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 503.

noire.<sup>1</sup> ». On comprend bien dans *Improvisations sur Michel Butor* que ce dernier rend les signaux textuels plus visibles au début que dans la suite, afin d'habituer son lecteur à une nouvelle façon de structurer le récit. Ainsi, après les avoir exposés dans leur version la plus simple pour les deux premiers chapitres, il les agrémenta de « vignettes » et prend des libertés quant à leur formulation exacte :

Les textes de transition, que j'appelais *t*, sont construits de la façon suivante : tout ce qui va faire quitter ou faire revenir à la première région ou voix, A, tout cela évoque le passage d'une gare. Voici la première apparition de cette formule :

Passe la gare de Fontainebleau-Avon.

Peu à peu, même sans en prendre une conscience claire, lorsqu'on rencontre une formule de ce genre, on sait que quelque chose se passe à l'intérieur du texte.

La région B est amenée par la formule : « de l'autre côté du corridor ». Ce qui nous donne le paragraphe suivant :

Passe la gare de Fontainebleau-Avon. De l'autre côté du corridor onze chevaux noirs s'arrêtent devant la mairie.

J'ai une petite charnière avec deux éléments. Pour refermer la parenthèse je les renverse :

De l'autre côté du corridor onze chevaux noirs démarrent devant une église, suit une route qui longe la voie, rivalise avec vous de vitesse, se rapproche, s'éloigne, disparaît derrière un bois, réparaît, traverse un petit fleuve avec ses saules et une barque abandonnée, se laisse distancer, rattrape le chemin perdu, puis s'arrête à un carrefour, tourne et s'enfile vers un village dont le clocher bientôt s'efface derrière un repli de terrain. Passe la gare de Montereau.

Nous revenons alors à l'intérieur du compartiment. Dans le deuxième chapitre je passerai de A à B de la même façon que vous connaissez déjà si bien que je peux agrémenter cette charnière d'une petite vignette :

Passe la gare de Saint-Julien-du-Sault avec ses lampadaires et leurs écriteaux, l'inscription en grandes lettres sur le côté du bâtiment, le clocher, les chemins, les champs, les bois.

Vignette :

Les deux jeunes mariés sont en conversation à propos d'un détail qu'ils montrent sur le plan.

Formule de la voix B :

De l'autre côté du corridor, ce sont des garennes disséminées, des vallonnements, avec une route par-devant où roule un camion qui s'écarte, revient, disparaît derrière une maison, est poursuivi par un motocycliste qui le dépasse selon une belle courbe en forme d'arc détendu, se laisse distancer par lui, par votre train, quitte la scène.

La voix C sera amenée par la formule : « de l'autre côté de la vitre, entre l'ecclésiastique et la jeune femme ». Voici, dans le second chapitre, le passage de la deuxième à la troisième voix :

De l'autre côté du corridor, c'est une ferme jaune, un chemin creux qui se replie, réapparaît derrière un grand peigne de sillons, bombé, piqueté de corbeaux, où débouche un motocycliste casqué à blouson de cuir qui se rapproche de la voie, qui s'enfonce entre des remblais sous un pont, où vous voyez s'engager la locomotive qui vous traîne et les premiers wagons qui vous précèdent. Vous cherchez à le revoir au-delà de la vitre, entre l'ecclésiastique et la jeune femme, mais il doit être maintenant loin derrière vous.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 511.

Fermeture de cette parenthèse intérieure, passage de la voix C à la voix B :

Au-delà de la fenêtre, entre la jeune femme et l'ecclésiastique, se succèdent des pylônes de haute tension le long d'une route où roule un énorme camion d'essence à remorque, s'approchant de la voie qui fait un virage serré au-dessus des champs après un pont sous lequel il s'engage. L'homme qui est en face de vous, le voit maintenant peut-être de l'autre côté du corridor où se succèdent pour vos yeux d'autres pylônes de haute tension sur des vallonnements de plus en plus prononcés.

Enfin fermeture de la grande parenthèse, retour de la voix B à la voix A avec la vignette entre les deux formules :

De l'autre côté du corridor, entre une grange et un bosquet près d'une mare, un motocycliste qui vire à sa droite, puis est masqué soudain par un grand autocar bleu au toit couvert de bagages, vire à gauche vers une maison de garde-barrière que le train dépasse comme le car bientôt tandis qu'au loin apparaît un village avec son clocher et son château d'eau. Les deux jeunes époux regardent à la fenêtre, les deux têtes serrées l'une contre l'autre, tremblant ensemble. Passe la gare de Joigny, tout le bourg reflété dans l'Yonne.

Tout au long du livre on peut suivre l'évolution de ces formules qui sont mathématiquement placées et qui sont un peu comme des pancartes à l'intérieur d'un réseau d'autoroutes, ou des signaux à l'intérieur du réseau ferroviaire.<sup>1</sup>

Le rapprochement avec les chorals dans les Passions de Bach, proposé par Michel Butor dans la citation précédente, permet de cerner cette alternance entre une musique narrative, qui raconte une histoire grâce à de grandes lignes mélodiques (pensons à l'ascension au ciel dans *La Passion selon saint Jean*), et une musique avec une progression mélodique très faible, dont l'intérêt est la structure harmonique, verticale, puisque les chorals sont des suites d'accords, dont les « motifs descriptifs » seraient les équivalents.

L'organisation temporelle de *La Modification* permet de comprendre que Michel Butor utilise ici trois modèles musicaux, celui des mouvements rétrogrades puis celui du rondeau afin de montrer que le rapport au temps du narrateur évolue, et celui du choral dans les Passions de Bach pour proposer une alternance de « séquence narrative » et « motif descriptif », afin de mimer les mouvements de la rêverie allant du simple enregistrement de la situation présente avec les « motifs descriptifs » ou « super-punctuations », aux souvenirs avec les séquences. De plus, dans le cas des « motifs descriptifs », la phrase n'est plus perçue pour son sens, en tant qu'ensemble de signifiants renvoyant à un ensemble de signifiés, mais comme un signe, comme l'une des cellules d'une structure, tout comme la note de musique. On peut alors comprendre l'une des métaphores musicales que propose le roman :

Balayant vivement de leur raie noire toute l'étendue de la vitre, se succèdent sans interruption les poteaux de ciment ou de fer ; montent, s'écartent, redescendent, reviennent, s'entrecroisent, se multiplient, se réunissent, rythmés par leurs isolateurs, les fils téléphoniques semblables à une

<sup>1</sup> Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, op. cit, p. 1074-1076.

complexe portée musicale, non point chargée de notes, mais indiquant les sons et leurs mariages par le simple jeu de ses lignes.<sup>1</sup>

Les fils électriques sont comparés à une « portée musicale », dont les isolateurs marqueraient le « rythme ». Cependant, c'est simplement par « le jeu de ses lignes » que la musique est notée : on peut y voir une allusion aux lignes d'encre que l'écrivain trace sur les pages, qui elles aussi transcrivent une musique sans notes. Peut-être alors ces « isolateurs » seraient des équivalents des « motifs descriptifs », qui eux aussi isolent les séquences, et rythment le roman.

Dans *Degrés*, « super-ponctuation » et narration fusionnent.

**Si maintenant je considère cet autre groupe dont nous parlions dimanche avec ton oncle Henri : M. Bonnini, Denis Régnier, M. Hubert,**

**je sais que celui-ci, votre professeur de physique et chimie, au troisième étage, dans l'amphithéâtre, aux prises avec ses mathélem, vérifie devant eux la relation fondamentale de la dynamique à l'aide d'une machine d'Atwood,**

**que Denis Régnier, le redoublant, pâle et malingre, devant moi, assis à la troisième table de la deuxième travée, attend que son nom vienne, après ceux de Nathan, Orland, Pelletier, avant ceux de Spencer, Tannier, Tangala, pour me répondre « présent » d'une voix faible et ennuyée,**

**comme s'il allait retomber malade, fermant presque les yeux,**

**je sais que M. Bonnini, qui a exactement le même horaire que notre collègue Bailly, fait lire et traduire à ses philosophes :**

*L'alba vinceva l'ora mattutina...*

(L'aube gagnait l'heure matinale...)<sup>2</sup>

On voit comment se met en place une « super-ponctuation », qui est comme une respiration dans le texte, une pause dans l'enchaînement chronologique des faits, et qui reste en même temps un moment de narration. Le narrateur cherche à faire progresser sa narration, il essaie d'avancer dans le temps en racontant tout ce qui se passe à ce moment dans cet établissement scolaire, mais il ne parvient pas à dépasser l'instant. Il se perd dans les méandres des résonances, chaque cours se superposant aux autres cours, chaque élève évoquant les élèves et les professeurs que le narrateur lui a associés. Toute la

<sup>1</sup> Michel Butor, *La Modification*, p. 500.

<sup>2</sup> Michel Butor, *Degrés* (1960), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, I, *Romans*, op. cit., p. 691.

structure du livre peut se lire comme l'échec de la progression chronologique qui ne cesse de faire des boucles sur elle-même et ne parvient pas à avancer de façon linéaire, puisque toute la narration s'organise autour d'une heure de cours, le mardi 12 octobre 1954, où un professeur explique la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb. Ou pour le dire avec Jean Roudaut : « Au contraire du présent de l'indicatif, le présent romanesque n'est pas un temps simple<sup>1</sup> ». Voici comment cela s'exprime dans *Degrés* :

ce présent que j'utilise est comme la pile d'un pont reliant ces autres présents : celui où tu écris,  
celui où je te lirai et mes camarades aussi,  
à cette heure centrale qui s'éloigne de plus en plus et que tu distingues de toutes les autres, qui  
l'entourent avec de plus en plus d'épaisseur,  
en utilisant pour elle un immobile présent narratif<sup>2</sup>

Cette structure où la linéarité est comme débordée par le retour cyclique d'éléments récurrents est bien visible grâce aux lettres de l'alphabet en tête de chaque chapitre : chaque partie comporte sept chapitres, précédés d'une lettre de l'alphabet allant donc de A à G, ce qui pousse à lire tous les chapitres A comme des résonances les uns des autres, et en effet, ils reprennent les mêmes événements. Le cycle, c'est à la fois la répétition et la variation, l'éternel retour du même événement sous des formes variées. On fait aisément le lien avec la musique sérielle, notamment le dodécaphonisme strict de Schönberg : toujours la même série qui revient, mais modifiée, mais variée. La narration tout entière devient une « super-punctuation ».

Les « super-punctuations » perturbent donc la linéarité temporelle de *La Modification* et *Degrés*. De même, l'ordre chronologique apparemment linéaire d'*Intervalle*, exception faite des citations, est miné par le système de tuilage des titres et par leur organisation en mouvement rétrograde dans la deuxième partie. En effet, comme l'explique Else Jongeneel :

Les 31 chapitres ont chacun trois « mots-titres », dont le troisième est identique au premier du chapitre suivant. Les titres forment deux volets symétriques séparés par un chapitre-intervalle, après lequel les mots-titres des 15 chapitres précédents sont repris dans l'ordre inverse :

<sup>1</sup> Jean Roudaut, *Michel Butor ou le livre futur*, op. cit., p. 79.

<sup>2</sup> Michel Butor, *Degrés*, op. cit., p. 830.



1. banalité	voies	détour
2. détour	canaux	affleurement
3. affleurement	fissure	paralysie
4. paralysie	moyeu	limbes
5. limbes	aération	cercles
6. cercles	sursaut	moire
7. moire	tentative	enchantement
8. enchantement	station	distance
9. distance	arrêt	noyau
10. noyau	attente	regard
11. regard	entre-deux	lenteur
12. lenteur	soupir	effleurement
13. effleurement	lucarne	symétrie
14. symétrie	mutisme	échos
15. échos	répit	hantise
16. hantise	intervalle	hantise
17. hantise	répit	échos
18. échos	mutisme	symétrie
19. symétrie	lucarne	effleurement
20. effleurement	soupir	lenteur
21. lenteur	entre-deux	regard
22. regard	attente	noyau
23. noyau	arrêt	distance
24. distance	station	enchantement
25. enchantement	tentative	moire
26. moire	sursaut	cercle
27. cercles	aération	limbes
28. paralysie	fissure	affleurement
29. affleurement	canaux	détours
30. détour	voies	banalités <sup>1</sup>

Le temps apparemment linéaire se déroule en réalité par reprise et par retour au même, illustrant le fonctionnement de la mémoire. L'imitation des modèles musicaux permet donc d'imposer des contraintes nouvelles à l'écriture afin de la rendre apte à traduire le fonctionnement du temps tel que nous le percevons.

Il est intéressant de constater que dans ces romans où l'ordre chronologique n'est plus conçu comme « naturel » mais comme un choix parmi toutes les organisations causales possibles, il devient porteur de sens. Patricia A. Struebig propose ainsi de voir dans la chronologie linéaire des descriptions du train dans *La Modification* « une temporalité causale<sup>2</sup> », c'est-à-dire que cette linéarité traduit un état intérieur du personnage : la longueur du voyage dans le train l'oblige à prendre conscience du passage inexorable du temps, qui montrera à Léon que tout espoir de renouveau durable avec Cécile est voué à l'échec.

<sup>1</sup> Else Jongeneel, *Michel Butor, le pacte romanesque*, Paris, Corti, 1988, p. 220.

<sup>2</sup> Patricia A. Struebig, *La Structure mythique de « La Modification » de Michel Butor*, New York, Peter Lang, 1994.

## II. « Qui parle ?<sup>1</sup> »

Les romans de Michel Butor travaillent la figure du narrateur : si l'on considère le réel non plus comme immuable, extérieur au sujet, mais comme construit par ce dernier, alors il devient nécessaire de donner à voir le prisme de perception qu'est le narrateur. Au sujet des narrateurs des nouveaux romans, Jean Ricardou déclare :

Hybride curieux, acteur et conteur, le narrateur est l'un des lieux où narration et fiction étrangement se croisent. Introduit dans ces fictions formalisées, tel rôle ne manque pas d'en subir de vives conséquences. La fonction narrative n'y appartient plus, en effet, comme dans le récit classique, à tel ou tel personnage suivant le déroulement des péripéties ; elle se distribue mécaniquement selon de violents changements périodiques. Surgit alors ce qu'il faut appeler *narrateurs flottants*.<sup>2</sup>

Le narrateur est à la fois dans la narration, c'est-à-dire dans le temps de l'écriture, et dans la fiction puisqu'il assume le rôle d'un personnage ou influe sur l'histoire racontée. Jean Ricardou constate alors que les nouveaux romanciers, soucieux de donner à voir le travail de l'écriture, provoquent de « violents changements périodiques » de narrateur, jusqu'à provoquer des moments de trouble, où l'on ne sait plus très bien qui raconte. Cette analyse s'applique particulièrement bien à *Degrés*, où la dernière phrase, « Qui parle ? », évoque des « narrateurs flottants ». Cette mise en évidence du travail de l'écriture ne se fait pas seulement en changeant fréquemment de narrateur : *La Modification* rend ce travail frappant dès le premier mot, « vous ». Ce pronom déictique nous oblige à considérer le roman comme une situation d'énonciation dans laquelle le destinataire serait le lecteur. Cela met alors en évidence l'indéfinition du destinataire : le narrateur n'est plus, comme dans les narrations à la troisième personne, une absence qu'on oublie, que la fiction cache, il est un vide qui s'exhibe.

Se concentrer sur le travail de l'écriture et la figure du narrateur ne revient pourtant pas à une « mort du personnage<sup>3</sup> », pour reprendre l'expression d'Alain Robbe-Grillet : les personnages butoriens sont doués d'une intériorité largement développée, même si ce n'est pas par les mêmes techniques que le roman conventionnel. C'est sans doute ce qui fait qu'une œuvre comme *Intervalle* peut se rattacher à la

<sup>1</sup> Michel Butor, *Degrés*, *op. cit.*, p. 1001.

<sup>2</sup> Jean Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 256.

<sup>3</sup> Alain Robbe-Grillet, « La mort du personnage », dans *France Observateur* n° 389, 24 oct. 1957, p. 20.

forme romanesque malgré sa structure identique à celles des œuvres mobiles écrites conjointement (*Mobile, Description de San Marco...*)

La variation des narrateurs entraîne une musicalisation de l'œuvre, puisque la musique polyphonique consiste à superposer des voix et, dans certains cas, à faire passer la mélodie de voix en voix, mettant ainsi tour à tour les différents instruments ou les différents chanteurs en valeur. Pensons au très célèbre *Boléro* de Ravel, où ce phénomène est extrêmement audible parce que c'est la même mélodie qui passe de voix en voix tout au long du morceau. Trouver un équivalent littéraire à la polyphonie musicale est particulièrement complexe : on ne peut pas se contenter de faire parler des personnages en même temps, puisque la lecture, muette ou à haute voix, réintroduit de la successivité, sous peine de créer une cacophonie en superposant à l'oral ces paroles ou de l'illisible en les superposant à l'écrit. J'ai vu en quoi cette linéarité de l'écriture est au cœur même du problème de la temporalité du récit puisque se pose la question de comment écrire l'instant dans toute sa richesse, ce qui crée, d'après Jean Ricardou, « une exaltation de la fiction » :

Le narrateur *suspend* tel événement pour reprendre son contemporain et *vice versa*. Tel suspens laisse donc, pendant *b*, le lecteur attendre avec impatience *c*, et, pendant *c*, désirer *d*. L'on est toujours satisfait et insatisfait, la suite de *cela* hante toujours *ceci*. Il y a une exaltation de la fiction.<sup>1</sup>

À la fois satisfaisante et insatisfaisante, toujours désirante, en attente, on comprend ici comment la successivité de l'écriture laisse rêver d'une écriture de la simultanéité. Les romans de Michel Butor explorent les possibilités d'une polyphonie littéraire qui éviterait cette insatisfaction inhérente à la successivité : il s'agit d'introduire des voix fantômes qui ne sont pas entendues mais suggérées par le texte, ou de créer des effets de simultanéité en écrivant des paroles qui sont censées être prononcées au même moment par divers narrateurs. Je retrouverai d'ailleurs ce travail sur la polyphonie littéraire dans les œuvres mobiles (*6 810 000 Litres d'eau par seconde, Mobile, Réseau aérien, Description de San Marco*), que j'étudierai en deuxième partie.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, op. cit., p. 168.

<sup>2</sup> Par un autre biais, Georges Raillard lie lui aussi l'usage de structures précises dans le texte à un foisonnement de détails, comme pour rendre le mieux possible l'instant dans toute sa densité : « Cependant l'épiphanie conquérante du détail accuse, en définitive, l'absence de réseaux unificateurs où il s'intégrerait.

Aussi, parallèlement à l'exaltation du langage, se mène, dans le corps du texte, une entreprise d'abstraction ordinatrice par laquelle le foisonnement de la qualité devrait être réductible à des figures significatives. » (*Butor, op. cit.*, p. 62-63).

Dans *Intervalle*, la variation des points de vue est explicitement assimilée à une musicalisation de l'œuvre littéraire.

22 septembre, trois heures dix.

Ce qu'il faut donc dans cet orchestre accompagnateur, c'est que la mélodie passe de voix en voix, que les rôles se transforment les uns dans les autres, mais tout en restant suffisamment distincts, que le soliste devienne soudain chœur, mais que la différence entre eux soit suffisamment maintenue pour que l'on ressente une surprise, même après coup. Lecteur, pourquoi de temps en temps n'ajouteriez-vous pas au-dessus de ce second journal après coup (et même du troisième, si je ne réussis pas à l'éviter) votre propre journal de lecture, au-dessus encore de réécriture ?<sup>1</sup>

Il y a, dans *Intervalle*, deux « solistes », l'homme et la femme, qui se rencontrent dans la salle d'attente de la gare de Lyon-Perrache, un « orchestre accompagnateur » constitué par les commentaires de l'écrivain relisant et modifiant son texte après coup (cet extrait en est tiré), et aussi des « chœurs », en arrière-plan, qu'on peut interpréter comme les descriptions des faits et gestes des voyageurs qui attendent et les extraits tirés de leurs lectures. Ces termes nous poussent à imaginer que les textes lus successivement sont à entendre simultanément : effectivement, l'« orchestre » n'est « accompagnateur » que s'il se fait entendre en même temps que les solistes. Cependant, ces classifications des différentes strates textuelles en « orchestre accompagnateur », « solistes » et « chœur » ne sont pas des frontières infranchissables : le soliste devient chœur, mais cela doit créer une « surprise », parce que chaque strate textuelle doit malgré tout garder suffisamment de spécificité pour qu'une structure contrapuntique puisse apparaître. Comme toujours chez Michel Butor, les frontières sont conservées afin de préserver les singularités, mais elles deviennent poreuses. En effet, la différenciation des voix sert à faire émerger une forme :

Mercredi 5 juillet, six heures dix.

Jusqu'à présent les fragments de dialogue empruntés au vestibule de la *Description de San Marco*, liés au personnage masculin, vont toujours un par un, ceux qui viennent du baptistère, liés au féminin, deux par deux. Je vais accrocher à chacun une brique du texte de *Sylvie* ; donc l'accompagnement masculin ira deux par deux, le féminin quatre par quatre, mais comme la transformation aura lieu d'abord pour celui-ci, lorsque l'autre viendra on sentira la proportion. D'autre part, pour que le mélange se fasse bien, je ferai commencer alternativement les menus dialogues qui résulteront par une réplique venant d'abord d'un livre puis de l'autre. Au bout de

<sup>1</sup> Michel Butor, *Intervalle* (1973), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, I, *Romans*, op. cit., p. 1157.

quelques instances, l'un imprégnant l'autre, on obtiendra une nouvelle matière, un nouveau timbre, distinct mais changeant, en communication instable avec les précédents.<sup>1</sup>

Les « solistes », féminin et masculin, apparaissent comme les axes autour desquels se construit la structure grâce au mot « l'accompagnement » : « par un » pour le masculin, « par deux » pour le féminin, textes auxquels vient s'ajouter « une bribe du texte de *Sylvie* ». Ce mélange d'extraits est d'abord hétérogène, l'auteur faisant alterner un passage de chaque œuvre, avant de les mélanger. Le terme de « dialogue », pour qualifier ce collage de différents textes littéraires, dit bien la communication qui doit s'installer entre ces voix. On peut lire le cheminement de la différenciation des extraits vers leur fusion comme un moyen littéraire de reproduire la sensation de simultanéité de la musique polyphonique : finalement, faire fusionner des textes différents en un énoncé unique est un moyen de faire entendre plusieurs œuvres *en même temps*, à condition du moins d'avoir d'abord préparé le « fantôme<sup>2</sup> » de ces textes dans la mémoire des lecteurs. On voit encore une fois comment l'équivalent littéraire de la polyphonie proposé par Michel Butor repose avant tout sur la mémoire du lecteur : faire alterner les différentes œuvres citées dans une structure répétitive aide le lecteur à identifier la citation, à en anticiper la suite qui viendra dans l'extrait suivant, et donc ainsi, à recréer mentalement l'œuvre dont quelques fragments seulement apparaissent sur la page.

Les commentaires que fait l'auteur de son propre texte permettent d'étudier les noms qu'il donne aux différentes strates textuelles : les « percussions optiques<sup>3</sup> » qui désignent les lettres capitales constituant le début de messages publicitaires cités quelques lignes plus loin installent la métaphore musicale. Remarquons que ces capitales, tout comme l'idée de « percussions », montrent que ces extraits ont une valeur de signal, de délimitation des parties, comme ce sera le cas des pictogrammes de *Réseau aérien*. De plus, sont prises en compte les caractéristiques non seulement sonores du mot, mais aussi visuelles : l'expression « percussions visuelles » réalise bien cette synesthésie qui ouvre le livre à tous les modes de perception qu'il peut offrir. Il devient objet à lire, à entendre et à voir. Notons tout de suite que cette tendance est encore plus marquée dans les œuvres mobiles (*Description de San Marco, Mobile, Réseau aérien, 6 810 000 Litres d'eau par seconde*), dont *Intervalle* se rapproche beaucoup par sa construction en collages.

Dans *Intervalle*, pas de polyphonie au sens strict : les différentes paroles, prononcées ou pensées par divers personnages, sont lues les unes après les autres. C'est dans l'imagination du lecteur que la simultanéité peut être recréée, ou encore dans une version cinématographique de cette œuvre, puisque

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 1158.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 1155.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 1139.

*Intervalle* est la réécriture d'un scénario, *L'Enchantement*, et que Michel Butor propose dans le texte même des adaptations cinématographiques utilisant plusieurs écrans et faisant entendre simultanément plusieurs paroles.

Un autre extrait montre l'effort de Michel Butor pour transformer la successivité en simultanéité et créer ainsi un équivalent littéraire à la polyphonie musicale en introduisant une confusion-fusion des voix narratives : « Je voudrais que les divers fantômes peu à peu se mêlent, que solistes et chœurs deviennent à certains moments à peine discernables.<sup>1</sup> » Les voix « se mêlent » et pour certains segments de texte, il est impossible de savoir exactement « qui parle ». Ainsi, les personnages solistes s'appellent Gérard, comme Gérard de Nerval, et Adrienne, comme l'un des personnages de *Sylvie*. Les descriptions d'Adrienne écrites par Gérard de Nerval et citées par Michel Butor s'appliquent donc à certains moments aux personnages de ces deux écrivains à la fois, surtout lorsque ces descriptions sont extrêmement fragmentées comme « grande et belle » qui revient sans cesse. Il en est de même pour l'extrait de *Voyage en Orient*, où une vieille femme parle d'une jeune en disant « Fille ! Belle ! » : le caractère fragmentaire de cette description, quand elle est décontextualisée, fait qu'elle peut traduire tout aussi bien la pensée de la vieille femme que celle de Gérard regardant Adrienne dans la salle d'attente de Lyon-Perrache. Dans ce cas, l'écrivain de ces mots est-il Gérard de Nerval ou Michel Butor ? Impossible de savoir « qui parle ». On a bien une polyphonie, deux auteurs parlent ensemble, dans les mêmes mots, et cette polyphonie laisse imaginer une multitude de voix : Michel Butor, Gérard de Nerval, le narrateur de *Sylvie* ou de *Voyage en Orient*, le personnage d'*Intervalle*... La forme littéraire a été transformée par l'étude d'un phénomène musical (la polyphonie) et a à son tour transformé ce phénomène en l'ouvrant à une véritable spectralité de voix, où les fantômes de textes se superposent aux lettres écrites. *Intervalle*, référence à l'intervalle temporel entre les trains qu'attendent les protagonistes, mais aussi à l'intervalle musical qui structure la gamme, ou à ceux qui existent entre cette œuvre et la forme conventionnelle du roman, est aussi un jeu sur l'intervalle, plus ou moins grand, qui sépare les différentes voix narratives du texte, jusqu'à les confondre parfaitement.

Ce jeu d'entremêlement des voix devient une polyphonie dans *Degrés* grâce au traitement très particulier des citations. Même quand c'est toujours le même personnage qui assume le discours, une confusion s'installe peu à peu, soulignée par la dernière phrase de *Degrés*, « Qui parle ? ». Au moment où Pierre pose cette question, c'est évidemment Henri qui parle, et cependant la question reste en suspens car elle

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 1155.

rappelle les ambiguïtés au sujet du narrateur de ce livre. D'abord, Pierre Vernier parle, pendant une partie du livre, en se faisant passer pour son neveu, Pierre Eller, et l'indécidabilité du narrateur est ici soulignée par le fait que les deux hommes portent le même prénom. De plus, même quand c'est Pierre Vernier le narrateur, de nombreux extraits de manuels scolaires sont cités. Est-ce encore Pierre Vernier qui parle lorsqu'on lit un paragraphe de Rabelais, inséré dans le corps du texte, sans guillemets, et tiré vraisemblablement d'une anthologie scolaire et non du texte original ? De plus, ces passages sont tellement connus qu'on peut penser que certains lecteurs en lisent les premiers mots et complètent de mémoire : mais alors, est-ce Pierre Vernier, Rabelais, l'auteur de l'anthologie, Michel Butor ou la mémoire même du lecteur qui écrit le texte ? À Jean Roudaut de répondre à la question finale de *Degrés* : « C'est *je, tu, et il*, que chacun de nous constitue.<sup>1</sup> » En effet, ce jeu sur les narrateurs nous fait prendre conscience de la présence de la parole de l'autre en nous. Ces textes appris par cœur par des générations d'écoliers ont-ils encore un auteur ou sont-ils intégrés à une culture connue et oubliée à la fois, automatisée, dont l'origine se perd peu à peu ? La citation désacralise et actualise le texte cité, comme le constate Françoise van Rossum-Guyon quand elle travaille sur les fonctions de la citation chez Michel Butor : « Le texte cité est à la fois réactualisé et démythifié (ou désacralisé)<sup>2</sup> ». Par l'usage de la citation, nous prenons conscience du caractère figé, sacralisé, de ces textes qu'on apprend par cœur pour ne plus y réfléchir. Cet usage des citations permet bien sûr la critique d'un enseignement secondaire reposant sur le par cœur et la répétition incessante des mêmes clichés sur les œuvres littéraires ou les événements historiques et scientifiques, mais il pose aussi la question du producteur du texte : peut-être la mort de l'auteur est-elle à chercher dans cette automatisation des savoirs.

Les citations canoniques contenues par le roman sont comme prononcées par la masse des écoliers, intradiégétiques et extradiégétiques : on a bien une polyphonie littéraire. Cela est d'autant plus vrai que cette accumulation de citations très connues en évoque d'autres, sorte de citations fantômes que le texte suggère : Françoise van Rossum-Guyon montre comment la citation de Rabelais « Tous les métaux cachés au ventre des abîmes », issue de la lettre de Gargantua à Pantagruel, motive tout un réseau d'allusion à la destruction de la Terre, à l'exploitation de l'homme par l'homme grâce à la science. Aussi peut-elle en conclure :

Aussi est-il clair maintenant que si les maximes célèbres « Sapience n'entre point en âme malévole » et « Science sans conscience n'est que ruine de l'âme » ne sont pas citées, c'est parce que tout le roman développe ce thème, l'organisation qu'il propose devant avoir pour effet de

<sup>1</sup> Jean Roudaut, *Michel Butor ou le livre futur*, *op. cit.*, p.96.

<sup>2</sup> Françoise van Rossum-Guyon, « Aventure de la citation chez Butor », dans *Approches de Butor*, colloque de Cerisy, *op. cit.*, p.19.

produire en nous cette nouvelle conscience sans laquelle nous ne pourrions éviter d'être englouti dans les abîmes.<sup>1</sup>

À chaque phrase de Michel Butor se superposent ces deux citations bien connues de Rabelais, créant ainsi une polyphonie mentale dans l'esprit du lecteur. Georges Raillard, d'ailleurs, propose, dans la discussion qui suivit la communication de Françoise Van Rossum-Guyon, de lire la première phrase de *L'Emploi du temps* comme une citation fantôme :

Les premières lignes de *L'Emploi du temps* « les lueurs se sont multipliées » font lever dans notre mémoire « longtemps je me suis couché de bonne heure ». Ce « lever » qui miroite dans le nom de Revel, lequel dans sa déambulation dans les rues de Bleston va servir de « révélateur » à toutes les strates de textes-monuments qui nous ensèrent, qui nous font (le texte de Proust étant, dès le titre du livre, le plus indicatif de ces textes en attente), ce lever, avec le texte butorien, conduit à la question : « Je » peut-il se lever de là ?<sup>2</sup>

Georges Raillard traduit bien ici la puissance évocatoire des phrases de Michel Butor qui jouent sur des effets de polyphonie. On peut suggérer que la multitude de citations comprises dans l'œuvre de cet écrivain prédispose le lecteur à cette recherche intertextuelle, comme s'il avait intégré l'idée que chaque phrase butorienne est essentiellement polyphonique, qu'elle fait entendre d'autres voix que la sienne. L'effet de polyphonie est alors à chercher dans ce que Jean Ricardou appelle « la dislocation de l'unique », associée à « l'assimilation du divers » :

Ce qui est communément *unique* (tel personnage, tel événement) essuie la *dislocation* de variantes contradictoires ; ce qui est ordinairement *divers* (plusieurs personnages, plusieurs événements) subit l'*assimilation* d'étranges ressemblances. La fiction exclut singularité parfaite comme pluralité absolue. Bref, elle est partout investie de miroirs. Miroirs déformants pour la dislocation de l'unique ; miroirs « formants » pour l'assimilation du divers.<sup>3</sup>

Ces expressions permettent de comprendre comment, dans une singularité qui s'assume comme telle, surgit la pluralité, ou dans une pluralité qui ne cesse pas d'en être une apparaît une unité. Un unique disloqué n'est pas l'équivalent d'une pluralité. Ainsi, la narration fragmentée de *Degrés* s'inscrit pourtant

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 35-36.

<sup>2</sup> Georges Raillard dans *Approches de Butor*, colloque de Cerisy, *op. cit.*, p. 40.

<sup>3</sup> Jean Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 262



dans un ensemble cohérent. La souffrance du narrateur principal, sa maladie, fait apparaître cette tension irrésolue entre singularité et pluralité. Le mouvement est double : de même que dans la singularité du narrateur nourri de culture humaniste apparaît une pluralité de voix par le biais des citations, dans la pluralité de ces citations apparaît une unité par la façon dont l'enseignement lisse les différences entre ces textes, en fait un seul et unique magma de connaissances coalisées dans un livre de *morceaux choisis*. De même la polyphonie est l'association en un tout unique de plusieurs voix : la tension entre la pluralité et l'unité ne se résout pas. Encore une fois, les frontières (entre les textes, entre les voix, entre les narrateurs), sont nécessaires pour préserver les singularités, mais deviennent poreuses pour permettre le dialogue.

Le « vous » de *La Modification* installe aussi une forme de polyphonie. « Vous » est un pronom de l'interlocution, c'est-à-dire qu'il implique la présence de deux personnes : celui que « vous » désigne et celui qui dit « vous ». Il y a donc, à la source du texte, ces deux personnes qui dialoguent. Cependant, si ici on sait « qui parle », ou du moins si on peut le désigner par la figure, ici très abstraite, du narrateur, il devient difficile de savoir à qui il s'adresse : est-ce au personnage, comme le confirme l'intrigue, ou au lecteur, comme l'implique la situation d'énonciation ? Ce pronom « vous » met en fait en évidence une forme de double énonciation<sup>1</sup>, pour reprendre un concept théâtral, dans le roman. Le texte s'adresse au lecteur, mais aussi au personnage. Ainsi, la parole se dédouble, et une polyphonie s'installe. Un autre effet, discret, de polyphonie, fait alterner la voix du personnage et celle du rêve avant de les fondre l'une dans l'autre. Cette alternance est soulignée par le changement de pronom : alors que la vie du personnage éveillé est racontée à la deuxième personne du pluriel, la vie rêvée est racontée à la troisième personne du singulier, sauf à la fin où les deux voix se fondent. Remarquons au passage un autre aspect musical de ces passages de rêves : Michel Leiris a bien souligné qu'ils sont l'occasion d'un retour obsédant de la plainte du Grand Veneur, qu'il caractérise lui-même de « leitmotiv de l'interrogation<sup>2</sup> », utilisant ainsi un terme musical. En effet, cette plainte qui semble émaner d'un temps mythique fonctionne comme un leitmotiv musical, d'abord pour sa composante tout à fait orale puisque l'aspect effrayant de cette plainte vient du fait qu'on imagine le son de la voix du Grand Veneur, mais surtout parce qu'elle fonctionne comme un signal qui nous fait passer dans un temps mythique, à l'image des leitmotivs wagnériens, pour suivre l'analyse de Michel Leiris.

<sup>1</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, III, Paris, Belin, 1999.

<sup>2</sup> Michel Leyris, « Le réalisme mythologique de Michel Butor », compte rendu de *La Modification* dans *Critique* n° 129, février 1958.

*Portrait de l'artiste en jeune singe*, par sa teneur autobiographique, fait ressortir une autre voix fantôme du texte, celle de l'auteur en tant que personne : Michel Butor, en plus du personnage de l'étudiant, parle aussi dans ce texte. Autobiographie et fiction se mêlent. De plus, dans tous les chapitres de rêve, l'écrivain reprend en le transformant *Les Trois Calendriers*, un conte des *Mille et Une Nuits* dans la version de Galland : c'est alors l'étudiant, Michel Butor, Galland et l'auteur anonyme du texte original des *Mille et Une Nuits* qui parlent. On retrouve la manière de fondre plusieurs textes différents (ici, le texte de Galland qui est lui-même la traduction d'un texte anonyme, et celui qui compose les parties plus ou moins autobiographiques du *Portrait de l'artiste en jeune singe*) dans un même texte, comme dans *Intervalle*.

Il faut citer ici la lecture de *L'Emploi du temps* par Leo Spitzer qui découvre une sorte de fusion du « protagoniste » (Jacques Revel) et de son ennemie, « l'antagoniste » (Bleston), parce que cette dernière parle à la première personne du singulier dans le corps du texte de Jacques, lequel lui adresse la parole en la tutoyant. Jacques ressent le désir de brûler ce qu'il a écrit et imagine que c'est Bleston qui lui insuffle ce désir de haine.

Ainsi, comme pour les dates et les indications de lieu, il y a aussi dans notre roman une tendance à distinguer et *en même temps à confondre* l'antagoniste et le protagoniste : puisque la ville antagoniste insuffle la haine à Jacques, elle est en quelque sorte une partie de l'âme de ce protagoniste, le Meurtre de Bleston (titre ambigu, nous le savons) est un meurtre perpétré contre Bleston et aussi un meurtre perpétré par Bleston.<sup>1</sup>

Cette caractéristique du style de Michel Butor de « distinguer » et « confondre » « en même temps » est bien le moyen de faire émerger une polyphonie littéraire, qui nécessite que les deux voix restent distinctes mais que cela n'entraîne pas une cacophonie. Cela rappelle encore cette façon de ruser avec les frontières, les rendant les plus poreuses possible afin d'approfondir le dialogue, tout en les préservant juste assez pour conserver les singularités.

Les romans de Michel Butor travaillent donc la notion de polyphonie dans son sens musical de superposition simultanée de plusieurs voix. La musique transforme la forme littéraire du roman, laquelle en retour enrichit la notion musicale de polyphonie pour en créer des équivalents littéraires : fusion de plusieurs textes, indécision sur la voix narrative, ou encore superposition de textes fantômes au texte écrit. En effet, la littérature entraîne cette notion du côté de l'indécidable : on ne sait pas « qui parle », ni combien de personnes parlent, ni même si ces sources de paroles sont des personnes, des personnages, des émanations de la culture commune d'une génération, des extraits publicitaires... Le métissage de la

<sup>1</sup> Léo Spitzer, « Aspects de la technique des romans de Michel Butor » dans *Études de style*, op. cit., p. 500.

littérature et de la musique ouvre de nouveaux espaces au texte, où les frontières se brouillent sans jamais disparaître tout à fait.

### III. « Principes de liaison »

Enfin, l'exemple de la musique remet en question la causalité comme structuration fondamentale du roman. L'œuvre de Michel Butor correspond en cela aux caractéristiques du Nouveau Roman qu'il a en commun avec Claude Simon :

Les personnages du roman traditionnel sont entraînés dans une suite d'aventures, de réactions en chaîne se succédant par un prétendu implacable mécanisme de causes et d'effets qui peu à peu les conduit à ce dénouement qu'on a appelé le « couronnement logique du roman », démontrant le bien-fondé de la thèse soutenue par l'auteur exprimant ce que son lecteur doit penser des hommes, des femmes, de la société ou de l'Histoire...

L'ennui, c'est que ces événements soi-disant déterminés et déterminants ne dépendent que du bon vouloir de celui qui les raconte et au gré duquel tels ou tels personnages se rencontrent (ou se manquent), s'aiment (ou se détestent), meurent (ou survivent), et que si ces événements sont bien entendu possibles, ils pourraient tout aussi bien ne pas se produire.<sup>1</sup>

Claude Simon souligne par des modalisateurs (« prétendu implacable mécanisme », « qu'on a appelé le "couronnement logique du roman" », « soi-disant déterminés », « ils pourraient tout aussi bien ne pas se produire) le fait que la causalité psychologique ou sociale, parce qu'elle est extérieure à l'écriture, est insuffisante. Il propose alors une autre causalité, interne celle-là :

Il semble aujourd'hui légitime de revendiquer pour le roman (ou d'exiger de lui) une crédibilité, plus fiable que celle, toujours discutable, qu'on peut attribuer à une fiction, une crédibilité qui soit conférée au texte par la pertinence des rapports entre ses éléments, dont l'ordonnance, la succession et l'agencement ne relèveront plus d'une causalité extérieure au fait littéraire, comme la causalité d'ordre psycho-social qui est la règle dans le roman traditionnel dit réaliste, mais d'une causalité intérieure, en ce sens que tel événement, décrit et non plus rapporté, suivra ou précédera tel autre en raison de leurs seules qualités propres.<sup>2</sup>

C'est bien parce que le réel est vu comme un ensemble de perceptions et non plus comme quelque chose d'extérieur que ce basculement d'une causalité extérieure à une autre intérieure est nécessaire : les

<sup>1</sup> Claude Simon, *Discours de Stockholm*, op. cit., p. 18.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.22.

deux exemples que prend ensuite Claude Simon, la réminiscence proustienne ou celle de Benjy de Faulkner<sup>1</sup> qui « hurle de souffrance lorsqu'il entend les joueurs de golf crier le mot "caddie" qui est un homonyme du nom de sa sœur bien-aimée<sup>2</sup> », sont basés sur des perceptions du réel et non sur le réel en soi. De la même manière, Michel Butor crée des liens entre des éléments apparemment hétéroclites par le biais d'un narrateur qui les perçoit comme liés les uns aux autres.

Refusant d'organiser son récit selon « une causalité extérieure » comme dit Claude Simon, Michel Butor s'inspire de la musique pour y trouver des principes de liaison découlant uniquement des caractéristiques de la langue. C'est parce que la musique ne renvoie à aucun référent précis qu'elle est ici l'exemple d'une causalité *interne*, motivée uniquement par l'écriture.

La musique est, pour Michel Butor, l'art du lien. J'ai déjà cité en introduction le passage de *L'Utilité poétique* qui présente la musique comme une possibilité de multiplier les liaisons, que je redonne ici pour mémoire :

J'ai par exemple, dans la musique, des structures qui se répètent et qui vont donc souligner la relation entre deux parties du discours que d'habitude je ne remarque pas. Je parle seulement ici d'une monodie, une ligne simple. La façon dont les hauteurs, les rythmes sont traités, va superposer aux relations grammaticales habituelles entre sujets, verbes et compléments, d'autres plus fortes encore, qui vont nous obliger à entendre les mots les uns par rapport aux autres.<sup>3</sup>

Tous les romans de Michel Butor témoignent de cette recherche de liens nouveaux, entre Rome et Paris dans *La Modification*, entre diverses époques dans *L'Emploi du temps*, entre différentes cultures dans *Portrait de l'artiste en jeune singe*, entre les membres d'un immeuble dans *Passage de Milan* et entre les membres d'un établissement scolaire dans *Degrés*. Dans *Passage de Milan*, pour évoquer ces liens que fait apparaître l'écriture de Michel Butor, la métaphore de la musique revient souvent : « Grésillement métallique. Ainsi perpétuellement ce soir dans les cuisines superposées sonnent les timbres, et leurs notes se suivent comme s'ils faisaient partie d'un même instrument, mais nul de la maison ne peut entendre l'air dans son entier.<sup>4</sup> » Les sons, parce qu'ils traversent les parois des différents appartements, créent des liens entre les différents habitants : ils sont force de lien parce qu'ils s'associent à d'autres sons pour faire un « air », c'est-à-dire une musique. Mais « l'air dans son entier », seul le

<sup>1</sup> William Faulkner, *Le Bruit et la Fureur* (« Sound and Fury »), traduit par Maurice E. Coindreau, Paris, Gallimard, 1949 : remarquons encore que Claude Simon, comme l'ensemble des nouveaux romanciers, a soin d'inscrire sa réflexion dans la continuité d'une tradition littéraire.

<sup>2</sup> Claude Simon, *Discours de Stockholm*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>3</sup> Michel Butor, *L'Utilité poétique*, *op. cit.*, p. 822-823.

<sup>4</sup> Michel Butor, *Passage de Milan* (1954), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, I, *Romans*, *op. cit.*, p. 100.

roman de Michel Butor le donne, créant ces correspondances entre les actions des différents membres du même immeuble, entre les objets qu'ils possèdent et les bruits qu'ils émettent. Le lecteur est l'auditeur de ce concert dont les personnages n'ont qu'un aperçu lacunaire. De plus, Michel Butor, dans *Improvisations sur Michel Butor*, explique que les sons font le lien entre les différentes parties du roman :

Peu à peu mon livre s'est précisé : un livre qui serait fait en douze chapitres, chaque chapitre correspondant à une heure, laquelle serait marquée par le monastère des sœurs voisines, ce qui donne déjà une organisation musicale.<sup>1</sup>

Dans cette maquette il était indispensable, pour ne pas dire toujours « au quatrième étage » ou « au cinquième », d'avoir un système de signalisation, et ceci impliquait une attention précise à des éléments matériels. D'où l'importance des signaux sonores : le vrombissement du métropolitain, les heures du clocher, le bruit de l'ascenseur, qui vont traverser toutes les cloisons.<sup>2</sup>

Cette façon de créer des liens entre des éléments hétéroclites est vue par Jean Ricardou comme une caractéristique des Nouveaux Romains. Rappelons l'évocation de « l'assimilation du divers » citée plus haut<sup>3</sup>, ou encore cette célèbre formule déjà citée selon laquelle ce n'est plus ce qui se ressemble qui s'assemble mais ce qui s'assemble qui se ressemble. C'est par le geste de l'écrivain que la liaison se fait, et ce geste est motivé par les caractéristiques de la langue et non pas par une ressemblance des référents. La ressemblance n'est pas dans le monde, elle est créée par l'écriture, qui doit alors chercher à inventer de nouveaux modes de rapprochement, de nouvelles méthodes de détermination, comme l'explique Michel Butor à Jean-Yves Bosseur :

**Bosseur : Est-ce que vous pensez que votre démarche se situe quelque part entre les principes de détermination et d'indétermination, qu'un équilibre doit être créé, ou bien que d'autres niveaux doivent apparaître ?**

Je ne pense pas que la notion d'équilibre suffise pour rendre compte de cela. Il ne peut y avoir d'équilibre entre détermination et indétermination, car ce dernier terme n'est pas cernable, par définition. Il ne me paraît pas possible d'opposer ces deux notions. Par contre, on peut combiner des déterminations différentes, imaginer des déterminations négatives, c'est-à-dire choisir des éléments autrement qu'on le fait d'habitude, par exemple à l'aide des techniques stochastiques, par le recours aux ordinateurs. Il s'agit non d'indétermination, mais d'autres formes de détermination, très proches de celles que l'on a coutume d'utiliser, simplement leur envers ; en mettant en relation divers types de détermination, on réussit à en déduire d'autres. Il ne s'agit pas d'équilibre, mais d'un dépassement des anciennes méthodes ; en poussant à bout certaines méthodes de

<sup>1</sup> Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, op. cit., p. 1047.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 1051.

<sup>3</sup> Jean Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, op. cit., p. 262.

détermination, on aboutit à des modalités susceptibles de nous donner une autre ouverture sur le monde, sur le langage quel qu'il soit, donc sur nous-mêmes.<sup>1</sup>

La notion de « déterminations négatives » est particulièrement utile pour comprendre le fonctionnement de *Degrés*. On comprend à la lecture de cet extrait d'entretien que la difficulté qui se pose à Michel Butor, c'est d'échapper aux « anciennes méthodes », formulation sous laquelle on peut lire le principe de causalité habituel aux romans traditionnels, afin de découvrir « une autre ouverture sur le monde ». Je vais m'appuyer sur *Degrés* pour détailler cette recherche de liaisons nouvelles et montrer comment elle peut se rattacher à une musicalisation de la littérature. Commençons par cette description de son roman que donne Michel Butor à Georges Charbonnier : « Ce sont des cubes qui sont posés les uns sur les autres, avec toutes sortes de rythmes qui les lient.<sup>2</sup> » On y comprend bien que l'aspect plastique (« des cubes posés les uns sur les autres », qui évoquent sans doute la peinture de Mondrian, peintre dont Michel Butor reconnaît souvent l'influence) permet une structuration qui sépare les éléments afin de les organiser, et que c'est alors la musique, les « rythmes », qui lient ces éléments. Encore une fois, les frontières sont préservées mais poreuses.

De nombreux réseaux sont esquissés dans ce roman, que Jean Roudaut détaille dans *Michel Butor ou le livre futur* : « liens de parenté », « relations de voisinage », « les lecteurs de *Galaxie* ou de *Fiction* », « les rencontres chez le coiffeur, chez le dentiste », « les liaisons suscitées par les frères et sœurs, par les lieux occupés les années précédentes, par l'appartenance aux groupements extra-scolaires.<sup>3</sup> » À ceux-ci on pourrait en ajouter d'autres, sans prétendre à l'exhaustivité : celui des personnages touchés par la grippe, celui de ceux qui passent leurs vacances à Saint-Cornely, celui de ceux qui portent le même prénom, ou même, de manière très brève puisque cela se déroule sur un seul paragraphe, celui de ceux qui font la queue chez le même libraire :

Le vendredi, vous êtes allés tous les trois faire la queue chez un libraire, chez qui, le samedi, M. Bailly est allé faire la queue avec ses deux garçons ; et le dimanche Denis Régnyer a aidé sa sœur Sylvie à couvrir les manuels qu'elle y avait achetés pour la troisième. Lui, avait dû renouveler ses livres de *Physiques*, de *Chimie*, de *Mathématiques*.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Michel Butor et Jean-Yves Bosseur, « Une séance de travail avec Michel Butor », dans *Entretiens, quarante ans de vie littéraire*, III, Joseph K, 1999, p. 206.

<sup>2</sup> Michel Butor à Georges Charbonnier, dans *Entretiens avec Michel Butor*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>3</sup> Jean Roudaut, *Michel Butor ou le livre futur*, *op. cit.* p. 84-88.

<sup>4</sup> Michel Butor, *Degrés*, *op. cit.*, p. 937-938.

On voit bien alors comment les « anciennes méthodes » de détermination sont poussées « à bout », jusqu'à donner « une autre ouverture sur le monde », où le lycée apparaît comme une unité organique, dont tous les membres entretiennent des relations entre eux.

La recherche de réseaux se fait de plusieurs manières, quitte à inventer comme relation l'absence de point commun la plus grande entre les individus, afin de pouvoir intégrer tout le monde dans un réseau :

Jusqu'à présent, j'ai pu traiter ces personnages par triades, deux professeurs et un élève, toi, ton oncle Henri, moi ; M. Bonnini, M. Hubert, Denis Régner ; M. du Marnet, M. Tavera, Hubert Jourdan, ou bien deux élèves et un professeur, Alain Mouron, Michel Daval, M. Bailly ; Francis Hutter, Jean-Pierre Cormier, M. Hutter, grâce aux liens de parenté qui les unissent.

Après ces cinq groupes, j'en ai constitué un sixième à l'intérieur duquel ces relations, malgré ce leurre, l'identité de deux noms de famille, sont d'un degré indéfini, équivalentes, pour ce que j'en sais, à celles qui peuvent exister entre deux élèves pris au hasard et l'un de leurs professeurs dans n'importe quelle classe de n'importe quel lycée, Jean-Claude Fage, Henri Fage, M. Martin qui, à cet égard, ne se distinguent que par le fait qu'une circonstance extérieure les a fait prendre comme exemple.

Il est donc certain qu'il me faudra trouver pour tes camarades, si je veux continuer à les prendre par groupes, d'autres principes de liaison, mais il reste encore une possibilité que je veux exploiter pour ces deux professeurs qui restent (pas tout à fait des professeurs, le véritable titre de l'un étant moniteur, l'autre étant toujours nommé aumônier),

c'est de les faire intervenir en même temps qu'un élève avec lequel je puis à bon droit supposer qu'ils ont encore moins de relations familiales qu'avec n'importe lequel des autres, que l'origine commune est encore plus reculée ;

or, la seule chose qui puisse faire supposer un tel éloignement, sans qu'il y ait la moindre certitude (la surprise sera la bienvenue), c'est une différence de race ;

c'est donc sa couleur noire qui me fait choisir ici Maurice Tangala.<sup>1</sup>

D'abord, le narrateur s'appuie, pour imaginer des liens entre les élèves et les professeurs, sur un « principe de liaison » bien connu, celui des relations familiales, qui sert de types de détermination pour ces différents personnages. Mais à ce principe, il faut en superposer d'autres afin d'inclure tous les membres du lycée. Il commence par utiliser une simple coïncidence qui fait que deux personnes ont le même nom mais n'appartiennent pas à la même famille : il continue à utiliser comme « principe de liaison » des liens familiaux supposés tout en sachant que c'est ici « un leurre ». Ce n'est pas tellement la véracité de ce lien qui compte, mais simplement la possibilité de créer des triades afin d'organiser le livre. Il utilise ensuite d'autres « principes de liaisons, » qui sont comme l'envers de celui des liens familiaux, ce qui revient, dans *Degrés*, à mettre en rapport ceux qui « ont encore moins de relations familiales » entre eux que les autres, en s'appuyant sur une « différence de race ». La « couleur noire » de Maurice

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 751.



Tangala incarne cette détermination à l'envers, sorte d'envers de la peau blanche du professeur, cette liaison littéraire basée sur l'absence la plus grande de liaison familiale. L'écriture butorienne fait surgir le lien là où les méthodes de détermination habituellement utilisées nous font oublier qu'il peut exister.

Le travail de liaison qui se tisse peu à peu dans *Degrés* est finalement associé à une musique : le livre est désigné comme « ce vestige d'une conscience et d'une musique future<sup>1</sup> » par le dernier narrateur du roman. On comprend le rapport entre cette écriture du lien, qui prend forme dans l'informe de ce roman, et la musique, que j'ai décrite comme l'art du lien entre les sons, de la mise en rapport à de multiples niveaux des éléments qu'elle manipule (sons, bruits, mots). La notion de « conscience » s'éclaire si on la met en regard avec « Le roman comme recherche » et notamment l'extrait cité en introduction, où la conscience désigne les structures mentales que la culture (au sens très large de représentations du monde par l'homme) forme et qui permettent d'organiser le monde perçu, de lui donner un sens. D'autre part, l'assimilation de ce roman à une musique a à voir avec « l'anamnèse » que Baudelaire considère comme inhérente à la musique, d'après Lacoue-Labarthe. S'appuyant sur l'expérience de Baudelaire qui, lorsqu'il entendit Wagner pour la première fois, eut l'impression de le réentendre, Lacoue-Labarthe explique que la musique ouvre un accès à une « sur-mémoire », ou une « outre-mémoire », qui fait penser à la réminiscence platonicienne :

L'anamnèse est un procès de réappropriation subjective. On doit même dire, plus rigoureusement, que ce qui est demandé, c'est en fait l'*origine* du sujet, origine empiriquement inaccessible mais postulée comme accessible en droit (serait-ce là l'illusion de la littérature ?), et accessible à une sorte de sur-mémoire ou d'outre-mémoire capable d'accéder à ce qui n'a jamais été présent à la conscience ou de revenir en deçà de l'oubli le plus primitif (le plus immémorial) : soit l'oubli de l'origine elle-même de qui j'étais – de qui « je » était—avant de naître, de « choir ici-bas », d'être expulsé et voué à l'inguérissable séparation, à la dérégulation dans ce monde et à l'interminable perte de soi dans la trivialité. Cette sur-mémoire, autrement dit, est capable de transcender à l'avance, selon la logique du futur antérieur à l'œuvre dans toute théorie de la réminiscence, la mort elle-même et la finitude, la *condition* de l'être fini. Elle promet l'immortalité.<sup>2</sup>

*Degrés*, à l'instar de la musique, recherche une « sur-mémoire » ou « outre-mémoire » : il s'agit de se souvenir de plus que ce qui a été vécu, jusqu'à *cerner* un moment, ce qui reviendrait à cerner l'essence de la temporalité. Mais *Degrés* échoue car c'est à la musique que revient ce pouvoir de sortir de la finitude, de promettre l'immortalité : elle ouvre « l'outre-mémoire », la mémoire qui passe outre le temps, qui anticipe l'avenir en renouant avec le passé. Ce roman peut être lu comme une tentative de transcender « la *condition* de l'être fini », d'accéder au futur par le moyen même du souvenir (« selon la logique du futur

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 997.

<sup>2</sup> Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, Paris, Christian Bourgeois, 2007, p. 62.

antérieur »), ce qui fait de lui une « musique future ». Je retrouverai partout dans l'œuvre de Michel Butor cette idée que la musique transcende la finitude, créant des liens entre passé et futur.

*Degrés*, tel qu'il est imaginé par Pierre Vernier, est une « musique » aussi au sens où il crée des liens entre des éléments qu'on n'a pas l'habitude de rapprocher, et une « conscience » car, en créant ces liens, il propose de nouvelles structures mentales pour appréhender le monde changeant : en effet, l'univers scolaire qui est décrit apparaît comme sclérosé, comme une structure obsolète, incapable de rendre compte de la richesse qu'il renferme. Cela est flagrant dans la manière dont des chefs-d'œuvre sont réduits en « morceaux choisis » (on pense à *Gargantua* : lorsqu'un élève, ayant oublié ses morceaux choisis, apporte l'œuvre intégrale, le professeur espère qu'il n'a pas tout lu, pensant sans doute aux allusions grivoises ou scatologiques de l'auteur, ce qui souligne l'aspect édulcoré de la version scolaire), ou dans la manière dont les liens qui unissent Pierre Vernier à son neveu Pierre sont réduits à ceux d'un professeur à son élève. La musique, le roman fait musique, permet de réintroduire des principes de liaison dans cet ensemble en cours de figement, que ce soit le milieu scolaire ou la forme romanesque, afin de le raviver, de le rendre vivant et mouvant, et cela jusqu'à l'explosion, ou plutôt l'implosion, qui marque la fin de ce livre. La fiction « en perpétuelle instance de dédoublement » est pour Jean Ricardou l'une des caractéristiques du Nouveau Roman, parce qu'elle est la conséquence de l'accent mis sur le travail de l'écriture :

Le roman, ce n'est plus un miroir qu'on promène le long d'une route ; c'est l'effet de miroirs partout agissant en lui-même. Il n'est plus représentation ; il est auto-représentation. Non qu'il soit scindé en deux domaines dont l'un, privilégié, aurait l'autre pour représentation. Il est plutôt, tendanciellement, partout représentation de lui-même. C'est dire que loin d'être une stable image du quotidien, la fiction est en perpétuelle instance de déboulement. C'est à partir de lui-même que le texte prolifère : il écrit en imitant ce qu'il lit. Quelque livre qui la contienne, toute « mise en abyme », certes, est déjà l'esquisse de ces internes miroitements.<sup>1</sup>

À la dualité du miroir reflétant la réalité, Jean Ricardou oppose l'image du roman en galerie des glaces, où les miroirs renvoient à l'infini les reflets d'autres miroirs : on voit en quoi « ces internes miroitements » sont liés à la folie du narrateur de *Degrés* qui perd sa capacité à voir « une stable image du quotidien ».

<sup>1</sup> Jean Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, op. cit., p.262.

Il faut penser aussi à la ville dans *L'Emploi du temps*, véritable image de l'homme, miroir de ses aspirations multiples, et dépôt de ses manifestations à travers les âges : la construction en canon que j'ai mise en évidence au début de ce travail se retrouve dans la superposition des époques et des aspirations (tentation fratricide, désir de fraternité, aspiration au bien comme au mal) qui s'expriment tour à tour dans cette ville, comme l'a montré Mireille Calle-Gruber dans *La Ville dans « L'Emploi du temps » de Michel Butor*<sup>1</sup>. Les reflets se multiplient, bien loin de l'imitation univoque de la réalité par un miroir.

À la lecture du sous-chapitre qu'Else Jongeneel consacre à la musique dans *L'Emploi du temps*, on comprend qu'elle est aussi dans ce roman le moyen de lutter contre une situation d'exclusion, d'incommunication, comme c'est le cas, dans une moindre mesure, dans *Degrés*. La musique, évoquée par le personnage de Yubal dans le vitrail de l'Ancienne cathédrale, apparaît comme l'art du lien car elle fait passer du silence ou du bruit à la parole, elle permet de conjurer le meurtre, l'atmosphère meurtrière, de Bleston. Yubal devient ainsi l'un des doubles de l'écrivain Revel d'après Else Jongeneel. En effet, la ville est silencieuse :

La race des musiciens semble s'être éteinte à « Bells Town ». On n'y entend que des sons sinistres : la crécelle d'un camion, la sirène d'une voiture de police, les sons rauques qui sortent de la bouche des étrangers, le rire cassé de Burton, le bourdonnement des mouches et les hurlements des « tristes bêtes sauvages » dans Plaisance Gardens. Revel veut suppléer à ce manque de musiciens.<sup>2</sup>

Cette absence de musique est aussi remarquée par Pierre Brunel, qui présente l'écriture, dont il note le caractère musical, comme son remède (« Écrire dans le labyrinthe reste, là encore, la seule vraie tentative pour retrouver une musique perdue. » ou sur la même page « En tout cas, le texte se distingue du labyrinthe muet ou discordant par la présence en lui d'une musique.<sup>3</sup> ») :

Riche en références à l'art du vitrail, de la tapisserie, et même au cinéma, le texte de *L'Emploi du temps* est indigent en références musicales. Jacques Revel ne va pas au concert, il n'écoute pas la radio, et il semble disposer à cet égard d'une culture néante – fort différent en cela de Butor. Peut-être faut-il supposer que le labyrinthe étouffe la musique. Cette hypothèse prend consistance quand, le mercredi 20 août, Revel décrit l'aspect qu'avait en avril, le chantier du nouveau grand magasin de Bleston à l'est et celui que présente, cinq mois après, « la déplorable façade presque achevée » : il y avait alors « comme une grande espérance musicale », qui est « aujourd'hui emprisonnée, perdue » dans cette masse de dix étages, rivale de la Nouvelle Cathédrale.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Mireille Calle-Gruber *La Ville dans « L'Emploi du temps » de Michel Butor*, Paris, Nizet, 1955.

<sup>2</sup> Else Jongeneel, *Michel Butor, le pacte romanesque*, op. cit., p.35.

<sup>3</sup> Pierre Brunel, *Butor, « L'Emploi du temps », Le Texte labyrinthe*, op. cit., p. 144.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 143.

Ce silence rend Bleston opaque et fait obstacle à l'écriture : « l'opacité et l'insonorité occasionnent la stagnation de l'écriture : Bleston est une “ville [...] de paroles opaques”<sup>1</sup> ». Pour suppléer à cette absence de musique qui symbolise l'absence de communication, de liens humains, caractéristique de la ville de Bleston, Revel enregistre et organise les paroles des personnages qui ont un timbre spécifique, à la manière des instruments de l'orchestre : « C'est comme si les personnages récitaient chacun leur partie musicale. La voix d'Ann est claironnante, celle de Rose chante, elle est plus veloutée et s'épanouit progressivement, celle de Burton est mélodieuse aussi.<sup>2</sup> » D'autre part, l'écriture de Revel, conçue comme un remède contre l'oubli, une façon pour la ville et pour l'auteur de retrouver le passé afin de reconstruire la ville, est rapprochée par Else Jongeneel du grand magasin en construction qui vient « corriger » l'Ancienne Cathédrale associée au meurtre puisqu'elle contient le vitrail de Caïn, attirer les Blestoniens ailleurs. Or ce grand magasin est comparé à la musique :

Yubal et son orchestre ont été représentés devant l'Ancienne Cathédrale, cette « anticathédrale » surmontée de deux croissants d'or, au-dessous de la scène représentant l'imposition du signe. La musique jaillit du « meurtre », et se propage grâce au texte, comparable lui aussi à une « anticathédrale », « perturbant la trajectoire des corpuscules humains », c'est-à-dire provoquant un changement fondamental dans l'organisation de la réalité. Pareillement, le nouveau magasin en construction, face à la Nouvelle Cathédrale, va transformer les trajets des Blestoniens. Voilà pourquoi le narrateur compare le tracé de la charpente de l'édifice à « une grande espérance musicale ».<sup>3</sup>

Le texte, comme le grand magasin, est un moyen de lutter contre les tendances fratricides de la ville révélées (dénoncées ?) par l'Ancienne Cathédrale et son vitrail, c'est pourquoi l'auteur leur associe la musique, art du lien et peut-être ici même image de l'harmonie sociale.

<sup>1</sup> Else Jongeneel, *Michel Butor, le pacte romanesque*, op. cit., p. 37.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 36-37.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 37.

#### IV. Musique et métissage

Dans *Portrait de l'artiste en jeune singe*, la musicalisation de la littérature, qui se traduit par une multiplication des liens formels, a une « utilité », au sens où Michel Butor l'entend dans *L'Utilité poétique*. Je vais montrer que cette œuvre, véritable « capriccio » littéraire, réconcilie les cultures germaniques, obscurcies par le régime nazi très récent, et les cultures méridionales, de la France au Moyen-Orient. Michel Butor y raconte, en s'inspirant fortement de son expérience personnelle, le voyage d'un jeune étudiant en Bavière, tout en intercalant une reprise du conte des *Trois Calenders* tiré des *Mille et Une Nuits* dans la version de Galland.

En effet, ce roman raconte l'Occupation et la période qui a suivi la Libération. Dans un contexte social fortement anti-allemand, la culture germanique est alors suspecte pour la plupart des Français. Le narrateur de ce récit témoigne de cette suspicion lorsqu'il raconte le motif des rencontres internationales organisées en Allemagne : « Il s'agissait alors de fraterniser, de dénazifier<sup>1</sup> ». « Dénazifier » a pour équivalent dans cette phrase « fraterniser » : il s'agit de créer des liens fraternels entre les deux pays. Mission ardue, car le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale n'est jamais loin. Quand une sirène se met à retentir dans le château si calme et accueillant où loge le jeune Butor, ce dernier se demande immédiatement si c'est une autre guerre qui se déclenche, et se souvient de toutes les autres alertes qu'il a entendues à Paris : « J'avais le cœur qui se serrait soudain à l'évocation de ce bruit en communication avec toutes les alertes des années antérieures<sup>2</sup> », déclare-t-il. Il faudra alors faire de ce château et de ce livre « une île » où la culture germanique aura été préservée de la fureur nazie et où elle pourra renaître à elle-même et aux autres cultures :

Après cela, je savais que le silence de la cellule était comme un fragile pont bâti sur un gouffre de hurlement. Ce château tout entier était une bulle de temps passé, miraculeusement épargnée par les flammes, une île dans le temps, aux rives, aux enceintes battues par les marées, les laves d'aujourd'hui, une île qui avait recueilli tous ces rescapés d'une autre région du Saint-Empire, d'une autre bulle de temps passé qui, elle, avait expiré sous la fureur.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Michel Butor, *Portrait de l'artiste en jeune singe*, op. cit., p. 1024.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 1055.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 1055.

Le château est « un fragile pont bâti sur un gouffre de hurlement », « une bulle de temps passé », ce qui se traduit dans le texte par les citations non modernisées de livres alchimiques ou des *Mille et Une Nuits* de Galland. C'est « une île » préservée, capable d'accueillir « tous ces rescapés d'une autre région du Saint-Empire » et leur culture. Je ferai l'hypothèse qu'il y a là une image de ce qu'est ce roman, une tentative de dénazification culturelle grâce à la création de liens qui uniraient l'imaginaire méridional et l'imaginaire germanique : les hurlements de la guerre ou de l'immédiate après-guerre restent un fond sonore sur lequel ce livre, qui décrit le calme studieux de Michel Butor dans la bibliothèque ou en train de faire des réussites avec le comte son hôte, bâtit un asile pour un imaginaire germanique en péril.

La notion de polyphonie est alors à entendre dans un sens nouveau : ici, elle consiste d'abord à inviter dans le texte différentes strates temporelles la culture germanique disqualifiée, aux yeux des populations d'après-guerre, par le régime nazi, afin de la racheter en la ramenant à un de ses états antérieurs. Le métissage de la culture orientale des *Mille et Une Nuits* et de la culture germanique a la même fonction.

L'œuvre porte comme sous-titre « capriccio ». Ce mot, en plus d'annoncer immédiatement l'insertion d'un imaginaire méridional, puisque le mot est italien, désigne une forme musicale caractérisée par sa grande liberté.

Le mot *capriccio*, employé en français dans sa forme italienne est marqué de l'indice « musique » et vous savez que je m'intéresse beaucoup à la musique, que tous mes livres même reposent, entre autres choses, sur une réflexion sur la musique, sur le sens des formes musicales dans leur rapport aux formes littéraires. Le mot *capriccio* a non seulement un domaine, mais un sens précis. En italien, il veut dire, en dehors de son sens musical : caprice. Cela va évoquer une forme fantasque, un peu irrégulière ou au moins une apparence irrégulière que l'on pourra percevoir peu à peu de manière à trouver, sous cette irrégularité apparente, une régularité véritable. D'autre part, dans son sens musical, le mot *capriccio* signifie précisément : développement libre sur un thème imposé. C'est donc souligner par le sous-titre que, dans ce livre, il y a deux couches. Il y a d'abord un thème qui m'était imposé par les choses, c'est l'élément autobiographique au sens strict. [...] L'autobiographie est le thème strict, mais par-dessus, il y a des variations qui interviennent, des variations qui présentent une certaine liberté par rapport à l'autobiographie mais qui, naturellement, obéissent elles-mêmes à des règles.<sup>1</sup>

L'influence de la forme musicale du capriccio est donc, d'après Michel Butor lui-même, à lire avant tout dans le rapport entre les « deux couches » du livre, l'autobiographie et le rêve (qu'il appelle, dans la suite de cet entretien, « second sujet », utilisant ainsi la terminologie de l'analyse des fugues en musique :

<sup>1</sup> Michel Butor, *Entretiens, quarante ans de vie littéraire*, I, *op. cit.*, p. 322-323.

« Il y a, si vous voulez, ce qu'on appellerait en musique un second sujet<sup>1</sup> », et dans l'aspect « fantasque » du texte. De plus, le capriccio est souvent l'occasion de prouesse, de virtuosité, comme c'est le cas de ceux de Paganini. Enfin, par son côté léger et fantasque, il se prête facilement au pastiche de styles musicaux divers. Qu'on pense au *Caprice arabe* de Tárrega pour guitare par exemple. On retrouve ces deux caractéristiques de virtuosité et de pastiche dans *Portrait de l'artiste en jeune singe*. C'est le pastiche qui m'intéresse ici car il est le moyen littéraire d'une réconciliation culturelle. En effet, on peut le voir comme un geste de métissage, puisqu'il s'agit de prendre le style d'une autre culture et de l'insérer dans le sien propre. Ainsi, certains passages sont des pastiches d'extraits des *Mille et Une Nuits* dans la traduction de Galland, transposés dans un imaginaire germanique peuplé de vampires, mais aussi habité par le milieu universitaire que le jeune narrateur y a fréquenté. Une forme de polyphonie culturelle apparaît alors, qui consiste à faire entendre en même temps deux cultures mêlées.

Pour analyser le tissage des imaginaires méridional et germanique, commençons par relever les éléments qui les composent. Des références mythologiques, comme « le vampire Orfanik, fils de la fille de Nosferatu<sup>2</sup> », qui peuple les rêves du narrateur, ou les nombreux détails tirés de l'univers alchimiste du XVI<sup>e</sup> siècle associé à la culture allemande, qui a toujours passionné Michel Butor, font surgir un imaginaire germanique. Ainsi, les yeux des personnages, dans les rêves, changent sans cesse de couleur, et ces couleurs sont celles utilisées par les alchimistes germaniques du XVI<sup>e</sup> siècle dans leurs descriptions : citrin, flavescent, or, orangé... Du côté du sud, il y a le dieu égyptien Toth, ainsi que la partie de l'Ancien Testament qui raconte l'histoire de Joseph et Putiphar, en Égypte.

Michel Butor va jusqu'à parodier les guides touristiques pour faire émerger un imaginaire germanique stéréotypé :

- Le prestige de la double ville de Budapest avec son énorme Danube, le palais du parlement dont la silhouette ornait autrefois les timbres, la couronne du roi saint Étienne, les czardas dans les restaurants,
- la musique, bien sûr, Franz (Ferenc) Liszt, Béla Bartók, les rhapsodies,
- le vin de Tokaj, dont je n'avais encore jamais bu, mais que je rêvais de goûter un jour, élixir, d'après les merveilles que m'en avait contées Alexandre Dumas...<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 323

<sup>2</sup> Michel Butor, *Portrait de l'artiste en jeune singe*, p. 1092.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 1013.

Les tirets, qui créent un effet de liste, le déterminant possessif « son » dans « son énorme Danube », tic stylistique emprunté à un guide de voyage, le nivellement des différents éléments intéressants d'une culture (le palais, la couronne du roi, les czardas, la musique, le vin) projettent l'image d'un univers hongrois stéréotypé, créant ici un effet humoristique. L'exhibition du caractère conventionnel de cet imaginaire peut se lire comme une manière de faire comprendre d'emblée que Michel Butor ne va pas chercher à créer un imaginaire germanique original mais va singer, comme l'indique le titre, celui que le régime nazi a si fortement dégradé, afin de le revaloriser en l'insérant dans la constellation culturelle que construit ce livre. Cet effet de pastiche, très visible ici, explique sans doute en quoi ce texte est un « capriccio », au sens musical du terme : Michel Butor joue avec les styles d'écriture disponibles pour décrire un lieu, il se les approprie et en caricature les traits les plus saillants, comme le fait le musicien qui compose un capriccio. Encore une fois, il affirme les frontières entre ces cultures afin d'en faire sentir la singularité, l'originalité, mais il ouvre aussi des passages entre elles.

Il faut noter aussi l'effort accompli pour que cet imaginaire nordique s'inscrive dans la graphie même des mots : un nom de chapitre sur deux de la partie centrale est écrit en lettres gothiques, style associé à l'imaginaire germanique.

L'univers méridional n'est pas décrit pour lui-même dans ce livre : nulle page sur la beauté de la Méditerranée ou de l'Égypte. Il s'agit en effet ici d'un voyage en Bavière, mais aussi, et surtout, d'une tentative pour renouveler une culture germanique disqualifiée. L'imaginaire méridional n'apparaît jamais que comme un contre-chant. Il s'introduit dans l'imaginaire germanique pour donner lieu à des descriptions métissées :

Je marchais dans une immense savane farouche, haute comme moi, une flaque d'Asie, au pied d'une montagne très haute, toute hérissée, parmi ses forêts et ses gorges, de châteaux à machines et hantises, à mi-côté de laquelle, dans des grottes, coulaient plusieurs belles fontaines où venaient s'abreuver des troupeaux de chevaux qui dévalaient par-ci et par-là.<sup>1</sup>

Le terme de « savane » apporte une touche ensoleillée à cette description des Carpates, évoquant de manière fugace un paysage africain. Dans le même temps, la Bavière conserve ses caractéristiques nordiques : la « montagne très haute, toute hérissée », « ses forêts et ses gorges », ses « châteaux à machines et hantises » ou ses « grottes », autant d'éléments qui évoquent un tableau de Friedrich, peintre emblématique de l'Allemagne romantique. On a ici un pastiche du roman *Le Château des Carpates* de

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 1036.



Jules Verne, le pastiche rappelant de nouveau le capriccio littéraire. De plus, les Carpates sont écrites avec un « k » comme pour leur conférer une coloration nordique. La « savane farouche » apparaît comme une manière de créer un lien entre l'imaginaire nordique et l'imaginaire méridional.

Ce passage fait écho à un moment antérieur de l'œuvre : « Cette flaque d'Asie demeurée après les mascarets d'invasion derrière la digue des lointaines Karpates toutes hérissées pour moi, parmi leurs forêts et leurs gorges, de châteaux à machines et hantises comme celui du roman de Jules Verne, avec des légendes de vampires, ô Nosferatu !<sup>1</sup> » À la « flaque d'Asie », aux montagnes « hérissées », aux « forêts », aux « gorges », aux « châteaux à machines et hantises », s'adjoint le vampire « Nosferatu », dont le petit-fils viendra hanter les rêves de l'étudiant. On apprend que cet imaginaire fantastique vient des lectures de Jules Verne, à la faveur, en outre, d'une allusion cinématographique au *Nosferatu* (1922) de Murnau : il s'agit donc bien de singer un imaginaire germanique préexistant, antérieur à la Seconde Guerre mondiale, de le pasticher à la manière d'un capriccio musical. Le pastiche permet aussi un jeu d'allusions qui installe une certaine connivence avec le lecteur : ce dernier peut s'amuser à reconnaître le texte source et à identifier les traits stylistiques amplifiés par Michel Butor. Cette reconnaissance est importante puisqu'elle pousse le lecteur (français) à comprendre que cet imaginaire germanique, fait partie de ses références, de sa culture. Un pont culturel se tisse ainsi, une réconciliation s'ébauche.

Cette hybridation entre nord et sud est au cœur des chapitres consacrés aux récits de rêves, qui occupent la moitié de la partie centrale du livre. En effet, Michel Butor reprend alors textuellement, et en de nombreux endroits, le récit du second calender dans le conte intitulé *Les Trois Calenders* extrait des *Mille et Une Nuits* dans la version de Galland. Remarquons d'abord que Michel Butor n'écrit pas « calender » comme Galland, mais « kalender » : ce « k » germanise le conte oriental. Mais c'est surtout à travers les personnages que s'observe cette germanisation de l'œuvre : le calender et la belle princesse deviennent des étudiants, le génie qui la retient prisonnière un vampire, le sultan, qui accueille le calender changé en singe, un recteur d'université, tandis que sa fille – magicienne orientale dans le conte de Galland – est ici une savante « vampirologue<sup>2</sup> ». Le contexte universitaire se rattache à la culture germanique que le jeune narrateur est en train de découvrir puisqu'il est étudiant et a connu le milieu du conte grâce à ses relations universitaires. De plus, comme je l'ai vu en introduction, tous les personnages du conte ont des yeux aux couleurs changeantes, couleurs qui sont celles nommées par les alchimistes germaniques du XVI<sup>e</sup> siècle dans leurs livres : blanc citrin d'argent, flavescent, or, orangé, azuré... Ces

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 1012.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 1093.

références à l'alchimie s'inscrivent dans l'imaginaire germanique que développe Michel Butor, puisque les alchimistes qu'il cite sont germaniques, Paracelse en tête, et que l'écrivain a découvert l'univers des alchimistes auprès du docteur Hunwald, l'intellectuel allemand qui l'a invité dans son château et qui sert de modèle au personnage du comte.

Pour conclure, revenons sur le titre donné par Michel Butor à ce roman : *Portrait de l'artiste en jeune singe*. Ce titre fait référence à celui de Dylan Thomas, *Portrait de l'artiste en jeune chien*, et à celui de Joyce, *Portrait de l'artiste en jeune homme*, qui sont eux-mêmes des parodies d'un titre très courant pour la peinture, « Portrait de l'artiste ». On peut déceler dans ces allusions à un écrivain gallois et un autre irlandais un nouveau métissage, un nouveau pont entre ces cultures et la culture germanique que Michel Butor dépeint. La mention du « singe », enfin, est bien sûr une allusion au conte des *Trois Calenders*, dans lequel le second calender est transformé en singe, mais, comme le signale l'épigraphe, il s'agit aussi d'une référence à Thot, dieu de l'écriture, annonçant ainsi l'amalgame des cultures orientale et germanique. Enfin, le singe est l'animal qui imite : Michel Butor singe ici un imaginaire germanique stéréotypé ainsi qu'un conte de Galland. Il ne s'agit pas de créer mais de métisser, de tisser ensemble des cultures variées, la culture germanique avec une culture orientale, le genre musical du capriccio avec l'écriture littéraire. On comprend alors le sens, l'un des sens, du métissage de la musique et de la littérature que j'ai étudié à travers les romans de Michel Butor : ce mélange des arts s'inscrit dans une logique de rencontre, d'ouverture à l'altérité, de réconciliation et de dialogue. Cependant, la spécificité de chacune des cultures est préservée, comme le montre par exemple l'alternance de chapitres consacrés au pastiche du conte des *Mille et Une Nuits* et des chapitres racontant le séjour en Bavière.

## Conclusion : vers la forme mobile

J'ai vu que ces romans poussent la forme romanesque à ses limites, et en montrent les limites : contrepoint littéraire, polyphonie romanesque et principes de liaison nouveaux s'invitent dans l'écriture. Cet usage musical de la polyphonie et du contrepoint passe souvent par l'utilisation de citations tirées d'écrits très variés, de l'encart publicitaire aux *Mille et Une Nuits*. La pluralité des voix dans ces citations est plus ou moins marquée : dans *Portrait de l'artiste en jeune singe*, le pastiche fait jouer ensemble deux écritures, celle du texte original et celle de Michel Butor, de manière évidente et parfois comique. Dans *Intervalle* ou *Degrés*, c'est par l'usage varié de la fragmentation du texte que le geste de Michel Butor s'inscrit dans la parole de l'autre.

La rencontre de la musique et de la littérature ouvre alors un nouvel espace formel, celui de l'œuvre mobile. Michel Butor retrace le passage du roman encore marqué par sa forme conventionnelle vers la forme mobile dans « La critique et l'invention » :

Puisque l'ouvrage doit être indéfiniment continué par les lecteurs, en particulier ceux qui vont eux-mêmes en écrire d'autres plus ou moins clairement reliés à lui, il va bientôt se présenter de lui-même comme inachevé, non le cercle fermé auquel on ne devrait rien pouvoir ajouter, mais la spirale qui nous invite à la poursuivre, ce qui se manifeste de la façon la plus simple dans le *fragment*, c'est-à-dire l'œuvre qui se donne déjà comme une citation ou un ensemble de citations, prélevé sur un autre texte que nous ignorons, ce que nous trouvons déjà chez les écrivains romantiques (quelques feuilles trouvées dans une vieille malle, les rats ou les flammes ont mangé le reste...)

Ceci implique une certaine longueur. Rien de plus difficile en général à accorder à l'esprit de fragmentation dans sa profondeur que ce qui en semble immédiatement l'expression : aphorismes, maximes, formules lapidaires ; chaque numéro étant comme un mot, c'est le recueil alors qui pourra se présenter comme fragment d'un recueil plus vaste. Il faut en effet que la forme intérieure ait eu la place de se développer pour que l'on ait le sentiment de sa fracture.

Pour qu'une œuvre soit vraiment inachevée en ce sens, pour qu'elle nous invite à la continuer, il faut qu'à certains égards elle soit particulièrement soignée, bien plus que si elle devait se présenter comme un objet bien terminé. Si nous avons seulement une esquisse un peu vague, elle ne comportera pas de lignes suffisamment fortes pour nous inciter à les prolonger ; par contre, la composition très puissante une fois brisée va me contraindre à la rétablir. Si une image me présente un cercle ébréché, mon œil le répare automatiquement.

L'œuvre « ouverte », le fragment dans sa maturité, implique d'une part une architecture interne en développement d'une grande rigueur, d'autre part son interruption, laquelle, pour avoir toute sa force, doit être elle aussi rigoureusement dessinée.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Michel Butor, « La critique et l'invention » (*Répertoire III*), *op. cit.*, p. 729.

Les caractéristiques de ces romans qui n'en sont plus vraiment, *Degrés* et *Intervalle*, sont décrites : la fragmentation implique la longueur et permet de créer une œuvre ouverte, dans laquelle le lecteur est actif. Ainsi, *Degrés* se termine par une question sans réponse, déclenchant immédiatement la réflexion du lecteur, donc la continuation du livre. Quant à *Intervalle*, c'est dans le rapprochement de certains extraits que l'activité du lecteur prend effet : ce dernier doit être capable de comprendre quels extraits participent du « cinéma intime » d'Adrienne ou de celui de Gérard, quels extraits seraient projetés sur l'écran central, etc. De plus, il est invité à ajouter au texte son propre journal de lecture, comme le fait Michel Butor lui-même. Ces deux textes, ainsi que *La Modification*, *Passage de Milan*, *Portrait de l'artiste en jeune singe*, et surtout *L'Emploi du temps*, étant composés de différentes lignes narratives qui s'entrecoupent (si on considère dans *Degrés* l'aventure de chaque triade comme une ligne narrative), invitent le lecteur à choisir un chemin de lecture, à sélectionner les morceaux qu'il voudra mettre bout à bout. Le lecteur devient donc à son tour un acteur de la création de la structure du texte. C'est dans cette mouvance que s'inscriront les œuvres mobiles que je vais maintenant étudier, en regardant comment cette liberté nouvelle laissée au lecteur rapproche encore l'œuvre mobile d'une œuvre musicale. J'associe l'étude des romans de Michel Butor (*Passage de Milan*, *L'Emploi du temps*, *La Modification*, *Degrés*, *Portrait de l'artiste en jeune singe*, *Intervalle*) et de certaines de ses œuvres mobiles (*Mobile*, *Description de San Marco*, *Réseau aérien*, *6 810 000 Litres d'eau par seconde*) parce que, sous bien des aspects, il n'y a pas entre ces deux genres de frontière étanche mais plutôt une gamme chromatique qui amène progressivement l'écriture dans des espaces d'expression nouveaux. Georges Raillard montre lui aussi que la notion d'un narrateur unifiant le récit sous son point de vue est petit à petit battue en brèche par les romans, d'où la question finale de *Degrés*, pour finalement laisser la parole à des foules, à un « on » indéfini, dans les œuvres mobiles, ce qui est lié, pour lui, au motif de l'Amérique.<sup>1</sup> Ainsi « Recherches sur la technique du roman » se termine par l'étude des « structures mobiles » car

lorsqu'on accorde tant de soin à l'ordre dans lequel sont présentées les matières, la question se pose inévitablement de savoir si cet ordre est le seul possible, si le problème n'admet pas plusieurs solutions, si l'on ne peut et doit prévoir à l'intérieur de l'édifice romanesque différents trajets de lecture, comme dans une cathédrale ou une ville. L'écrivain doit alors contrôler l'œuvre dans toutes ses différentes versions, les assumer comme le sculpteur responsable de tous les angles sous lesquels on pourra photographier sa statue, et du mouvement qui lie toutes ces vues.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Georges Raillard, *Butor, op. cit.*, chapitre III. « compositions ».

<sup>2</sup> Michel Butor, « Recherches sur la technique du roman », *op. cit.*, p. 445-446.

Si ce ne sont plus les contenus mais leur ordre de présentation qui compte, comme c'est manifestement le cas pour les textes constitués de citations, alors l'écrivain doit contrôler les différents parcours de lecture possibles, donc les pré-construire pour le lecteur.

Cette omniprésence des citations permet aussi de constater que les romans (particulièrement *Degrés* et *Passage de Milan*) et les œuvres mobiles portent la même critique sociale implicite. Sans jamais faire entendre un narrateur assumant un point de vue critique, Michel Butor nous donne à voir, à lire et à entendre, grâce aux rapprochements de divers extraits de textes, les travers de notre organisation sociale, les différentes forces d'exclusion qu'elle entretient : racisme (*Mobile*), sexisme (*6 810 000 Litres d'eau par seconde*, *Intervalle*), sclérose du savoir et ethnocentrisme (*Degrés*), consommation à outrance (*6 810 000 Litres d'eau par seconde*, *Mobile*), isolement de la classe bourgeoise et ennui (*Passage de Milan*, *La Modification*, *Degrés*), la liste est longue. La jouissance d'une forme travaillée et ordonnée contraste avec le déplaisir qu'on ressent en lisant ces travers sociaux portés par le discours, ce qui crée chez le lecteur une sensation de malaise. C'est au nom de cette dénonciation toujours implicite que j'ai décidé d'isoler les quatre œuvres mobiles dont il va être question de celles qui dialoguent avec des œuvres musicales, que j'étudierai en troisième partie, et qui ne présentent pas cette atmosphère un peu amère.

## **DEUXIÈME PARTIE**

**Pensée-musique, écriture-fugue : les œuvres mobiles**

## Introduction

À partir de 1962 Michel Butor publie plusieurs œuvres mobiles : je vais m'intéresser à *Mobile*, *Réseau aérien*, *Description de San Marco* et *6 810 000 Litres d'eau par seconde*. Ces œuvres sont « mobiles » parce qu'elles peuvent être différentes d'une lecture ou écoute à l'autre : comme dans un mobile, l'œuvre est composée d'éléments divers qu'on peut accorder entre eux selon des combinaisons variées.

De plus, ce sont des œuvres qui s'inscrivent dans un espace, comme le montre la dédicace de *Mobile* à Jackson Pollock. Comme les mobiles, de Calder<sup>1</sup> par exemple, elles habitent un espace qu'elles reconfigurent sans cesse selon la manière dont elles organisent entre eux les différents éléments qui les composent. L'espace, quand il est défini par une forme mobile, est donc changeant : l'Amérique de *Mobile* est une terre en devenir, à l'instar des chutes du Niagara dans *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, véritable image de l'espace instable, ou comme les avions de *Réseau aérien* dont les passagers changent à chaque escale. La basilique Saint-Marc est décrite à travers ses évolutions successives au fil des siècles, ce qui en fait aussi un monument en perpétuelle évolution. Cet espace que le texte modèle, c'est aussi l'espace de la page, où sans cesse varient les espacements entre les phrases, entre les paragraphes, grâce à l'usage particulier que fait Michel Butor des blancs typographiques et des marges. La structure mobile de ces œuvres fait donc jouer temps, position et com-position. D'autre part, l'usage des citations dans ces œuvres, exception faite de *Réseau aérien*, est aussi un moyen d'ouvrir la lecture, en ce qu'il en fait un moyen d'amener le lecteur à aller lire ailleurs. Ainsi, à propos du mot « anthologie », Michel Butor propose, dans son *Alphabet d'un apprenti*, un portrait du lecteur idéal en bouquetière :

L'idéal serait de transformer le lecteur en cette nouvelle bouquetière merveilleuse, pour qu'il puisse, avec les fleurs plus ou moins belles qu'on lui propose en un certain arrangement, réaliser des ensembles toujours intéressants et surprenants, en l'invitant naturellement à visiter les champs, serres et parterres dans lesquels ces fleurs ont été cueillies.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Michel Butor évoque lui-même cet artiste dans l'entretien qu'il donne à Thérèse de Saint-Phalle « *Mobile* évoque les sculptures animées par Calder », dans *Entretiens, quarante ans de vie littéraire*, I, *op. cit.*, p. 183.

<sup>2</sup> Michel Butor, *Alphabet d'un apprenti*, *op. cit.*, p. 26.

Si l'œuvre littéraire est un tissu de citations, c'est pour inviter le lecteur à réorganiser à sa manière cet assemblage, mais aussi à aller explorer les livres ou les œuvres d'où ces citations sont extraites.

Le rapprochement avec les mobiles de Calder permet de comprendre que cette mobilité, si elle donne à l'œuvre plusieurs visages, n'est pas pour autant une ouverture sur le hasard, au contraire. Ce n'est pas parce que l'œuvre est sans cesse en train de se transformer que ces transformations se font de manière aléatoire : au contraire, la construction d'une œuvre mobile nécessite une très grande précision dans l'organisation formelle puisque toutes les organisations possibles du mobile doivent être imaginées par le créateur afin de leur conférer une certaine cohérence esthétique. Les mobiles de Calder travaillent avec précision la masse, le volume et la couleur de chaque élément afin que chaque position présente un équilibre, et les œuvres mobiles de Michel Butor sont écrites de manière à ce que tous les parcours possibles à travers elles donnent lieu à une œuvre esthétiquement cohérente. Il faudra étudier ce rapport de la mobilité au hasard et à la cohérence : Pierre Boulez, qui a produit des œuvres musicales mobiles, m'aidera dans cette voie. Ainsi dans ses *Entretiens avec Célestin Deliège*, Pierre Boulez différencie deux sortes de « dimensions libres » dans la musique :

À l'inverse, j'ai entendu dire souvent que l'introduction des dimensions libres dans la musique, c'est la démission du compositeur. Je crois, au contraire, que la dimension libre implique comme une surpuissance du compositeur, en ce sens qu'il y a beaucoup plus de difficultés à construire une ville qu'à construire une rue qui va d'un point à un autre, tandis qu'une ville a des tas de rues, des tas de directions à construire. Si bien que je ne participe pas du tout à cette critique : le compositeur ne démissionne pas s'il laisse à l'interprète la liberté de choisir certains parcours ou certaines façons d'interpréter la musique.

Mais je suis fondamentalement contre la démission du compositeur quand il introduit des opérations de chance qui ont toutes possibilités d'être inintéressantes, et, en particulier, qui détruisent toute notion de vocabulaire. Je ne vois pas pourquoi on s'attacherait à des raisonnements qui impliquent tout de même une sémantique très travaillée quand on les applique à des « œuvres » où la sémantique est complètement ignorée.<sup>1</sup>

Pierre Boulez fait référence à deux types de musique aléatoire pratiqués par les compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle. D'un côté, celui que Pierre Boulez condamne, qui consiste à produire une partition destinée à stimuler l'imagination de l'interprète et non pas à le diriger. L'on pense aux partitions-dessins de Cage, dont les interprétations peuvent n'avoir aucun segment musical en commun les unes avec les autres. Pierre Boulez y voit une « démission du compositeur ». D'un autre côté, il y a la musique aléatoire telle que Pierre Boulez la pratique : la partition est écrite, mais les segments peuvent être joués dans des ordres

<sup>1</sup> Pierre Boulez, Célestin Deliège, *Par Volonté et par hasard – entretiens avec Célestin Deliège*, op. cit., p. 110-111.



variés. L'œuvre mobile ainsi produite est comparée à une ville qu'on peut parcourir de façons diverses, quand l'œuvre fixe n'est qu'une rue qu'on ne peut parcourir que dans un sens, comme Pierre Boulez le dit un peu plus loin. La création d'une telle œuvre demande une « surpuissance du compositeur » qui doit imaginer tous les « parcours » que l'interprète peut prendre. On voit bien le rapport avec les œuvres mobiles de Michel Butor, qui propose lui aussi divers parcours à son lecteur dans ses œuvres mobiles, ce qui est explicité dans *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, comme je le montrerai.

Rappelons aussi que la cohérence formelle est toujours, pour Michel Butor ; le moyen d'ouvrir sur l'incontrôlé, l'incontrôlable : la structure existe pour se déliter, comme dans *Degrés*, pour forger une place à l'inattendu, l'imprévisible, l'impensé. C'est bien la thèse que défend Jean Roudaut à propos de *Mobile*, dont il rappelle que le modèle a été, aux dires de Michel Butor, le quilt :

Il est donc normal que le quilt évolue au cours de la rédaction même du livre, à mesure que les raisons qui ont mené l'auteur à lui donner cette forme, à associer ces couleurs, se sont plus précisément manifestées. Les formes, comme des planches, jouent entre elles. Au sujet d'un autre quilt, l'auteur nous apporte une précision : *afin d'éviter la punition de son audace en prétendant imiter la divinité, celle qui composait autrefois un quilt détruisait parfois délibérément la symétrie de son dessin, détournant ainsi le malheur...*<sup>1</sup>

L'œuvre est pensée comme une structure cohérente, symétrique, mais, dans un second temps, cette « symétrie » est mise à mal, parce que dans la progression même de l'écriture de nouvelles nécessités se découvrent. D'autre part, ces « dissymétries » sont des possibilités d'évolutions nouvelles inattendues : « le livre porte en lui sa progression future ; en ses dissymétries sont les germes de sa vie à venir.<sup>2</sup> » Une structure trop exacte, fermée, serait « une forme morte » : « Le propre de toute classification est d'être temporaire ; si elle prétend à l'absolu, elle est le *foyer d'un massacre*, une forme morte. »

Cette structure mobile, ainsi que la lecture-combinaison qu'elle propose ne sont pas sans rappeler les travaux de la musique contemporaine, qui elle aussi explore les possibilités d'une œuvre musicale mobile.

Cela évoque aussi les compositions de Bach, et notamment les fugues, le *Clavier bien tempéré* que Michel Butor évoque dans la préface de *Réseau aérien*. Dans cette musique déjà, il s'agit de reconnaître une cellule (rythmique, mélodique, timbrique) et de repérer son retour ou ses variations, de voir comment

<sup>1</sup> Jean Roudaut, *Michel Butor ou le livre futur*, op. cit., p. 40-41.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 41.

elle se combine avec d'autres cellules. De même, il faudra étudier dans les œuvres mobiles de Michel Butor la manière dont les voix du texte se multiplient et se combinent : les voix des différents passagers interagissent avec la voix d'un ou plusieurs narrateur(s) et avec les voix du texte à entendre comme voix transversales, puisqu'elle crée des effets de reprise et de cohérence entre les différentes répliques.

Le jeu des voix entre elles permet de constater une spectralité de voix dans ces textes, comme c'était déjà le cas dans les romans : alors que tous les passagers de *Réseau aérien* ou les touristes de *6 810 000 Litres d'eau par seconde* et de *Description de San Marco* subissent une forme de solitude, alors que tous les discours sont isolés et que personne ne s'écoute, les voix, elles, interagissent, se combinent au-delà des fonctions conatives ou expressives telles que les décrit Jakobson. Les cellules textuelles dialoguent par leurs affinités sonores les unes avec les autres, à l'instar des cellules musicales d'un orchestre. Je verrai comment cela pousse le lecteur à une autre écoute, focalisée non plus sur la thésaurisation d'informations mais sur les sons et les libres associations qui se font entre les termes. Je mettrai cela en rapport avec le fait que deux de ces œuvres sont radiophoniques : *Réseau aérien* est une commande de Georges Charbonnier pour l'ORTF en 1962, *6 810 000 Litres d'eau par seconde* a été donné à la radio de Stuttgart pour les débuts allemands de la stéréophonie. Les textes que j'étudie ont été écrits, aux dires de l'auteur, comme des partitions destinées aux récitants lors des réalisations radiophoniques :

Certaines de mes œuvres ont été adaptées à la radio, mais j'ai fait deux œuvres spécifiquement pour elle : *Réseau aérien* et *6 810 000 Litres d'eau par seconde*. Dans ces deux cas, c'était pour l'oreille que j'écrivais, mais il fallait que je fasse une partition. Je me suis donc retrouvé devant les mêmes problèmes que les musiciens quand ils font une partition. La partition du musicien est destinée à l'œil. C'est l'œil qui va ensuite traduire en son ce qui est écrit. On en parlait déjà tout à l'heure, l'aspect visuel de la partition est très important pour moi. Dans ces livres-là, il fallait trouver le moyen de faire passer le son en lisible, de trouver des partitions simples. Dans *Réseau aérien* par exemple, il y a des moments où je signale des interventions musicales avec des signes de ponctuation qui font partie de l'arsenal typographique habituel mais qui là sont sortis de leur fonction habituelle, donc qui aboutissent à quelque chose de tout à fait différent, une espèce de signalétique musicale.<sup>1</sup>

C'est en ce sens qu'on peut lire les œuvres mobiles de Michel Butor comme un point de contact, ou plutôt un point de partage, entre musique et littérature. Que se passe-t-il lorsqu'on écrit la littérature avec les structures de la musique ? Lorsqu'on demande au lecteur d'écouter un texte comme on écoute un morceau de musique, ou de le lire comme on lit une partition ?

Tout d'abord, j'étudierai la lecture, ou l'écoute, qu'impliquent de tels textes, puis j'analyserai la dimension musicale des textes en m'intéressant à leur structure que je rapprocherai des structures des

<sup>1</sup> On trouvera la totalité de l'entretien en annexe.

œuvres musicales ouvertes, de la musique concrète, de la musique contrapuntique et de la musique sérielle. Ensuite je verrai les conséquences d'une telle structuration musicale d'un texte sur la conception du temps et de l'espace qu'il provoque, en m'intéressant à la multiplication des temporalités et à la perception auditive et non plus visuelle de l'espace. Enfin j'évoquerai, en m'appuyant sur *L'Utilité poétique*, l'utilité du texte mobile et musical, l'engagement, social ou politique au sens large, de ces textes.

## I. Lire avec les oreilles, écouter avec les yeux

### A) Débroussoler le texte : une lecture tous azimuts

Lire, ce n'est plus (si du moins cela l'a jamais été<sup>1</sup>) se soumettre à l'ordre proposé par le texte, c'est construire, combiner, conjuguer. Le lecteur reprend la main : ce principe est explicité dans *6 180 000 Litres d'eau par seconde* où Michel Butor propose plusieurs parcours de lecture au début de chaque séquence. On peut tout lire ; on peut aussi sauter certains passages afin d'en mettre d'autres en rapport. Il en est de même dans *Réseau aérien* : si on veut essayer de rassembler les fragments de paroles émis par une voix afin de chercher une cohérence, on réalise alors une lecture sélective, on choisit de ne lire que les remarques de « f » dans l'avion 5, par exemple. Puis on choisira de confronter ou conjuguer ce dialogue à un autre qui lui ressemble, entre deux autres voix, dans un autre avion. Chaque voix est comme l'un des éléments d'un mobile qui peut se combiner avec tous les autres pour former des réseaux de sens variés. Dans *Mobile*, le lecteur reconnaît des éléments récurrents, par exemple, le retour des « hello + prénom américain », qu'on retrouve régulièrement au fil des pages : il comprend qu'il doit faire des liens entre des parties qui commencent par cette formule, et lit donc en faisant d'incessants retours sur ce qui précède. C'est dans la *Description de San Marco* que cette construction est la plus évidente, car Michel Butor n'utilise alors que trois niveaux de textes différents : les paroles des touristes, les descriptions de la basilique et la reproduction des écritures qui sont sur ses murs. De plus l'organisation typographique remarquable de ces trois textes propose des mises en rapport : toutes les lignes sont diversement décalées sur la gauche, et certaines ont des marges équivalentes, ce qui permet de les lire comme les fragments d'une même unité. Ainsi dans *Réseau aérien*, les dialogues des passagers sont compréhensibles parce que chaque passager a une marge spécifique : E parle par exemple à 8 centimètres du bord gauche de la page, quand f parle à 10 centimètres de ce même bord. Michel Butor utilise aussi la différence typographique entre italique et romain pour différencier les voix.

Pour Michel Butor, le passage du roman à la forme mobile se fait pour des raisons qui ne se cantonnent pas à l'univers littéraire : puisque le monde moderne est sans cesse en mouvement, sans cesse changeant, la forme romanesque doit s'adapter pour pouvoir en intégrer tous les éléments. On voit comment la forme mobile réalise ce projet : elle intègre tout, de l'encart publicitaire au *Génie du christianisme* dans

<sup>1</sup> Pour Jean Roudaut, la lecture discontinue que suggère l'œuvre mobile est en fait révélatrice de nos habitudes réelles de lecture, même dans les ouvrages les plus conventionnels : pour lui, la lecture n'est jamais linéaire, on bute sur certains mots, on en saute d'autres, et certaines phrases nous font penser à d'autres livres. « Toute lecture est temporellement discontinue et se superpose à elle-même » (*Michel Butor ou le livre futur, op. cit.* p. 64).

6 810 000 Litres d'eau par seconde, elle crée des liens entre tous ces éléments, et permet au lecteur de percevoir le monde moderne comme un tout cohérent et non plus comme un ensemble chaotique d'éléments disparates. De plus, elle rejoue la hiérarchie des discours, mettant sur le même plan Chateaubriand et une publicité. Enfin, cette remise en cause des habitudes d'écriture et de lecture est un apprentissage du déchiffrement du monde moderne comme le montre Jean Roudaut au sujet de *Mobile*, quand il rapproche l'écriture de Michel Butor de celle de l'Indien Sequogah dont il est question dans ce livre, qui a inventé une écriture pour les Cherokees :

L'auteur forge un nouveau moyen de déchiffrement de la réalité (ce livre étrange) et nous oblige à inventer notre lecture, car rien de « déjà vu » ne nous guide en cet ouvrage. Peu à peu l'écriture et la lecture nous éveillent, atteignant notre nature. Nous ne pouvons plus vivre avec le même sourire dans le même oubli. La nuit qui tombe sur les États-Unis au terme de l'ouvrage n'est pas semblable à celle dans laquelle nous entrions au début du livre et qui était faite d'ignorance, ni à celle que nous avons traversée et qui était couleur noire d'angoisse ; elle contient en elle le germe de la métamorphose : les États-Unis nous sont présentés d'une manière surprenante, mais ce pays *méconnaissable* nous est rendu enfin *reconnaissable*, si bien que ce livre se termine sur un cri d'espoir :

Ô Amérique renversée !  
Comme nous attendons ton retournement !<sup>1</sup>

Je parlerai de « voix » et non de « personnage » parce que ces passagers de *Réseau aérien*, désignés uniquement par une lettre, majuscule ou minuscule selon leur sexe, n'ont pas les caractéristiques du personnage psychologiquement cohérent. De même les touristes de *6 810 000 Litres d'eau par seconde* sont qualifiés uniquement par la première lettre de leur nom et par un stéréotype genré (« vieille peau », « vil séducteur »). Dans *Mobile*, il n'y a tout simplement pas de personnage : une voix émet des paroles ou des citations tirées d'autres textes. Il y a là déjà un élément qui fait évoluer la littérature vers une structure musicale : en effet ces voix sont les simples porteuses d'un texte, comme les instruments d'un orchestre soutiennent leur partie, sans lui apporter une dimension psychologique. La dimension romanesque, au sens traditionnel de récit construit autour d'un personnage et d'une intrigue, s'efface au profit d'une attention plus grande à la structure formelle de l'œuvre qui n'est pas sans rappeler la structure de certains morceaux de musique.

Ce terme de « voix » permet aussi d'associer et de différencier les « voix-sujets », celles de ces personnages qui n'en sont plus vraiment, de ces passagers du texte, et les « voix du texte » que j'ai déjà évoquées : des réseaux de sonorités installent des unités cohérentes qui traversent les pôles d'énonciation

<sup>1</sup> Jean Roudaut, *Michel Butor ou le livre futur*, op. cit., p. 56-57.

et mettent en place une sorte d'identité collective. C'est en ce sens-là qu'on peut parler de spectre de voix pour désigner ces identités qui tiennent uniquement par la cohérence textuelle, sans être rattachées à un énonciateur en particulier. Ces voix transversales, traversées par des messages qui ne leur appartiennent pas, évoquent les instruments d'un orchestre par lesquels passent tour à tour les mêmes thèmes musicaux.

Comme le lecteur confronté à une partition contrapuntique particulièrement complexe, une fugue de Bach par exemple, qui va choisir de lire d'abord les voix une par une, avant de faire des sauts verticalement de voix à voix pour repérer les retours du sujet ou du contre-sujet, puis qui fera une lecture verticale pour comprendre les constructions harmoniques produites par la superposition de cellules mélodiques, le lecteur des œuvres mobiles aura à parcourir le texte dans tous les sens.

La lecture de ces œuvres, comme la lecture d'un choral ou d'une autre œuvre harmonique, est avant tout un déchiffrement. Comme il faut analyser les chiffres des accords (le chiffre qui décrit la position des notes de l'accord, qui explique au musicien quels intervalles il doit utiliser) avant de pouvoir jouer un choral, il faut comprendre les structures de l'œuvre avant de pouvoir en apprécier la construction.

Ce mode de lecture, qui ne fonctionne plus uniquement linéairement mais aussi verticalement, qui cherche le retour d'une cellule, est aussi suscité par le texte à l'intérieur même des dialogues. Par exemple, le lecteur se focalisera sur le retour d'une sonorité, d'une syllabe, tout au long d'un dialogue, plutôt que de suivre le déroulement logique, syntaxique, des phrases. En devenant attentif à une unité sonore comme la syllabe, voire le phonème, unité plus petite que l'unité de sens minimale admise par la syntaxe (le mot), sauf dans le cas des monosyllabes, le lecteur ne s'intéresse plus à la construction d'un message mais à l'écoute d'un chant. La lecture devient musicale : le rapport des sons produit le rapport des sens.

## **B) Dans le grain des voix**

Il ne faudrait pas confondre ces textes avec l'« aboli bibelot d'inanités sonores » de Mallarmé : Michel Butor ne construit pas seulement ici de beaux objets textuels autonomes, il fait des textes tout à fait référentiels, ou pour reprendre ses mots, « réalistes ». Ainsi Michel Butor a-t-il choisi des espaces particulièrement caractérisés par leur sonorité. Il déclare, à propos de *6 810 000 Litres d'eau par seconde* : « j'étais fasciné d'ailleurs, en particulier, par le son, par la sonorité, et c'est pourquoi j'ai fait de ce texte une étude pour la radio et une étude stéréophonique, parce que c'est un endroit où on se promène

véritablement à l'intérieur d'une sonorité.<sup>1</sup> » Le son fait naître un espace dans lequel on peut se promener : la métaphore permet bien de cerner en quoi son et espace communiquent pour Michel Butor.

Par exemple, *Réseau aérien* décrit une réalité, mais une réalité *auditive* et non pas *visuelle* : celle des aéroports et des avions. Le texte est référentiel, à condition d'élargir la notion de référentialité à l'imitation d'univers sonores : les mots imitent non pas les choses qu'on voit, mais les choses qu'on entend. Cependant, précisons dès maintenant que réalités sonore et visuelle existent ensemble : la dichotomie serait simplificatrice, puisque ce lieu que Michel Butor décrit à travers les sons qu'il en a perçus, il lui donne corps dans la typographie du texte, qui est avant tout visuelle, et dans l'imagination du lecteur, qui produit des sons mais aussi des images mentales. Dans « Le théâtre et la musique aujourd'hui », Michel Butor explique :

Si on considère le monde comme un ensemble fondamentalement visuel, il est naturellement difficile de le décrire musicalement. Ce qui ne veut pas dire impossible ; on peut inventer toutes sortes de correspondances. Lorsqu'on perçoit que le monde est aussi un ensemble sonore, le problème se pose tout différemment.<sup>2</sup>

Le monde décrit par *Réseau aérien* est bien un monde sonore, comme perçu par un aveugle. Les conversations se croisent et s'entrecroisent, le brouhaha de la foule laisse place aux discussions des couples. Dans « La musique, art réaliste », l'écrivain affirme que la musique est, d'après lui, réaliste, comme je l'ai déjà vu dans l'introduction de cette thèse. La musique, ou le texte structuré musicalement, est « réaliste » parce qu'il nous donne accès à une autre perception du monde, une perception auditive. Il s'agit d'oublier notre capacité à voir, de déconstruire l'assimilation du réel au visible. Il faut devenir aveugle, afin de donner une importance accrue aux réalités auditives. On peut alors penser à la musique de Pierre Schaeffer qui fait produire à des instruments traditionnels de la musique classique, tels que le violon, des sons tout à fait surprenants, afin que le spectateur ne puisse plus rattacher le son à une origine spatiale, à un objet qu'il voit. Il s'agit, dans les deux cas, de conférer au son une réalité en tant que tel, sans le rattacher à une origine visible. Cela est d'autant plus vrai que *Réseau aérien* est un texte radiophonique : les personnages ne sont plus des corps mais des voix, et même si ces voix laissent imaginer des corps, notamment à travers les différentes allusions à leur âge, ces corps sont immobiles, assis dans un fauteuil d'avion, et seule compte la voix : « je ne dors ni ne veille, parle-moi, je ne suis

<sup>1</sup> Michel Butor dans Georges Charbonnier, *Entretien avec Michel Butor*, op. cit., p. 144.

<sup>2</sup> Michel Butor, « Le théâtre et la musique aujourd'hui », dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, X, *Recherches*, op. cit., p.559.

éveillée que dans ta voix, tout le reste est rêve.<sup>1</sup> » Si le personnage radiophonique se tait, il n'existe plus pour l'auditeur. Le sommeil de ces personnages est forcément sonore, raconté par les autres (on peut comprendre le « moi » du « parle-moi » comme un COD et non comme un datif, comme si la femme demandait à son compagnon de maintenir son existence sonore en parlant d'elle) ou producteur d'un rêve parlé.

Le texte est aussi fait pour être lu, et la typographie y est particulièrement travaillée ; celle-ci reproduit la réduction du personnage à une voix, à une source de parole. Chaque passager est désigné par une lettre, une majuscule pour les hommes et une minuscule pour les femmes. La lecture donne autant d'indices que l'audition, ni plus ni moins : elle ne permet pas de construire des personnages psychologiquement cohérents. Ainsi la lecture, muette, rejoint-elle l'audition, aveugle. Ne parlons pas pour autant d'effacement des corps, bien au contraire : le roman traditionnel nous ayant habitués à divers stéréotypes visuels sur les personnages, leur donner une existence sonore permet finalement de toucher au plus près leur individualité, dans le grain de leur voix. En effet, ces œuvres obligent l'auditeur à les percevoir à la manière d'un aveugle, par le son uniquement ; il est alors plus attentif au grain de la voix : voix de femme ou d'homme ? Jeune ou vieille ? Séductrice, agressive, indifférente, tendre ? Paradoxalement, le lecteur lit en aveugle : il s'attache à la sonorité des mots. Il lit avec ses oreilles, il imagine la réalisation sonore d'une telle œuvre, tout comme l'auditeur reproduit mentalement un schéma visuel illustrant la structure du texte qu'il entend. Ici, lire avec ses oreilles correspond donc à écouter avec ses yeux. Le lecteur est un aveugle qui avance à tâtons dans le texte, cherchant à reconnaître, ou à connaître de nouveau, ce qu'il réentend afin de forger mentalement une structure du texte.

Les passagers aussi ont une perception sonore les uns des autres. Sans se connaître, ils répètent les syllabes perçues au hasard des conversations qui se croisent, comme dans cet extrait :

i	<i>Ils sont si...</i>
	<i>Et si...</i>
	<i>Mais si...</i>
	<i>Ah, si...</i>
g	<i>Lui.</i>
h	<i>Beau.</i>
	<i>Si beau.</i>
	<i>Aussi beau.</i>
	<i>Toi aussi.<sup>2</sup></i>

<sup>1</sup> Michel Butor, *Réseau aérien*, (1962), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, V., *Le Génie du lieu 1*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2007, p. 488.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 493.



Les paroles se détachent de leur pouvoir référentiel pour devenir un ensemble de sons qui se partagent, qui se transmettent. Ce texte défait donc notre habitude, nourrie par le roman traditionnel, qui consiste à imaginer l'espace selon des repères visuels avant tout : ici, l'espace se compose de repères sonores. Cela a une implication sur la construction du sens : en effet, les mots comptent plus par le son qu'ils produisent – leur signifiant – que par le renvoi à un élément visible du monde – leur signifié.

Ces quatre œuvres mobiles installent une écoute qu'on peut rapprocher de l'écoute flottante de la psychanalyse. Dans son *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Alain de Mijolla cite cette description de l'écoute flottante donnée par Freud :

Le médecin analysant s'abandonne, dans un état d'attention uniformément flottante, à sa propre activité mentale inconsciente, évite le plus possible de réfléchir et d'élaborer des attentes conscientes, ne veut, de ce qu'il a entendu, rien fixer en particulier dans sa mémoire et capte de la sorte l'inconscient du patient avec son propre inconscient.<sup>1</sup>

Il s'agit d'une écoute qui ne hiérarchise plus les informations et qui ne cherche pas à mémoriser le message ; elle est capable de découvrir le discours latent sous le discours conscient et elle est sensible aux associations de sons ou de sens entre des mots disjoints.

Sans vouloir forcer le rapprochement, il me semble que l'écoute qu'impliquent les textes mobiles a des points communs avec cette écoute flottante : elle se désintéresse du message conscient porté par les voix des passagers (ces messages, très banals, ont été conçus pour être particulièrement inintéressants) et se concentre plutôt sur le retour d'un son ou d'un thème pour découvrir un discours latent dans le texte. Elle parvient à mettre en rapport des éléments entendus les uns après les autres, comme s'ils étaient « fondus pour ainsi dire ensemble ». Je verrai plus précisément comment cette écoute met à jour un discours raciste latent, en le doublant d'une dénonciation tout aussi implicite, dans *Mobile*, ou encore comment une critique de la surconsommation de masse transparait à travers les quatre textes. La critique est toujours implicite car c'est la structure même qui fait sens, qui porte un message capable de bouleverser l'organisation de la société réelle.

Le rôle joué par ces structures compliquées dans la lecture des œuvres mobiles est au moins double. Pour le lecteur patient qui a pris la peine de les comprendre, c'est bien une sorte d'écoute flottante qui se met en place, mais pour le lecteur qui ouvre ces livres pour la première fois, sans savoir à quel type de structuration il peut s'attendre, le texte paraîtra sans aucun doute chaotique. Cette impression est encore renforcée, pour l'auditeur des deux pièces radiophoniques, par l'impossibilité de faire des retours en

<sup>1</sup> Alain de Mijolla, *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Paris, Hachette, 2005.

arrière ou de ralentir la cadence, alors qu'il doit non seulement identifier des structures complexes mais aussi reconnaître les différents locuteurs à leur voix seule. Werner Spies parle à ce sujet de « surmenage de l'oreille<sup>1</sup> », laquelle est amenée à l'identification de chacune des voix et au repérage de certaines récurrences : « chez Butor on rencontre une agressivité acoustique, qui inclut la capacité d'adaptation de l'oreille tout autant que son incapacité de s'adapter ou de s'identifier.<sup>2</sup> » La très grande complexité des structures peut donc, paradoxalement, créer un effet de chaos.

Le rapprochement avec le travail de musiciens comme Stockhausen ou Nono est éclairant, d'autant plus que Michel Butor, qui fréquentait le Domaine musical, avait connaissance de ces musiques. Prenons par exemple *Kontra-Punkte* de Stockhausen. La structure y est éminemment complexe : Stockhausen divise les instruments en six timbres, et les dynamiques en six degrés, du *ppp* au *sf*, puis supprime progressivement tous les timbres jusqu'à ne garder que le piano, et toutes les dynamiques jusqu'à ne conserver que le *ppp*. Selon le même principe, au début, les parties ont des durées variables, de très longues à très courtes, puis à la fin toutes les parties ont la même durée. Les rapides changements de dynamique et de rythme perturbent l'écoute, rendant la recherche de structure très complexe. C'est un choix de la part de Stockhausen, qui voulait pousser l'auditeur à apprécier les sons et les phénomènes musicaux instantanément, pour eux-mêmes, sans chercher à les inscrire dans une structure globale. Dominique et Jean-Yves Bosseur écrivent à ce sujet, dans *Révolutions musicales* :

Le renoncement à l'efficacité de la perception engendrée par des « formes claires » favorise un état chaotique qui rend possible une saisie instantanée, non orientée, des événements sonores ; leurs principes de déduction, succession et relation réciproques semblent trop complexes pour que se dégage une impression d'ordre intelligible. Dans ce labyrinthe de structures entremêlées, l'auditeur a finalement la possibilité de suivre la voie qui lui convient et d'effectuer à son gré des coupes dans ces blocs compacts de sons qui s'enchaînent trop vite ou sont trop denses pour donner le temps d'entrevoir la trame formelle qui les sous-tend.<sup>3</sup>

Cette citation développe deux idées voisines : elle montre que devant la complexité des structures l'auditeur a l'impression d'un chaos et devient capable d'une « saisie instantanée, non orientée, des événements sonores », et elle nous dit que l'auditeur produit lui-même sa structuration de l'œuvre, grâce à « la possibilité de suivre la voie qui lui convient ».

<sup>1</sup> Werner Spies, *Les Chances de ma vie*, Paris, Gallimard, 2014, p. 219.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Dominique et Jean-Yves Bosseur, *Révolutions musicales*, Évreux, Éditions Minerve, 1999, p.17-18.

Les œuvres mobiles de Michel Butor peuvent provoquer une « saisie instantanée », une sorte de paralysie de la mémoire au profit d'une attention accrue aux phénomènes sonores. Oubliant le sens des mots, la construction d'une trame de sens, d'une histoire, les mots sonnent pour eux-mêmes, en dehors de toute structure globale. Le lecteur ressent alors une impression de chaos qui se double d'un lâcher-prise de l'attention. La diffusion radiophonique de *Réseau aérien* et de *6 810 000 Litres d'eau par seconde* participe de cette esthétique de l'éphémère : là où l'écriture laisse une trace sur la page, la récitation s'efface dans le silence, rendant la réécoute difficile. Il faut différencier temporalité musicale et temporalité de la lecture. La lecture offre le temps du retour : on peut revenir sur l'élément qu'on n'a pas compris, se permettre de relire un élément en fonction de ce qui vient après, ralentir le rythme si le texte devient plus difficile ou s'arrêter quand on veut. Au contraire, l'auditeur est soumis à l'écoulement du texte ou de la musique. Seule la mémoire peut permettre des lectures rétrospectives, et pendant le temps de ces lectures, le morceau continue et le son, par essence, est fugitif, comme le constate François J. Bonnet :

L'enregistrement sonore (et son processus associé de relecture qui n'est rien d'autre que la re-présentation du son mis en mémoire) ne fait que reproduire, à l'infini si cela lui chante, le cycle d'apparition et de disparition du son, c'est-à-dire ne fait que révéler, encore et encore, son irréductible fugacité. Il ne le fixe en aucun cas.<sup>1</sup>

La fugacité du son rend nécessaire, pour les textes radiophoniques comme pour de nombreux morceaux de musique, une fugue par exemple, un aller-retour entre la partition et la version auditive, entre la vue et l'ouïe.

D'un autre côté, la structure est tellement complexe que c'est à l'auditeur de choisir la manière de structurer mentalement le morceau. Il découpe selon son gré les parties et les écoute pour elles-mêmes. On peut aussi rapprocher ces structures textuelles difficiles à cerner immédiatement des structures musicales telles que les décrit Adorno :

Le langage signifant voudrait dire l'absolu de façon médiate, et cet absolu ne cesse de lui échapper, laissant chaque intention particulière, du fait de sa finitude, loin derrière lui. La musique, elle, l'atteint immédiatement, mais au même instant il lui devient obscur, tout comme l'œil est aveuglé par une lumière excessive, et ne peut plus voir ce qui est parfaitement visible.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> François J. Bonnet, *Les Mots et les sons, un archipel sonore*, Mercuès, Éditions de l'éclat, 2012, p. 13.

<sup>2</sup> Theodor Adorno, *Quasi una fantasia*, *op. cit.*, p. 6.

Comme la musique, les œuvres mobiles transmettent leur message par leur structure même, sans renvoyer à un référent précis : elles ne sont plus, pour parler comme Adorno, « médiates », elles n'ont plus un statut de signe. Mais alors, parce qu'elles atteignent « l'absolu » du sens, elles le rendent aussi « obscur ».

Il faut alors se poser la question de la lisibilité de ces textes-partitions : Leur structure éminemment complexe est-elle notable à l'écoute de la récitation ? Leur organisation temporelle – la présence des silences, la superposition ou non de certaines phrases – est-elle perceptible à la lecture ? Ces textes radiophoniques sont conçus pour être écoutés, mais leur typographie particulièrement travaillée cherche à reproduire les sons, dans la filiation du *Coup de dés* de Mallarmé. Le passage par la radio impose une nouvelle écriture : comment traduire, typographiquement, les effets de stéréo de *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, ou les percussions de *Réseau aérien* ? Michel Butor opte pour des pictogrammes dans *Réseau aérien*, en forme de petit avion ou de visage souriant, et il utilise l'espace de la page et la différence entre minuscules et majuscules, en gras ou non, dans *6 810 000 Litres d'eau par seconde*. L'ouverture de la littérature à la musique entraîne dans son sillage la peinture : cette spirale productrice, toujours en expansion, est caractéristique de l'œuvre de Michel Butor. La typographie n'est plus un accessoire, un enjolivement, elle fait partie du travail d'écriture, qui est travail de la matière visible et sonore des mots : « Pour Michel Butor il n'y a pas d'abord l'écriture puis la typographie qui sera l'affaire des imprimeurs choisis par l'éditeur ; l'écriture de Michel Butor est d'emblée typographique, c'est-à-dire en prise directe avec la matière.<sup>1</sup> » Certains signes, courants dans l'écriture, changent de sens, comme le souligne l'écrivain en note au début de *Réseau aérien* : « La ponctuation qui est à la fin de chaque réplique doit être interprétée comme une indication pour la *diction*.<sup>2</sup> » La ponctuation n'a plus une valeur syntaxique mais elle donne une information de « diction », se rapprochant ainsi des indications de timbres ou de nuances des partitions musicales. L'attrait de Michel Butor pour toutes formes de supports, comme ici celui de la radio, s'explique par le fait qu'il y voit une invitation à l'innovation littéraire : la radio, la stéréo sont pour lui un ensemble de contraintes et de possibilités, qui ne sont pas celles du livre imprimé, et qui appellent donc une nouvelle littérature.

En regardant le texte, on constate bien quelque chose qui est de l'ordre de la structure fuguée : les voix se croisent et se répondent, les cellules (groupe de mots, ou suite d'avions, ou suite de personnages) reviennent, et dans *Réseau aérien*, les pictogrammes signalent le début ou la fin d'une escale. De même, *6 810 000 Litres d'eau par seconde* est découpé en douze parties, une pour chaque mois. Cependant, ces indications, données par les italiques, les capitales, les lettres en gras, la place du texte sur la page, les marges, n'indiquent pas explicitement une façon de dire, de lire : le récitant doit aussi ajouter sa pâte, son

<sup>1</sup> François Aubral, *Michel Butor, op. cit.*, p.66.

<sup>2</sup> *Réseau aérien, op. cit.*, p. 425.

interprétation du texte, participant ainsi à son ouverture. N'oublions pas que Michel Butor lit souvent ses textes sur scène : même si les quatre textes que j'étudie n'ont pas tous été récités, il n'en reste pas moins qu'il écrit avec la possibilité d'une ou plusieurs récitations, d'une ou plusieurs interprétations.

Ces textes, comme une fugue, se lisent donc avec les oreilles : la structure typographique permet d'imaginer une mise en temps, permet de savoir quelle voix se superpose à quelle autre. Mais ces textes, tout comme une fugue, s'écoutent aussi avec les yeux : l'oreille repère des retours de cellules, et mentalement on imagine alors une sorte de schéma qui, sans imiter parfaitement le texte écrit ou la partition, donne à voir spatialement l'organisation des voix. Ici comme dans une partition, l'organisation temporelle de l'œuvre (la superposition de certaines voix, les parallèles, les échos) devient spatialement visible. Il va s'agir maintenant d'étudier le rapport qu'il existe entre ce qu'Henri Meschonnic nomme « rythme oral » et « rythme typographique. »

On verra, passant de l'oral au visuel, que précisément il n'y a pas d'hétérogénéité entre les deux, mais un passage, et une continuité. La scène racontée par Valéry de la lecture que lui a faite Mallarmé du *Coup de dés*, « Je crois bien que je suis le premier homme qui ait vu cet ouvrage extraordinaire », cette scène est comme la scène primitive des rapports entre le visuel et la voix, entre le rythme oral et le rythme typographique : « Sur sa table de bois très sombre, carrée, aux jambes torses, il disposa le manuscrit de son poème, et il se mit à lire d'une voix basse, égale, sans le moindre « effet », presque à soi-même...<sup>1</sup> » L'entrée du blanc, et du théâtre mental, dans la page, se fait en rentrant les blancs dans la voix. Voix blanche, autrement que pour Camus. Qu'on passe ensuite aux expériences phoniques de dada, au poème optophonétique de Raoul Hausmann, le phonique passe à l'optique, il produit sa typographie.<sup>2</sup>

La notion de rythme telle que la travaille Meschonnic permet d'imaginer une « continuité » entre l'oral et le visuel, entre la partition du texte et sa réalisation radiophonique. Cela concerne avant tout « l'entrée du blanc [...] dans la page » : ces blancs typographiques qui ne sont pas seulement là pour traduire les silences de la prononciation orale, mais qui participent à la structure du texte, j'y reviendrai. Cela vaut aussi pour la tonalité spécifique, la « voix blanche », sans « effet », utilisée ici par Mallarmé.

Il en est de même dans *Réseau aérien* : la typographie traduit bien une façon de lire spécifique au texte, le rythme typographique est dans la continuité du rythme oral. Elle permet de repérer verticalement le retour d'un groupe de lettres (pensons au « or » dans l'exemple de l'extrait cité ci-dessous), et laisse imaginer une lecture vocale qui accentuerait cette syllabe, quitte à amoindrir les autres, comme dans le

<sup>1</sup> Paul Valéry, *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*, Paris, NRF, 1960.

<sup>2</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, chapitre « l'espace du rythme » p. 296.

« si beau / (aus)si beau » de l'extrait suivant, où le « aus », fondu dans le « eau » de la syllabe précédente, est probablement prononcé très faiblement, afin de laisser entendre la répétition « si beau » :

<i>i</i>	<i>Ils sont si...</i>
	<i>Et si...</i>
	<i>Mais si...</i>
	<i>Ah, si...</i>
<i>g</i>	<i>Lui.</i>
<i>h</i>	<i>Beau.</i>
	<i>Si beau.</i>
	<i>Aussi beau.</i>
	<i>Toi aussi.</i> <sup>1</sup>

Revenons maintenant sur la manière dont le blanc participe à la structure du texte : « Pour signifier, il faut que le blanc devienne une structure écrite, qu'il entre dans les contraintes du texte.<sup>2</sup> » Le blanc n'est pas la traduction du silence, ou pas seulement : Henri Meschonnic souligne en effet le manque d'exactitude de ce type de rapprochement. Il paraît difficile d'établir une correspondance précise entre l'espace occupé par le blanc sur la page et le temps occupé par le silence dans la prononciation orale. Sans pour autant nier le fait que le blanc traduit parfois un moment de silence dans la récitation, dans le texte de Michel Butor, il est plutôt un élément de structure, puisqu'il permet de différencier les parties et de créer des effets de simultanéité. Le blanc « entre dans les contraintes du texte » de Michel Butor puisqu'il permet de mettre en évidence sa structure fuguée, c'est-à-dire la manière dont les dialogues se superposent et font revenir, un peu plus tard, un même motif de voix en voix. Les blancs montrent que ce texte est écrit à la manière d'une partition, que la superposition des lignes ne signifie pas un enchaînement linéaire mais une coïncidence dans le temps : dans un texte traditionnel, la seconde ligne est lue après la première. Ici, on a l'impression que toutes les lignes devraient être lues ensemble, que toutes les conversations sont simultanées.

On retrouve ici l'idée que l'exemple de la musique permet une écriture à contraintes et suscite ainsi l'innovation littéraire : cette écriture fuguée est une « contrainte », puisqu'elle impose un certain type de structure au texte. Comme toutes les contraintes, elle ouvre de nouvelles possibilités d'écriture, de nouveaux champs de liberté, en proposant des lectures verticales ou horizontales, ou des lectures sélectives, qui ne s'attachent qu'aux répliques de tel ou tel passager.

<sup>1</sup> Michel Butor, *Réseau aérien*, op. cit., p. 493.

<sup>2</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 304.

Un nouveau problème se pose alors : lors de la récitation radiophonique du texte, les dialogues s'enchaînaient, ne se superposaient pas, ou peu. On pourrait à la limite imaginer un système de tuilage, où chaque passager commence à parler avant que le précédent ait terminé, mais il paraît difficile de faire entendre simultanément tous les dialogues, sous peine de ne plus rien entendre du tout si ce n'est un brouhaha indistinct. Il y a peut-être là un point d'achoppement de l'adoption des structures musicales par un texte littéraire : la superposition des mélodies peut rester compréhensible, mais la superposition des paroles est inaudible. La typographie est travaillée de façon à produire des effets de simultanéité tout en évitant ce brouillage : elle permet d'imaginer une réalisation orale qui, si elle était effectivement produite, serait inaudible. Le rythme typographique fait entendre une impossibilité du dire, comme c'était déjà le cas dans les romans de Michel Butor.

Il n'y a pas de « poèmes à voir exclusivement<sup>1</sup> » comme on prétend que seraient certains poèmes de Cummings : leur organisation typographique fait sens dans un rapport consubstantiel au syntagmatique, à l'organisation du rythme. Si tout ce qui se fait typographiquement ne peut pas se dire, cela tourne, précisément chez Cummings, en un faire et un montrer poétiques de l'impossible, à dire, *qui se dit*.<sup>2</sup>

Il n'y a qu'une manière de faire entendre l'impossible à dire, c'est de l'écrire, de l'inscrire dans une typographie qu'on voit avec ses oreilles, dans une organisation visuelle qui est la continuité d'une organisation auditive fantasmée, impossible. A contrario, le rythme oral fait entendre avec les yeux, fait imaginer un rythme typographique : « Il n'y a pas d'un côté, l'audition, sens du temps, d'un autre, la vision, sens de l'espace. Le rythme met la vision dans l'audition, continuant les catégories l'une dans l'autre dans son activité subjective, trans-subjective. Le visuel est inséparable de son conflit avec l'oral.<sup>3</sup> » « Le rythme met la vision dans l'audition » : en entendant les voix superposées d'une fugue, le retour cyclique d'un même sujet mélodique, on l'imagine sous forme de schéma mental, visuel. Il reste pourtant toujours un « conflit » entre le visuel et l'oral car ce qui est écrit n'est pas toujours possible à dire, ce qu'on voit ne peut pas être entendu, ou plutôt, ne peut être entendu qu'à travers sa forme visuelle, écrite. De même, certaines choses ne sont possibles à écrire qu'à travers un dessin : « Il reste à l'écriture à produire sa continuité avec le dessin, à se perdre dans l'in-scriptible, comme le rythme dans la voix. Illustration, mais qui demande d'autres rapports que ceux de l'alphabet latin, du continu qui fuit le

<sup>1</sup> Groupe Mu, *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Complexe, 1977, p. 268.

<sup>2</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme, op. cit.*, p. 300.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 299.

langage et que le langage ne cesse de poursuivre.<sup>1</sup> » « L'in-scriptible », à comprendre comme l'impossible à écrire, le « in » étant un préfixe négatif, n'est-ce pas le brouhaha qui règne dans l'aéroport, symbolisé par le pictogramme en forme de visage, le son de percussion ou le numéro de l'avion ? Toutes ces réalités auditives sont aisément reproduites dans une réalisation radiophonique, mais elles sont impossibles à écrire. La langue, tout au mieux, permet de les décrire, de produire un discours sur elles, mais pas de les inscrire telles quelles sur la page. C'est alors le rôle dévolu par Michel Butor aux pictogrammes dans *Réseau aérien*, qui pourrait donc être lu comme le chaînon manquant entre l'écriture et le dessin, et permettrait de « se perdre dans l'in-scriptible ».

On peut aussi prendre ce mot forgé par Meschonnic d'in-scriptible dans un autre sens, en le rapprochant du verbe « inscrire », le « in » n'étant plus alors un préfixe privatif mais le « in » latin, préfixe signifiant « à l'intérieur de ». Peut-on inscrire ce qui refuse de s'écrire ? L'inscription s'oppose à l'écriture en ce qu'elle dure, qu'elle s'enfonce dans un support solide, durable. « L'in-scriptible » ce serait alors ce qu'il est possible d'inscrire à l'intérieur du langage, dans les profondeurs de l'écriture : le timbre et le rythme contenus et oubliés dans la lettre, le blanc inscrit à l'intérieur des mots. Dans les œuvres mobiles que j'étudie, il est des inscriptions en ce sens-là : certains éléments font sens depuis l'intérieur de la forme écrite, dans les interstices des mots : ce sont toutes les ramifications de sens de chaque mot, même celles qui ne sont pas exploitées par le contexte, mais qui peuvent être réactivées par la suite du texte, comme je le montrerai pour l'or contenu dans Orly.

La notion de « rythme typographique » m'intéresse aussi en ce qu'elle lit l'espace – de la page – et le temps – de la musique. Or dans les œuvres mobiles de Michel Butor, ce rapport entre temps et espace est fondamental. En effet, la mobilité de l'œuvre est avant tout une remise en question de l'ordre chronologique du récit : la fin aurait pu être le début, et vice-versa. Mais pour mettre en évidence cette permutableté, il est nécessaire de greffer la mobilité temporelle sur un lieu qu'on peut parcourir en tous sens, que ce soit le ciel sur lequel se dessine le *Réseau aérien* ou les chutes du Niagara. Reprenons la métaphore spatiale déjà citée qui figure dans « Recherches sur le roman » :

Lorsqu'on accorde tant de soin à l'ordre dans lequel sont présentées les matières, la question se pose inévitablement de savoir si cet ordre est le seul possible, si le problème n'admet pas plusieurs solutions, si l'on ne peut et doit prévoir à l'intérieur de l'édifice romanesque différents trajets de lecture, comme dans une cathédrale ou une ville. L'écrivain doit alors contrôler l'œuvre dans toutes ses différentes versions, les assumer comme le sculpteur responsable de tous les angles sous lesquels on pourra photographier sa statue, et du mouvement qui lie toutes ces vues.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>2</sup> Michel Butor, « Recherches sur la technique du roman », *op. cit.*, p. 445-446.



La métaphore spatiale est triple : elle apparaît d'abord avec l'« édifice romanesque » puis avec « comme dans une cathédrale ou une ville », et enfin avec le rapprochement de l'écrivain et du sculpteur, du livre et de la statue. Le verbe « photographier » montre que cette spatialisation est nécessaire parce qu'il est impossible d'imaginer la continuité du temps : on ne regarde pas la statue, ce qui impliquerait des variations continues du point de vue, du regard, on la « photographie », figeant ainsi un instant sur l'image.

Ce rôle de la métaphore spatiale se retrouve dans toutes les œuvres mobiles : en nous offrant le plan de la basilique Saint-Marc à l'entrée de *Description de San Marco*, Michel Butor nous invite à lire son œuvre dans tous les sens, à la rendre mobile, à sacrifier la continuité chronologique. La topographie donne le rythme, pour rendre le temps visible. Cette visibilité du temps change la façon dont on le conçoit : la métaphore du lieu rend évidente la possibilité du retour en arrière, du saut en avant, mais elle propose aussi d'imaginer que nous parcourons tous différemment une même temporalité, au sens où la même basilique Saint-Marc donne lieu à différents trajets pour les multiples touristes qui s'y promènent au même moment.

On peut donc lire les textes radiophoniques comme des « traces » de la réalisation, venue pour le lecteur actuel ou à venir pour le récitant, auditive. Il faut alors entendre « trace » comme Derrida dans *Marges de la philosophie* : « La trace n'[est] pas une présence mais le simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas lieu, l'effacement appartient à sa structure<sup>1</sup> ». Elle garde « en [elle] la marque de l'élément passé » et elle est « déjà creus[ée] par la marque de son rapport à l'élément futur.<sup>2</sup> » Il n'y a pas, dans ces œuvres, de préséance de l'oral ou de l'écrit, l'écriture est originaire au même titre que la voix : l'écrit n'imité pas l'oral ou l'oral l'écrit, mais chacun est trace de l'autre. Le pictogramme est sans aucun doute la trace du son de la percussion, mais il est aussi le signal visuel qui indique au percussionniste qu'il doit jouer ; les blancs typographiques enregistrent aussi bien qu'ils induisent les silences de la récitation. Ne pas déterminer de prééminence de l'oral ou de l'écrit, garder cette tension perpétuelle sans rapport de force, ouvre alors la possibilité des interprétations et des réalisations, auditives ou mentales : le texte peut donner lieu à des récitations variées, et la récitation à des réécritures différentes, chacune de ces versions faisant osciller le sens de l'œuvre par des glissements de forme et de sens infinis.

<sup>1</sup> Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 25.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.13.

### C) Une temporalité musicale : simultanée et successive

Comme dans les romans, la musicalisation de l'écriture permet d'introduire des effets de simultanéité : il semblerait que les passagers, dans *6 810 000 Litres d'eau par seconde* et *Réseau aérien*, discutent par couple en même temps, tout comme les touristes de Venise parlent en même temps les uns les autres, et en même temps que le narrateur qui décrit la basilique dans *Description de San Marcos*. Cependant, à cela les œuvres mobiles superposent des effets de successivité, créés par exemple par l'enchaînement des escales dans *Réseau aérien* ou des mois de l'année dans *6 810 000 Litres d'eau par seconde*. Ce double effet induit une double lecture : l'une verticale, cherchant les liens entre les dialogues qui sont, du moins en théorie, simultanés, et l'autre horizontale, cherchant une continuité entre les différentes paroles de chaque passager. Cela est valable aussi pour *Mobile*, puisque les citations fonctionnent souvent en série (la série du procès de sorcière, la série des publicités...), ce qui induit une lecture horizontale, reliant les différents morceaux d'un même discours, et que ces séries s'entrecroisent, comme si les différentes citations étaient appréhendées en même temps par le voyageur et que le lecteur devait chercher des rapports entre les citations qui se suivent.

Cette association ou opposition de la simultanéité et de la successivité fait penser à la durée bergsonienne, que le philosophe conceptualise à partir d'exemples musicaux :

Il y a en effet [...] deux conceptions de la durée, l'une pure de tout mélange, l'autre où intervient subrepticement l'idée d'espace. La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs. Il n'a pas besoin, pour cela, de s'absorber tout entier dans la sensation ou l'idée qui passe, car alors, au contraire, il cesserait de durer. Il n'a pas besoin non plus d'oublier les états antérieurs : il suffit qu'en se rappelant ces états il ne les juxtapose pas à l'état actuel comme un point à un autre point, mais les organise avec lui, comme il arrive quand nous rappelons, fondues pour ainsi dire ensemble, les notes d'une mélodie. Ne pourrait-on pas dire que, si ces notes se succèdent, nous les apercevons néanmoins les unes dans les autres, et que leur ensemble est comparable à un être vivant, dont les parties, quoique distinctes, se pénètrent par l'effet même de leur solidarité ? La preuve en est que si nous rompons la mesure en insistant plus que de raison sur une note de la mélodie, ce n'est pas sa longueur exagérée, en tant que longueur, qui nous avertira de notre faute, mais le changement qualitatif apporté par là à l'ensemble de la phrase musicale. On peut donc concevoir la succession sans la distinction, et comme une pénétration mutuelle, une solidarité, une organisation intime d'éléments, dont chacun, représentatif du tout, ne s'en distingue et ne s'en isole que pour une pensée capable d'abstraire. Telle est sans aucun doute la représentation que se ferait de la durée un être à la fois identique et changeant, qui n'aurait aucune idée de l'espace. Mais familiarisés avec cette dernière idée, obsédés même par elle, nous l'introduisons à notre insu dans notre représentation de la succession pure ; nous juxtaposons nos états de conscience de manière à les apercevoir simultanément, non plus l'un dans l'autre, mais l'un à côté de l'autre ; bref, nous projetons le temps dans l'espace, nous exprimons la

durée en étendue, et la succession prend pour nous la forme d'une ligne discontinue ou d'une chaîne, dont les parties se touchent sans se pénétrer.<sup>1</sup>

La « mélodie », pour Bergson, est appréhendée par l'auditeur comme un tout, et non disséquée en notes successives. La musique serait donc l'exemple, voire la « preuve », que la durée n'obéit pas aux mêmes règles de structuration que l'espace : on peut segmenter ce dernier, ce qui est impossible pour la durée. Cette durée est à la fois conscience d'une successivité (« Il n'a pas non plus besoin d'oublier les états antérieurs ») et présent immédiat. Comme l'écoute flottante, l'auditeur de musique ne « juxtapose » plus les moments, il entend ensemble, « comme fondu[s] pour ainsi dire ensemble », des sons pourtant émis les uns après les autres.

Pourtant, concevoir la musique comme une durée uniquement paraît bien réducteur, puisque le déploiement de la forme, la structuration harmonique, repose sur une successivité des énonciations d'une mélodie. La fugue est exemplaire à ce sujet. Ainsi, comme le rappelle Jean-Marc Chauvel commentant le passage précédemment cité de Bergson :

L'opposition entre une continuité qui s'établit et une rupture qui s'impose est le jeu musical par excellence. La musique que connaissait Bergson induisait une sorte de double articulation entre cette homogénéité du thème, de la phrase musicale, qui est vécue comme totalité organique, et les cassures que suppose son déploiement, surtout après l'école de Mannheim, Haydn ou Beethoven, fragmentation qui ne peut sans doute être vécue comme totalité que par l'intermédiaire d'une certaine géométrisation que l'on a appelée « forme ».<sup>2</sup>

La mélodie suppose une « durée » pour se faire entendre comme un tout, alors que « le déploiement » du morceau implique une certaine successivité, qui permet de comprendre quelle partie vient avant quelle autre. Jean-Marc Chauvel résout l'opposition entre la « durée » et la successivité par la notion de « forme », à entendre ici comme un principe d'unification : elle constitue une unité malgré le fait qu'elle est composée de plusieurs parties, comme la mélodie qui est appréhendée comme un tout par l'auditeur alors qu'elle comporte de nombreuses notes successives. Michel Butor, dans sa lecture des *Variations Diabelli* qu'il rapproche explicitement de la structure de la mélodie initiale, conçoit lui aussi la forme comme un principe d'unification ou de totalisation.

<sup>1</sup> Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 1927, p. 74-75.

<sup>2</sup> Jean-Marc Chauvel, *Esquisses pour une pensée musicale. Les métamorphoses d'Orphée*, L'Harmattan, Paris, 1998, p. 23.

Pour cerner ce paradoxe de l'écoute musicale, qui nécessite une forme de mémoire puisqu'il faut reconnaître le retour des éléments et qui en même temps induit une « durée » perçue comme un tout organique, les psychoacousticiens créent le concept de « mémoire immédiate » : « Les psychoacousticiens ont bien senti, d'ailleurs, la nécessité d'un présent de la conscience en introduisant ce qu'ils ont appelé la "mémoire immédiate."<sup>1</sup> », nous apprend Jean-Marc Chouvel. Cette association est oxymorique, puisque la mémoire suppose la différenciation d'un passé et d'un présent, alors que l'adjectif « immédiate » nie la prise en compte du passé. Ainsi l'écoute musicale, attentive aux retours d'éléments sonores, conçoit pourtant l'œuvre qu'elle entend comme un tout s'inscrivant dans une « durée ».

<sup>1</sup> *Ibid.*

## II. Littérature-musique, texte-partition

### A) Risquer le déséquilibre

#### a) Faire tourner le mobile

Ces textes sont mobiles au sens où ils proposent des parcours de lecture multiples : on peut les lire en s'attachant aux récurrences des sons, des motifs (les avions dans *Réseau aérien*, les États dans *Mobile...*), ou encore des voix, celles des passagers dans *Réseau aérien*, ou celles des touristes dans *6 810 000 Litres d'eau par seconde*. La répétitivité fonctionne comme un signal, un indice : le lecteur doit imaginer des structures qui fassent tenir ensemble les éléments qui se répètent, donnant ainsi une nouvelle tournure à l'œuvre. La liberté créatrice du lecteur-auditeur est induite par l'aspect à première vue chaotique de l'œuvre : le lecteur-auditeur est poussé à recréer un ordre en privilégiant un aspect ou un autre. Il est pour cela guidé par les répétitions, qui lui rappellent qu'il y a une structure à trouver, mais aussi que le texte est toujours re-tour, qu'il faut toujours faire tourner de nouveau le mobile : les répétitions, re-tours, font faire un tour de plus au mobile ; les éléments du texte reviennent et s'agencent différemment les uns avec les autres, faisant naître d'autres structures.

Ce principe est explicité dans *6 810 000 Litres d'eau par seconde* où, au début de chaque mois, des parcours de lecture multiples sont proposés :

Voies A : on saute les parenthèses.

Voies B C : on lit « la fiancée du brouillard » mais en y effaçant les répliques d'Alex, Betsy, Clifford, Deirdre, Emil et Florence.

Voie D : on lit « la fiancée du brouillard » en y effaçant les répliques d'Alex, Betsy, Clifford et Deirdre.

Voie E : on lit « la fiancée du brouillard et « les cartes postales » en effaçant dans ces deux parenthèses les répliques d'Alex, Betsy, Clifford, Deirdre, Emil et Florence.

Voie F : on lit « la fiancée du brouillard » et « les cartes postales » en effaçant dans ces deux parenthèses les répliques d'Alex, Betsy, Clifford et Deirdre.

Voie G : on lit « la fiancée du brouillard » en y effaçant les répliques d'Alex et Betsy.

Voie H : on lit « histoire du cendrier », « la fiancée du brouillard » et « les cartes postales » en effaçant dans ces deux dernières parenthèses les répliques d'Alex et Betsy.

Voie I : on lit « la fiancée du brouillard ».

Voie J : on lit tout.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Michel Butor, *6 810 000 Litres d'eau par seconde* (1965), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, V, *Le Génie*

Ces « voies » sont possibles parce que certains éléments structurels sont répétés : il y a plusieurs « parenthèses » qu'on peut choisir ou non de lire, tout comme on peut choisir ou non de lire les multiples interventions de chaque couple. On voit bien comment les possibilités de lecture dépendent de la présence de répétitions. Le premier parcours supprime de grands pans de texte au contraire du dernier. Entre les deux, de multiples alternatives sont laissées au lecteur, qui peut choisir de lire partiellement certaines parties. Pourtant, il ne peut pas sauter les morceaux qu'il veut : l'écrivain lui donne des consignes, et s'il choisit de lire telle et telle partie de texte, il ne peut pas se passer de telle ou telle autre. Ainsi, il n'est pas autorisé à sauter le texte du speaker ou du lecteur. C'est que chaque lecture doit faire surgir une œuvre dont la structure reste esthétiquement cohérente :

Les lecteurs pressés prendront la voie courte en sautant toutes les parenthèses et tous les préludes.

Les lecteurs moins pressés prendront la voie longue sans rien sauter.

Mais les lecteurs de ce livre s'amuseront à suivre les indications sur le fonctionnement des parenthèses et à explorer peu à peu les huit voies intermédiaires pour entendre comment, dans ce monument liquide, le changement de l'éclairage fait apparaître nouvelles formes et aspects.<sup>1</sup>

Les métaphores utilisées ici pour décrire l'œuvre mobile mélangent le solide, stable, et l'évanescent, l'eau ou la lumière : « monument liquide », « changement d'éclairage ». En effet l'œuvre mobile est à la fois changeante, puisqu'elle peut se réaliser de diverses manières, et stable puisque toutes ces manières ont été organisées par l'écrivain afin qu'elles soient cohérentes.

La liberté laissée au lecteur de trouver son propre parcours existe dans toutes les œuvres mobiles : dans *Réseau aérien*, on peut lire seulement les dialogues d'un couple ou d'un autre, dans *Mobile* on peut se focaliser sur une seule source textuelle (par exemple, le procès de sorcière) et dans *Description de San Marco*, on identifie assez facilement les trois strates du texte, ce qui permet de les lire indépendamment les unes des autres. Cependant, la mobilité de l'œuvre est relative et certains aspects sont stables, constants dans toutes les lectures possibles. Par exemple, dans *Réseau aérien*, les parcours différents ne remettent pas en cause une certaine linéarité dans le déroulement des étapes : Téhéran viendra toujours après Montréal. En effet, il est impossible de lire les étapes dans le désordre car certains effets se développent sur l'ensemble de l'œuvre, comme les crescendos et decrescendos que produit l'affluence plus ou moins grande de passagers.

---

du lieu 1, op. cit. p. 692.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 604.

La volonté de faire des œuvres mobiles, dans lesquelles l'interprète a à choisir entre plusieurs parcours possibles, est fréquente chez certains musiciens du XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi la partition de *Klavierstück XI* de Stockhausen présente des fragments musicaux que l'interprète met dans l'ordre qu'il veut, mais toutes les combinaisons possibles ont été étudiées par le compositeur qui en a vérifié le rendu musical.

Ces deux composantes structurelles de l'œuvre, la mobilité et la répétitivité, rappellent aussi le travail d'Henri Pousseur, avec lequel Michel Butor a travaillé à plusieurs reprises. Il déclare, dans « Pour une périodicité généralisée » :

La musique des derniers siècles, que nous considérons comme notre musique classique au sens large, et qui trouve dans le système tonal son expression syntactique la plus équilibrée, est une musique dans laquelle pratiquement tout se trouve construit et soutenu de manière périodique. Il suffit de rappeler avec quelle symétrie toute la structure rythmique y est disposée, ou sur quelles régularités intrinsèques de la structure vibratoire, responsable des hauteurs perceptibles, est fondée son harmonie. Dans l'un et l'autre domaine, il y a bien des irrégularités, comme les syncopes, les dissonances, etc., mais il s'agit toujours là de tensions provisoires, de crises se développant de manière momentanée, destinées à être résolues et dont la détente résolutive doit encore renforcer l'hégémonie fondamentale de l'ordre périodique.<sup>1</sup>

Henri Pousseur revient aux éléments fondamentaux de la musique occidentale : l'organisation de la gamme selon des intervalles qui sont ceux des premiers harmoniques qu'on perçoit dans un son (l'octave, la quarte, la quinte, la tierce), et l'organisation de l'échelle rythmique selon une division par deux pour le binaire (il y a deux blanches dans une ronde, deux noires dans une blanche, deux croches dans une noire) ou par trois pour le ternaire : il y a trois croches dans une noire pointée. La répétition d'un même élément est donc, d'après Henri Pousseur, le mécanisme fondamental du fonctionnement de la musique occidentale.

## **b) Chanter la langue**

L'œuvre mobile confronte des segments de texte indépendants. De ce fait, elle donne l'impression de passer d'un sujet à l'autre sans que les liens logiques qui les relient soient évidents. Mais pour le lecteur attentif, d'autres liens apparaissent, et surtout des rapprochements phoniques : un ordre émerge ainsi peu

<sup>1</sup> Henri Pousseur, « Pour une périodicité généralisée », dans *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale*, op. cit., p. 241-290.

à peu du chaos. En effet, on retrouve ici le double postulat qu'Yves Bonnefoy constate dans la musique comme dans la poésie : elles sont d'abord des arts qui nient la possibilité du langage à dire le monde, qui créent un rapport immédiat et solitaire au monde comme « indéfait », supprimant l'intermédiaire qu'est le langage ou toute autre conceptualisation, ce qui met en péril la possibilité de communiquer avec autrui. Paradoxalement, dans un deuxième temps elles réinventent un moyen de s'inscrire dans une communauté.

La poésie, c'est la reconnaissance de l'autre en tant qu'autre qui suit l'instant où le son du mot a transi le concept dans l'écoute de la parole. C'est la double postulation par laquelle une conscience perçoit, et assume, la valeur fondatrice de l'expérience de l'indéfait mais n'oublie pas pour autant que l'autre personne est part de cet indéfait et a droit d'être reconnue comme, elle aussi, cette transcendance sur quoi les concepts se brisent : a droit d'être reconnue, et même et surtout le droit d'être aidée à se savoir telle. La poésie ? Nullement la fascination du mystique pour le gouffre de la non-signification, mais le désir de rapatrier le bien de l'outre-conceptuel dans le lieu social, où l'intimité retrouvée de l'être parlant à sa finitude pourrait régénérer les rapports interhumains appauvris par la pensée qui abstrait, qui généralise.<sup>1</sup>

De la même manière, les œuvres mobiles défont la possibilité du langage à signifier, à renvoyer à un élément autre qu'eux-mêmes, donnant ainsi à entendre « l'outre-conceptuel » de la langue, c'est-à-dire le son des mots, mais pour ensuite, je le montrerai, réinventer les liens qui unissent les individus d'une même collectivité au sein même de la langue. En effet, abandonner le « conceptuel », c'est prendre le risque d'un langage qui ne permet plus la communication, à moins, comme le suggère Yves Bonnefoy par les nombreuses conjonctions de coordination « mais » qui soulignent l'aspect paradoxal de cette réflexion, de trouver un rapport à l'autre autre, « régénéré », contre le langage « abstrait, qui généralise. » La poésie comme la musique sont des langues capables de toucher l'autre sans passer par la généralisation, de dire la singularité de l'expérience tout en la rendant communicable.

La poésie, ou la musique, des œuvres mobiles consiste en ce qu'on appelle habituellement la « musique des mots ». Si on cherche à préciser cette expression très utilisée en littérature, et souvent de manière imprécise, impressionniste, on comprend qu'à travers elle on désigne en fait les jeux de sonorités (retour d'un même son), et les jeux de rythmes (succession de phrases brèves ou de monosyllabes par exemple). René Koering, musicien ayant collaboré avec Michel Butor, explique ainsi l'attrance des musiciens pour l'œuvre de cet écrivain :

<sup>1</sup> Yves Bonnefoy, *L'alliance de la poésie et de la musique*, Mayenne, Galilée, 2007, p. 26.



J'ai vu dans une revue la liste des compositeurs qui ont mis en musique des textes de Butor, pas seulement des textes originaux écrits pour l'œuvre ; le nombre de ces musiciens est grand, c'est un cas assez curieux, c'est rare de voir cela.<sup>1</sup>

Je ne connais pas suffisamment les musiciens en question, mais je peux vous dire pourquoi on choisit Butor. Personnellement : je suis à l'aise à tel point que j'en ai fait trois versions (*Centre d'écoute*, *Manhattan Invention*, *La nuit écoute*), j'étais très à l'aise dans ce texte parce que l'articulation de la phrase correspond à quelque chose qui est, je vais peut-être me faire démentir, pour moi typiquement lyrique. J'ai affaire à un matériau qui est d'abord bien articulé, qui n'est jamais lourd, et qui de plus, en dehors des qualités disons figuratives du texte, a des qualités de sonorités qui ne sont pas le fruit du hasard, c'est évident, et qui ne tombent pas dans ce qu'on a fait jusqu'à présent, c'est-à-dire dans le sonnet des voyelles de Rimbaud ;<sup>2</sup>

René Koering situe l'intérêt musical des textes butoriens dans la sonorité des mots. Il n'entend pas uniquement par là les jeux d'allitérations et d'assonances ou les changements des longueurs de mots, mais aussi l'articulation de la phrase, sa ponctuation qui suscite à la fois des silences, donc des rythmes, et des intonations, qui sont des jeux de hauteur. Je ne résiste pas à donner un court extrait du texte butorien faisant partie de *Centre d'écoute*, qui rend immédiatement sensible la dimension « lyrique », c'est-à-dire, ici, sonore, du texte :

allô Paris paresse, purin purée, carie caresse, caveau curée, vous qui n'êtes pas de Berlin, venez à Berlin, car Berlin vaut bien le voyage et vous pourrez y voir les gens qui viennent à Berlin, attirés par les monuments d'autres temps, détruits par le temps, émergeant de la ferraille de notre temps, les gens qui passent d'un Berlin à l'autre, allô, ici Stockholm, avez-vous des nouvelles de l'inventeur de la géométrie analytique et de l'amant de Jeanne ?<sup>3</sup>

Les segments syntaxiques très courts font entendre de nombreuses allitérations et assonances (« Paris paresse », « purin purée » « carie caresse », « caveau curée »), puis le jeu des répétitions de « Berlin » s'associe à une allitération en « v » dans un segment moins haché par les virgules, et enfin les répétitions de « temps », la paronymie « à l'autre / allô » et la question finale installe une intonation montante. Le même travail est particulièrement visible dans *Réseau aérien* avec le retour des sons « or », « noir » « nu », « nou », et « li ».

g *Nous approche...*  
h *Porche.*

<sup>1</sup> René Koering, dans la discussion qui suivit « Une information : être musicien et collaborer avec Butor », par René Koering, dans *Approches de Butor*, colloque de Cerisy, *op. cit.*, p. 308.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 302.

	<i>D'or</i>	
		<i>Lit d'or.</i>
	<i>Noir.</i>	
		<i>Luit en nuit.</i>
<i>f</i>	<i>... s'approchons d'or.</i>	
<i>j</i>		<i>Dors.</i>
	<i>Nu.</i>	
		<i>Noueux.</i>
	<i>Noué.</i>	
		<i>Nœuds d'or.</i>
<i>g</i>	<i>Luisant en nuées.</i>	
<i>i</i>		<i>Nous noires nues.</i>
	<i>... s'approchons d'or.</i>	
		<i>L'or.</i>
	<i>Libres nuées.</i>	
		<i>D'Orly la nuit.<sup>1</sup></i>

On peut reconstituer la phrase construite par ce dialogue : « nous approchons d'Orly la nuit. » Cependant les différents sons de cette phrase s'éparpillent, se disséminent, jusqu'à une sorte d'écholalie : les mots deviennent fous, le signifié s'efface et règne le signifiant. De nouveau, lecture musicale et lecture picturale se rejoignent : les mots deviennent des sons qui se répètent, mais aussi des images, et lors de la lecture, on a tendance à repérer le retour d'une suite de lettres, « or » par exemple, comme on chercherait un détail récurrent dans une fresque.

La lecture, même muette, produit alors une scansion. On entend (même à la lecture) un appui sur les sons qui reviennent, une forme de martèlement. Le texte, par la scansion, se fait poésie et musique, et on compte intuitivement le nombre de syllabes qui séparent le retour du même son.

Ce jeu de répétitions et de scansion donne à cette phrase profondément banale, platement réaliste (« nous approchons d'Orly la nuit ») une dimension rituelle, sacrée : c'est presque une transe qui se dégage de ces syllabes folles, auxquelles la répétition enlève le sens et donne une valeur rythmique. Ainsi, malgré la situation et le message banals qui sont ici donnés (un trajet en avion, un commentaire classique de passager), cette scène n'est pas réaliste, ou du moins elle n'imité pas servilement le réel : elle le décale dans un autre domaine, celui de la poésie et du sacré. Le lieu évoqué par le texte est inspiré d'un lieu réel mais n'est jamais tout à fait ce lieu réel : il le stylise, le chargeant ainsi d'un sens autre, l'emmenant ailleurs. Le texte est réaliste à un autre niveau, que Michel Butor évoque dans « Le roman comme recherche » : « L'invention formelle dans le roman, bien loin de s'opposer au réalisme comme l' imagine trop souvent une critique à courte vue, est la condition *sine qua non* d'un réalisme plus poussé.<sup>2</sup> » La

<sup>1</sup> Michel Butor, *Réseau aérien*, *op. cit.*, p. 493-494.

<sup>2</sup> Michel Butor, « Le roman comme recherche » (*Répertoire I*), *op. cit.*, p. 23.

recherche d'une forme nouvelle, « l'invention formelle », permet « un réalisme plus poussé » au sens où elle rend le lecteur capable d'appréhender la réalité, qui lui semble à première vue chaotique parce qu'elle change très rapidement, selon un ordre, une structure. Peut-être est-ce en cela que la poésie transporte cette scène du banal au sacré : le rythme des mots laisse entrevoir un ordre, un sens, un lien entre les conversations banales échangées par les passagers. Pourtant l'impression de chaos installée par ces syllabes folles, perdure. C'est l'un des paradoxes de ces œuvres, à la fois extrêmement structurées et apparemment chaotiques. Il ne s'agit pas de résoudre le chaos en ordre, mais de faire émerger l'ordre dans le chaos, de passer « de l'autre côté du vacarme » sans le faire taire.

Il y a une scansion, mais y a-t-il un tempo ? Dans la version radiophonique, oui, sans doute : les récitants choisissent la vitesse à laquelle ils lisent. Mais à la lecture ? La difficulté de prononciation, jamais tout à fait absente de l'esprit de celui qui lit, impose une certaine lenteur : la prononciation du son diphtongué dans « nui » nécessite un certain temps, tout comme la différenciation de « nu » et « nou », ou la vibration du « r » dans « or ».

Les italiques indiquent que ce dialogue a lieu la nuit, dans un moment proche du rêve, comme si, au lieu de répondre, chaque auditeur enregistrerait les derniers sons entendus et les répétait en les intégrant à d'autres mots sans rapport direct avec la conversation ; leur écoute, comme celle du lecteur-auditeur, est musicale puisqu'elle est basée sur des phénomènes d'écho, où le son compte plus que le sens. Ces passages en italiques sont aussi les moments où les passagers deviennent perméables aux autres, et où les discours se rencontrent et s'assemblent. C'est le temps de la nuit, du rêve, où la lettre se penche vers la lettre qui la suit, accueille l'autre, l'étrange et l'étranger.

La question de la lisibilité se pose de nouveau : dans cette écholalie où l'on oublie le sens pour se concentrer sur le son, que reste-t-il à lire ? On peut repenser au mythe d'Écho et Narcisse, et à la lecture qu'en fait Derrida dans *Échographie de la télévision*<sup>1</sup> : Écho reprend les derniers sons des paroles de Narcisse, et en fait du sens inattendu. Il se passe le même phénomène ici : « d'or » devient « dors » puis « d'Orly ». Un nouveau mobile apparaît alors : l'or en s'associant au sommeil (« dors ») devient la couleur du rêve, le « Lit d'or ». Puis en s'associant à « d'Orly », il devient la monnaie, Orly apparaissant à d'autres endroits du texte comme le lieu du luxe et de la dépense frivole. Le son, en s'associant à des mots variés, produit du sens, ou plutôt le son décale le sens. L'écoute du son produit une autre écoute, qui ne se focalise pas uniquement sur le signifié et qui laisse entrer du jeu, du mobile, dans la construction du sens. Cette façon d'écouter rappelle « l'écoute flottante » : le lecteur-auditeur ne rationalise plus ce qu'il entend, ne thésaurise pas les informations jugées importantes, il accueille les sons d'une manière plus décentrée, plus passive, sans chercher à diriger son attention sur un élément plutôt que sur un autre, ce qui

<sup>1</sup> Jacques Derrida, Bernard Steigler, *Échographie de la télévision*, Paris, Galilée, 1996.

permet de laisser une place aux associations d'idées – de l'or au sommeil – à la monnaie et aux jeux de sonorités.

Les nombreuses répliques interrompues dans l'extrait qui suit suggèrent une lecture attentive principalement au rythme construit par cette suite de sons courts.

<i>i</i>	<i>Ils sont si...</i>
	<i>Et si...</i>
	<i>Mais si...</i>
	<i>Ah, si...</i>
<i>g</i>	<i>Lui.</i>
<i>h</i>	<i>Beau.</i>
	<i>Si beau.</i>
	<i>Aussi beau.</i>
	<i>Toi aussi.<sup>1</sup></i>

Le son « si » revient sans cesse, suggérant une lecture scandée, qui met l'accent sur ce son et qui compte intuitivement les syllabes intercalées entre deux énonciations. Passant d'une syllabe « si » à deux syllabes « aussi », on peut imaginer une accélération du tempo, le lecteur prononçant très rapidement le premier « au », d'autant plus, comme je l'ai vu, que ce son « au » est fondu dans le « au » qui termine le mot précédent (« beau »), et que si on le gomme, on a la répétition exacte de la même cellule sonore et graphique « si beau ». On pourrait résumer cela avec ce schéma : « Si beau / (aus) si beau ».

La typographie témoigne de cet effet de miroir, puisque les deux « si beau » sont d'un côté et de l'autre du « aus ». Comme dans l'ensemble des œuvres mobiles, la typographie donne à voir ce qu'on entend, et offre des indications d'ordre rythmique à l'interprète qui doit mettre en voix ce texte radiophonique, ou au lecteur qui doit lire avec ses oreilles, produire une écoute à partir de ce qu'il voit.

Ce morphème « si » est perçu comme un son plutôt que comme un mot faisant sens, car la phrase laisse entendre un silence juste après qu'il a été prononcé : pour « Ah, si... », cette interruption empêche de savoir s'il s'agit de l'intensif de l'adjectif ou de l'introducteur d'une tournure hypothétique. Son sens est indécidable, c'est son son qui importe.

*Réseau* aérien, comme les autres œuvres mobiles, vaut donc comme ensemble de sons, comme succession de paroles : le passage d'un avion à l'autre, le changement constant de passagers empêchent en effet l'auditeur de construire une progression diégétique claire ou même des figures de personnages cohérentes. Il s'agit d'interrompre, de rompre les habitudes cohésives de la lecture diégétique, afin de

<sup>1</sup> Michel Butor, *Réseau aérien*, *op. cit.*, p. 493.

permettre une nouvelle lecture, proche de celle qu'on fait de certains morceaux de musique comme le *Kontra-Punkte* de Stockhausen dont il a été question plus haut. En effet, il est très compliqué de mémoriser toutes les répliques d'un des passagers, sauf à faire une lecture qui sélectionne uniquement ces répliques : même alors, il est impossible de construire une figure psychologique cohérente ou complète, car l'écrivain nous donne extrêmement peu d'indications de ce type. L'écriture met donc en difficulté le type de mémoire habituellement stimulé par la lecture : impossible de construire une abstraction (une figure psychologique) à partir de l'ensemble des répliques, de thésauriser des informations sur ces passagers. On peut penser à la citation d'Yves Bonnefoy située plus haut<sup>1</sup>, dans laquelle il explique que la poésie, comme la musique, refuse le concept et l'abstraction du langage quotidien : Michel Butor préfère faire entendre des voix, ancrées dans des corps, que des figures abstraites de personnages.

En effet, le court-circuit que ces textes imposent à la mémoire habituelle du roman permet de faire entendre ce qu'on oublie généralement, car le genre d'abstraction et de thésaurisation habituel du roman se fait au détriment de certains éléments du texte, jugés moins importants : mémoriser certains éléments, c'est forcément en oublier d'autres. Au contraire, le lecteur-auditeur des œuvres mobiles reste ouvert à l'immédiateté du texte, à ses aspects sonores, visuels, sans hiérarchiser les éléments textuels.

### c) Le bruit des mots

Les mots sont appréhendés comme des sons, et l'œuvre littéraire est travail sur les signifiants plutôt que sur les signifiés : on comprend donc pourquoi dans ces œuvres, les « bruits » font irruption. On peut penser aux brouhahas des foules ou aux percussions de *Réseau aérien*, ou encore au « catalogue de bruits<sup>2</sup> » qui intervient dans les « petits préludes » et les pages qui suivent dans chaque chapitre de *6 810 000 Litres d'eau par seconde*.

Pour comprendre le lien entre le langage, les bruits et la musique, il faut revenir aux textes théoriques de Michel Butor qui explique que pour lui, « la musique creuse le lit du texte » :

Phénoménologiquement, la musique est antérieure au langage articulé, significative avant lui, demeure toujours ce qui le rend possible, même si nous avons tendance à oublier cette origine. [...] C'est d'emblée, comme cas

<sup>1</sup> Yves Bonnefoy, *L'alliance de la poésie et de la musique*, op. cit., p. 26.

<sup>2</sup> Michel Butor, *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, op. cit., p. 614.

particulier de structures musicales, que le langage articulé peut apparaître. Ainsi la musique creuse le lit du texte, prépare, forme cet espace dans lequel il peut se produire, se préciser de plus en plus.<sup>1 2</sup>

Michel Butor explique que pour parler, il faut d'abord contrôler sa voix comme rythme, timbre et hauteur : en cela celui qui parle fait la même chose que celui qui chante ou que celui qui joue d'un instrument, à un degré moindre seulement. C'est pourquoi la musique « rend possible » le langage, en « creuse le lit »: elle installe les paramètres de timbres, de hauteurs et de rythmes qui servent à produire un langage articulé.

*6 810 000 Litres d'eau par seconde*, met en scène une continuité entre bruit et langage puisque la parole semble émaner du bruit des chutes d'eau. Si ce n'est pas la musique qui fait naître le langage, on peut pourtant considérer les bruits comme une sorte de musique puisqu'ils s'enchaînent les uns avec les autres pour former un tout, et qu'ils ont un sens (« il n'est pas un seul de ces bruits qui ne puisse concourir parfois à décrire l'eau<sup>3</sup> »).

Quelqu'un vous guide au royaume des Chutes, lieu-frontière, ville double, vous en fait visiter les attractions à diverses heures et saisons, vous en fait entendre le bruit.

Il naît en ce bruit une voix, et comme le discours est en français, elle emprunte naturellement les termes fameux de Chateaubriand ;

« Elle est formée par la rivière Niagara qui sort du lac Erié et se jette dans l'Ontario... »

Sur le fond de cette voix à laquelle se mêle bientôt son propre écho peu à peu renversé et multiplié, baignés dans l'eau de cette voix, écoutez les dialogues des innombrables couples de passage.<sup>4</sup>

De « ce bruit » « naît une voix », qui devient une sorte de bruit de fond : « sur le fond de cette voix [...] écoutez les dialogues des innombrables couples de passage ». Il y a donc une sorte de confusion-fusion du bruit et du langage, l'un engendrant l'autre, l'un signifiant l'autre. En effet, visiter les Chutes, c'est en « entendre le bruit. » De plus, pour décrire ce lieu, le texte en reflète le rendu sonore : le bruit

<sup>1</sup> Michel Butor, « La musique, art réaliste » (*Répertoire I*), *op. cit.*, p. 392.

<sup>2</sup> Adorno, comme Michel Butor, travaille sur la continuité qui existe entre le langage et la musique en tant que production sonore organisée : « Et ce n'est pas seulement comme unité organisée de sons que la musique présente une analogie avec le discours, une similitude avec le langage : c'est aussi par la manière dont elle est concrètement agencée. La théorie traditionnelle des formes musicales parle de phrases, de périodes, de ponctuations : d'interrogations, d'exclamations, de parenthèses ; on entend des voix s'élever ou tomber, et dans tous ces cas la musique emprunte son geste à la voix qui parle. Quand Beethoven demande que telle *Bagatelle* de l'opus 33 soit jouée « avec une certaine expression parlée », il ne fait que souligner par là, en le réfléchissant, un élément qui est partout présent dans la musique. » *Quasi una fantasia*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>3</sup> Michel Butor, *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, *op. cit.*, p. 760.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 560.

engendre le langage qui devient à son tour un bruit capable de décrire celui des chutes. La confusion-fusion du bruit et du langage se poursuit tout au long du texte :

Lorsque parlent Arthur et Bertha, l'un des bruits continus du canal de gauche reprend l'intensité avec laquelle il avait été annoncé, afin de remplir les silences qui se produiraient lorsque l'on ferme complètement le canal de droite. Il en résulte que dans certains cas, en réglage normal, ces bruits cacheront leurs répliques, l'auditeur pourra alors s'amuser à enlever cette couverture de bruit pour les découvrir intactes dessous.<sup>1</sup>

Le bruit est comparé à une « couverture » qui recouvre la parole tout en la laissant « intacte », qu'on peut soulever grâce au réglage des canaux : bruits et langages cohabitent, se cachent et se découvrent l'un l'autre.

Cela prend son sens dans la polémique déclenchée par le futurisme italien puis par le courant de la musique concrète à propos de la différence entre bruit et son. Les musiciens qui décident de faire de la musique concrète refusent la distinction entre son et bruit et utilisent dans leur musique des bruits tirés de la vie de tous les jours. Dans son beau texte d'hommage à Jean-Louis Florentz, Michaël Lévinas revient sur ce qu'était l'enseignement de Schaeffer, fondateur de la musique concrète :

Être élève de Schaeffer, comme le dit François-Bernard Mâche, c'était apprendre à entendre la musique dans ce que tout le monde croyait être du bruit : savoir entendre la nature, les oiseaux, les sons industriels. Être élève de Schaeffer c'était découvrir que l'âme musicale pouvait migrer. Un haut-parleur, un réacteur d'avion pouvaient être subitement habités d'une âme musicale ; l'âme avait migré.<sup>2</sup>

Écouter la musique des bruits permet de donner une « âme musicale » aux objets : comprenons qu'une nouvelle dignité leur est accordée parce qu'ils deviennent capables de signifier, de communiquer, de faire ressentir quelque chose. Ce segment du discours s'intitule « écouter la musique d'un réacteur d'avion : la migration des âmes ou le voyage des compositeurs » : la référence à l'avion évoque évidemment pour moi *Réseau aérien*, et met l'accent sur le lien à la modernité, sur l'influence de la société industrielle sur cette musique de bruits. Il faut renvoyer à ce sujet au livre de l'Italien Luigi Russolo *L'Art des bruits*<sup>3</sup>, écrit dès 1913 et traduit bien plus tard en français, dans lequel il réfute toute distinction entre bruit et son. Dans ce

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 640.

<sup>2</sup> Michaël Lévinas, « Discours de M. Michaël Lévinas à l'occasion de son installation à l'Académie des Beaux-Arts le mercredi 15 juin 2011, au fauteuil de Jean-Louis Florentz », disponible sur Internet, [www.academie-des-beaux-arts.fr/.../Levinas/discours\\_levinas\\_2011.pdf](http://www.academie-des-beaux-arts.fr/.../Levinas/discours_levinas_2011.pdf).

<sup>3</sup> Luigi Russolo, *L'Art des bruits*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1975.

livre, comme souvent dans les textes des futuristes italiens, le refus de la distinction entre son et bruit n'est pas seulement esthétique, elle a aussi des répercussions éthiques : il implique le refus des règles anciennes et l'introduction de la vie – brutale, vulgaire – dans l'art. Quand les bruits sont présentés comme morceau de musique, on les écoute différemment, on accepte de leur conférer un sens. Or les quatre œuvres que j'étudie, et en particulier *6 810 000 Litres d'eau par seconde* ou *Mobile*, proposent une remise en question similaire : introduire de la publicité ou des extraits de journaux mondains dans une œuvre littéraire peut être vu comme l'équivalent littéraire de l'introduction de bruits dans un morceau de musique. Les conséquences éthiques sont les mêmes : les discours publicitaires sont lus autrement, avec une attention à leur littéarité et le lecteur devient capable de leur donner un sens autre que celui immédiatement perceptible. Ils ne font plus partie de la masse chaotique de l'univers moderne, ils ont une forme et deviennent les maillons potentiels d'une forme plus englobante.

Il est intéressant de lier cette façon de trouver le bruit dans le mot, de mêler les deux, à la lecture que fait Michel Butor de Chateaubriand, qu'il cite dans *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, dans « Chateaubriand et l'ancienne Amérique<sup>1</sup> » : pour lui, l'Amérique représente aux yeux de Chateaubriand une « fontaine de jouvence » qui aurait pu rajeunir la société européenne si cette dernière avait été prête. Les civilisations indiennes possèdent encore un contact avec la nature, symbolisé par leur nudité si importante pour Chateaubriand, qui leur permet de continuer à se construire. De même, les mots qu'utilise ici Michel Butor sont en contact avec leur origine bruiteuse, ce qui permet leur extraordinaire fécondité.

La même façon de considérer les mots comme des bruits se retrouve dans *Description de San Marco* avec les bavardages des touristes, qui sont rapportés dans différentes langues et qui sont coupés aléatoirement, sans respect de la syntaxe. Ces fragments de phrases en langues étrangères ne font pas nécessairement sens pour le lecteur, mais elles sont comme un fond sonore qui entoure la basilique, qui la « baigne », pour reprendre une métaphore de Michel Butor. Pierre Brunel compare ainsi cette œuvre à une « symphonie de musique concrète qui passe des « trompettes d'or » de l'hommage de Mallarmé à Wagner et organise les bruits recueillis aux alentours de la basilique Saint-Marc.<sup>2</sup> » Il est intéressant de constater que le critique ignore totalement l'aspect linguistique de ces conversations qu'il assimile immédiatement à des « bruits ».

<sup>1</sup> Michel Butor, « Chateaubriand et l'ancienne Amérique » (*Répertoire II*), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, II, *Répertoire I*, op. cit., p. 491-525.

<sup>2</sup> Pierre Brunel, « Architectures en dialogue : la gageure de Michel Butor » dans *Travaux de littérature, architectes et architecture dans la littérature française*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 199.



#### d) Au plus près du chaos : le rôle des signaux

Dans chacune de ces quatre œuvres, il existe des signaux qui permettent de comprendre qu'on passe à une autre partie de texte. Ainsi, *Mobile* est structuré par les [« bienvenue en » + nom d'État américain], *Réseau aérien* par le bruit de percussion, quelques notes du *Clavier bien tempéré* et le changement d'escale, et *6 810 000 Litres d'eau par seconde* par le changement de mois de l'année et *Description de San Marco* par les différentes parties de la basilique. Cette nécessité de découper le texte en moments est peut-être à rapprocher de l'écriture à contrainte entraînant le texte vers de nouvelles façons d'écrire. De plus, la structure mobile permettant, je l'ai vu, de donner une plus grande liberté au lecteur et d'ouvrir l'œuvre, il devient nécessaire en contrepartie de structurer de manière très stricte les éléments du mobile afin que l'œuvre reste cohérente. Souvenons-nous de ce que dit Pierre Boulez de la « surpuissance<sup>1</sup> » du compositeur impliquée par la composition d'œuvres mobiles : l'œuvre mobile nécessite un surplus de contrainte en ce qui concerne la création, au sens où le compositeur doit faire en sorte que toutes les combinaisons possibles d'éléments fassent sens. La présence de repères est donc nécessaire, et c'est elle seule qui, paradoxalement, permet la liberté de la lecture et la pluralité des parcours de lecture. L'aléatoire et le nécessaire fonctionnent l'un avec l'autre. On peut même pousser le raisonnement un peu plus loin : l'œuvre mobile permet de présenter un chaos apparent pour que le lecteur apprenne, guidé par l'écriture extrêmement travaillée, à en faire émerger un ordre sans pour autant effacer le chaos initial, comme un mobile en perpétuelle recherche d'équilibre.

Étudions la fonction de « signal » de ces marques de démarcation dans *Réseau aérien*. L'effet de structure le plus facilement perceptible est le découpage du texte en escales : à chaque fois que les avions se posent dans un nouvel aéroport, le nom du lieu est lu, un certain nombre de notes de musique (Michel Butor suggère le « Prélude n° 1 » du *Clavier bien tempéré*, j'y reviendrai) et un brouhaha de foule se font entendre. Il y a là une forme de structure à contrainte qui rappelle les structures, elles aussi contraintes, de la musique contrapuntique ou surtout de la musique dodécaphonique sérielle, que Michel Butor découvre au Domaine musical, dont Schönberg dit qu'elle pousse à son paroxysme la logique de contrainte de la musique contrapuntique telle que Bach l'a pratiquée. Avant d'arriver dans un nouveau lieu, on entend encore une fois un bruit de foule qui a une valeur descriptive puisqu'il donne à entendre l'univers sonore de l'aéroport, et une percussion qui a valeur de signal, de repère sonore. Des morceaux de textes sont ainsi délimités.

Ce retour d'un même signal pour signifier le début et la fin de quelque chose, le changement de protagonistes (des couples descendent, d'autres montent), rappelle les fameux « trois coups » donnés au

<sup>1</sup> Pierre Boulez, Célestin Deliège, *Par volonté et par hasard – entretiens avec Célestin Deliège*, op. cit., p. 110.

début d'une pièce de théâtre, tout comme la présence des trois « bruits de foule » à la toute fin du texte. Le son, le retour d'un même type de son (ici, la musique de Bach) devient donc un repère, un moyen de structurer l'écoute de l'auditeur. Ces textes proposent un véritable apprentissage de la lecture, d'une autre sorte de lecture.

Dans « le théâtre et la musique aujourd'hui » l'écrivain rapproche la musique d'un signal :

Entre la musique comme signal et la musique comme reproduction ou description, on peut établir une continuité complète, car les sons qui nous viennent du monde sont aussi fondamentalement des signaux. Un son sans changement devient vite l'équivalent d'un silence. Le son nous transmet un événement ; il est important que ce caractère événementiel de *happening* soit conservé dans le théâtre musical. C'est par cette venue de quelque chose que le son donne toute sa qualité de son.<sup>1</sup>

Entre le son qui avertit, qui signale le début de quelque chose, et le son qui décrit, qui imite un monde sonore, il y a continuité. La musique de Bach s'inscrit dans le brouhaha de la foule, ou plutôt dans l'imitation du brouhaha produit par une foule dans un aéroport : association étonnante qui combine la musique de Bach, qui n'utilise que les instruments classiques de l'orchestre, et la musique concrète qui introduit des sons naturels dans la musique, qui crée des morceaux de musique à partir des bruits. Cependant, le bruit comme la musique s'intègrent à une structure et ont valeur de signal.

Le retour de la musique de Bach accompagnée de bruit de foule est à la fois « événement » puisqu'il signale l'arrivée dans un lieu nouveau et annonce le changement de personnages, et « description » en ce qu'il donne à entendre l'univers de l'aéroport. La description raconte : le bruit de foule est descriptif mais il est aussi un élément de la structure globale de l'œuvre, il fait partie de sa progression. Il fait phrase au sens où il articule entre eux différents morceaux de texte, différents éléments du mobile.

La continuité entre le son qui signale et le son qui décrit « abolit [...] toute différence absolue entre nature et langage. » En effet, dans « La musique, art réaliste » Michel Butor affirme :

Le son étant dès l'origine avertissement, signe, toute conception du réel qui l'intègre abolit forcément toute différence absolue entre nature et langage, donc entre matière et pensée ; tout alors est toujours susceptible, passible d'interprétation, rien n'est plus à l'abri de la lumière ou de l'intelligence.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Michel Butor, « Le théâtre et la musique aujourd'hui », *op. cit.*, p. 560.

<sup>2</sup> Michel Butor, « La musique, art réaliste », (*Répertoire I*), *op. cit.*, p. 387.

Le bruit de foule est « nature[l] », produit sans intention esthétique, puisqu'il mélange aléatoirement des conversations ; mais sa présence à l'arrivée dans chaque lieu, comme le fait qu'il soit doublé par la musique de Bach (musique éminemment ordonnée, à l'instar du texte de Michel Butor), en fait un « langage », un signe renvoyant à autre chose. La « matière » sonore utilisée (les différents bruits produits dans un aéroport ou un avion) n'est pas différenciable de la « pensée » de Michel Butor, de l'organisation esthétique et signifiante qu'est *Réseau aérien*. La musique « abolit forcément toute différence absolue entre nature et langage », ce que le langage, toujours signifié et signifiant, ne peut pas. La conséquence de cela est d'ordre épistémologique, et peut s'appliquer à l'œuvre d'art comme à la vie : tout « est passible d'interprétation », c'est-à-dire que tout peut faire sens, tout peut raconter quelque chose, qu'on peut inventer des structures capables d'intégrer tous les éléments du monde qui nous paraissent vides de sens, comme *Réseau aérien* intègre le brouhaha des aéroports.

Ainsi les bavardages entendus sur la place Saint-Marc sont appréhendés comme un matériau que l'écoute de l'auditeur structure :

Et tous les cris, toutes les conversations emportées dans ce mouvement, dans cette houle de foule, dans ce lent tourbillonnement, ces fragments de dialogues que l'on saisit, qui vont, viennent, s'approchent, tournent et disparaissent, montent, s'engloutissent, transparaissent les uns dans les autres, s'interrompent les uns les autres, glissent, dans toutes les langues, éclats, relents, avec des thèmes qui émergent, s'organisent en cascades, canons, agglomérats, cycles.<sup>1</sup>

Ces bruits sont « naturels » : ce sont des « cris », et alors le langage humain s'animalise, perd son sens, et le brouhaha est un « lent tourbillonnement » qui semble doué d'une vie autonome avec l'accumulation de verbes de mouvement (« vont, viennent, s'approchent, tournent et disparaissent, montent, s'engloutissent, transparaissent les uns dans les autres, s'interrompent les uns les autres, glissent »). De cette matière brute, vivante, va émerger une musique, traduite par divers termes techniques du langage musical (« thèmes », « cascades », « canons », « agglomérats », « cycles »). Le verbe « émergent » montre le caractère indissociable du naturel et du construit, de la nature et du langage dans la musique : l'organisation musicale découle de la matière sonore brute, dans laquelle elle se trouve toujours déjà. La préposition « avec » dans « avec des thèmes qui émergent » va dans le même sens : elle témoigne d'une association de la matière sonore brute et de son organisation musicale.

<sup>1</sup> Michel Butor, *Description de San Marco* (1963), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, V, *Le Génie du lieu 1*, op. cit., p. 506.

## **B) Répétitions et variations : un mobile de mobiles**

J'ai jusqu'à présent étudié le phénomène de la structure mobile dans ses aspects généraux, en m'appuyant indifféremment sur les quatre œuvres choisies : *Mobile*, *Réseau aérien*, *Description de San Marco* et *6 810 000 Litres d'eau par seconde*. Il s'agit maintenant de s'attacher à la spécificité de chacune de ces œuvres qui répètent et varient les principes fondamentaux de la structure mobile, montrant différentes possibilités d'un même principe structurel, la mobilité.

Ce retour sur le détail de chaque œuvre me permettra de concevoir un mobile de mobiles, un ensemble d'œuvres mobiles qu'il est possible de comparer les unes aux autres, de faire jouer les unes par rapport aux autres.

### **a) Les citations dans *Mobile***

La spécificité de *Mobile* par rapport aux trois autres textes que j'étudie, c'est l'usage qui y est fait de la citation textuelle. En effet, si trois des quatre œuvres que j'étudie font usage de la citation, ce texte généralise l'utilisation d'extraits que Michel Butor a trouvés dans d'autres ouvrages : extraits de journaux, de catalogues... Ces textes sont doublement étrangers à l'œuvre littéraire qui les accueille : non seulement ils sont d'un auteur autre que l'auteur de *Mobile* mais en plus Michel Butor choisit les textes qu'on aurait du mal à considérer comme littéraires, comme le journal, qui a une visée informative, et les annonces publicitaires, dont la visée est commerciale. Michel Butor va jusqu'à citer des images, les planches de John James Audubon : il les décrit précisément, avec les termes ornithologiques qui conviennent, sans aucun commentaire de sa part. *Mobile* accueille donc des textes informatifs comme les journaux, commerciaux comme les catalogues, et des images scientifiques comme les gravures d'ornithologue.

Il est à cet égard éclairant de rapprocher *Mobile* de ce que Stravinski, que Michel Butor connaît bien, appelait ses « mobiles musicaux » qui consistaient à mettre côte à côte des morceaux de musiques de toutes les époques afin de créer des rapprochements entre elles. Ainsi *Agon* cite des musiques modales avec des extraits de danses anciennes comme le branle, la sarabande ou la gaillarde dans une écriture globalement sérielle. Michel Butor analyse cette caractéristique de la musique de Stravinski dans son texte « La musique, art réaliste ». Il parle de « couleurs historiques » pour définir la manière dont un type de musique est rattaché à une époque.

Ainsi, chez Stravinsky, le pastiche et la citation jouent-ils un rôle fondamental ; chez lui telle phrase « à la Beethoven » se révèle soudain avoir des possibilités de transposition « à la Debussy ». Par l'emploi systématique des couleurs historiques, il a doté la musique contemporaine d'une dimension figurative nouvelle. Son œuvre la plus caractéristique à cet égard étant le *Rake's Progress*, où, à l'intérieur d'une couleur générale mozartienne, des modulations ironiques font intervenir des couleurs Verdi, Gluck, Gounod, etc.<sup>1</sup>

Cet extrait aide à comprendre en quoi la confrontation d'esthétiques différentes permet de révéler « des possibilités de transposition », des convergences entre ces esthétiques, tout comme la confrontation des discours dans *Mobile* fait ressortir leurs points communs. Il faudra se souvenir de cet article, de cette façon de lire la musique de Stravinski, au sujet de *Votre Faust*, d'autant plus que sa lecture a déclenché chez Henri Pousseur l'envie de collaborer avec Michel Butor.

La profusion de citations de *Mobile* permet de comprendre en quoi cette œuvre est effectivement mobile : Michel Butor crée d'abord une structure en jouant sur les toponymes. Ainsi dans *Improvisations sur Michel Butor*, ce dernier explique qu'il a été frappé par le fait que dans différents États les mêmes noms de villes reviennent, et que partout des supermarchés (structures peu courantes dans la France de l'époque) proposent les mêmes produits, faisant du continent américain le lieu de la culture de masse, et permettant alors de rapprocher, au-delà des différences essentielles de cultures et de paysages entre les États, des endroits, d'une façon tout à fait musicale puisque la répétition est avant tout auditive : « Ces noms de ville ou de village qui reviennent ainsi perpétuellement, j'ai essayé de m'en servir comme d'une basse, comme ce que fait la contrebasse à l'intérieur de la musique de jazz.<sup>2</sup> »

À l'intérieur de cette structure passant d'un État à l'autre grâce au fait qu'ils ont une ville du même nom, Michel Butor installe des citations extraites de textes qui n'ont apparemment aucun rapport les uns avec les autres. Le lecteur doit donc imaginer des liens entre ces propositions, « des possibilités de transposition », et c'est en cela qu'il contribue à la réalisation de ce *Mobile* : il choisit d'associer tel passage avec tel autre en fonction de critères variés – proximité typographique, type de lettres, type de marges – et il imagine alors le lien à faire entre eux.

Le lien entre les segments de textes hétérogènes est un vide à remplir qui remplace les connecteurs logiques traditionnels. Il est parfois matérialisé par un tiret, par une virgule ou par des guillemets : « Une Chrysler tomate rutilante conduite par un vieux Blanc (60 miles), "il faut encore deux heures", – la petite rivière Miami, le ruisseau de la Chouette, qui se jettent dans l'Ohio.<sup>3</sup> » Cet extrait commence par une phrase descriptive, et on peut imaginer que c'est le conducteur qui nous fait part de ce qu'il voit à travers

<sup>1</sup> Michel Butor, « La musique, art réaliste », (*Répertoire I*), *op. cit.*, p. 397.

<sup>2</sup> Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, *op. cit.*, p. 1089.

<sup>3</sup> Michel Butor, *Mobile* (1962), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, V, *Le Génie du Lieu 1*, *op. cit.*, p. 182.

son pare-brise, puis vient une phrase entre guillemets, sans doute ce que dit le passager et enfin, après un tiret, on retourne à la description du paysage : ces phrases nous transmettent les perceptions du conducteur, mais de manière inorganisée, puisqu'aucun narrateur n'assure la cohérence de l'énoncé. Cependant le lien entre elles est assez facile à établir car on reste dans l'espace confiné de la voiture, et on garde le même conducteur comme récepteur des perceptions. Remarquons aussi que dans le texte qui suit le tiret, le connecteur logique « et » entre « la petite rivière Miami » et « le ruisseau de la Chouette » est supprimé au profit de la virgule, ce qui crée une ambiguïté sémantique, puisqu'on peut se demander si « le ruisseau de la Chouette » est une reformulation de « la petite rivière Miami » ou s'il s'agit d'un autre cours d'eau. Seul le pluriel du verbe « se jettent » nous donne la réponse. Loin de chercher l'ambiguïté minimum, Michel Butor laisse un rôle de constructeur à son lecteur : il livre les éléments du mobile et donne des indices sur les constructions possibles, mais c'est au lecteur d'assembler les morceaux de texte pour créer un tout cohérent. Dans cet extrait, une construction s'impose : il paraît difficile d'imaginer d'autres liens logiques entre les propositions que ceux que j'ai évoqués. Ce n'est pas toujours le cas : parfois, le lien entre les phrases est moins évident et plusieurs solutions sont alors possibles. Cela permet alors de voir apparaître des rapports inattendus entre les éléments.

Cette manière d'apposer des voix très différentes tout en tissant des liens entre elles a été expérimentée en musique par un compositeur très proche de Michel Butor, Henri Pousseur. Il crée en 1971 *Midi-Minuit*, événement de douze heures pendant lesquelles des instrumentistes, professionnels et amateurs, venus de tous les horizons (baroque, jazz, enfants jouant des percussions à leur guise...) avaient à improviser librement et devaient interagir les uns avec les autres à certains moments. On retrouve à la fois l'idée de voix indépendantes les unes des autres et l'idée que des liens se tissent par leur inhabituelle cohabitation.

### **b) Réseau aérien : un texte contrapuntique et sériel**

Michel Butor suggère d'utiliser le « Prélude n° 1 » du *Clavier bien tempéré* de Bach pour le superposer au bruit de la foule lors de chaque arrivée dans un lieu nouveau. Ce choix me guide dans l'analyse que je propose du texte. En effet, il y a des similitudes entre l'esthétique qui régit l'organisation de *Réseau aérien* et celle des morceaux du *Clavier bien tempéré*.

Tout d'abord, sans entrer dans le détail du texte, l'ordre d'apparition des différents avions imite certaines structures couramment utilisées par Bach. Ainsi les apparitions des avions par escales pourraient être représentées par ce schéma, chaque numéro renvoyant au numéro d'un avion :

ORLY : 1 (bruit de foule), 2, 1, 2, 1, bruit de foule, percussion

ATHÈNES : 3 (bruit de foule), 1, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 2, bruit de foule, percussion

MONTRÉAL : 4 (bruit de foule), 2, 1, bruit de foule, percussion

TÉHÉRAN : 5 (bruit de foule), 1, 2, 4, 1, 5, 2, 4, 2, 5, 1, bruit de foule, percussion

KARACHI : 6 (bruit de foule), 5, 1, 2, 4, 1, 5, 6, 5, 1, 4, 2, bruit de foule, percussion

LOS ANGELES : 7 (bruit de foule), 2, 6, 5, 1, 7, 2, 6, 5, 1, 7, 2, 6, 1, bruit de foule, percussion

BANGKOK : 8 (bruit de foule), 6, 1, 2, 7, 1, 6, 8, 2, bruit de foule, percussion

HONOLULU : 9 (bruit de foule), 7, 2, 8, 6, 1, bruit de foule, percussion.

SAÏGON : 10 (bruit de foule), 8, 6, 1, 2, 7, 9, 1, 6, 8, 10, 2, 7, 9, 1, 8, 9, 7, 2, 10, bruit de foule, percussion

BANGKOK : 10 (bruit de foule), 8, 1, 2, 7, 9, bruit de foule, percussion

LOS ANGELES : 9 (bruit de foule), 7, 2, 10, 8, 1, 9, 7, 2, 10, 8, 1, 9, 7, 2, 10, 8, 1, 9, 7, 2, 10, 8, 1, 2, 9, 8, 1, 10, bruit de foule, percussion

KARACHI : 10 (bruit de foule), 8, 1, 2, 9, 1, 8, 10, 2, 9, bruit de foule, percussion

MONTRÉAL : 9 (bruit de foule), 2, 1, 8, 10, bruit de foule, percussion

TÉHÉRAN : 10 (bruit de foule), 8, 1, 2, 9, 1, 10, 2, 9, 1, 10, 2, 9, 1, 10, 2, 9, 2, 1, 9, 10, bruit de foule, percussion

ATHÈNES : 10 (bruit de foule), 1, 2, 9, 10, bruit de foule trois fois.

Pour illustrer l'utilisation d'une structure chère à Bach, prenons l'exemple de la première escale à Karachi :

KARACHI : 6 (bruit de foule), 5, 1, **2, 4, 1, 5**, 6, **5, 1, 4, 2**, bruit de foule, percussion.

Si l'on considère les quatre apparitions d'avion avant et après celle du sixième avion (en gras dans le schéma), on remarque une sorte de mouvement rétrograde : cet avion 6 sert d'axe de symétrie, les quatre avions qui le précèdent reviennent juste après mais à l'envers. 2415 devient 5142. L'avion 6, qui fait ici sa

première apparition, est ainsi mis en valeur. On a bien là une pratique courante du contrepoint tel que le pratique Bach, qu'on nomme « mouvement rétrograde » ou « miroir ».

D'autre part, Michel Butor applique, bien que de manière intermittente, les principes de la musique dodécaphonique sérielle. Schönberg affirma à diverses reprises le lien de continuité qui existe entre la musique dodécaphonique et la musique de Bach : dans les deux cas il s'agit de créer une cellule musicale composée de plusieurs notes et de la faire revenir sous diverses formes tout au long du morceau. La musique sérielle, et notamment la musique dodécaphonique, apparaît de ce point de vue comme la radicalisation des principes du contrepoint. Michel Butor utilise ce procédé sériel en faisant revenir une même suite d'avions plusieurs fois d'affilée. Ainsi la deuxième étape à Los Angeles :

9 (bruit de foule), 7, 2, 10, 8, 1, 9 // 7, 2, 10, 8, 1, 9 // 7, 2, 10, 8, 1, 9 // 7, 2, 10, 8, 1, 2, 9 // **8, 1, 10** / bruit de foule, percussion.

Je fais figurer en gras les numéros d'avion qui ne s'intègrent pas dans la série. La cellule « 7, 2, 10, 8, 1, 9 » revient trois fois d'affilée, plus une quatrième fois perturbée par l'apparition du « 2 ». De même, la première escale à Téhéran fait apparaître quatre fois la série « 2, 9, 1, 10 », perturbée par le retour du « 2 » et du « 9 » la dernière fois.

TÉHÉRAN : 10 (bruit de foule), 8, 1 // 2, 9, 1, 10 // 2, 9, 1, 10 // 2, 9, 1, 10 // 2, 9, **2, 1, 9**, 10, bruit de foule, percussion.

Cette manière de perturber l'ordre de la série lors de sa dernière énonciation participe peut-être de « l'effet de suspension<sup>1</sup> » que Michel Butor dit rechercher dans le petit texte explicatif qui ouvre *Réseau aérien* : cette perturbation, comme les perturbations qui font tanguer les avions, suscite une attente de ce qui va suivre, l'attente d'un retour à l'ordre ou de l'apparition de quelque chose de nouveau. Peut-être cela permet-il au lecteur de prendre conscience d'un besoin d'ordre, d'une attente d'un ordre et de sa capacité à transformer sans cesse ses structures de lecture ou ses structures mentales de manière à ce que l'élément qui semblait incongru participe en fait d'un ordre autre, à un niveau supérieur. Les éléments font sens par leur structure même, sans renvoyer à un élément du monde : ils ne sont plus des signes, leur

<sup>1</sup> Michel Butor, *Réseau aérien*, *op. cit.*, p. 425.



signification est immédiate. Le traitement de la série qui structure la première escale à Athènes va dans ce sens :

ATHÈNES : 3 (bruit de foule), 1 / 2, 1, 3 / 2, 1, 3 / 2, 1 / 2, bruit de foule, percussion

La série « 2, 1, 3 » est complète à deux reprises, puis elle perd son dernier terme pour donner « 21 » et encore un terme pour devenir « 2 », comme si le texte s'arrêtait avant la fin, suspendait son vol. La série apparaît comme un principe de structuration suffisamment clair pour permettre l'introduction d'éléments inattendus, aléatoires, sans pour autant amener le chaos, ou plutôt elle permet d'introduire momentanément des éléments discordants, des micro-désordres, afin de pousser le lecteur à trouver un ordre, une explication qui transforme l'élément discordant en une tension vers un retour à l'ordre. La maîtrise s'allie à la non-maîtrise : l'hyper-structuration du texte permet de l'ouvrir à l'aléatoire, à ce que le lecteur pourra imaginer. De manière plus ténue, le micro-motif « 8, 1 » revient tel quel ou rétrogradé à partir de la deuxième escale à Bangkok.

BANGKOK : 10 (bruit de foule), **8, 1**, 2, 7, 9 / bruit de foule, percussion

LOS ANGELES : 9 (bruit de foule), 7, 2, 10, **8, 1**, 9 // 7, 2, 10, 8, **1, 9** // 7, 2, 10, 8, **1, 9** // 7, 2, 10, 8, 1, 2, 9 // **8, 1, 10** / bruit de foule, percussion.

KARACHI : 10 (bruit de foule), **8, 1**, 2, 9, 1, **8, 10**, 2, 9 / bruit de foule, percussion.

MONTRÉAL : 9 (bruit de foule), 2, **1, 8, 10** / bruit de foule, percussion

TÉHÉRAN : 10 (bruit de foule), **8, 1** // 2, 9, 1, 10 // 2, 9, 1, 10 // 2, 9, 1, 10 // 2, 9, 2, 1, 9, 10 / bruit de foule, percussion

Ce principe contrapuntique de structuration du texte se superpose à la structure construite par les percussions et les noms de ville qui aident à diviser le texte selon les escales de l'avion. On peut analyser cette division du texte en escales par rapport à « une semaine d'escales<sup>1</sup> », qui contient les interventions de Michel Butor durant sept nuits sur France musique, mêlant des musiques et des textes de toutes époques. Les escales sont des séparations poreuses entre deux espaces disjoints. Elles sont des lieux de

<sup>1</sup> Michel Butor, « Une semaine d'escales », *op. cit.*

passage, qui invitent à continuer sa route, tout en la fragmentant pour faire apparaître, ou imaginer, la spécificité de chacune : toujours, les frontières sont préservées afin d'être traversées. Les escales de *Réseau aérien* sont des endroits du monde différents mais reliés par ces avions qui sillonnent le ciel à toute heure du jour et de la nuit, mais ce sont aussi les escales du texte, ces passages à la fois indépendants (délimités au début et à la fin par une percussive) et liés au reste du texte dans la structure duquel ils s'inscrivent : toute une poétique de la liaison se fait jour dans ce texte, où les frontières s'amollissent sans pour autant réduire les spécificités de chaque œuvre, chaque endroit, chaque modèle de structure esthétique. De même les textes qui composent « une semaine d'escales » sont comme un voyage dans le temps où chaque époque ouvre sur une autre. L'idée d'escale surgit sous diverses formes dans l'œuvre de Michel Butor : un aéroport<sup>1</sup>, un degré<sup>2</sup> de la gamme, un jour de la semaine ou un mois de l'année<sup>3</sup>, une pièce de la basilique San Marco<sup>4</sup>, un État américain<sup>5</sup>. C'est toujours un principe de délimitation, une frontière, qui est ouvert sur ce qui suit et ce qui précède, une façon de structurer le texte, l'espace et le temps qui permet de supporter l'aléatoire, la surprise, et de s'ouvrir à l'inconnu. L'œuvre d'art, musicale ou littéraire, se fait elle-même escale dans les écrits de Michel Butor, puisqu'elle s'ancre dans ce qui a été fait dans le passé et ouvre sur ce qui peut être fait dans l'avenir, comme je le verrai dans le détail par rapport au *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*.

Dans *Réseau aérien*, les segments de texte délimités par les escales ont la particularité de beaucoup se ressembler, soulignant ainsi l'uniformité et la platitude des discours échangés par les passagers. Cependant, l'uniformité même de ces discours tend à la différenciation. Le concept derridien de « différence<sup>6</sup> » est très parlant à cet égard, parce qu'il permet de comprendre que l'unité toujours se fissure. Une dynamique de différenciation anime *a priori* tout ce qui apparaît comme une unité : le magma de paroles qui compose *Réseau aérien* se divise en escales, les paroles redondantes des passagers sont distribuées à plusieurs voix différentes, signalées par des lettres variées.

Parfois, la logique de composition (le contrepoint, la série) déborde celle des escales : les différentes manières de lire le texte se superposent. Ainsi on retrouve la même série à Saïgon et lors de la seconde escale à Bangkok :

<sup>1</sup> Michel Butor, *Réseau aérien*, op. cit.

<sup>2</sup> Michel Butor, *Degrés*, op. cit.

<sup>3</sup> Michel Butor, *L'Emploi du temps*, op. cit. ou *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, op. cit.

<sup>4</sup> Michel Butor, *Description de San Marco*, op. cit.

<sup>5</sup> Michel Butor, *Mobile*, op. cit.

<sup>6</sup> Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, op. cit.

SAÏGON : 10 (bruit de foule), 8, 6, 1 (2, 7, 9, 1), 6, 8, 10 (2, 7, 9, 1), 8, 9, 7, 2, 10 / bruit de foule, percussion

BANGKOK : 10 (bruit de foule), 8 (1, 2, 7, 9) / bruit de foule, percussion

Les parenthèses mettent en évidence le retour de la série « 2791 » qui devient « 1279 » à Bangkok. Un principe de périodicité structure donc le texte : la même série est répétée, fait retour, indépendamment des valeurs référentielles des mots qu'elle utilise. « La musique permet de passer de l'autre côté du langage, de l'autre côté du décor, et de tourner ainsi toutes sortes de censures que l'on pourra ensuite tourner lentement dans les livres.<sup>1</sup> » Il y a encore le langage, encore le décor, mais on passe « de l'autre côté », on voit l'autre face, là où ne règne aucune censure, même pas celle qui pousse un texte à émettre un sens, à transmettre un message. La musique autorise le texte à être une structure, à exister comme une structure esthétique, ce qui n'est pas pour autant une démission du sens : la structure est suffisamment cohérente pour qu'advienne du sens inouï, une signification qu'on ne pouvait prévoir. On peut de nouveau rapprocher cet usage de la série d'un modèle d'écriture à contrainte. Imposer le retour périodique de tel ou tel avion permet de créer un ordre suffisamment solide pour rendre lisibles, compréhensibles, des dialogues décousus, interrompus et repris à des moments incongrus. Les contraintes créent une structure suffisamment stricte et compréhensible pour que, à un autre niveau (celui des paroles échangées par les voix), l'aléatoire ne soit pas synonyme de chaos ou plutôt pour que dans le chaos un ordre se dessine sans pour autant l'annuler. La lecture nous apprend à laisser advenir l'ordre, même dans un monde aussi chaotique que celui qu'ont amené les progrès techniques et les ouvertures sur l'ailleurs et l'autre qu'ils entraînent.

L'usage de la série transforme aussi la phrase au niveau de la syntaxe, notamment dans les passages où les personnages rêvent : la parole du rêve n'est pas entièrement cohérente, elle échappe au sens, et donne lieu à des développements poétiques qui permettent des moments de communion dans les couples. Ainsi dans l'avion 1 : « Dors, je te tiens la main, ne crains rien, je ne dors pas mais je rêve pour toi, mais je rêve avec toi, je rêve de toi, je te rêve.<sup>2</sup> » Ce passage utilise toute la série des pronoms qu'on peut intercaler entre « je » et « tu » quand le verbe « rêve » les lie. Ce travail sur les liens grammaticaux permet d'explorer le lien qui unit les deux membres d'un couple. « Je rêve pour toi » : le « je » donne une existence

<sup>1</sup> Michel Butor, « Une semaine d'escaliers », *op. cit.*, p. 752.

<sup>2</sup> Michel Butor, *Réseau aérien*, *op. cit.*, p. 482.

radiophonique au « toi » en le parlant en rêve. « Je rêve avec toi » : le lien devient plus fort, tous deux participent ensemble à l'action « rêver ». « Je rêve de toi », qui est une sorte de déclaration d'amour, et enfin « je te rêve », où les pronoms « je » et « te » se rejoignent en début de phrase. Les mots se conjuguent entre eux, et l'écrivain explore les différentes conjugaisons possibles. Le pronom « tu » est d'abord COI puis COD. De plus, les différentes prépositions utilisables pour construire un COI sont explorées (« je rêve pour toi », « je rêve avec toi » « je rêve de toi<sup>1</sup> »). Il faut remarquer que la préposition la plus commune, la plus attendue pour cette phrase, « de », vient à la fin, et que les autres prépositions, plus inattendues avec ce verbe (« pour » et « avec ») modifient le sens du mot « rêve ». On comprend bien ici comment cette façon de construire le texte remet en cause l'association binaire du signifiant au signifié, inhérente à la pensée structuraliste. Le signifiant renvoie ici encore à un autre signifiant, comme le montre Derrida dans *De la grammatologie*<sup>2</sup> par exemple, induisant ainsi des glissements de sens infinis, dont je vais donner quelques exemples, sans prétendre à l'exhaustivité.

« Je rêve de toi » donne au mot « rêve » son sens le plus strict : c'est celui qu'on fait pendant qu'on dort. « Je rêve avec toi » fait entendre un sens plus figuré, où il serait synonyme de « espoir » ou de « projet de vie » : il se détache alors du sommeil et on imagine un couple partageant une rêverie commune sur leur futur. « Je rêve pour toi » est le plus mystérieux : « je rêve à ta place » ? « je rêve pour te rendre service » ? Et comment peut-on rêver à la place de quelqu'un d'autre ? Comment peut-on rendre service à quelqu'un en rêvant ? Cela suggérerait que rêver est un devoir pour chacun, et qu'on peut soulager quelqu'un de ce devoir en rêvant à sa place ? Que rêver aide chacun à être, et qu'en rêvant on aide l'autre ? « je rêve pour toi » rejoindrait alors « je rêve de toi » : rêver de quelqu'un servirait à lui donner corps, à lui donner une voix. En effet dans ce texte, j'ai vu que le fait de rêver permet aux passagers qui dorment de continuer à exister en tant que voix, en tant que paroles écrites ou orales. Celui qui rêve pour l'autre donne donc une voix à l'autre et le débarrasse du devoir d'exister sur la page blanche. On comprend mieux alors « je te rêve », qui n'est pas exactement synonyme de « je rêve de toi » : en devenant COD plutôt que COI, le pronom personnel de deuxième personne du singulier change de sens, et change le sens du verbe « rêver ». « Je te rêve » signifierait plutôt « je te donne une existence par mon rêve ». Dans « je rêve de toi », le « tu » a une existence en dehors du « je », du rêve du « je », alors que dans « je te rêve », le « tu » n'existe que comme fantasme du « je ». Le sens de ce segment de phrase est donc ambigu : « je te rêve » serait ou une façon de dire que l'homme ne connaît pas sa femme autrement que par le fantasme qu'il a d'elle, mais aussi qu'il lui donne une place sur la page blanche pendant son sommeil. Par le jeu des conjugaisons, en faisant tourner le mobile des mots, Michel Butor en vient donc à nous interroger sur le rapport qu'entretiennent les pronoms « je » et « tu » dans la langue, et

<sup>1</sup> Soulignés par moi.

<sup>2</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, op. cit.

sur le rapport qu'entretiennent l'homme et la femme dans le couple : l'écrivain affine la palette des relations entre les deux pronoms (et entre les deux membres du couple), en propose des chromatismes nouveaux. Y a-t-il une subordination ? Y a-t-il un rapport d'égalité ? Le « je » incorpore-t-il le « tu » ? Le « tu » peut-il exister hors du « je » ? On descend progressivement dans le fantasme, le « tu » existant d'abord hors du « je » puis étant progressivement incorporé par lui. Le travail de la structure, la disparition du personnage en tant que construction cohérente et mimétique du réel, n'est pas un assèchement mais au contraire le moyen d'explorer autrement les relations entre les êtres, et leur lien au monde.

La nature radiophonique de cette œuvre renforce cette impression d'intimité, de lien entre le destinataire et le destinataire du message. François J. Bonnet considère en effet que le son installe par essence une communauté :

À travers l'écoute se projettent et se rapprochent les fantasmes et les mondes imaginaires qui s'établissent au lointain et s'actualisent dans l'intimité.

La vision pose les distances, assume les obstacles. Elle jalonne l'espace. Le son traverse les obstacles, vole et se propage à des kilomètres. Un son, même lointain, peut être entendu, tout en s'appréhendant, toujours, *dans le creux de l'oreille*. L'écoute réalise l'intimité des lointains, la mise à proximité des distances. Elle peut transcender l'espace, en tout cas en modifier le rapport. Elle concilie deux pôles, sans jamais les assimiler l'un à l'autre, engendrant une proximité, une intimité, superposée à une distance, un éloignement.<sup>1</sup>

*Réseau aérien* fait sentir cette « proximité » et cet « éloignement » : les voix sont immensément loin puisqu'elles sont censées venir de l'autre côté du globe, et en même temps on les entend « *dans le creux de l'oreille* » : le caractère intime de l'extrait précédemment cité renforce cette impression. Remarquons aussi qu'il s'agit ici de voix de rêve, de personnages rêvant, et le discours s'ouvre alors à tous les « fantasmes », principalement ici celui de ne faire qu'un avec l'être aimé, dans la lignée de l'androgynie platonicien<sup>2</sup>. Ce fantasme gagne l'auditeur de cette pièce radiophonique car il est essentiellement lié à l'oralité, d'après François J. Bonnet :

L'histoire contée n'est pas l'histoire lue. Elle suppose une communauté. L'oralité, ou plus exactement la transmission orale, réaffirme l'écoute comme processus relationnel. Le module narratif alors mobilisé n'est finalement que l'accomplissement de la modalité relationnelle de l'écoute. En fait, on pourrait avancer que la modalité narrative et la modalité relationnelle propres

<sup>1</sup> François J. Bonnet, *Les Mots et les sons, un archipel sonore, op. cit.*, p. 100.

<sup>2</sup> Platon, *Le Banquet*, Paris, Flammarion, 2007.

à l'écoute ne sont qu'une seule et unique modalité dans la mesure où elles participent d'un même état entrelaçant intimité et fiction.<sup>1</sup>

Les jeux sur les conjugaisons construisent donc un nouveau mobile, chaque mot étant un élément qui vient se combiner de différentes manières avec les autres pour produire des réseaux de sens variés laissant entrevoir l'intimité fictionnelle des différentes voix. C'est le sens que Michel Butor donne régulièrement au mot « grammaire », notamment dans l'expression « grammaire du réel » citée précédemment : la grammaire est un système de lien qui permet de mettre en rapport différents éléments, dans la langue ou dans le monde, l'un n'allant jamais sans l'autre. Les modulations de la structure permettent de laisser un sens imprévisible émerger.

Si on entre dans le détail des passagers contenus par chaque avion, on peut observer une autre structure qui rappelle elle aussi certains effets du contrepoint de Bach. Ainsi les avions 1 et 10, respectivement le premier et le dernier à faire leur apparition dans le texte, fonctionnent ensemble, tout comme les avions 2 et 9. L'avion 1 part avec cinq couples, ce qui donne à la première apparition de l'avion une certaine durée, le temps que chaque couple s'exprime. Puis un premier couple descend à Saïgon, un deuxième à Bangkok, un troisième à Karachi, un quatrième à Téhéran. Ainsi le premier couple se retrouve tout seul à partir de la deuxième escale à Saïgon, ce qui rend les apparitions de l'avion beaucoup plus brèves. L'avion 10 fonctionne de la même manière, mais inversée : à Saïgon il apparaît avec un seul couple, puis un autre monte à Bangkok, un autre à Karachi, un autre à Téhéran. Les apparitions de l'avion sont donc de plus en plus longues, s'allongeant au même rythme que celles de l'avion 1 diminuent. Les avions 2 et 9 fonctionnent de la même manière, mais avec une amplitude moindre, puisque l'avion 2 part avec quatre couples, et l'avion 9 arrive avec trois couples. Les couples de l'avion 2 descendent les uns après les autres à Montréal, Los Angeles et Honolulu, alors que l'avion 9, qui apparaît à Honolulu avec un seul couple, se remplit progressivement à Los Angeles et Montréal. Il y a un effet de volume de texte qui rappelle celui qu'on peut provoquer avec un orchestre : en faisant jouer plusieurs instruments avant d'en réduire le nombre on produit un effet de *decrecendo*, et à l'inverse en faisant entrer les instruments les uns après les autres un effet de *crescendo*. Dans *Réseau aérien*, j'ai déjà vu que ces figures désignées par une lettre ont une fonction proche de celle de l'instrument d'orchestre : elles portent une voix, sans se construire pour autant une individualité, une personnalité cohérente, et en effet, lorsque plusieurs voix

<sup>1</sup> François J. Bonnet, *Les Mots et les sons, un archipel sonore, op. cit.*, p. 99.

résonnent dans le même segment de texte (lorsque l'avion est chargé de nombreux passagers), on peut avoir l'impression d'un plus gros volume sonore, d'une sorte de crescendo littéraire. Ce ne sera qu'une impression puisque les dialogues s'énoncent successivement et non tous en même temps comme dans un orchestre, cependant la profusion de grains de voix différents peut susciter un effet de crescendo. On peut analyser l'augmentation ou la diminution de passagers comme une variation de nuances (au sens musical) ou d'intensité sonore : pour les avions 1 et 10 ou 2 et 9, lorsque l'un des deux produit un decrescendo suivi d'un crescendo, l'autre au contraire fait entendre un decrescendo après un crescendo.

La présence d'un plus grand nombre de passagers produit surtout un allongement de la durée du segment de texte. L'entrée des passagers est donc à analyser comme un phénomène rythmique : elle produit un ralentissement du tempo du texte. Au contraire, quand les escales où il y a peu de passagers se succèdent, vers la fin du texte, on a alors une sorte d'accélération, un phénomène proche des entrées en strette souvent présentes à la fin de la fugue. Dans la fin en strette de la fugue, toutes les voix font entendre de manière très rapprochée le début du « sujet », du motif mélodique qui constitue la cellule de base de la fugue tout entière. De la même façon, à la fin de *Réseau aérien*, les segments de texte entre les coups de percussion deviennent de plus en plus courts, de moins en moins de passagers s'exprimant, sauf pour le dernier avion, qui apparaît comme le ralenti final de la plupart des fugues : en partant de la fin, l'avion 10 a 10 passagers, le 9 en a 6, le 2 en a 2, le 1 en a 2. Donc on a bien trois avions peu chargés, et l'avion 10 qui revient à un grand nombre de passagers, produisant comme un ralenti final, voire un point d'orgue.

De plus les répliques des personnages sont de plus en plus courtes. Ainsi voici la totalité des dialogues de la dernière intervention de l'avion 9 :

<i>D</i>	<i>Vertige</i>	
<i>E</i>		<i>Virage.</i>
	<i>Virent.</i>	
		<i>Villages.</i>
	<i>Banlieues.</i>	
		<i>La ville.</i>
<i>A</i>	<i>Tiens-moi.</i>	
<i>g</i>		<i>Ce n'est rien.</i>
		<i>Nous approchons.</i>
		<i>Nous arrivons.</i>
		<i>...rivons.</i>
		<i>Virons.</i>
<i>B</i>		<i>Proche.</i>

*f*                      *Volte.*  
                            *Approche.*  
                            *Vire.*  
*Terre lui d'or vert et rouge lui d'or.*  
                            *Luit.*<sup>1</sup>

La plupart des répliques font un mot ou deux, quatre syllabes au plus, avec un point à la fin. La répétition des sons suscite une mise en rythme assez rapide : par exemple, les quatre premiers mots sont sans doute prononcés rapidement, en insistant seulement sur la première syllabe, qui fait entendre le son « v » ou « vi ». De même pour « Proche. / Volte. / Approche. / Vire. » : les deux premiers mots sont des monosyllabes (puisque l'on ne prononce pas le e muet), ils sont donc prononcés de manière percussive. Puis vient « Approche », dont on peut supposer que le « a » est à peine prononcé, fondu au e muet qui termine « volte », pour ne laisser entendre que le retour du mot « proche ». Puis de nouveau un monosyllabe, dont la prononciation souligne sans doute l'allitération du « v ». Cet effet d'accélération finale est donc proche de celui produit par les entrées en strette dans la fugue, où les énonciations du sujet se donnent de façon tellement rapprochée qu'elles sont tuilées, ce que peut traduire, littérairement, l'effacement de la première syllabe dans « ...rivons », comme si le début du mot s'était effacé sous le mot précédent.

### **c) *Description de San Marco* : musique sacrée, musique frivole**

Dans *Description de San Marco*, la voix du narrateur fait œuvre de musicien, doublement : d'abord, l'œuvre est structurée en cinq parties pour évoquer le *Canticum sacrum* de Stravinsky, à qui *Description de San Marco* est dédiée. De plus, le narrateur assortit les différentes voix, les combine, les coupe, les superpose, les oppose : il reproduit l'art du musicien composant une musique polyphonique, et le texte nous pousse à penser alors aux grandes œuvres de l'école vénitienne. Cette école regroupe les musiciens qui développent un art nouveau à partir de la pratique musicale qui a lieu dans cette basilique de 1550 à 1610.

Toute une école de musique s'est développée à Saint-Marc, utilisant les dispositions remarquables de l'édifice, composant avec plusieurs chœurs de voix ou d'instruments, disposés à des endroits

<sup>1</sup>Michel Butor, *Réseau aérien*, *op. cit.*, p. 494-495.



choisis pour qu'ils se répondissent ou se fissent écho, réalisant une polyphonie spatiale dont nous commençons seulement à retrouver les secrets.<sup>1</sup>

Cette basilique, par son architecture, a eu une influence sur l'histoire de la musique. En effet, deux tribunes s'y font face, dans lesquelles sont installés deux orgues et deux chœurs, ce qui permet l'invention de la « polychoralité », c'est-à-dire d'une musique faisant appel à deux chœurs, deux masses sonores différentes. Cela donnera naissance au « style concertant » qui s'épanouira à l'époque baroque, dans lequel deux masses sonores se répondent. Après avoir montré que les motets sont le genre favori des musiciens de l'école de Venise, les auteurs de *Regards sur la musique vocale de la Renaissance italienne* déclarent :

La plupart de ces motets exploitent la technique polychorale des *cori spezzati* (chœurs divisés) ou *cori battenti* (chœurs concertants, littéralement « s'affrontant ») devenue une spécialité vénitienne après avoir été mise à l'honneur par Adrian Willart, le premier maître de chapelle de grand prestige à Saint-Marc (*Salmi spezzati* à huit voix, 1550), sans pourtant que cette technique soit son invention ni même qu'elle appartienne en propre à la tradition chorale vénitienne. C'est à Saint-Marc toutefois qu'elle a pris une importance décisive, favorisée qu'elle y était par l'architecture du sanctuaire permettant une grande variété de dispositions possibles pour des groupes vocaux ou instrumentaux contrastés. Cette importance grandira au fil des ans : d'abord simple procédé parmi d'autres pour composer une polyphonie vocale, la bichoralité ne tardera pas à susciter une évolution stylistique orientée vers une conception plus plastique, décorative, de pair avec une propension croissante à jouer des effets sonores avec la multiplication des chœurs en présence (de deux on passe à trois et même à quatre), leur différenciation accrue (un chœur de voix aiguës, l'autre de voix graves) et l'emploi des instruments.<sup>2</sup>

L'autre particularité de l'école vénitienne est en effet d'introduire les instruments profanes dans la musique sacrée, enrichissant notablement les contrastes de timbres. Les *Sacrae Symphoniae* de Giovanni Gabrieli, citées par Michel Butor dans son texte, sont ainsi les premières œuvres où l'instrumentation est précisée pour chaque partie. Elles marquent une transition importante entre la polyphonie médiévale, qui était constituée de chant *a cappella* (« en chapelle », littéralement, c'est-à-dire uniquement de la musique chantée, sans accompagnement instrumental : ce terme musical *a cappella* nous aide à comprendre l'association de l'introduction de nouveaux instruments à une progressive désacralisation de la musique) et la musique baroque où la polyphonie instrumentale prend toute son ampleur, notamment dans le « style

<sup>1</sup> Michel Butor, *Description de San Marco*, op. cit., p. 566.

<sup>2</sup> Jacques Viret, Marie-Danielle Audbourg-Popin, Philippe Canguilhem, Isabelle His, *Regards sur la musique vocale de la Renaissance italienne*, Lyon, Editions A cœur joie, 1992, p. 103.

concertant ». Ainsi, Marie-Claire Beltrando-Patier, déclare dans son *Histoire de la musique*, à propos de Giovanni Gabrieli :

Sa technique, comme celle d'Andrea, est basée sur le goût du contraste, où les effectifs, les dialogues de groupes et de timbres, accaparent l'attention. Un des premiers musiciens à manifester de l'intérêt pour les timbres instrumentaux, Giovanni Gabrieli indique souvent leur nomenclature : on peut voir ainsi qu'il affectionne les oppositions entre cordes et vents, voix solistes accompagnées d'instruments et chœur *a cappella*.<sup>1</sup>

Or c'est bien une polyphonie offrant des tonalités nouvelles que nous propose Michel Butor : la description littéraire dialogue avec la conversation banale des touristes et avec le texte sacré inscrit dans les mosaïques. Le littéraire, le banal et le sacré se font écho, comme les instruments associés à la musique de cour (notamment la saqueboute, sorte de trombone de la Renaissance considéré comme un instrument de virtuose, ou le cornet à bouquin, utilisé dans la musique rurale, pour les danses...) dialoguent avec les instruments sacrés (l'orgue principalement) et la musique vocale (la musique de chœur) dans la musique de l'école vénitienne. La ville de Venise mêle en effet sacré et profane, s'opposant ainsi à Rome :

La vie publique de Venise offre au musicien de multiples occasions de se manifester. Les Gabrieli, musiciens de la basilique Saint-Marc, sont fréquemment sollicités pour les nombreuses fêtes annuelles qui ont, pour la plupart, à la fois un caractère public et un caractère sacré. L'aspect public requiert l'éclat, l'aspect sacré réclame la solennité.<sup>2</sup>

Et alors la basilique résonne, tout comme sa *Description*, de tous ces noms de musiciens :

Andrea Gabrieli :  
Madrigali e ricercari a quattro voci,  
Venetia, 1589  
Giovanni Gabrieli :  
Sacrae Symphoniae... senis 7, 8, 10, 12, 14, 15 et  
18 tam vocibus quam instrumentis,  
Venetia, 1597  
Alessandro Raverii :  
Canzoni per sonare con ogni sorte di stromenti a  
Quattro, cinque et otto voci, con il suo basso

<sup>1</sup> Marie-Claire Beltrando-Patier, *Histoire de la musique*, Malesherbes, Bordas, 1982, p. 146.

<sup>2</sup> *Ibid.*

Generale per l'organo, novamente raccolte da  
Diversi eccellentissimi musici,  
Venetia, 1608  
Ludovico Grossi Viadana :  
Sinfonie musicali a otto voci,  
Venetia, 1610  
Giovani Gabrieli :  
Canzoni e Sonate... per sonar con ogni sorte di instrumenti,  
Venetia, 1615<sup>1</sup>

Cette première liste ne comprend que des musiciens appartenant à l'école vénitienne. Mais la basilique est un lieu en évolution, qui inspire encore et encore de nouvelles musiques. Ainsi, à la page suivante, Michel Butor cite la *Messa a quattro voci e salmi* de Monteverdi, composée à Venise en 1650 et le *Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis*, composé en 1956 à Venise par Igor Stravinsky. J'ai déjà dit dans mon introduction que cette basilique appartenait à différentes époques et la visite dans le bâtiment ressemble à un voyage dans le temps : elle reste toujours une source d'inspiration et permet l'exploration de nouvelles formes, musicales ou littéraires : elle est un lieu-passerelle pour un texte qui tend des ponts entre les cultures, entre les époques et entre les discours (touristiques, sacrés, littéraires).

#### **d) 6 810 000 Litres d'eau par seconde : écriture sérielle et irruption de l'événement<sup>2</sup>**

Dans cette œuvre, tout comme dans *Réseau aérien*, la comparaison avec la musique sérielle est éclairante parce qu'elle permet d'y comprendre la fonction de la périodicité. En effet, ici encore, certains éléments reviennent sans cesse, que ce soient les mois de l'année et les différents stéréotypes sociaux ayant des noms qui commencent toujours par la même lettre dans *6 810 000 Litres d'eau par seconde*. Cependant, de manière encore plus importante que dans *Réseau aérien*, Michel Butor introduit une part d'imprévisible dans cette structure répétitive : si les noms des personnages commencent toujours par la même lettre, ce sont pourtant des noms toujours différents. Cet assouplissement du principe de répétitivité peut faire penser à la manière dont un musicien comme Berg ou, plus près de Michel Butor, Henri Pousseur, s'est approprié le sérialisme beaucoup plus strict de Schönberg.

<sup>1</sup>Michel Butor, *Description de San Marco*, op. cit., p. 566.

<sup>2</sup> Je renvoie, pour ce terme, à la définition qu'en donne Jean-François Lyotard, qu'on verra explicitée à la page 25 de ma thèse.

On peut analyser la forme de ce texte en la comparant à une structure sérielle qui consiste à énoncer une série, que ce soit sur le plan des hauteurs, des timbres ou des rythmes, et à la répéter pendant tout le morceau. Dans le texte, chaque chapitre (excepté le premier) est composé ainsi :

- indication des différentes voix proposées au lecteur ;
- « *dramatis personae* » ;
- « petit prélude » ;
- segment introduit par la sonnerie de l’horloge avec le mois écrit en série, en lettres capitales, en bas de la page ;
- un certain nombre de parenthèses ;
- autre segment avec le mois écrit en série, en lettres capitales, en bas de la page.

À l’audition, les indications des différentes voix proposées au lecteur et le « *dramatis personae* » ne sont pas entendus, mais le « petit prélude » est systématiquement initié par des bruits naturalistes (klaxons, froissement de vêtements caoutchoutés, gouttes d’eau) suivis de quelques notes du carillon de Westminster puis de nouveaux sons naturalistes.

Cependant, ces séries connaissent des bouleversements. La périodicité de la série est perturbée par l’introduction ou la suppression imprévisible d’éléments : le nombre de parenthèses va de une à cinq, le « petit prélude » est absent du chapitre VI et se trouve après la première parenthèse au chapitre IV, et les personnages n’ont pas les mêmes prénoms à chaque fois.

À l’intérieur même de ces ensembles, la répartition de la parole se fait selon des séries.

**SPEAKER** *Au fond du Queen Victoria Park, on arrive à l’ascenseur du tunnel.*

*À la ronde des arcs-en-ciel.*

LECTEUR

Rhododendron

ABEL

*L’onde,*

**Achat des billets. Comptoirs des souvenirs :**

*Sans nombre,*

rouge...

BETTY

*frappant le roc,*

**des brosses à cheveux à chutes,**

*se courbe et se croise,*

Blanc macules rouge noir.

ABEL

*ébranlée rejaillit sur l'abîme*

**des carafons à chutes,**

*en tourbillons dont les terribles mugissements d'écume*

[...]

Rose tendre brillant maculé de jaune. BETTY

*se font entendre à soixante milles à la ronde,*

**des cravates à chutes,**

*qui,*

Lilas grand thyrses de fleurs blanches.

ABEL

*frappant le roc ébranlé,*

**des petites femmes nues en faïence dont on enlève les deux seins formant salière et poivrière,**

*s'élevant rejaillit*

Très beau lilas rouge foncé.

BETTY

*au-dessus des forêts en tourbillons,*

**des lampes de chevet à chutes,<sup>1</sup>**

On peut voir ici la répétition d'une série dans l'ordre des figures qui parlent : SPEAKER / LECTEUR / TOURISTE (ABEL ou BETTY) / LECTEUR. Cette série se répète tout au long de ce deuxième passage de la deuxième parenthèse de mai.

<sup>1</sup> Michel Butor, *6 800 000 Litres d'eau par seconde*, op. cit., p. 633-634.

De plus, chaque bruit, chaque sujet thématique peut être pris comme le retour transformé du thème principal, celui qu'annonce le chapitre I : les chutes du Niagara. En cela, *6 810 000 Litres d'eau par seconde* ressemble à une suite et variations, forme musicale consistant à faire entendre sous différentes formes le même thème. Il y a là un jeu sur le même et l'autre, le même sous une autre forme, qu'on peut encore rapprocher de la musique sérielle : même si un compositeur comme Schönberg répète strictement les mêmes douze notes tout au long du morceau, il est bien difficile de s'en rendre compte sans le support de la partition, car la disposition des accords change, tout comme les rythmes et les nuances. Cette coïncidence de l'influence de la forme du thème et variations et de la musique sérielle n'est pas surprenante, puisque Schönberg a souvent expliqué que la méthode de composition sérielle est dans la continuité de la musique contrapuntique, notamment celle de Bach.

Les bruits peuvent varier de hauteur ou de vitesse, mais surtout ils varient de signification ; le nom qui leur est donné désigne leur forme et leur origine, le sens qu'ils prennent automatiquement dans un contexte où apparaît le même mot ; mais il n'est pas un seul de ces bruits qui ne puisse concourir parfois à décrire l'eau.<sup>1</sup>

Tous les bruits, mais aussi tous les dialogues, servent à « décrire l'eau », à énoncer encore et encore ce thème, de manière variée : le signifiant utilisé (bruits, dialogues, citations littéraires) ainsi que le point de vue (touristique, littéraire, jeune, vieux) changent.

Ces deux formes musicales, le thème et variation ou l'écriture sérielle, ont en commun de jouer sur le principe d'identité : c'est le même thème ou la même série qui est repris à chaque fois, mais ce n'est pas tout à fait le même. On comprend pourquoi ce texte, qui travaille lui aussi le principe d'identité avec la figure de l'eau qui coule symbolisant le temps qui passe et le monde qui change, et avec ces personnages qui sont toujours des « just married » ou des « vieilles peaux » tout en changeant de prénom, a eu recours à de telles formes. Le nom de la dernière partie du texte, « coda », contribue aussi au rapprochement de cette œuvre avec un thème et variations : la référence au monde musical est explicite. De plus, le traitement apporté au texte de Chateaubriand est de l'ordre du procédé contrapuntique : il est utilisé non pas comme citation mais comme « matière première<sup>2</sup> », aux dires de Michel Butor lui-même. En effet, l'auteur joue avec les différentes versions de ce texte, réécrit à plusieurs reprises par l'auteur, et crée aussi

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 760.

<sup>2</sup> Michel Butor dans Georges Charbonnier, *Entretien avec Michel Butor*, op. cit., p.145.

des décalages, juxtaposant deux morceaux de Chateaubriand qui sont censés être espacés, ce qui crée des effets de sens surprenant :

Il y a tout un échantillonnage de procédés canoniques qui, premièrement mettent ce texte en mouvement, lui donnent une vitesse, et qui, deuxièmement, vont le presser comme un citron, vont faire sortir de ce matériel linguistique d'autres choses. Le choc de deux mots qui, dans le texte de Chateaubriand, se trouvent séparés par de nombreuses lignes, va donner des images nouvelles, de plus en plus étranges, de plus en plus fantastiques.<sup>1</sup>

On voit ici comment la musique, les « procédés canoniques », c'est-à-dire appartenant à l'écriture du canon musical, permettent de créer des liens inattendus : encore une fois, la musique apparaît bien comme l'art du lien.

Enfin, le texte repose sur la reprise variée de thèmes récurrents : le thème des fleurs revient régulièrement, ainsi que celui du temps qui passe. Je retrouve là quelque chose que j'ai étudié dans le détail à propos de *Réseau aérien*, où le retour de motifs se fait à des niveaux variés (numéros d'avion, nombre de passagers...) Etudions tout particulièrement le thème du temps qui passe. Les formules « [unité de temps] + [verbe « passer » conjugué au présent de l'indicatif] » reviennent régulièrement au début de chaque mois, excepté le premier qui sert de « présentation ». Dans le schéma ci-joint, j'ai fait apparaître le numéro du chapitre en chiffre romain, puis les numéros de pages et les occurrences de cette structure.

II : p. 618-619 « L'heure passe. [...] Le jour passe. [...] Le mois passe. [...] Le temps glisse sur le temps. »  
III p. 641-642 « Le jour passe, [...] le mois passe... »  
IV p. 668-669 : « L'heure passe. [...] Le jour passe. [...] Le mois passe. »  
V p. 698-699 : « L'heure passe. [...] Le jour passe. [...] Le mois passe. »  
VI p. 729-730 « L'heure passe. [...] La nuit passe. [...] Le mois passe. »  
VII p. 761-762 « La lune passe. [...] L'heure passe. [...] Le mois passe. [...] La saison passe. »  
VIII p. 793 : « Le jour passe. [...] Le mois passe. »  
IX p. 817-818 : « L'heure passe [...] La nuit passe [...] Le mois passe »  
X : p. 839-841 : « L'heure passe. [...] La nuit passe. [...] Le mois passe [...] La saison passe. [...] Les années passent. »  
XI : p. 867 « L'heure passe. [...] La journée passe. [...] Le mois passe. [...] Les années passent. »  
Coda : p. 891-892 « L'heure passe. [...] La nuit passe. [...] Le mois passe. [...] Les années passent. »

On retrouve bien, comme dans le thème et variations, le retour d'un thème, d'une unité formelle, sous des formes variées. La formule « [unité de temps] + [verbe « passer » conjugué au présent de l'indicatif] » varie d'abord parce que Michel Butor utilise différentes unités de temps. De plus, cette formule est

<sup>1</sup> *Ibid.*

répétée un nombre de fois qui varie d'un chapitre à l'autre. Enfin, la ponctuation fluctue aussi. C'est le même et c'est autre chose en même temps, comme les chutes qui coulent sans cesse, comme le thème musical qui revient sous une forme différente dans chaque variation.

La répétition des diverses saisons renforce cette impression d'éternel retour du même, et pourtant, elle laisse une place à des éléments inattendus. Les symboliques des saisons sont globalement respectées : les mois d'été se déroulent dans la joie, les mois du printemps proposent un certain renouveau, les mois d'automne sont plus mélancoliques et les mois d'hiver sont comme endeuillés. Ainsi, le mois de février multiplie les allusions au froid, au noir : on retrouve partout les phrases « Dans la nuit. », « Dans la neige. », « Dans le froid. », avec des combinaisons variées : « Dans la neige de la nuit.<sup>1</sup> », « Dans la neige noire.<sup>2</sup> », « Dans la faim noire.<sup>3</sup> », « Dans la peur noire.<sup>4</sup> ». De plus, les personnages y parlent de soif (« J'ai soif.<sup>5</sup> ») et de faim (« NORA La faim. [...] OSCAR La faim.<sup>6</sup> » puis « PEGGY j'ai faim [...] OSCAR J'ai soif. [...] PEGGY J'ai froid.<sup>7</sup> »).

Cependant, au milieu de cette grisaille, intervient un personnage qu'on rattacherait beaucoup plus spontanément à l'été : c'est Blondin, qui porte la blondeur des blés jusque dans son nom, et qui vient illuminer le mois de février par son aspect clownesque et imprévisible. Il tend un fil au-dessus des chutes et les traverse en acrobate. Il joue, fait des figures variées :

Sauta sur la corde, courut sur la corde, fit des sauts périlleux sur la corde...

[...]

Marcha à reculons sur la corde, s'assit sur la corde, se coucha sur la corde...

[...]

Marcha sur la corde avec des paniers liés à ses pieds, marcha sur la corde avec des échasses.<sup>8</sup>

L'anaphore de « marcha » fait sentir la profusion des actions de ce personnage, qui multiplie les façons de marcher sur cette corde. La parataxe souligne l'aspect imprévisible de ses actions qu'aucun connecteur logique ne peut introduire. Il y a bien quelque chose de clownesque dans ce numéro d'acrobatie, où l'humour repose sur la répétition et l'illogisme. Il faut remarquer aussi l'utilisation du passé simple,

<sup>1</sup> Michel Butor, *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, op. cit., p. 865.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 875.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 872.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 873.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 867-868.



temps du récit, qui donne une dimension épique parodique à l'ensemble. Quelques années plus tard, Blondin revient aux chutes avec un nouveau numéro :

Sur sa corde tendue, Jean-François Gravelet, dit Blondin, brandit un chapeau, et John Travis, tireur d'élite, à bord de la demoiselle du brouillard, sut le traverser d'une balle.

[...]

Sur sa corde tendue, Jean-François Gravelet, dit Blondin, fit descendre au bout d'une corde un pichet jusqu'à la demoiselle du brouillard, le fit remplir par l'équipage, le remonta, et dégusta l'eau de l'abîme.

[...]

Sur sa corde tendue, Jean-François Gravelet, dit Blondin, se fit cuire une omelette sur un petit fourneau et s'en régala.<sup>1</sup>

On retrouve ici l'utilisation de l'anaphore (« Sur sa corde tendue, Jean-François Gravelet, dit Blondin, ») et l'utilisation du passé simple. Le contraste entre Blondin et l'atmosphère générale du mois de février est flagrant : il boit et mange alors qu'autour de son texte, les couples font entendre leur soif et leur faim. Ainsi « la soif » est répétée trois fois dans cette page, et « la faim » deux fois.

De manière encore plus constante que dans *Réseau aérien*, le temps s'accélère au fur et à mesure des pages, entraînant ainsi une sorte de strette finale, typique de la fugue. Cela est explicité par Michel Butor dans le numéro 4 de *Musique en jeu* : « Dans les douze parties correspondant aux douze mois, le temps passe de plus en plus vite : une heure dans la première, deux heures dans la seconde, ces heures se suivant dans une journée qui passe, pour ainsi dire de mois en mois.<sup>2</sup> » Cela est visible si l'on analyse les sonneries du carillon de Westminster. Chaque chapitre est ouvert par un « petit prélude » dans lequel on entend le carillon de Westminster assorti de bruits naturels, sauf le premier qui, étant un chapitre de présentation, a un statut un peu à part. Le chapitre II laisse entendre onze notes, le chapitre III dix notes, le chapitre IV neuf notes, et ainsi de suite jusqu'au chapitre XII qui ne laisse entendre qu'une note. Dans la deuxième partie des chapitres, on entend les dernières notes du carillon puis la sonnerie indiquant l'heure, sauf dans le chapitre III où la première parenthèse s'intercale entre le petit prélude et les sonneries de l'horloge, et dans le chapitre VI où on n'a pas les sonneries de l'horloge. Le raccourcissement de ce segment musical donne en lui-même l'impression d'une accélération temporelle,

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 869.

<sup>2</sup> Cité par Dominique et Jean-Yves Bosseur, « Butor et la musique, » dans *Musique en jeu* n° 4, *op. cit.*

comme si le temps du récit, pour reprendre les catégories de Genette<sup>1</sup>, était tellement inférieur au temps de la diégèse qu'il ne permettait plus de faire entendre en temps réel un ensemble de sons tirés de la réalité. Voyons maintenant les notations d'heures dans ces chapitres :

- II. neuf heures.
- III. onze heures.
- IV. deux heures.
- V. six heures.
- VI. onze heures du soir.
- VII. cinq heures du matin.
- VIII. midi.
- IX. huit heures.
- X. cinq heures du matin.
- XI. trois heures.
- XII. deux heures du matin.

Du début du chapitre II au début du chapitre III, il y a deux heures de passées, trois du chapitre III au chapitre IV, quatre du chapitre IV au chapitre V, cinq du chapitre V au chapitre VI, six du chapitre VI au chapitre VII, sept du chapitre VII au chapitre VIII, huit du chapitre VIII au chapitre IX, neuf du chapitre IX au chapitre X, dix du chapitre X au chapitre XI, et onze du chapitre XI au chapitre XII. On voit donc bien ici une accélération du temps au sens où le temps du récit est de plus en plus inférieur au temps de la diégèse. Le temps que prend l'écoute ou la lecture du texte englobe un temps diégétique beaucoup plus long, donc le temps de la diégèse passe de plus en plus vite. Le rapprochement avec la forme de la fugue permet de comprendre que la structure de l'œuvre raconte elle aussi la fuite du temps, tout comme la diégèse qui montre des couples jeunes et vieux.

De plus la fugue, parce qu'elle est une forme qui repose sur le retour d'un même sujet, déstabilise notre vision linéaire du temps pour nous proposer une vision plus cyclique, un temps de l'éternel retour du même. Cependant, elle reste un morceau de musique qui se développe dans le temps et qui, par son rythme, fait ressentir la successivité des instants. Il y a donc dans cette forme une tension entre un mouvement vers l'avant et un mouvement immobile, qui ramène encore et toujours au même sujet déjà énoncé : la fuite se double d'un incessant retour au même, tout comme dans la forme fugue en musique.

La référence à la musique est essentielle : lorsque nous écoutons de la musique, les temps que nous écoutons ne se déroulent pas tout à fait d'une façon linéaire, parce qu'à l'intérieur de la musique,

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

ce qui est absolument essentiel, c'est la façon dont les choses se répètent ou ne se répètent pas. Parfois, certaines choses reviennent en arrière ; c'est particulièrement clair dans certains aspects de la musique classique : ce qu'on appelle « la fugue », notamment. Ce mot, « fugue », qui indique la fuite, la fuite du temps justement, la fugue est un moyen de courir après le temps lui-même, de maîtriser cette fuite du temps. Dans un tel morceau de musique, nous reconnaissons au bout de quelques instants qu'un thème est repris, qu'il peut se renverser, varier de toutes sortes de façons...<sup>1</sup>

On peut penser un temps non linéaire, centré autour du phénomène de répétition, à condition de se situer « à l'intérieur de la musique » : la métaphore spatiale permet de comprendre un phénomène temporel. La musique est aussi un espace rempli par des sons. Je vais voir maintenant comment le temps et l'espace se mêlent et interagissent dans ces œuvres mobiles.

<sup>1</sup> Michel Butor, Carlo Ossola, *Conversation sur le temps*, op. cit., p. 19-21.

### III. Des dialogues de sourds pour une perception d'aveugle : le temps et l'espace dans les œuvres mobiles

Toutes ces œuvres mobiles mettent en scène une nouvelle façon de vivre le temps et l'espace : le Nouveau Monde, la terre vue du ciel, la basilique San Marco traversée par tant d'époques... La nouveauté de ces espaces implique alors une forme nouvelle capable d'en rendre compte, comme le déclare Michel Butor dans son *Alphabet d'un apprenti*, à propos du mot « aviation » : « Il fallait trouver des moyens de dire cette nouvelle vue sur notre habitacle, de faire sentir la façon dont ce moyen de transport transforme notre espace et notre temps.<sup>1</sup> » J'ai vu que les formes musicales qui servent de modèles aux œuvres mobiles, et tout particulièrement la fugue, déstabilisent le temps de la lecture et l'espace de la page ; je vais poursuivre cette réflexion en montrant comment cette redéfinition du temps et de l'espace vient aussi du caractère radiophonique de deux des œuvres mobiles étudiées, et se retrouve au niveau diégétique.

#### **A) La place de la musique : faire entendre l'espace**

##### **a) Un espace radiophonique**

Tout d'abord, la radio, à laquelle sont dédiés *Réseau aérien* et *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, est l'ouverture d'un temps et d'un espace nouveau :

Je voulais profiter de la situation spéciale de l'auditeur qui devient presque un aveugle. C'est-à-dire que, comme pour le lecteur captivé, les éléments du décor qui l'entoure disparaissent presque entièrement. Ils restent, mais seulement comme repères lors d'une interruption. On est alors entièrement concentré sur l'audition qui devient beaucoup plus fine et à partir de laquelle l'imagination se déploie. Les unités de temps et de lieu sont considérablement assouplies ; on est ailleurs ; dans les ailleurs.<sup>2</sup>

Grâce à la radio on perçoit l'espace non plus par la vue, comme à notre habitude, mais par l'ouïe, ce qui redéfinit le temps et l'espace ; les œuvres radiophoniques, adaptées à une diffusion sonore, rendent

<sup>1</sup> Michel Butor, *Alphabet d'un apprenti*, *op. cit.*, p.31.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 114.

compte de ces nouveaux espaces-temps. La privation visuelle qu'induit la radio est vécue comme une richesse (« La radio a cet avantage considérable qu'elle nous rend aveugle à volonté.<sup>1</sup> » déclare Michel Butor dans le colloque de Cerisy qui lui fut consacré) car « Dans le travail pour la radio, le mot manifeste complètement ses qualités d'événement sonore.<sup>2</sup> » Pierre Schaeffer, qui s'est passionné pour les potentialités musicales de la radiophonie et de l'enregistrement, déclare ainsi :

Il est trop simple pour qu'on se soit donné la peine de l'apercevoir, trop évident pour qu'on ait eu l'originalité de le remarquer ; le micro donne des événements – qu'ils soient concert, comédie, émeute ou défilé – une version *purement sonore*. Sans transformer le son, il transforme l'écoute. De mémoire d'humanité, on n'avait jamais eu coutume d'entendre sans voir. Depuis vingt ans, les hommes entendent quotidiennement des voix sans visage, des musiques sans orchestre, des pas sans corps, des grondements sans foule. Ils reconnaissent à peine ces voix, trouvent ces musiques désincarnées, ces bruits et ces rumeurs étranges. Ils mettent en cause l'instrument, l'accusent ou le glorifient : ils se trompent. L'instrument n'exerce qu'un pouvoir *séparateur*. [...] Le micro [...] livre des détails, des contrastes, une profondeur sonore que masquait la vision. [...] il y a magie : rupture de l'ordre établi, cassure de l'habitude et renouvellement, perception différente des éléments dissociés.<sup>3</sup>

Pour Pierre Schaeffer, l'enregistrement, parce qu'il prive l'auditeur de la vision, exacerbe notre attention aux sonorités. Il brise « l'ordre établi » : nous avons l'habitude de considérer comme « désincarn[é] » ce qu'on ne peut pas voir, l'enregistrement nous apprend au contraire à percevoir un son (et non une image) comme un espace, ici un corps.

*Réseau aérien* et *6 810 000 Litres d'eau par seconde* illustrent ainsi des espaces en imitant les sons qu'ils émettent, discussions entre les touristes, les passagers, bruits d'eau ou brouhaha d'aéroport. Le réalisme de ces œuvres ne vient pas des descriptions visuelles mais plutôt des imitations auditives.

## **b) Saturer l'espace, plonger dans l'histoire**

Carlo Ossola décrit ainsi les « chronotopes » butoriens dans *Conversation sur le temps* :

<sup>1</sup> Michel Butor, dans *Approches de Butor*, colloque de Cerisy, *op. cit.*, p. 313.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Pierre Schaeffer, *Notes sur l'expression radiophonique*, dans *De la musique concrète à la musique même*, *op. cit.*, p. 82-83.

Autre grand système de force dans la pensée de Michel Butor : on peut pallier l'insuffisance du temps par l'espace. Butor a créé de merveilleux chronotopes, une véritable philosophie du chronotope, c'est-à-dire de l'alliance du temps-espace ou plutôt de la saturation de l'un par l'autre.<sup>1</sup>

On voit bien comment espace et temps s'allient dans *Mobile* : le temps varie en fonction de la zone horaire sur laquelle on se trouve. Ainsi, les dénominations des fuseaux horaires font directement référence à l'endroit qu'ils représentent aux États-Unis : « temps des montagnes », « temps oriental », « temps central », « temps pacifique ». D'autre part, le temps est bien saturé par l'espace, au sens où il est défini par l'endroit où on est et non par le passage des secondes, puisque le narrateur se déplace dans les différentes zones horaires, perdant et gagnant une heure suivant l'endroit où il se trouve. Le temps est donc, en ce sens, subordonné à l'espace. Il en est de même dans *Réseau aérien* : par le nom des escales, on sait où on est, par contre, étant donné que les deux avions, sur le même laps de temps, voient une ou deux nuits, on a du mal à savoir à quel moment de la journée on se situe.

D'un autre côté, l'espace lui aussi est saturé par le temps car les lieux se chargent tous d'une profondeur temporelle. Ainsi, l'on voyage dans l'Amérique des Indiens, l'Amérique des premiers colons, l'Amérique de Franklin et l'Amérique moderne dans *Mobile*, on parcourt toutes les époques qu'a vues la basilique dans *Description de San Marco*... Autant de réalités historiques qui viennent saturer l'espace. Le parc d'attractions longuement vanté de Freedomland dans *Mobile* est une caricature commerciale de cette réalité où l'espace se charge d'histoire : « Vivez aujourd'hui avec votre famille la rigolade, l'aventure, le drame du passé, du présent et du futur de l'Amérique ! Aujourd'hui, pour la première fois au monde, voyagez à travers un continent, à travers deux siècles, pour jouir des frissons d'un spectacle grand comme l'Amérique elle-même.<sup>2</sup> » Je reviendrai sur les traits stylistiques caractéristiques du genre publicitaire (accumulation « la rigolade, l'aventure, le drame du passé, du présent et du futur », hyperbole « pour la première fois au monde », « grand comme l'Amérique elle-même »). Pour l'instant, c'est le parallèle entre l'espace et le temps, souligné par la répétition de « à travers » dans « à travers un continent, à travers deux siècles » qui m'intéresse. Le temps est spatialisé, puisqu'on peut y « voyager », et il est présenté comme un enrichissement, et même une saturation, de l'espace.

<sup>1</sup> Michel Butor, Carlo Ossola, *Conversation sur le temps*, op. cit., p. 9.

<sup>2</sup> Michel Butor, *Mobile*, op. cit., p. 291.

Le chronotope des œuvres mobiles, ce n'est pas seulement l'espace fictif que la page fait naître, c'est aussi l'espace de la page, ou plutôt la manière dont l'écriture occupe l'espace de la page pour transmettre une dimension temporelle. J'ai déjà montré que pour donner son poids au son des mots, il faut accorder son importance au dessin des lettres, et que les textes radiophoniques suscitent un travail particulier de la graphie. Or si le son se déroule dans le temps, le dessin, lui, s'étale dans l'espace : on peut parler de la page comme d'un chronotope parce qu'elle propose un certain espace et une certaine temporalité.

À ce sujet, il est fructueux de lire ces textes mobiles à la lumière des livres objets de Michel Butor. Ces livres, faits en collaboration avec des plasticiens, recentrent l'attention du lecteur, trop souvent limitée aux idées présentées par le texte, sur l'objet que constitue le livre. Par exemple, *La Reine de Sabbat vient faire ses adieux au roi Salomon* est un livre créé par Michel Butor et Pierre Leloup qui se présente sous la forme d'un petit théâtre à suspendre au mur dont on ouvre les deux panneaux à partir du centre pour découvrir le texte, au milieu du petit théâtre et en haut, et deux espaces sculptés et peints avec des miroirs. Le livre est donc un endroit, un théâtre. De plus, la présence des miroirs m'intéresse car elle rejoint la question de la mobilité en rendant cet espace du livre changeant en fonction de l'endroit d'où on le considère.

### **c) 6 810 000 Litres d'eau par seconde : quand les frontières prennent l'eau**

L'espace créé par *6 810 000 Litres d'eau par seconde* est complexe. En effet, les différentes voix (les touristes et jardiniers, le speaker et le lecteur, Chateaubriand, l'écrivain) appartiennent à des espaces distincts : les touristes et jardiniers peuvent s'entendre les uns les autres mais ne peuvent pas entendre le speaker, le lecteur ou Chateaubriand. Alors que l'espace diégétique, les chutes du Niagara, constitue une unité géographique, les qualités radiophoniques de l'œuvre fracturent cet espace. En effet, la page d'indications qui se trouve au début de chaque mois précise que tous les touristes et jardiniers ne doivent pas être entendus à travers le même canal. De plus, bien souvent les dialogues des couples s'entrecroisent sans donner l'impression que les uns et les autres s'entendent. Les liens qui se tissent entre les discours des différents couples se font à leur insu, par le jeu des rapprochements de textes hétérogènes que fait l'écrivain.

Les chutes du Niagara sont un lieu frontière en ce qu'ils séparent les États-Unis et le Canada. Cependant cette frontière est mouvante, puisqu'elle est faite de cascades. La frontière, à cet endroit-là, n'est plus un mur entre deux espaces séparés, mais un lieu changeant, aux limites toujours fluctuantes et

perméables. De même, le texte de Michel Butor joue sur cette mobilité des frontières. Ce qui est habituellement clairement séparé est ici mêlé.

Cette mouvance touche l'un des principes d'organisation de ce texte : le couple. En effet, tout fonctionne par couple : il y a les couples des personnages, le couple speaker-lecteur, le couple Butor-Chateaubriand... Mais si ces couples servent d'épine dorsale à la structure de l'œuvre et peuvent être conçus comme une contrainte structurante, ils ne sont pas pour autant définitifs. Ils se défont et se refont, se décuplent et se singularisent : les contraintes sont toujours remises en jeu. Cette remise en cause des couples apparaît comme une critique sociale : cela donne l'impression que toutes les relations de couple sont fragiles, voire faussées par l'argent dans le cas des gigolos ou par le désir qui amène les vils séducteurs au mensonge. Mais pour ce qui est des couples Butor-Chateaubriand, speaker-lecteur, la remise en cause de ces couples entraîne une remise en question des frontières littéraires. La frontière traditionnelle entre le texte produit par l'auteur et le texte cité, émanant d'un autre auteur, est ici rendue caduque. Les citations de Chateaubriand apparaissent dans le corps même du texte, sans être isolées par des guillemets, et sont de plus en plus retravaillées par Michel Butor. Qui écrit les extraits du texte de Chateaubriand ? Est-ce Chateaubriand ou Michel Butor qui sélectionne tel et tel mot de Chateaubriand, en ajoute d'autres ou en supprime, pour produire de nouveaux effets de sens ? Les frontières entre les différents pôles d'énonciation deviennent perméables, et il devient difficile de savoir d'où émane le texte.

Cette fluctuation se retrouve dans la différenciation du lecteur et du narrateur, cela grâce au caractère mobile de l'œuvre. Traditionnellement, le narrateur crée ce que le lecteur reçoit. Mais ici, le lecteur a un rôle actif dans la constitution de l'œuvre puisqu'il choisit l'un ou l'autre des parcours de lecture proposés. Le rôle du narrateur est encore complexifié par l'apparition d'une autre voix : le « speaker ». Le couple narrateur-lecteur laisse place à des voix décuplées. La voix du speaker a apparemment un certain surplomb par rapport aux touristes et aux jardiniers qui sont aux chutes. Le speaker parle depuis un ailleurs, qu'on peut rapprocher de celui d'où parle le narrateur. Il commente le lieu des chutes et le comportement des touristes : il est alors tentant de l'assimiler à une sorte de voix d'auteur et de porter créance à ce qu'il dit, réintroduisant ainsi une version de la frontière classique entre personnages (qui peuvent se tromper, qui peuvent soutenir des insanités) et narrateur (porteur de la parole de l'écrivain). Cela est brouillé ici, parce que le « speaker » paraît être plutôt le porte-parole d'annonces publicitaires, de pensées de masse, que de pensées personnelles, comme lorsqu'il énumère longuement les babioles vendues aux chutes :

De chaque côté, des restaurants,  
des monoprix,



des cinémas,  
 et des marchands de souvenirs,  
 étalant des drapeaux à chutes,  
 [...]  
 des assiettes à chutes,  
 [...]  
 des chemises à chutes,  
 [...]  
 des cendriers à chutes,  
 [...]  
 des médaillons à chutes en ailes de papillons,  
 [...]  
 des serviettes de table à chutes,  
 [...]  
 des cartes postales à chutes, des diapositives à chutes, des chasses d'eau miniatures à chutes,  
 des coussins à chutes, des tentures à chutes, des boutons à chutes,<sup>1</sup>

Le retour incessant du complément du nom « à chutes » produit un effet comique, surtout lorsque les objets décrits ont un aspect burlesque (« des chasses d'eau miniature à chute »), mais produit aussi un effet redondant, lancinant, et la parole du speaker transmet la monotonie de la reproduction de masse liée à la commercialisation du lieu, sans proposer de discours surplombant qui nous dirait quoi penser de tout cet étalage.

Les espaces du texte sont donc mouvants et multiples : il y a d'abord l'espace diégétique, les chutes du Niagara ; en marge de cet espace diégétique, d'autres espaces, peuplés par d'autres voix, se laissent deviner : l'espace du speaker, l'espace de Chateaubriand, et l'espace de l'écrivain mettant bout à bout tous ces discours.

#### **d) Description de San Marco : « Comment creuser le texte en coupole ?<sup>2</sup> »**

J'ai évoqué dans mon introduction la dimension architecturale de ce texte. En effet, l'œuvre s'ouvre sur un plan de la basilique, et se structure suivant les différents espaces de l'édifice : la première partie s'appelle « la façade », la seconde « le vestibule », et la troisième « l'intérieur ». Cela rappelle l'organisation de *Mobile* qui commence par une carte des États-Unis et se structure suivant un passage d'État en État. Il y a cependant une différence fondamentale entre ces deux textes, du fait que la basilique

<sup>1</sup> Michel Butor, *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, *op. cit.*, p. 616-617.

<sup>2</sup> Michel Butor, *Description de San Marco*, *op. cit.*, p.538

est une œuvre d'art : comme toujours quand Michel Butor décrit une œuvre d'art, il tente d'en donner un équivalent littéraire. Ici, il s'interroge donc sur la possibilité d'écrire un lieu, de dépasser la description pour faire du texte un équivalent littéraire de la basilique, avec tous les écarts que le passage de l'architecture à la littérature implique. Ainsi on peut lire : « Comment creuser le texte en coupoles ? / Comment réaliser une nappe de texte qui passe d'épisode en épisode, de détail architectural en détail ?<sup>1</sup> » Il ne s'agit pas d'écrire en imitant la basilique, par exemple en produisant un calligramme à l'image des coupoles, mais de « creuser le texte en coupole », d'approfondir le texte pour lui permettre d'être un texte-coupole, un texte influencé, ou inspiré, par la forme des coupoles. Ce projet, parce qu'il doit éviter les écueils de l'imitation ou de la description, reste donc à l'état de question, comme le montre la forme interrogative de cette phrase. Voilà aussi pourquoi ces textes sont mobiles, encore et toujours à l'état de projets, à construire par chaque lecteur. La deuxième phrase précise la manière dont on peut faire ce texte-coupole. Elle montre qu'il s'agit de créer un texte qui soit une « nappe », qui fasse le lien entre les différents épisodes et les différents détails que raconte la basilique.

C'est sur ce point que se fait le premier rapprochement entre la basilique et la littérature : la basilique est déjà un texte, une narration, par ses mosaïques et par les textes bibliques qu'elle reproduit. Le bâtiment, la structure architecturale de la basilique, est le support de ces textes et de ces images, constitue un lien entre eux. L'œuvre architecturale, parce qu'elle est avant tout un espace, est conçue ici comme un lieu d'accueil ouvert aux autres arts : elle est à la fois œuvre et support.

Pas seulement une architecture de briques et de marbres et de petits cubes de verre, mais une architecture d'images, mais une architecture de textes. De tous les monuments de l'Occident, peut-être celui qui comporte le plus d'inscription. Un premier cercle de paroles :

IN PRINCIPIO CREAVIT DEUS CAELUM  
« Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. »  
SPIRITUS DEI FEREBATUR SUPER AQUAS  
« L'esprit de Dieu planait sur les eaux »<sup>2</sup>

La première phrase, averbale, propose de voir la dimension textuelle et picturale de la basilique comme d'autres architectures : le mot est répété trois fois et introduit un parallélisme syntaxique « architecture + complément du nom » qui met sur le même plan les « briques [...], marbres, [...] petits cubes de verre », les « images » et les « textes ». Tous sont des « architectures », des constructions, des

<sup>1</sup>*Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 521.

lieux. De plus, les paroles forment un « cercle » : elles créent bien une figure spatiale présente dans la basilique et transposable dans le texte de l'écrivain.

On voit mieux comment le texte de Michel Butor peut être l'équivalent du bâtiment : il doit être un tissu capable de faire tenir ensemble toutes les paroles de la basilique, celles écrites sur les murs et celles prononcées par les touristes. La basilique et la *Description de San Marco* sont toutes deux des tissus capables d'accueillir et d'unir des œuvres d'art hétéroclites, récoltées au fil des pillages : « il était impossible de laisser dire aux visiteurs que toute la splendeur de Saint-Marc était ce qui venait de la grande ville impériale unique source. Il fallait donc enserrer tout cela dans un tissu nouveau.<sup>1</sup> » « La grande ville impériale » dont il est question, c'est Constantinople, pillée par les Vénitiens. Michel Butor ne porte pas de jugement moral sur cet acte, mais propose une réflexion esthétique qui se traduit par une conception particulière de la littérature : l'artiste n'a pas à créer à partir de rien mais il doit concevoir une forme hospitalière, capable de donner sens à différents objets, de créer des rapports entre eux, d'où la pratique du collage littéraire, chère à l'écrivain.

Cependant, ce jeu de juxtaposition crée un sens, ou donne un sens nouveau aux éléments textuels ou artistiques qu'il juxtapose. C'est le cas de la basilique Saint-Marc tout comme du texte de Michel Butor.

Dans le découpage que le mosaïste a fait du texte de la Bible, Dieu se repose entre le moment où il a modelé la figure de l'homme et celui où il lui insuffle la vie, satisfait d'avoir disposé au milieu de son monde neuf une merveilleuse statue de lui-même. Un jeu de citations est une interprétation, et sans jamais heurter de front l'orthodoxie, la bible de Saint-Marc va nous donner une adaptation vénitienne du catholicisme, souvent fort éloignée de la tradition romaine.

L'or.

Avant cette animation, Dieu pouvait se reposer ; désormais, l'homme va devenir son constant souci, une très sérieuse menace.<sup>2</sup>

« Un jeu de citations est une interprétation » : cette phrase, au présent de vérité générale, s'applique tout aussi bien à la basilique qu'au texte de Michel Butor, texte-mosaïque juxtaposant des citations en créant des liens entre elles. En confrontant images et textes, en confrontant différents épisodes de la Bible, la basilique produit du sens inattendu : Dieu ne se repose pas après avoir insufflé la vie à l'homme, mais avant, ce qui signifie que l'homme est « une très sérieuse menace », qu'il peut même concurrencer Dieu. Dès la création de l'homme, la basilique assoit la grandeur de l'être humain, sa capacité à rivaliser, en tant que créateur, avec Dieu. Cette interprétation donnée par la basilique est une « adaptation vénitienne »,

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 514.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.526.

l'esprit vénitien apparaissant comme une sorte d'orgueil d'artiste, de prétention babélique, tout au long de cette description. De même Michel Butor donne une interprétation quelque peu sacrilège à cette basilique en en faisant l'image de cet orgueil humain, et le lieu de la vie terrestre, notamment en incluant dans sa description les propos futiles des touristes. On voit ici encore l'influence de l'école vénitienne en musique, dont j'ai montré qu'elle introduisait dans la musique sacrée des instruments profanes qui la tirent vers un plaisir mondain bien plus que vers la méditation religieuse.

Le texte de Michel Butor s'inspire de l'architecture et de la musique de la basilique pour devenir un lieu hospitalier, capable d'intégrer tous les discours. Il propose un chronotope non pas seulement au sens où il évoque un lieu et une époque, où il les fait naître dans l'imagination de son lecteur : il est ce lieu, cet espace. Cette idée d'un texte-espace rejoint ce que j'ai dit sur les livres-objets précédemment.

### **B) Fuite du temps et temps du retour : faire tourner les aiguilles du temps**

L'œuvre mobile permet de complexifier la perception traditionnelle du temps, en ne la limitant plus à un temps unique et linéaire. Ou plutôt, la forme mobile permet de rendre compte de la complexité du temps moderne, du temps tel qu'il peut être vécu par l'un de nos contemporains, alors que le roman traditionnel a tendance à simplifier abusivement les représentations du temps qu'il donne. On retrouve l'idée que la forme mobile rend compte d'un réel vécu comme chaotique tout en mettant le lecteur en position d'y détecter un ordre et d'organiser ainsi sa perception du monde qui l'entoure. Devant cette démultiplication, un cadrage devient nécessaire pour éviter les risques de chaos : le temps pourrait devenir quelque chose d'opaque, d'incompréhensible, et donc d'impartageable, ce qui poserait évidemment des problèmes d'organisation sociale sur le plan de la vie communautaire, et des problèmes d'illisibilité au niveau littéraire. Cela explique peut-être le grand intérêt que porte Michel Butor à tous les systèmes de délimitation du temps : calendrier, cycle solaire, cycle lunaire, jours de la semaine... En effet, plusieurs textes réfléchissent sur les emboîtements imparfaits (qui permettent donc du jeu) des calendriers solaires, lunaires, révolutionnaires, des cycles des semaines ou des mois, montrant ainsi que les calendriers sont des conventions qui ne parviennent pas réellement à maîtriser les fluctuations de la temporalité (*L'Utilité poétique*, « Les révolutions des calendriers »...) Ainsi, dans *Conversation sur le temps*, où Michel Butor répond aux questions de Carlo Ossola, il revient sur cette question du temps des calendriers :

Le fait que nous mettons des heures, des journées, des semaines, des mois sur l'écoulement du temps, fait que nous percevons le temps d'une manière toute différente. Nous avons encore l'impression que le temps a une dimension linéaire, et que nous le vivons d'une façon linéaire. Mais évidemment, ça ne marche pas : le passé, comme dit Augustin, le passé est présent et le futur est déjà présent, et le présent est déjà passé au moment même où on le dit et nous ne pouvons en parler parce qu'il est aussi futur.

J'ai donc essayé de travailler sur les calendriers qui se replient les uns sur les autres.<sup>1</sup>

La musique, parce qu'elle propose un temps qui fait sans cesse retour sur lui-même, et j'ai vu l'importance de la répétition comme principe fondamental de l'organisation musicale, remet en cause le temps des calendriers, essentiellement linéaire. L'apparition de la division par heure dans *Mobile*, par jour et nuit dans *Réseau aérien*, et par mois dans *6 810 000 Litres d'eau par seconde* pourrait alors servir à relativiser cette linéarité supposée par l'organisation du temps selon les calendriers, d'autant plus que ce temps des calendriers dysfonctionne dans *Mobile* et *Réseau aérien*. On peut lier cette réflexion sur l'imperfection du découpage du temps selon un calendrier à celle qui, au XX<sup>e</sup> siècle, remet en cause la gamme tempérée : dans les deux cas, il s'agit de revenir sur un système insuffisant pour rendre compte d'une réalité complexe, celle du son ou du temps, mais nécessaire pour parvenir à l'exprimer, même imparfaitement. En effet, on sait que le tempérament modéré de la gamme tonale implique que les intervalles ne sont pas tout à fait justes : une quinte n'est pas exactement l'équivalent d'une autre. On peut s'intéresser à ce sujet au travail de Robert Neumann qui proposa un autre tempérament de la gamme, basé sur un découpage en cinquante-trois degrés, ce qui permettrait « un son aussi pur que possible<sup>2</sup> », c'est-à-dire une équivalence plus grande entre les différentes tierces, ou quintes, ou autres intervalles, de la gamme :

La division de l'octave en 53 parties égales constituerait alors l'exemple d'un nouveau système de tempérament qui pourrait un jour entrer dans la pratique si, dans le cas où la musique se développerait au point que le besoin se ferait sentir d'un système sonore quatre fois plus riche que l'actuel, demeurerait encore présent (ou, mieux, se manifesterait à nouveau) le besoin d'un son aussi pur que possible issu des intervalles fondamentaux déterminés par les premiers harmoniques, et que l'on ne veuille pas renoncer pour autant à la commodité d'un tempérament.<sup>3</sup>

Le tempérament apparaît comme un pis-aller, nécessaire pour des raisons de « commodité », qui ne peut jamais rendre compte exactement du phénomène sonore tel qu'on le rencontre dans la nature, à partir

<sup>1</sup> Michel Butor, Carlo Ossola, *Conversation sur le temps*, op. cit., p. 19-21.

<sup>2</sup> Arnold Schönberg, *Traité d'harmonie*, op. cit., p.45, note de bas de page par Robert Neumann.

<sup>3</sup> *Ibid.*

des « harmoniques fondamentaux ». De même, le découpage en heures, en journée de vingt-quatre heures, ne peut pas rendre compte du phénomène du jour et de la nuit dans *Réseau aérien*. Le découpage en années de douze mois de 30 ou 31 jours nécessite lui aussi des ajustements lors des années bissextiles : il y a du jeu, et l'imperfection de ces calendriers permet aussi de passer de l'un à l'autre, comme dans les « Révolutions des calendriers », de les confronter. Prendre conscience de leur caractère artificiel devient une potentialité de création supplémentaire : Neumann invente de nouveaux tempéraments, Michel Butor de nouvelles façons de découper le temps, non plus en jours et en nuits, mais en escales, par exemple, dans *Réseau aérien*.

Cependant, la structuration du temps par des systèmes, même imparfaits, est aussi une nécessité pour contrôler, au moins dans nos représentations mentales, le temps et ainsi structurer l'œuvre. De même que dans les œuvres à contraintes, l'ajout de contraintes permet une liberté plus grande, les délimitations linéaires rendent la non-linéarité de la temporalité dans ces œuvres compréhensibles. Comme toujours chez Michel Butor, les structures sont un moyen d'explorer des possibilités nouvelles sans risquer le chaos. Ainsi l'annonce des mois dans *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, loin de renforcer l'impression d'une linéarité du temps, donne l'impression d'une cyclicité, d'abord parce que le cycle des mois se répète, et ensuite parce que d'un mois à l'autre les mêmes personnages surviennent, les mêmes faits se produisent.

La grande présence des répétitions dans les œuvres mobiles, que j'ai déjà soulignée en lui donnant un rôle de signal, d'indice pour déduire une structure, permet aussi de concevoir autrement le temps en dessinant le temps du retour, le temps qui passe mais qui revient. Encore une fois, on voit l'impossible dichotomie que suppose l'œuvre de Michel Butor : impossible d'opposer le temps qui fuit au temps qui revient, l'un va avec l'autre. « Le temps musical vient au secours du temps vécu<sup>1</sup> », le temps du retour sauve le temps qui fuit, « et se met à réorganiser le temps du calendrier<sup>2</sup> » : il le sauve en mettant en place une certaine forme d'abstraction qui montre à la fois le passage des jours (le deuxième jour du mois vient toujours après le premier) et un système de retour (le premier jour du mois se retrouve dans le premier jour du mois suivant). « Cette question du calendrier est infinie<sup>3</sup> » car elle fait tenir ensemble la contradiction du temps qui fuit et du temps qui revient, tout comme la forme fugue dont j'ai montré qu'elle influence particulièrement *6 810 000 Litres d'eau par seconde*.

Dans *Révolutions musicales* de Dominique et Jean-Yves Bosseur, une analyse est proposée du temps chez Michel Butor et chez Henri Pousseur. Ce rapprochement, motivé par la collaboration des deux

<sup>1</sup> Michel Butor et Carlo Ossola, *Conversation sur le temps*, p. 21.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

artistes, permet de comprendre en quoi le traitement du temps dans l'écriture des œuvres mobiles de Michel Butor est inspiré d'un traitement musical, et en quoi cela a transformé sa perception du temps.

Les œuvres récentes de M. Butor et H. Pousseur manifestent ainsi, dans leurs domaines spécifiques, une ouverture de la pensée sérielle au sens où, par une recherche aux implications à la fois esthétiques et sociales, chaque phénomène mis en œuvre est donné à lire ou à entendre pour lui-même et dans ses relations aux autres ; se développe un temps dénué d'impatience où chaque participant peut s'exprimer avec un maximum de liberté et en toute transparence.<sup>1</sup>

Il y a bien une « ouverture de la pensée sérielle » car chaque élément fonctionne comme composante d'une série tout en ayant une valeur intrinsèque. Ainsi, j'ai vu que chaque dialogue propose un jeu sur le retour d'un même son tout en s'inscrivant dans la structure contrapuntique qui fait revenir dans un ordre donné les avions les uns après les autres. Cela produit un « temps dénué d'impatience », expression reprise à Henri Pousseur, car ces dialogues, qui s'interrompent sans cesse, qui ne se composent pas de phrases complètes mais de fragments toujours segmentables, peuvent être récités plus ou moins lentement, alors que dans un texte syntaxiquement cohérent, trop de lenteur nuit à la compréhension des liens qui unissent les éléments de la phrase. Ce temps de la lecture ou de l'exécution musicale laisse donc un « maximum de liberté » parce qu'il refuse l'impératif de régularité qui règne peu ou prou sur la récitation traditionnelle de texte ou l'exécution musicale, mais aussi parce qu'il refuse l'impératif de linéarité : en effet, le retour de certaines syllabes produit une sorte de temps circulaire, ou les mots prononcés entre deux occurrences d'une même syllabe sont comme effacés. Ce temps circulaire s'accorde avec le mouvement circulaire des avions qui font un long voyage pour retourner à leur point d'origine.

Cette manière de multiplier les temporalités est déjà présente, comme je l'ai vu, dans les romans de Michel Butor, et a motivé le passage à la forme mobile. Dans les romans, elle s'illustre dans la syntaxe même : les phrases de *L'Emploi du temps* débordent la syntaxe en formant des cascades de paragraphes sans interruption : la temporalité échappe à la maîtrise.

#### **a) Réseau aérien et Mobile : le temps en marche**

Michel Butor évoque dans ces œuvres une situation, permise par les technologies modernes, dans laquelle cette linéarité du temps se dédouble et se complique. Dans *Réseau aérien*, deux avions partent du même

<sup>1</sup> Dominique et Jean-Yves Bosseur, *Révolutions musicales, op. cit.*, p. 74.

point (Orly) et vont rejoindre le même point (Nouméa), mais en passant chacun par un côté de la terre. Ils partent à la même heure d'Orly et arrivent à la même heure à Nouméa. Cependant, l'un a rencontré deux fois la nuit et l'autre une seule fois. Il y a donc une non-coïncidence entre le découpage du temps en nombre d'heures et le découpage du temps selon l'alternance du jour et de la nuit : le cycle jour-nuit ne dure plus forcément vingt-quatre heures. De même, le temps passé dans l'avion par les passagers et l'heure à laquelle ils arrivent à Nouméa ne coïncident pas du fait du décalage horaire. Plusieurs temporalités émergent déjà, ici sur un plan scientifique, astronomique. Werner Spies, dans *Les Chances de ma vie*, parle de « jeu avec des particules de temps<sup>1</sup> », faisant ressortir la segmentation des instants, la brisure de la continuité temporelle. Il y a « jeu avec » ces « particules de temps », mais il y a aussi du jeu entre elles : elles ne s'emboîtent pas parfaitement. Cette situation nous oblige à différencier le temps des horloges de celui marqué par le cycle solaire : la notion de simultanéité s'en trouve complexifiée, au point qu'arrivé à la fin du texte, le lecteur n'est pas capable de dire quels passagers (dans quel avion) parlaient simultanément, chacun d'un côté du globe, tout en comprenant que c'est le cas de certains d'entre eux.

Cette complexité se retrouve dans *Mobile* : la carte des États-Unis au début nous pousse à chercher à reconnaître linéairement le trajet effectué par le narrateur grâce aux États qu'il nomme, mais on comprend vite qu'il procède par saut, passant d'un État à un autre État lointain, dans un voyage spatialement impossible. La non-linéarité de l'espace se double d'une non-linéarité du temps : en effet, ces sauts dans l'espace permettent un jeu avec les différents décalages horaires et les variations du temps météorologique. Ainsi on passe du « temps des montagnes » au « temps central », au « temps oriental » et au « temps pacifique », selon le découpage classique des zones horaires des États-Unis. L'espace parcouru dans ces deux œuvres bouleverse le temps des horloges, le temps linéaire : le jeu du décalage horaire fait qu'une heure vécue par le passager de *Mobile* peut en fait durer deux heures ou zéro heure, la rotation de la planète fait que dans un même laps de temps la nuit tombe une ou deux fois dans *Réseau aérien*.

La multiplication des temporalités ne s'arrête pas là : à ces temporalités astrologiques et horaires, il faut ajouter des temporalités psychologiques. En effet, le texte met l'accent sur la manière dont chaque passager perçoit le temps qu'il passe dans l'avion. Certains s'ennuient, et le temps est long. D'autres dorment, et le temps passe vite. Certains combent le temps présent par des souvenirs, d'autres par des espoirs : le temps du passé ou du futur remplace le temps du présent. Le couple A et j du premier avion est caractérisé par sa jeunesse, c'est leur premier grand voyage : les amants expriment leur mélange de crainte et d'espoir devant l'inconnu que représente Nouméa, et leur motivation financière – ils vont enseigner là-bas pour faire des économies. Au contraire, E et j de l'avion 10 (et j'ai vu que l'avion 1 et

<sup>1</sup> Werner Spies, *Les Chances de ma vie*, op. cit., p. 219.



l'avion 10 fonctionnaient selon une sorte de symétrie) rentrent d'un long séjour à Téhéran qu'ils ont fait pour gagner de l'argent. E est plein d'angoisses, hanté par ce pays qu'il quitte : d'un côté l'attrait de l'inconnu, de l'autre la hantise du trop connu, l'aller et le retour, les deux versants du voyage symbolisés par ces deux avions qui parcourent les deux versants de la Terre. On retrouve le motif de la hantise, du temps qui ne passe pas, avec le couple E et j de l'avion 2. E a travaillé à Saïgon de longues années, et dit qu'il a détesté cet endroit. j lui répond que cet endroit ne le quittera plus, qu'il le retrouvera partout. Notons que la duplication d'un même motif, celui de la hantise, est souligné par la reprise des lettres E et j dans deux avions différents : j'ai montré comment ces reprises et variations sont pour moi les marques de l'influence de la musique sur ces œuvres. Cette multiplication des temporalités psychologiques passe aussi par l'irruption du rêve, du sommeil, qui prend peu à peu tous les passagers à la fin du texte.

Si le mythe du temps linéaire est à ce point mis à mal par ces livres, c'est qu'essentiellement il est question de retrouver une mémoire, d'assumer un passé criminel, en tout cas pour *Mobile*, et peut-être pour *Description de San Marco*, puisque la basilique est enrichie par le pillage et se tourne vers la mondanité plutôt que vers l'adoration de Dieu. Ainsi, Michel Butor déclare, pour expliquer ses motivations à écrire *Mobile*, et à propos de tous les noms de villes européennes repris aux États-Unis et dont on oublie l'origine : « L'Amérique est un continent privé de mémoire.<sup>1</sup> » Or cette absence de mémoire conduit à la superficialité que traduit la profusion d'objets loufoques. Comme le montre Jean Roudaut, il faut assumer le crime (ici la persécution des Indiens d'Amérique et l'esclavage) afin de redonner au monde sa profondeur et sa dimension sacrée, afin de lutter contre une fuite en avant mensongère : « Nous trouvons le meurtre dans toute fondation du sacré<sup>2</sup> », et nous nous entêtons à le cacher : « Ce sont ces camouflages que cherche à lever Butor pour nous révéler la pérennité archaïque de notre pensée.<sup>3</sup> »

### **b) *Description de San Marco et Mobile* : « compositions pluralistiques »**

Plus que les autres textes, *Mobile* et *Description de San Marco* confrontent des époques différentes, afin de donner un panorama de tous les moments qui ont marqué ces lieux, mais les extraits sont mêlés les uns les autres, aucun ordre chronologique n'émerge : le temps ne progresse pas de façon linéaire. Il faut alors se demander pourquoi Michel Butor mêle ainsi les époques et quelle représentation du temps cela produit.

<sup>1</sup> Michel Butor, *Entretiens, quarante ans de vie littéraire*, I, *op. cit.*, p. 184.

<sup>2</sup> Jean Roudaut, *Michel Butor ou le livre futur*, *op. cit.*, p. 167.

<sup>3</sup> *Ibid.*

J'ai déjà rapproché *Mobile* des « mobiles musicaux » que sont, d'après le compositeur lui-même, les *Variations pour orchestre* et les dernières œuvres de Stravinski, car ce dernier y confronte et associe des musiques composées dans des époques variées. Le système sériel devient le moyen d'accueillir et d'unifier ces styles différents. Dominique et Jean-Yves Bosseur, dans *Révolutions musicales*, déclarent :

Ses œuvres tardives, dont le *Requiem Canticles* de 1966, annoncent une ère de la pensée musicale qui ne joue plus sur la négation des valeurs établies, ni sur une simple synthèse de différents styles, mais sur l'enseignement réciproque et dynamique de systèmes de pensée dont aucun ne peut vraiment prétendre à l'universalité ni chercher à supplanter les autres.<sup>1</sup>

On pourrait quasiment appliquer cette analyse à *Mobile* : Michel Butor n'émet pas de jugement sur les textes qu'il cite, il n'en privilégie pas un plutôt qu'un autre, mais les fait entrer dans une forme qui leur permet de dialoguer. Chaque passage modifie la manière dont on lit les autres, produit un éclairage qui permet de les voir autrement : il y a bien là un « enseignement réciproque et dynamique de systèmes de pensée dont aucun ne peut vraiment prétendre à l'universalité. » Le mélange des époques permet de ne pas les hiérarchiser, de sortir de la représentation d'un temps linéaire, d'une civilisation en progrès.

De plus, les *Variations pour orchestre* se construisent sur une série de douze notes que Stravinski fait entendre dans différents styles. Il y a donc une continuité entre les époques, et l'idée que c'est encore et toujours le même matériau qui est repris sous une forme nouvelle. L'ancien revient dans le nouveau, et la forme sérielle devient non plus un style au même titre que les autres mais un espace d'accueil, un pont entre tous les styles, puisque la musique occidentale, toujours, se base sur le principe de périodicité, comme nous l'a appris Henri Pousseur dans « Pour une périodicité généralisée<sup>2</sup> ». Il faudra se souvenir de cette conception de la forme sérielle en espace d'accueil pour étudier *Votre Faust*.

Il en est de même dans *Mobile* : malgré les évidentes différences de style entre les parties, c'est encore et toujours la peur de l'étranger qui est traduite, comme je le montrerai dans ma dernière partie. Cependant, la continuité entre les extraits de différentes époques n'efface pas le contraste, comme je vais le comprendre en comparant *Mobile* aux « compositions pluralistiques » de Zimmermann. Bernd Aloïs Zimmermann qualifie de « compositions pluralistiques » des œuvres comme son opéra *Les Soldats* ou encore *Présence*. Dans ces morceaux, il superpose des couches temporelles extrêmement différenciées : une voix utilise des modèles de musique médiévale quand une autre applique les codes de la musique

<sup>1</sup> Dominique et Jean-Yves Bosseur, *Révolutions musicales*, op. cit., p. 13.

<sup>2</sup> Henri Pousseur, « Pour une périodicité généralisée », dans *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale*, op. cit.

sérielle, par exemple. Il y a bien là un procédé compositionnel qui ressemble à celui de *Mobile* où Michel Butor confronte sur la page des textes d'époques variées, et des textes très clairement datés, que ce soit par leur contenu sémantique ou par l'apposition d'une date au début ou à la fin de chaque extrait.

Certains d'entre eux sont datés par leur contenu même : les propos racistes du président Thomas Jefferson (« ... *Tout le monde a observé l'amélioration des Noirs en corps et en esprit dès leur premier mélange avec les Blancs, ce qui prouve que leur infériorité n'est pas seulement l'effet de leurs conditions de vie.*<sup>1</sup> »), alors que les messages publicitaires s'ancrent dans une modernité voyante. De nombreuses citations sont datées : les explications historiques commencent par la formule « En + date » (« *En avril 1524, le navigateur florentin Verazzano conduisit la caravelle française la "Dauphine" à la découverte du port de New York et nomma ce rivage Angoulême en l'honneur de François I<sup>er</sup>, roi de France.*<sup>2</sup> » ou encore « *En 1916, comme un temple mormon venait d'être bâti en Hawaï, les derniers survivants de la colonie d'Iosepa retournèrent dans leur pays, abandonnant la ville à ses fantômes.*<sup>3</sup> »), et les extraits du procès de la sorcière de Salem, de journal ou de *L'Évangile de la richesse* d'Andrew Carnegie finissent par une date (« *"The New York World", 9 avril 1893 :4* »).

Cette « composition pluralistique » est liée, chez B.A. Zimmermann, à une certaine conception du temps. Il déclare que « Le passé, le présent et l'avenir sont liés, comme nous le savons, seulement dans leur apparence, en tant que temps cosmique, au phénomène de la succession ; cependant, dans notre réalité spirituelle, cette succession n'existe pas, le temps se rétrécit en quelque sorte pour former une sphère.<sup>5</sup> » Alors que nos représentations scientifiques nous ont habitués à considérer le temps comme une succession linéaire d'instant, nous le vivons plutôt comme une « sphère », dans laquelle présent passé et futur sont sensibles. Cette sphère se rapproche des trois présents de saint Augustin, déjà évoqués. On a bien l'impression que le temps forme une sphère dans *Mobile* : les différents textes cités appartenant à des époques éloignées sont pourtant côte à côte sur la page, comme si le temps qui les séparait s'était « rétréci », permettant des rapprochements d'autant plus troublants que les textes affichent leur appartenance à une époque précise. Ainsi, le jugement d'une sorcière de Salem, accusée de tous les maux par ses voisins, prend une teinte douloureusement actuelle quand il est confronté aux paroles racistes semblant émaner d'Américains modernes. L'écart entre les époques se gomme au profit d'un rétrécissement du temps qui nous fait craindre un retour du passé dans le présent. Le rétrécissement du

<sup>1</sup> Michel Butor, *Mobile*, op. cit., p. 397

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 395.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 384.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>5</sup> Bernd-Aloï Zimmermann, cité par Christian Martin Schmidt dans *Brennpunkte der neuen Musik*, Cologne, Hans Gerig, 1977, p. 103.

temps s'accompagne d'un rétrécissement de l'espace, puisque le conducteur de *Mobile* passe d'un État à l'autre instantanément, pour former un chronotope cohérent.

Le temps ne va pas vers un achèvement, il n'y a pas de progrès, toutes les époques ont leur lot de découvertes et de régressions, se reprenant et se modifiant les unes les autres. Cette relativisation des époques permet alors au lecteur de s'ouvrir aux civilisations antérieures, de chercher à comprendre leur fonctionnement propre sans postuler, comme c'est le cas dans une philosophie eschatologique, qu'elles sont inférieures à l'époque actuelle. Le temps apparaît comme un cycle où tout revient toujours, même si c'est sous une autre forme. L'association dans un même mobile de toutes ces époques permet de prendre conscience des constantes et des nuances entre elles. Émerge donc une vision assez pessimiste de l'Histoire qui contredit l'idée de progrès, mais au-delà de ce pessimisme, c'est surtout une profonde curiosité pour le passé et pour l'ailleurs qui se fait jour dans le texte. De plus, parce qu'il n'existe pas de narrateur capable d'émettre un jugement, cette vision pessimiste n'est pas alarmiste : plus qu'une incitation à l'action, au changement immédiat, ce texte est une invitation à la prise de recul. Regarder dans le passé, retrouver les textes anciens, prendre le temps d'associer ces textes de différentes manières afin de voir ce qui naît de ces rencontres hasardeuses, voilà plutôt l'envie, la curiosité, que suscite *Mobile*.

La basilique, telle qu'elle est décrite, incarne aussi cet empilement des époques en faisant voir, dans son architecture, différentes strates temporelles en un tout cohérent. En effet, elle a été enrichie, modifiée au cours des siècles, et le visiteur qui y passe, s'il connaît suffisamment l'histoire de ce lieu, peut apprécier la profondeur temporelle d'un tel endroit. On comprend assez facilement comment ce monument incarne des époques passées, et je ne m'y arrêterai pas : elle est en effet enrichie par le pillage de Constantinople qui y a introduit des œuvres du V<sup>e</sup> ou VI<sup>e</sup> siècles, et elle a été modifiée régulièrement depuis sa création. La *Description de San Marco* donne à voir les époques différentes des textes qui la composent par les langues utilisées : le latin a une coloration antique et les langues européennes évoquent, dans ce contexte, un tourisme moderne.

La basilique incarne aussi des époques futures, elle est un bâtiment ouvert à l'avenir parce qu'elle est ancrée dans une tradition ancienne, nourrie par les architectures du passé : on est très proche du rapport à la tradition d'Henri Pousseur. Il ne faut pas oublier à ce propos que Michel Butor écrit *Description de San Marco* en même temps que *Votre Faust*, dont la construction durera plus d'une décennie. La première partie de *Description de San Marco*, intitulée « La façade », décrit la place Saint-Marc en expliquant

qu'elle fait partie de la basilique, qu'elle est liée à elle par des détails architecturaux mais aussi parce que la basilique est un endroit qui existe dans le monde, dans la foule. C'est aussi un lieu mondain.

Car l'eau de la foule est aussi indispensable à la façade de Saint-Marc que l'eau des canaux à celles des palais. Alors que tant de monuments anciens sont profondément dénaturés par le touriste qui s'y rue, nous donnent l'impression d'être profanés, même par nous, bien sûr, quand nous n'y venons pas dans un esprit de stricte étude, ces lieux réservés, secrets, fermés, interdits, brusquement éventrés, ces lieux de silence et de contemplation brusquement livrés au jacassement, la basilique, elle, avec la ville qui l'entoure, n'a rien à craindre de cette faune, et de notre propre frivolité ; elle est née, elle s'est continuée dans le constant regard du visiteur, ses artistes ont travaillé au milieu des conversations des marins et marchands. Depuis le début du XIII<sup>e</sup> siècle, cette façade est une vitrine, une montre d'antiquités. Les boutiques sous les arcades sont en vérité son prolongement.<sup>1</sup>

La foule est une « eau » qui vient baigner la basilique. Ce motif liquide, qui réapparaît dans la suite de l'œuvre pour parler de la foule ou de ses bavardages, rappelle celui des chutes du Niagara dans *6 810 000 Litres d'eau par seconde*. Comme l'eau des chutes, la foule est la partie vibrante, changeante, de la basilique. Elle vient sans cesse la renouveler. C'est ainsi que la basilique « s'est continuée » : ce verbe, dont la forme pronominale est rare, suggère que la basilique se renouvelle par elle-même, que par essence elle est dans la « frivolité » toujours changeante. Sa dernière mutation serait alors à trouver dans « les boutiques sous les arcades », structures presque stéréotypées du tourisme moderne, et qui sont pourtant « son prolongement ». La basilique se continue, et aussi à travers ce texte composé par Michel Butor comme un équivalent, un prolongement de la basilique. Soulignons encore une fois l'hospitalité d'un tel texte qui accueille le moindre bavardage pour en faire un morceau d'une œuvre architecturale et littéraire.

On pourrait appliquer à ce texte ce que Michel Butor dit de Victor Hugo :

Tout évangile qu'on prend pour l'évangile est un apocryphe, foyer d'un massacre.

Indispensable alors de violer ce cercueil scellé délétère, de décoller ces pages agglutinées, d'écorcher ce cadavre, déchirer, remettre en pièces méthodiquement ce caillot, d'y faire circuler à nouveau son air natal, de le profaner pieusement.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Michel Butor, *Description de San Marco*, *op. cit.*, p. 508.

<sup>2</sup> Michel Butor, « Victor Hugo romancier » (*Répertoire II*), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, II, *Répertoire I*, *op. cit.*, p. 566.

*Description de San Marco* ainsi que *Mobile* ont un aspect profanateur, qui se fait au nom d'une revitalisation de l'objet de culture qu'il vise. Il s'agit toujours de refuser le figement, parce que ce qui se fige devient immédiatement mensonger, faute de pouvoir s'adapter aux changements incessants du monde. On comprend ainsi l'aspect mobile, liquide, des textes que j'étudie : Michel Butor nous empêche de les immobiliser, de les fixer dans notre mémoire une fois pour toutes. L'influence de la musique sur les œuvres de Michel Butor s'explique aussi comme cela : la musique est l'art du passage, un son résonne pour bientôt s'éteindre et en laisser entendre un autre, sans jamais se fixer. Pour rendre toute sa vitalité à la description d'un monument présent, il faut donc l'inscrire dans son passé, en montrer toutes les évolutions à travers le temps, afin de ne jamais oublier qu'essentiellement il est changeant. Voici pourquoi Jean Roudaut lit dans « l'exploration temporelle » une « importance métaphysique » chez Michel Butor :

Le désaccord est permanent ; il paralyse le temps, le fige en un présent faux puisqu'il n'est pas fait de passé et de futur, du plus de passé et de futur possible perçus dans leur ensemble. Immobilisant le temps, il hypothèque l'avenir ; la recherche du passé n'est pas une recherche de la formulation du désaccord, mais des éléments dont l'oubli nous paralyse, car l'oubli est la forme au second degré de cette gêne polymorphe dont le malaise, le mensonge, la fissure sont les éléments simples. L'exploration temporelle va prendre chez Butor une importance métaphysique, car l'oubli est une forme de la mort.<sup>1</sup>

### **c) Un mouvement immobile**

Dans *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, le découpage temporel est à première vue plus classique, au sens où il respecte une forme de linéarité. En effet, on suit le déroulement des mois du calendrier julien. C'est que pour aborder le thème de l'eau mouvante, de la cascade, symbole de l'écoulement du temps et de l'instabilité, il faut en contrepartie une structure fixe, régulatrice, qui permet de voir que le changement, l'écoulement perpétuel du temps n'empêche pas l'éternel retour du même sous d'autres formes : il faut un repère pour mesurer les variables. Un parallèle entre le lieu et les visiteurs se dégage implicitement de ce texte : tout comme dans la cascade, une goutte d'eau en remplace une autre pour donner l'impression d'un élément fixe (la cascade, toujours à sa place), dans le site touristique des chutes, une « vieille peau » en remplace une autre, mois après mois. Voici un autre exemple de la manière dont la critique sociale, dans les trois textes, est toujours implicite, portée par la structure même du texte : il n'y a pas de narrateur moralisateur, les implications critiques des textes découlent toujours des structures. Dans

<sup>1</sup> Jean Roudaut, *Michel Butor ou le livre futur*, *op. cit.*, p. 111.

ce texte aussi, mobilité et fixité jouent l'une avec l'autre, ce qui aboutit à reconsidérer ce qui a l'air fixe, stable, pour y déceler un mouvement plus ou moins imperceptible. *6 810 000 Litres d'eau par seconde* nous présente une société qui se renouvelle sans changer pour autant. On y retrouve toujours les mêmes stéréotypes de personnes qui reviennent, sous des noms et des voix différents. Cette homogénéité est soulignée par le fait qu'une première lettre de prénom est assignée à chaque catégorie de personnage : toutes les « vieilles peaux » ont un nom commençant par « g ». Le temps est caractérisé par cette même avancée immobile dans *Réseau aérien*, cet éternel retour du même avec ces avions qui avancent mais tournent en rond ou ce texte qui se déroule mais part et arrive au même aéroport d'Orly. Des mêmes thèmes de discussions reviennent d'avion en avion, dans des bouches différentes : les plaisirs d'Orly, les rêves à la fin du texte... La construction mobile de l'œuvre permet de montrer un mouvement qui ne bouge pas, une forme en perpétuelle transformation tout en restant une seule et même œuvre.

Pourtant pour les touristes qui visitent les chutes du Niagara, le temps passe et le lieu change : les vieux couples qui reviennent pour la seconde fois aux chutes ne retrouvent pas ce qu'ils avaient vu à l'époque. Ainsi le même dialogue à ce propos revient en mouvement rétrograde (le terme est musical et signifie, on le rappelle, qu'un segment musical est repris mais les notes de la fin viennent au début et vice-versa) dans le texte :

CHARLES Tout a changé

[...]

DIANA Nous avons changé.

[...]

CLINTON Il n'y avait pas cette énorme tour qui ressemble à un château d'eau.

[...]

DIANA Il n'y avait pas ce petit beffroi avec un carillon,<sup>1</sup>

CLINTON Il n'y avait pas cette énorme tour qui ressemble à un château d'eau.

[...]

DOLLY Il n'y avait pas ce petit beffroi avec un carillon.<sup>2</sup>

CLINTON Tout a changé.

[...]

DOLLY Nous avons changé<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Michel Butor, *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, op. cit., p. 620-621.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 899.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 892.

En effet, les Chutes changent : elles étaient l'expression de la puissance de la nature quand Chateaubriand les décrivait, elles sont devenues un haut lieu de commercialisation, sous lequel la puissance de la nature transparait pourtant. La description des boutiques souvenirs, que j'ai déjà citée, peut être lue comme l'expression de cette dégradation du sublime naturel au platement commercial :

**SPEAKER Au fond du Queen Victoria Park, on arrive à l'ascenseur du tunnel.**

[...] *À la ronde des arcs-en-ciel.* LECTEUR  
*L'onde,*

**Achat des billets. Comptoirs des souvenirs :**

[...] *Sans nombre,*  
*frappant le roc,*

**des brosses à cheveux à chutes,**

[...] *se courbe et se croise,*  
*ébranlée rejaillit sur l'abîme*

**des carafons à chutes,**

[...] *en tourbillons dont les terribles mugissements d'écume*  
*se font entendre à soixante milles à la ronde,*

**des cravates à chutes,**

[...] *qui,*  
*frappant le roc ébranlé,*

**des petites femmes nues en faïence dont on enlève les deux seins formant salière et poivrière,**

[...] *s'élevant rejaillit*  
*au-dessus des forêts en tourbillons,*

**des lampes de chevet à chutes,<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 633-634.



On voit bien ici comment la voix du speaker constitue un contrepoint ironique à la voix du lecteur, qui retransmet les mots de Chateaubriand. Le discours de Chateaubriand est dominé par le champ lexical du sublime et de la force du mouvement (« en tourbillons », « rejaillit », « ébranlé », « le roc », « l'abîme »), usant largement de l'hyperbole (« se font entendre à soixante milles à la ronde », « terribles mugissements »). Au contraire, le discours du Speaker décrit des objets du quotidien particulièrement vulgaires (« des petites femmes nues en faïence dont on enlève les deux seins formant salière et poivrière »). Par leur rencontre, les citations s'enrichissent les unes les autres, se donnent sens. François Aubral a résumé ce phénomène, lié à l'utilisation des citations par Michel Butor, par cette phrase : « Cette méthode montre bien qu'en littérature le tout n'est pas égal à la somme des parties.<sup>1</sup> »

L'aspect ennuyeux de ces objets est souligné par le retour de « à chutes » qui montre que les chutes sont réduites à des objets du quotidien sans aucune recherche d'originalité ou de concordance entre l'objet et les chutes. En effet, ce « à chutes » revient quel que soit l'objet décrit, ce qui pose même parfois des problèmes de compréhension littérale. Dans « des brosses à cheveux à chutes », l'absence de majuscule à « chutes » crée une ambiguïté : on peut se demander si ces brosses à cheveux sont adaptées aux personnes souffrant d'une chute de cheveux, avant de comprendre, grâce à la suite, qu'elles sont sans doute recouvertes d'une image des chutes. La répétition crée une polysémie, ou plutôt, pour reprendre le mot de Derrida, une dissémination<sup>2</sup> du sens : ce « à chutes » qui revient sans cesse à la fin des groupes nominaux devient comme la « chute » qu'on trouve traditionnellement à la fin d'une blague. Les chutes du Niagara sont réduites à la chute d'une blague et laissent imaginer la chute des cheveux, peut-être ceux des « vils séducteurs » qui les hantent. Le sens s'ouvre et laisse éclore diverses associations, entre humour et dénonciation.

L'eau qui coule symbolise traditionnellement le temps qui passe et qu'on ne peut pas arrêter, introduisant un perpétuel changement. Les chutes du Niagara incarnent dans *6 810 000 Litres d'eau par seconde* un paradoxe : elles ont une identité stable, ce sont toujours de grandes chutes d'eau, mais elles changent sans cesse puisqu'elles coulent. Le titre, au lieu de les nommer par leur nom, « les chutes du Niagara », ce qui leur conférerait une sorte de stabilité, énonce la vitesse stupéfiante de leur changement constant. Sous ce qui a l'air stable et solide, un mouvement qui ne s'arrête jamais se fait jour. On comprend pourquoi on a pu détecter chez Michel Butor une tendance baroque : le monde est perpétuellement instable et changeant.<sup>3</sup> L'immobilité apparente est obtenue par une mobilité constante, et

<sup>1</sup> François Aubral, *Michel Butor*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>2</sup> Jacques Derrida, *La Dissémination*, *op. cit.*

<sup>3</sup> Voir par exemple Johan Faerber, « Le déni du lieu ou l'utopie baroque dans l'œuvre de Michel Butor », p. 271-288, dans *Michel Butor : déménagements de la littérature*, *op. cit.*, ou encore, Georges Raillard, « De quelques éléments baroques dans le roman de Michel Butor », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* n° 14, Paris, « Les Belles Lettres », 1962.

même les symboles les plus solides de la grandeur de la nature américaine, comme les chutes du Niagara telles que les a peintes Chateaubriand, sont susceptibles de changer, de se dégrader. La société, caractérisée par la fixité de ses hiérarchies et de ses stéréotypes, est inadaptée à ce monde qui change : sa rigidité qui produit de la peur de l'autre et de l'exclusion, se trouve ainsi dénoncée.

Dans la *Description de San Marco*, on retrouve aussi ce mouvement immobile, ce temps qui passe sans passer : la basilique est un voyage à travers diverses époques, et pourtant elle est un édifice bien fixé dans le sol. De plus, la traversée des époques permet de remarquer des constantes : le caractère mondain de la basilique ne se dément pas, puisqu'elle a toujours été peuplée d'une foule brillante et frivole.

Le temps passe et ne passe pas. Il y a là un nœud de contradictions qui englobe aussi le problème du mouvement tel qu'il a été posé par Zénon : la flèche va de l'arc à la cible et pourtant, si on détaille son mouvement, elle n'est jamais qu'immobile, elle n'est jamais qu'en un point de l'espace. Elle bouge sans bouger. Il faut revenir à Héraclite pour comprendre, ou au moins illustrer, ce mouvement immobile. Étudions le célèbre fragment que j'ai déjà évoqué : « On ne peut entrer deux fois dans le même fleuve » (D. 91), lit-on à la page 50 de *Héraclite et la philosophie*, de Kostas Axelos citant un fragment d'Héraclite.<sup>1</sup> L'image du fleuve illustre bien cette idée, que sous la permanence des choses du monde il y a un changement incessant.

La contemplation héraclitéenne, saisissant l'écoulement irréparable et permanent et la permanence dans l'écoulement irrémédiable, la discorde et la lutte, n'est ni optimiste ni pessimiste, mais tragique. Le monde reste Monde à travers tous les changements, la justice est Justice, à savoir lien nécessaire à l'existence et à la pensée de tout ce qui est.<sup>2</sup>

Il n'est pas question de juger cet écoulement et cette permanence, mais plutôt de les constater, et, par ce que Kostas Axelos appelle « le rythme de la pensée », de faire tenir ensemble ces deux aspects contradictoires d'une même réalité. Pas d'optimisme ou de pessimisme, parce que cela reviendrait à projeter un futur et à porter un jugement de valeur sur lui, mais une vision « tragique » : comme la tragédie cherche à maintenir l'union de la Fatalité (permanente) et du libre arbitre qui produit des changements de surface sans neutraliser la permanence de la Fatalité, les pensées d'Héraclite unissent

<sup>1</sup> Kostas Axelos, *Héraclite et la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1962.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 53.

permanence et changement en montrant comment ces deux aspects contradictoires de la réalité luttent sans cesse dans le monde / Monde. La Justice n'est plus le contraire de l'injustice, elle est un « lien nécessaire », ce qui relie entre eux les éléments contradictoires du monde.

La temporalité qui émane des œuvres de Michel Butor rappelle cet affrontement de la permanence et du changement, et on peut lire le travail artistique comme une façon de faire tenir ensemble ces contradictions sans les résoudre, sans choisir. « Faire tenir ensemble » apparaît bien comme un geste récurrent de la poétique butorienne, geste ayant des implications esthétiques tout autant qu'éthiques, puisqu'il révèle la contradiction en tant que telle et en montre des implications inattendues. Dans un entretien avec Jean-Yves Bosseur, il déclare ainsi :

Toute position simplement dualiste est généralement une situation provisoire ; Hegel nous l'a superbement montré. Mais on pourrait tendre à estimer un peu trop naïvement avoir résolu les contradictions. Il faudrait en fait mener les oppositions aussi loin que possible et c'est à ce moment qu'un véritable dépassement est envisageable.<sup>1</sup>

L'écoulement du temps est mimé par la structure même de *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, œuvre dans laquelle la coexistence des contractions bat son plein : nature et culture, permanence du lieu et écoulement de l'eau, permanence des initiales et changement des noms des personnages, Noir et Blanc, jeune et vieux, homme et femme, etc. Les chapitres, représentant chacun un mois, s'allongent jusqu'au chapitre VI avant de raccourcir, imitant ainsi, on peut l'imaginer, l'allongement puis le raccourcissement des jours. Cependant, ces deux temporalités sont décalées : le chapitre le plus long correspond au mois de septembre, quand c'est au mois de juin qu'on trouve le solstice d'été. Le temps du récit n'imité pas parfaitement le temps de la diégèse, il se décale par rapport à lui.

- I. (avril) p. 603 à 610 : 7 pages
- II. (mai) p. 611 à 636 : 25 pages.
- III. (juin) p. 637 à 662 : 25 pages.
- IV. (juillet) p. 663 à 690 : 27 pages.
- V. (août) p. 692 à 722 : 30 pages.
- VI. (septembre) p. 723 à 754 : 31 pages.
- VII. (octobre) p. 755 à 784 : 29 pages.
- VIII. (novembre) p. 785 à 812 : 27 pages.
- IX. (décembre) p. 813 à 832 : 19 pages.
- X. (janvier) p. 833 à 858 : 25 pages.

<sup>1</sup> Michel Butor, « Une séance de travail avec Michel Butor », dans *Entretiens, quarante ans de vie littéraire*, III, *op. cit.*, p. 209.

XI. (février) p. 859 à 884 : 25 pages.

XII. (mars) p. 885 à 899 : 14 pages.

Notons l'irrégularité que constitue le mois de décembre avec ses dix-neuf pages : comme toujours dans l'œuvre de Michel Butor, les principes structurels gardent une certaine souplesse et l'inattendu y trouve sa place. On pourrait aller jusqu'à dire que la structure n'existe que pour permettre à cet inattendu de surgir sans pour autant mettre en péril un ordre bien affirmé.

Il faut d'autre part remarquer les « parenthèses » présentes dans chaque chapitre sauf le premier. Dans ces parenthèses, le temps s'arrête : d'abord, on ne trouve plus, en bas de page, le mois de l'année correspondant au chapitre écrit en lettres capitales à plusieurs reprises sur toute une ligne, et d'autre part, il n'y a plus de notations de temps, alors que hors des parenthèses on trouve des notations d'heures en lettres capitales. Cette alternance d'un temps mesuré par le passage des heures et d'un temps arrêté, entre parenthèses, peut rappeler celle qui oppose « temps strié » et « temps lisse » dans *Penser la musique aujourd'hui* de Pierre Boulez. Le temps strié est celui que la pulsation découpe, qu'on peut diviser en rythmes. Au contraire, le temps lisse échappe à la pulsation, il flotte et laisse émerger l'inattendu, l'événement. Ce temps flottant est aussi utilisé par Messiaen qui cherche l'arythmie afin de rejoindre ce qu'il nomme « temporalité intérieure », dans une quête tout aussi musicale que religieuse. Pour en revenir à Michel Butor, le temps entre parenthèses de *6 810 000 Litres d'eau par seconde* est bien un temps libéré des contraintes, un temps pour respirer. Mais ce temps libre, comme toujours, ne peut exister en tant que tel que parce qu'il est encadré par du temps strié, parce qu'il existe comme une exception dans le temps mesuré. La contrainte, la structure, permet de laisser exister, en tant qu'exception, des moments de profonde liberté.

C'est en exposant la littérature aux trajets aléatoires, à la reprise des combinatoires, qu'advient la littérature. Elle vient à son événement en aveugle, elle ne *sait* ce qu'elle cherche : « Je ne sais pas du tout quels oiseaux vous allez dénicher de cette façon, comme les aborigènes australiens avec leur arme emblématique. » *Elle revient à elle* – comme on le dit après un évanouissement ; et le signataire revient à son enfance de l'art.<sup>1</sup>

« Elle ne sait ce qu'elle cherche » : à première vue, le jeu des séries, des « combinatoires », peut sembler « aveugle », sans but, dénué de sens. Mais c'est parce que la littérature cherche sans savoir quoi, qu'elle s'ouvre, se rend disponible à ce qu'elle ne peut concevoir. L'hyper maîtrise de la forme permet de

<sup>1</sup> Mireille Calle-Gruber, introduction, dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, I, *Romans*, *op. cit.*, p. 9.

laisser advenir le hasard, l'inconnu, parce qu'elle offre un certain lâcher-prise de l'interprétation. On ne cherche pas à re-trouver ce qu'on connaît déjà, on laisse advenir le sens. Michel Butor bâtit une forme parfaite pour voir quel sens viendra l'habiter. L'imitation des formes musicales, bouleversant nos habitudes de lecture, installe une forme de secret dans l'œuvre butorienne, qui est, selon Derrida, nécessaire au don. Je mettrai cela en rapport avec la façon, sensible dans l'entretien que Michel Butor m'a accordé et qu'on trouvera en annexe, dont l'écrivain refuse d'interpréter ses œuvres, préférant toujours décrire les conditions matérielles de leur production. Le don, pour qu'il en soit un, doit s'ignorer, afin d'« interrompre le cercle économique du même<sup>1</sup> » : si le donneur sait qu'il donne, il en retire une satisfaction narcissique, il se pense généreux (et ainsi, pour Derrida, cesse de l'être). De même, si celui à qui on donne s'en rend compte, il se sent valorisé par l'attention qu'on lui porte, laquelle devient peut-être plus importante que le don lui-même. Le don véritable est toujours

don de quelque chose qui reste inaccessible, donc non présentable et par conséquent secret. L'événement de ce don lierait l'essence sans essence du don au secret. Car un don, pourrait-on dire, s'il se faisait connaître comme tel au grand jour, un don destiné à la reconnaissance s'annulerait aussitôt. Le don est le secret lui-même, si on peut dire le secret *lui-même*. Le secret est le dernier mot du don qui est le dernier mot du secret.<sup>2</sup>

La générosité de l'œuvre de Michel Butor implique cet aspect chaotique, cette forme secrète, musicale. Elle permet à l'écrivain de donner ce qu'il ne sait pas qu'il donne<sup>3</sup>, et au lecteur de recevoir sans le savoir.

#### **d) Littérature sur écoute**

Le temps de la réception est lui aussi démultiplié : le temps de la lecture, qui peut s'interrompre sans cesse, ralentir ou accélérer, se différencie du temps de l'écoute, soumis à l'écoulement des paroles récitées. Le temps de l'écoute existe comme un temps absolu : du début à la fin de la réalisation radiophonique, il y aura toujours le même nombre de secondes. La vitesse d'écoulement du texte, le

<sup>1</sup> Jacques Derrida, *Donner le temps*, Paris, Galilée, 1991, p. 174

<sup>2</sup> Jacques Derrida, *Donner la mort* (1992), Paris, Galilée, 1999, p. 35.

<sup>3</sup> Michel Butor déclare ainsi dans « La critique et l'invention » : « Lorsque je lis ce qu'on écrit sur mes livres, ce qui m'intéresse, ce n'est pas de retrouver ce que je sais déjà. S'il ne réussit à me proposer que ce que j'ai déjà pensé moi-même avant lui, je ne puis juger ce commentateur que comme un assez bon élève.

Par contre, s'il me révèle quelque chose à quoi je n'avais pas pensé, mais qui me fait comprendre ce qui m'était obscur dans ce que j'écrivais, je le considère comme un maître. », (*Répertoire III*) *op. cit.*, p. 724.

tempo choisi par les récitants est imposé à l'auditeur. Au contraire, le temps de la lecture est changeant, puisque toutes les lectures se déroulent selon des tempos différents. Un même texte donne lieu à des réalisations dans le temps très variées, et sans doute variables à l'infini : la concision des répliques, des strophes, introduit un grand nombre de blancs dans la page, qu'il faut sans doute traduire par des plages de silence. Mais, alors que les mots, pour qu'on comprenne leur découpage et la manière dont ils s'articulent les uns avec les autres, imposent au lecteur d'enchaîner certaines syllabes et de respirer plus ou moins longtemps à certains endroits, ces silences marqués par des blancs échappent à toute mesure, et on peut les étendre ou les raccourcir selon son bon vouloir. La comparaison entre le temps de l'écoute et le temps de la lecture, que l'auditeur et le lecteur font peut-être s'ils savent que l'œuvre a été conçue pour ces deux types de réception différents, permet de prendre conscience de la grande flexibilité du temps de la lecture, et donc de sa non-coïncidence avec le temps des horloges.

Le temps du lecteur est transformé par la dimension musicale de l'œuvre. Quand on écoute un morceau de musique, notre temps et celui des musiciens coïncident parfaitement : il faut autant de temps pour produire une note que pour l'entendre. Au contraire, dans un roman, le temps vécu par les personnages est souvent bien plus long que celui qu'il faut pour lire leurs aventures. Or dans *Réseau aérien*, le temps vécu par les personnages, le temps qu'il faut pour prononcer ce qu'ils prononcent, est équivalent au temps qu'il faut pour les entendre, comme à l'écoute d'un morceau de musique. Cependant, si on veut utiliser les catégories forgées par Gérard Genette<sup>1</sup>, on peut différencier dans *Réseau aérien* le temps du récit et le temps de l'histoire. Il faut plus de temps pour aller de Paris à Nouméa que pour lire ou entendre *Réseau aérien*. Il faudrait alors imaginer qu'entre les différents moments de dialogue, où par définition le temps du récit équivaut au temps de l'histoire, il y a des ellipses temporelles, pendant lesquelles les personnages ne disent rien et l'avion avance. La temporalité de la réception de l'œuvre mobile est donc un hybride de celle d'un morceau de musique et d'un roman en ce qu'elles ne sont composées que de dialogues, c'est-à-dire de « scènes<sup>2</sup> » pour reprendre la terminologie de Genette, et qu'elles s'écoutent donc comme des morceaux de musique, mais qu'elles installent un décalage, par leur univers référentiel, entre temps du récit et temps de l'histoire, ce qui est typique du roman.

Imaginer le texte comme récit oblige donc à imaginer des plages de silence supplémentaires. Ces dialogues insignifiants ne sont pas des discussions à bâtons rompus, ils s'éteignent parfois d'eux-mêmes dans le silence, et reprennent au gré des passagers. La perception musicale de l'œuvre, dans laquelle on ne prend en compte que les dialogues, dans laquelle le temps du récit n'existe pas, apparaît comme un condensé, une sélection des moments les plus passionnants, ou les plus musicaux. Cette façon de

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*

<sup>2</sup> Gérard Genette appelle « scène » un moment de la narration où le temps du récit est égal au temps de l'histoire, comme c'est le cas du dialogue.

concevoir la musique comme temps condensé, comme temps sans vide, est à mettre en rapport avec la nécessité pour le compositeur de créer une œuvre audible en une seule fois. On peut imaginer un roman qui nécessite quarante heures de lecture, parce que le lecteur a la possibilité de s'arrêter pour se reposer, mais on ne peut pas imaginer un concert de la même durée, parce que l'audition d'une œuvre musicale doit se faire en une fois : le mélomane est soumis au tempo de l'œuvre, il ne peut pas, comme le lecteur, imposer au morceau son propre tempo de lecture.

De plus, on a l'impression que le temps continue à passer pour les personnages dont on ne lit plus les paroles, comme lorsqu'on écoute un morceau polyphonique, qu'on se focalise sur une voix et que les autres continuent à se dérouler pendant ce temps. Il y a là un autre niveau de temporalité à ne pas oublier : c'est celui des temps sous-jacents, qui passent sans qu'on y prête attention. Si on suit par exemple le couple A et J de l'avion 1 pendant toutes ses interventions, on découvre une sorte de linéarité, on apprend des choses sur ces passagers, on construit petit à petit leur cohérence. Mais pendant ce temps, on ne peut pas prêter la même attention à tous les autres couples de tous les autres avions, et pourtant on devine qu'ils sont eux aussi en train de se construire, de prendre forme. À l'écoute, au contraire de la lecture, la perception est instantanée, on n'a pas la possibilité de faire des retours en arrière, ce qui crée une frustration, la sensation qu'on ne perçoit pas tout, et l'envie d'une écoute de plus, voire de l'étude de la trace écrite. *Réseau aérien* nous invite implicitement à ce genre de réécoute-relecture, en se focalisant sur un avion ou même un couple. Ce type d'écoute, qui est aussi celui des morceaux polyphoniques tels que les fugues de Bach, est explicitement suggéré au lecteur dans *6 180 000 Litres d'eau par seconde* par les différents chemins que l'auteur propose au lecteur au début de chaque chapitre.

Il n'y a pas à proprement parler de polyphonie dans ces textes, puisque jamais les voix ne se superposent. Pourtant, grâce aux nombreux effets de suspension, tels que la suppression des pronoms personnels devant les verbes conjugués, on a l'impression d'une simultanéité des répliques. Cela permet de confronter les répliques de personnages d'âges différents, et on se rend alors compte que tous se ressemblent, on pourrait même imaginer, pour certains d'entre eux qu'ils sont un seul et même couple à différentes étapes de leur vie, dans *6 810 000 Litres d'eau par seconde* et dans *Réseau aérien*.

Pour conclure cette partie sur le temps, soulignons la cohabitation de la fixité et du mouvement, paradoxe que Michel Butor travaille et ne résout pas car faire tenir ensemble ce qu'on oppose traditionnellement semble le maître mot de ces œuvres mobiles. Ainsi, ce paradoxe du temps est traduit par un paradoxe qui concerne la structure même : la rigueur de la forme, qu'on peut apparenter à une écriture à contraintes,

permet en fait d'aller au-delà des représentations mentales admises, induisant ainsi une sorte de chaos littéraire sous lequel le lecteur attentif et patient peut retrouver un ordre maîtrisé. La maîtrise permet l'aléatoire, ce en quoi la pratique littéraire de Michel Butor rejoint parfaitement, je l'ai vu en introduction, la pratique musicale de Pierre Boulez.

De plus, ce paradoxe du temps permet un autre paradoxe, celui de l'autre absolu qui devient le même, de l'autre exclu que le texte accueille. Considérer que sous des visages différents les mêmes stéréotypes sociaux se propagent, c'est accepter que l'autre est peut-être notre double, jusqu'à des rapprochements troublants. La sorcière de Salem exclue par ses voisins, les bourgeois de Chicago méprisés par ceux de New-York, les Noirs-Américains exclus par les hommes blancs mais aimés par leurs femmes, les Indiens si proches et si lointains, tous ces marginaux se trouvent associés les uns aux autres dans *Mobile*. Ils s'excluent entre eux et pourtant ils sont associés par le texte dans cette fonction de marginaux. La profusion de marginaux produit un véritable retournement : dans cet espace américain, dans cet espace texte, les marginaux sont finalement majoritaires, le centre disparaît dans le néant qu'illustrent les multiples publicités vantant des produits de plus en plus absurdes. Il n'y a plus que des marges autour d'un centre toujours réduit, ce qui se traduit par la typographie même de la page. À force d'exclusion, l'inclusion, l'hospitalité, apparaît comme une nécessité sociale tout autant qu'esthétique. L'autre se met à nous ressembler et l'exclusion implique l'inclusion : la forme mobile fait tourner tous ces paradoxes.



#### IV. « Un nouvel état des lettres et des langues<sup>1</sup> »

Dans l'espace clos des avions de *Réseau aérien*, chacun a une place équivalente et ces places sont interchangeables : cette égalité contrevient à toutes les hiérarchies sociales habituelles. Les textes mobiles, à un niveau esthétique, produisent cette remise en cause des hiérarchies, travail poétique dont je vais voir les implications sociales.

Michel Butor explique, dans *L'Utilité poétique*, que la poésie a un pouvoir sur la politique. Il ne pense pas alors à ce qu'on a pu appeler de la poésie engagée, mais à un travail sur la langue même. « Une nouvelle langue est nécessaire à une nouvelle politique ; elle implique une nouvelle relation entre les éléments de la langue ancienne.<sup>2</sup> » La poésie n'est pas porteuse de slogan politique, elle ne soutient aucun parti, mais elle peut agir en révélant et en transformant des schémas de domination qui trouvent leur source dans la langue et s'épanouissent dans le monde. Ainsi, lorsqu'il parle de l'influence politique de la poésie, il prend l'exemple de Victor Hugo. Or il passe très rapidement sur *Les Châtiments*, qui est pourtant un recueil dont le message est directement politique, puisqu'il condamne Napoléon III. Michel Butor met plutôt l'accent sur le travail que Victor Hugo lui-même nomme révolutionnaire, qui a consisté à miner les systèmes de hiérarchie de la langue. Plus de mots nobles et plus de mots bas, le majestueux alexandrin lui-même se défait. Victor Hugo utilise une métaphore politique pour parler de son travail poétique :

Quand, tâchant de comprendre et de juger j'ouvris  
Les yeux sur la nature et sur l'art, l'idiome,  
Peuple et noblesse, était l'image du royaume ;  
La poésie était la monarchie ; un mot  
Était duc et pair, ou n'était qu'un grimaud ;  
Les syllabes pas plus que Paris et que Londres  
Ne se mêlaient ; ainsi marchent sans se confondre  
Piétons et cavaliers traversant le Pont-Neuf ;  
La langue était l'état avant quatre-vingt-neuf ;<sup>3</sup>

D'abord la comparaison est explicitement présentée comme telle : Victor Hugo parle d'« image ». Puis politique et poétique se confondent : « la poésie était la monarchie ». Plus que le rapprochement de deux

<sup>1</sup> Michel Butor, *L'Utilité poétique*, *op. cit.*, p.878.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.873.

<sup>3</sup> Victor Hugo, cité par Michel Butor, *L'Utilité poétique*, *op. cit.*, p. 873.

éléments hétérogènes, il s'agit ici d'une analyse du langage comme source des hiérarchies qui opèrent dans la société. Le travail révolutionnaire de Victor Hugo tient donc surtout dans sa manière de traiter la langue. On peut voir dans cet extrait même comment il « fi[t] souffler le vent révolutionnaire » sur l'alexandrin : contre-rejet (« un mot »), rejet (« ne se mêlaient »), enjambement dans les deux premiers vers, introduction de mots appartenant à un registre de langue familier (« grimaud »).

L'exemple de Victor Hugo est à imiter, mais en tenant compte de l'état actuel de la chose politique et de la chose poétique : inutile de recommencer à perturber l'ordre qui n'a plus rien d'immuable de l'alexandrin. « L'utilité poétique » se termine par un appel à un « nouvel état des lettres et des langues » que l'œuvre mobile pourrait bien figurer : « Nous avons besoin d'un nouvel état des lettres et des langues pour arriver à une véritable amélioration de nos problèmes économiques et politiques, ce qui d'ailleurs impliquera certainement un changement de personnel dans ce théâtre. Nous l'appelons de tous nos vœux.<sup>1</sup> » Les œuvres mobiles réalisent ce « nouvel état des lettres et des langues » et permettent de comprendre comment la relativisation des hiérarchies dans les lettres permet celle des hiérarchies sociales. En effet, l'œuvre mobile perturbe l'une des hiérarchies fondamentales de la construction classique d'une œuvre d'art, celle qui oppose le créateur et son public. Traditionnellement, le créateur est actif, et le public plus ou moins passif ; le créateur produit, dirige, et le public, ou un certain public, consomme. Ici au contraire, le public est forcé à sortir de sa passivité et à prendre part à l'œuvre de création : il doit choisir l'ordre selon lequel il va lire les répliques des personnages et mettre ainsi en rapport certaines pièces du mobile plutôt que d'autres. Il a donc un rôle à jouer dans l'organisation de l'œuvre, dans la création de sa structure. Or cette hiérarchie de l'auteur et du lecteur est aussi celle du producteur et du consommateur : on voit comment le glissement de l'art à la société se fait. On peut parler ici d'hospitalité littéraire : l'auteur invite le lecteur à participer au geste de création.

Cette manière de mettre le public au cœur de l'acte de création est rendue encore plus claire dans *Votre Faust*, opéra d'Henri Pousseur dont Michel Butor réalisa le livret et participa à la création de la structure. En effet dans cet opéra, le déroulement du spectacle dépend des choix du public : les acteurs demandent au public de choisir ce que tel ou tel personnage fera à tel moment, et cela modifie fondamentalement l'évolution de l'intrigue.

D'autre part, la juxtaposition des citations défait souvent la syntaxe : le lecteur doit inventer des liens entre les extraits de textes syntaxiquement hétérogènes. Dans une phrase grammaticalement correcte, certains groupes en régissent d'autres : le verbe et le nom régissent leurs compléments, le sujet donne sa terminaison au verbe, etc. Dans les dialogues de ces œuvres mobiles, cette hiérarchie est abolie par le fait que l'oreille s'intéresse plutôt aux jeux entre les différents sons, qu'à la construction syntaxique de la

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 878.

phrase. Deux causes à cela : d'abord, la fréquence des sons qui reviennent, poussant l'auditeur à s'attacher aux sons plutôt qu'au sens, et ensuite l'interruption quasi-systématique des phrases avant qu'elles soient syntaxiquement complètes.

Dans ce travail des sons, il y a bien une hiérarchie : les sons qui reviennent sont plus remarquables que ceux qui n'apparaissent qu'une fois. Il ne s'agit donc pas de refuser toute hiérarchie, mais de remettre en cause la hiérarchie courante de la syntaxe en en proposant une autre. Cette duplication des hiérarchies rend toute hiérarchie relative : toujours cette même force du paradoxe, contre l'immuabilité des systèmes.

La hiérarchie traditionnelle est elle aussi ignorée dans la structure générale de l'œuvre. Habituellement, le premier chapitre donne des éléments nécessaires à la compréhension du second, qui permet de comprendre le troisième, et ainsi de suite. On peut donc dire qu'il y a une subordination de chaque chapitre aux précédents. Rien de tel dans *Réseau aérien* par exemple, où chaque escale est lisible telle quelle, sans nécessiter de renvoi aux autres. On a bien cette « ouverture de la pensée sérielle » dont parlent Dominique et Jean-Yves Bosseur, qui fait que chaque élément est lisible comme un tout ou comme le composant d'une série. On pourrait considérer l'ordre sériel comme une nouvelle hiérarchie puisque cet ordre organise tous les éléments du texte. Cependant ce principe d'organisation, parce qu'il n'existe que dans les mots qu'il organise, n'est pas vraiment une entité qui viendrait les dominer.

La structure mobile implique bien « une nouvelle relation entre les éléments de la langue ancienne<sup>1</sup> », condition *sine qua non* de la révolution dans la langue, par la langue : c'est la mise en relation de telle parole avec telle autre, selon des rapports non plus uniquement linéaires sur la page comme c'est le cas de la phrase dont la syntaxe nous propose de lier les éléments de gauche à droite, mais de bas en haut, parfois en sautant des lignes pour identifier le retour d'un motif ou d'un son, comme dans une partition contrapuntique.

Ces relations nouvelles entre les éléments de la langue sont encore développées dans *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, où le nom du mois évoqué est répété en lettres capitales en bas de toutes les pages car on l'imagine prononcé comme un bruit de fond, en dessous des dialogues entre les touristes. La typographie rejoint donc la réalisation sonore : ces mots sont écrits en dessous des dialogues, puisqu'ils sont en bas de la page, et on les entend en dessous des dialogues, puisqu'ils forment un fond sonore, à un volume peu élevé. Les mots ne s'enchaînent plus de gauche à droite, ils se superposent sur la page, comme sur une partition.

Voyons maintenant comment ce « nouvel état des lettres et des langues » entraîne une transformation des mentalités et donc une « nouvelle politique ».

<sup>1</sup> *Ibid*, p. 873.

a) *Mobile* et 6 810 000 Litres d'eau par seconde : « for white only »

Les œuvres mobiles que j'étudie dénoncent toutes des formes d'exclusion, principalement motivées par le racisme. Le lecteur et l'auteur collaborent pour construire la dimension critique de ces livres, qui n'est jamais assumée par une voix auctoriale autoritaire, mais toujours implicite : c'est au lecteur de la saisir à travers la structure de l'œuvre.

*Mobile* dénonce un réflexe d'exclusion face à l'étrange et l'étranger. Michel Butor montre les États-Unis comme un continent sauvage, inconnu pour les premiers colons qui arrivent, et ils tentent de se protéger contre cette étrangeté, de la refuser, de la nier. La première incarnation de cette étrangeté que les colons cachent, c'est l'Indien :

*Ce qu'il y avait d'effrayant dans ce continent, ce n'était pas seulement ses lianes empoisonnées...*

[...]

*Ses chênes empoisonnés, sumacs empoisonnés, serpents venimeux, flèches d'Indiens empoisonnées...*

[...]

*Ce qu'il y avait d'effrayant, avant toute expérience, c'était l'existence même de ce continent, surgi d'au-delà l'horizon, là où il n'aurait pas dû être...*

[...]

*Et l'Indien, expression, visage, langage de ce continent scandaleux, inspirait trop de terreur pour qu'on pût le faire travailler autrement que dans certains cas de prosélytisme ou d'utopie (il aurait fallu toute l'autorité splendide du roi d'Espagne ou du Pape derrière) ; aussi, comme on avait été chassé d'Europe ou de nouvelle Europe par une injuste misère, et que l'on voulait renverser cette inégalité qui vous avait chassés de votre pays, afin d'avoir auprès de soi un plus pauvre que soi vous enrichissant, plutôt que de tenter de domestiquer l'Indien, on préféra importer de faux indigènes...*

[...]

*Bien sûr que le continent africain aurait eu de quoi effrayer, mais au moins en avait-on connu l'existence depuis des siècles, et surtout ces Noirs que l'on amenait, que nous recevions là-bas, ils étaient sevrés de toute communication avec cette inquiétante réserve de puissance ; ils étaient entièrement démunis, purs de toute connivence avec ces nouveaux fleuves, ces nouveaux oiseaux ; ils étaient plus dépaysés encore que nous ; la domination sur eux était des plus simples ; on pouvait en faire des inférieurs absolus, l'image même de cette inégalité dont nous rêvions qu'elle se rétablît en notre faveur en Europe...*

[...]

*Ainsi ils nous ont servi à nous masquer ces yeux indiens, le regard indien, le scandale indien. Être cette terre qui nous disait : non, vous n'êtes pas en Europe, et nous qui voulions que ce fût l'Europe, nous avons étendu cet écran noir...*

[...]

*Notre religion si blanche, comme ils ont réussi à la rendre noire, dans leurs églises peintes d'un blanc plus noir que le noir. Cet écran ne s'est pas interposé seulement entre l'Amérique et nous, il s'est interposé aussi entre l'Europe et nous, entre notre religion et nous...<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Michel Butor, *Mobile*, op. cit., p. 209-213.

*Mobile* propose une dénonciation poignante du racisme américain envers les Indiens :

nuit noire à

DOUGLAS, temps des montagnes, ARIZONA, Far West, – la réserve des Indiens Navajos (les Indiens des États-Unis, au nombre d'environ cinq cent mille, vivent pour la plupart dans des réserves dispersées sur tout le territoire, où ils ont été parqués peu à peu lors de l'occupation progressive du pays par l'envahisseur blanc. Il ne serait pas gentil de les comparer à des camps de concentration. Ce serait même un peu injuste : certaines de ces réserves sont touristiques).<sup>1</sup>

Ces quelques phrases, au tout début de *Mobile*, montrent la manière dont la juxtaposition de segments de textes ayant apparemment peu de rapport les uns avec les autres permet en réalité de créer des réseaux de sens inattendus. Dans l'ensemble de l'œuvre, cela se fait par le jeu des citations. Ici, ce mode de construction se retrouve dans la syntaxe : au lieu de faire une phrase où les propositions sont reliées entre elles par des connecteurs logiques, Michel Butor juxtapose des propositions indépendantes, créant des vides entre ces propositions, vides qui permettent en réalité de lire des liaisons sémantiques surprenantes.

Le ton, d'abord froidement descriptif, devient de plus en plus polémique et ironique. Cela commence par une formule inattendue, « L'envahisseur blanc », préparé par les mots « parqués » et « occupation » connotés négativement. Le mot « envahisseur » apparaît là où on attendrait un mot un peu plus neutre. « Envahisseur » et l'adjectif « blanc » condamnent la logique raciste qui sous-tend la mise en réserve des Indiens.

À partir de ce terme, le jeu de la parataxe amène une critique de plus en plus acerbe. La fin de la citation que je viens d'étudier – « l'envahisseur blanc. Il ne serait pas gentil de les comparer à des camps de concentration. Ce serait même un peu injuste : certaines de ces réserves sont touristiques) » – ne contient aucun connecteur logique entre les propositions ce qui est d'autant plus remarquable que les points ou les deux points matérialisent bien un cheminement de pensée qui ne passe pas par l'écriture. On comprend que l'idée des « camps de concentration », apparemment éloignée de la réalité du continent américain, terre d'asile pour les Juifs d'Europe pendant la guerre, est amenée par les mots « envahisseur » et « occupation » qui orientent la phrase vers une logique polémique et critique. La prétérition « il ne serait pas gentil de... » est ironique puisque le langage se dédouble, le message explicite recouvre un message implicite : le texte dit qu'il ne dit pas ce qu'il dit en réalité. Les deux points qui apparaissent dans la phrase suivante marquent alors un nouveau pas dans cette ironie de plus en plus mordante : ils traduisent traditionnellement un lien logique entre deux propositions, mais ici le lien de conséquence entre les deux propositions qu'ils lient est loin d'être évident. Ce n'est pas parce que ces réserves sont

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 121.

touristiques qu'elles ne sont pas comparables à des camps de concentration. Ou plutôt, s'il n'y a que ça qui différencie les réserves indiennes des camps de concentration, il y a de quoi s'inquiéter. Michel Butor, en soulignant un point de détail qui différencie les réserves des camps de concentration (leur attrait touristique), met implicitement en valeur tout ce qui les rapproche, tout en condamnant un tourisme voyeuriste et cruel.

Pour réduire l'étrangeté du monde, les Américains mettent en place toute une série d'écrans. Il y a d'abord la manière de calquer l'Europe, jusque dans le nom des États ou des villes, ou dans la création d'un code de bonnes manières réinstaurant une sorte d'aristocratie locale, la haute société new-yorkaise, traitant avec condescendance les habitants de Chicago :

*The New York World, 15 avril 1893 :*

*« ... Il faut presque toute une vie pour apprendre le savoir-vivre. Dès lors, les gens de Chicago ne peuvent espérer obtenir ces connaissances mondaines sans l'expérience et la fréquentation de ceux qui ont consacré leur vie à l'étude de ces questions. De nos jours, point de bonne société sans chefs français. Celui qui a été habitué aux délicats filets de bœuf, aux tortues, aux pâtés de foie gras, aux dindons truffés, et autres merveilles de ce genre, n'aimerait guère s'asseoir devant un gigot bouilli aux navets... »<sup>1</sup>*

On voit que la constitution d'un « savoir-vivre » se fait par imitation du vieux monde : il faut exporter des chefs français si l'on veut échapper à la décadence gastronomique que représente le « gigot bouilli aux navets ». Les gens détenant le « savoir-vivre » forment une caste dans laquelle il est malaisé de pénétrer. Cette constitution d'une inégalité due à la naissance (si l'on n'est pas né à New York dans une famille distinguée, il sera quasiment impossible de faire partie des gens mondains) est en inadéquation totale avec ce que déclarait Benjamin Franklin, dans l'une des citations de *Mobile*, sur le fait qu'en Amérique chacun est jugé au mérite, au travail et à l'utilité sociale, non à la naissance comme en Europe. Cette manière de constituer une caste de mondains new-yorkais est une imitation des systèmes hiérarchiques du vieux monde.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 172.

Les esclaves amenés d’Afrique constituent aussi un « écran noir<sup>1</sup> ». Mais bientôt, ils se mettent eux aussi à incarner l’étrangeté effrayante. Le mot « noir » est utilisé à de très nombreuses reprises, pour caractériser les Afro-Américains, mais aussi dans des cas apparemment plus neutres comme la description d’oiseaux. Ce retour obsessionnel du mot « noir » reflète peut-être l’obsession raciste de l’Amérique de cette époque. Cela est particulièrement visible dans les pages 209 à 213. J’ai déjà cité l’un des fils de cet extrait, relatant l’histoire américaine et l’importation d’esclaves noirs, censés protéger les colons de l’étrangeté indienne. En même temps se déroule un autre fil de texte qui montre comment les Noirs tissent une forme de connivence avec ce continent américain, devenant de nouveaux autochtones pour les colons qui se sentent toujours étrangers et menacés sur ce continent.

*Même quand ils n’ont pas l’air noir, ils sont noirs.*  
[...]  
*Ils sont encore plus noirs que le noir.*  
[...]  
*Ils avaient des chaussures noires à lacets noirs.*  
[...]  
*Des guêtres noires à boutons noirs.*  
[...]  
*Ils avaient des pantalons noirs à reprises noires.*  
[...]  
*On leur donna des chapeaux noirs à rubans noirs.*  
[...]  
*Ils ont traversé l’Iowa pour entrer dans le Nebraska.*  
[...]  
*Leurs pasteurs noirs à Bible noire.*  
[...]  
*Leurs prêtres noirs à soutane noire.*  
[...]  
*Notre religion si blanche, comme ils ont réussi à la rendre noire, dans leurs églises peintes d’un blanc plus noir que le noir. Cet écran ne s’est pas interposé seulement entre l’Amérique et nous, il s’est interposé aussi entre l’Europe et nous, entre notre religion et nous...<sup>2</sup>*

La première phrase joue sur les deux sens de « noirs » : la couleur et l’appartenance à un groupe social majoritairement caractérisé par sa couleur de peau noire. Cette syllepse de sens donne le ton raciste de toute la suite : le fait d’être « noir », pour celui qui prononce ces mots, ce n’est plus une caractéristique physique (finalement, on peut être noir même si on n’a pas la peau noire) mais une caractéristique prétendument sociologique. Cette opposition de deux groupes humains, les Blancs et les Noirs, est

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 209-212.

relayée par une opposition entre les pronoms personnels de troisième personne du pluriel (« ils ») associés aux déterminants possessifs de troisième personne du pluriel (« leur / leurs ») et les pronoms de première personne du pluriel (« nous ») associés au déterminant possessif de même personne (« nos »). Le choix de ces pronoms installe un malaise puisque il range le lecteur du côté des racistes, invitation ou injonction à questionner notre propre acceptation de la différence.

La deuxième phrase joue de nouveau sur cette syllepse de sens, en y ajoutant une connotation morale péjorative. Comment être « plus noirs que le noir » ? C'est que la couleur noire symbolise le mal, et que pour ce narrateur, les noirs incarnent ce mal.

Vient alors la longue énumération de leurs vêtements, tous noirs. Le texte se retrouve saturé par ce mot « noir » qui revient sans cesse. Tout se teinte de noir : le texte s'endeuille. Mais de qui, de quoi fait-on ici le deuil ? Peut-être de l'espoir qu'a nourri le narrateur de cacher l'étrangeté indienne par l'immigration d'Africains, mais sans doute aussi du message de tolérance et d'hospitalité que porte la structure du texte, contrastant ainsi avec les mots de ce narrateur. Cela prépare le noircissement de la religion catholique blanche évoquée à la fin, là aussi ambiguë : pour le narrateur qui la relate, c'est une souillure, mais dans la forme, cela apparaît comme un deuil qui vient dénoncer la tendance excluante et raciste de ces discours.

Cette deuxième tentative de masquer l'étrangeté indienne par ce qui devient une autre étrangeté, l'étrangeté noire, est suivie d'autres tentatives du même genre, comme la tentative de contrôler l'étrangeté du territoire par sa réduction à une réalité commerciale, tout d'abord par l'imposition d'une logique capitaliste à tous les domaines de la société traduite par la profusion de discours publicitaire et incarnée par le parc d'attraction de Freedomland. L'une des citations de Benjamin Franklin montre que le continent américain n'accueillera que les gens qui se prêtent à cette économie capitaliste, puisqu'il refuse d'accueillir des nobles et de leur donner des offices rémunérés et inutiles à la communauté. Dans une autre citation, cette logique de l'utilité est poussée jusqu'à l'absurde : le président Jefferson demande des musiciens qui soient aussi vignerons, forgerons ou qui exercent un autre métier manuel afin de rentabiliser le salaire que leur verserait l'état.

Ce phénomène est souligné par les prospectus pour Freedomland ou par les annonces publicitaires pour des peintures murales représentant un paysage américain. Il y a bien là une tentative de réduire l'étrangeté qui produit paradoxalement une autre étrangeté : la présence de ces textes qui deviennent absurdes à force de tout vouloir réduire à une simple logique commerciale d'acquisition au moindre prix.



– ou la stupéfiante auto-harpe, « si facile, si amusante pour tout le monde. Joue l’accompagnement ou même la mélodie ; donne l’impression auditive du banjo, de la harpe ou de la guitare. Il suffit de presser sur le bouton correspondant à l’harmonie choisie et de laisser courir le plectre sur les cordes. Plus besoin d’éducation musicale. Table de sapin, charpente solide. Clef, porte-musique, deux plectres, recueil d’airs et mode d’emploi.<sup>1</sup>

Cette description est absurde : l’instrument de musique, qui a pour vocation d’être l’instrument d’un homme cherchant à produire une création personnelle, devient au contraire « auto-harpe », objet mécanique. L’humain s’efface derrière l’objet censé lui permettre de créer quelque chose de personnel. La phrase « Plus besoin d’éducation musicale », sous cet angle, est comique : la harpe était le moyen de cette éducation musicale qui était le but, et ici le moyen vaut pour lui-même, le but est oublié.

Cette multiplication des écrans repose sur l’idée d’une reproductivité à l’infini d’objets standardisés, qui a tant frappé Michel Butor lors de son voyage aux États-Unis, terre quadrillée pour lui (d’où la dédicace à Jackson Pollock) par les réseaux de supermarchés et par la répétition des noms de villes d’un État à l’autre<sup>2</sup>. D’où la structure de *Mobile*, conçue pour rendre compte de ce phénomène, comme le montre François Aubral qui voit dans cette œuvre « une analyse objective d’une réalité sociale et politique qui va déboucher sur le procédé quasi obsessionnel de la répétition qui est constant aux États-Unis.<sup>3</sup> » Le critique généralise ensuite cette idée selon laquelle la structure butorienne est adaptée à l’objet qu’elle tente de décrire : « Tout cela pour dire que les structures dans les textes de Michel Butor sont faites et particularisées chacune par l’objet qu’elles visent. Si elles ont la force d’une mécanique pensée et équilibrée, elles ont aussi la grâce des matières qu’elles doivent faire agir et réagir en mots<sup>4</sup> » ou encore : « L’outil est aussi singulier que l’œuvre qu’il fera bientôt.<sup>5</sup> » Cela sera particulièrement flagrant dans l’étude que je propose en troisième partie du *Dialogue 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*.

Le racisme vient empoisonner tous les discours et toutes les situations :

*je t’avais dit,*

*je t’avais bien dit,*

*on m’avait bien dit,*

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>2</sup> Michel Butor, Georges Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, *op. cit.*, p. 16 « Ce sont des cubes qui sont posés les uns sur les autres, avec toutes sortes de rythmes qui les lient. Dans *Mobile* on retrouve ça, on retrouve une organisation du même genre avec le quadrillage des États, avec toutes ces routes absolument perpendiculaires qui vont traverser le centre du continent américain. »

<sup>3</sup> François Aubral, *Michel Butor*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 58.

	<i>on t'avait bien dit,</i>
<i>j'ai peur,</i>	<i>si seulement il y avait un agent !</i>
<i>il va de plus en plus vite...</i>	<i>hep !</i>
<i>volez...</i>	<i>Mademoiselle !</i>
<i>fumez...</i>	<i>ce n'est pas à vous ?</i>
<i>buvez...</i>	<i>oh ,merci...</i>
<i>mangez...</i>	<i>vous vous sentez mal ?</i>
<i>rentrer,</i>	<i>rentrez,</i>
<i>dormez,</i>	<i>dormir,</i>
<i>Avez-vous pensé à acheter vos Kleenex ?</i>	<i>Si vous pensez que toutes les soupes concentrées...</i>
<i>Avez-vous pensé...</i>	<i>si vous pensez...</i>
<i>uie,</i>	<i>uuiie,</i>
<i>vez-vous pensé,</i>	<i>vous pensé,</i>
<i>olez,</i>	<i>omez,</i>
<i>cacola,</i>	<i>sicola,</i>
<i>clic,</i>	<i>clac,</i>
<i>qu'est-ce que c'est ?</i>	<i>ce n'est rien,</i>
<i>vraiment rien,</i>	<i>rien,</i>
<i>uvez,</i>	<i>angez,</i>
<i>mal ?</i>	<i>erci,</i>
<i>c'est là,</i>	<i>bonsoir,</i>
<i>je t'aime,</i>	<i>entrez,</i>
<i>ormez,</i>	<i>ormir,</i>
<i>respirer,</i>	<i>respirez,</i>
<i>spirez,</i>	<i>pirez,</i>
<i>irez,</i>	

Le début laisse transparaître une scène de la vie courante : une jeune femme blanche, rentrant seule tard chez elle, a l'impression d'être poursuivie par un Noir et prend peur lorsque le Noir accélère et l'interpelle. En réalité, le Noir n'accélère que parce qu'il a vu qu'elle avait laissé tomber un objet, et le lui rend. Le « je t'aime » de la fin du texte, ainsi que les allusions à ce sujet qui précèdent dans le livre, peuvent faire penser que la jeune femme a imaginé que le Noir la poursuivait à cause de l'attirance sexuelle qu'elle éprouve pour lui sans se l'avouer. On voit ici comment le type de mémorisation qu'appelle un tel texte permet une critique sociale implicite, car l'attirance amoureuse génère paradoxalement de l'agressivité, de la peur et du racisme. Le « je t'aime » paraît incongru dans un tel échange, parce qu'il est l'une des rares phrases à utiliser le tutoiement et la première personne du singulier, l'une des très rares phrases complètes et surtout la seule phrase à transmettre un message de confiance, d'amour pour l'autre, dans un contexte dominé par la peur et la méfiance. Par contre, il va immédiatement évoquer dans la mémoire du lecteur les autres scènes de séduction entre une femme blanche et un homme noir, les autres discours abordant le thème du désir sexuel des femmes blanches pour les hommes noirs, et cela malgré l'absence de lien diégétique entre cette scène et les autres discours sur ce thème. Une critique implicite se met alors en place, puisqu'on comprend que l'agressivité et la méfiance de la jeune femme vient en fait d'un désir que la société et le mode de pensée raciste qu'elle propage l'empêche d'assumer, voire suscite en elle en l'associant à une transgression. Rien de tel n'est dit par un narrateur ayant une quelconque position d'autorité : c'est par les structures et les répétitions que cette critique s'installe. La panique engendre un langage fonctionnant uniquement comme écholalie, reprise de sons, indépendamment de leur sens, puisque les mots sont, à la fin du texte, repris de manière partielle. Apparaissent même des onomatopées, sons vocaux vidés de sens (« uiiiie, uiiiie », « clic, clac ») ou des barbarismes (« cacola, sicola », déformations de « coca-cola » dont Michel Butor nous a donné les accroches publicitaires dans ce texte). Entendons ici comment les mots s'enchaînent les uns aux autres par des variations minimales de leur signifiant, par le jeu des sonorités, remettant ainsi en cause l'association binaire du signifiant au signifié, du sensible au conceptuel. C'est par le glissement incessant d'un mot à un autre qui lui ressemble par ses sonorités, que Michel Butor fait *entendre* du sens inouï et multiple. Jacques Derrida dans *De la grammatologie*<sup>2</sup> montre comment l'opposition binaire signifiant-signifié ne permet pas de rendre compte de la pluralité des liens qui unissent les mots, laquelle induit la pluralité des interprétations, comme cela se vérifie dans ce passage de *Mobile*.

<sup>1</sup> Michel Butor, *Mobile*, *op. cit.*, p. 408-409.

<sup>2</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

On peut lire ce passage comme un flux de conscience émanant de la jeune femme. Elle est paniquée parce qu'elle se pense en danger, parce que, peut-être, elle désire cet homme tout en le redoutant, et parce que la réaction très honnête de ce dernier déstabilise ses clichés raciaux. Cette panique pousse le langage à fonctionner sur ses automatismes, sans construire de sens : ainsi le « je t'avais dit » est conjugué à la troisième personne, avec une variation du pronom COD (« on m'avait bien dit, on t'avait bien dit ») et « rentrer » est repris par son impératif homonyme « rentrez ». La répétition rejoint ici la conjugaison, qui apparaît alors comme un équivalent littéraire de la variation musicale, qu'on trouve notamment dans la forme du thème et variations, où il s'agit de reprendre plusieurs fois un thème musical en le variant, puisque la conjugaison est une façon de reprendre le même texte en le variant. De plus, ce changement de conjugaison fait émerger, de manière implicite toujours, une critique : le pronom indéfini, « on », incarne une société entière propageant des messages de mise en garde racistes ; l'impératif « rentrez » laisse entendre l'aspect coercitif de ces mises en garde. La répétition amène toujours un décalage, du son et du sens, et permet à la structure de se construire, d'évoluer.

La panique que la femme ressent fait que des phrases publicitaires, enregistrées de manière semi-automatique par son cerveau, viennent interférer dans ses pensées : ainsi l'accroche commerciale des Kleenex ou des soupes concentrées, qui ont déjà été citées par le texte. Tous les impératifs du texte peuvent aussi être des réminiscences de publicité : la réduction à un simple impératif en fait ressortir tout le caractère autoritaire. La critique est ici aussi présente : le langage publicitaire s'incruste dans le cerveau de la jeune femme et vient nourrir sa panique, sa peur de l'autre et son racisme. Il apparaît comme une forme des dérives modernes et américaines que ce texte associe : la consommation de masse, sans regard critique, et l'intolérance.

Le « vous vous sentez mal ? », peut-être adressé par l'homme à la femme, est aussi adressé au lecteur, submergé par ce langage publicitaire qui envahit le texte et la conscience intime de la jeune femme. Les impératifs de fin autour de « respirez », qui s'ouvrent sur « les bruits de la nuit », évoquent peut-être une nuit partagée entre les deux personnages, mais sont aussi des injonctions au lecteur. Michel Butor dit dans *L'Utilité poétique* que la littérature permet une « respiration » dans un monde souvent oppressant : le lecteur doit prendre conscience du caractère oppressant du monde grâce au contenu du texte, et y trouver sa respiration grâce à la beauté de sa forme.

Cet extrait de *Mobile* permet d'expliquer une autre dénonciation, plus ambivalente, qui traverse toutes les œuvres mobiles : celle de la modernité et des machines. En effet, le texte y devient une forme de machine, fonctionnant par automatisme et répétition. De plus, les quatre textes que j'étudie décrivent tous des situations associées à la modernité et plus particulièrement aux machines, aux automates, sans cesse évoqués dans les encarts publicitaires de *Mobile* ou de *6 810 000 Litres d'eau par seconde*. Or le rapport à

la machine est ambivalent, entre fascination et angoisse. Les machines, comme l'ont bien montré les futuristes, sont les incarnations rutilantes de la modernité et de ses beautés :

Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive... une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la Victoire de Samothrace.<sup>1</sup>

On trouve bien cet aspect dans *Mobile*, ou encore plus dans *Réseau aérien* : la modernité technologique y est montrée et admirée, puisqu'elle permet de créer des liaisons rapides entre divers endroits du monde dans le cas des avions ou qu'elle rend l'homme capable de mieux observer ou utiliser le réel pour ce qui est des divers objets décrits dans *Mobile*. De même, le texte mobile, qui apparaît comme une machine bien huilée, a cet aspect fascinant : il est un outil précis, qui crée des liens entre des choses apparemment éloignées et qui rend le réel compréhensible. Mais la machine est aussi source d'angoisse, car elle risque de s'emballer et de tourner à vide. C'est ce qui se passe dans l'extrait de *Mobile* qui précède : le texte s'emballer. La machine, contrairement à l'homme, n'a pas de retour critique sur ce qu'elle fait, ne peut pas décider de stopper son action en cas de problème. Par moments, la structure mobile, quand elle reprend des textes stéréotypés comme les publicités ou les clichés conversationnels, peut donner l'impression de tourner à vide, de tourner pour dénoncer un vide, rejoignant ainsi ce que j'ai déjà dit à propos de *Degrés* dont l'emballer du récit détruit le narrateur.

Ces dénonciations sont toujours implicites, elles se lisent dans la structure même du texte : la juxtaposition de citations de textes variés, apparemment indépendants les uns des autres, sans aucune parole du narrateur pour les mettre en rapport, produit des effets de sens surprenants. Jean Ricardou, dans *Pour une théorie du Nouveau Roman*, voit dans l'usage des citations une caractéristique commune des nouveaux romanciers qui permet « une double critique ». Voici l'analyse qu'il donne de l'usage des citations dans *Nombres* de Philippe Sollers, qui s'applique tout à fait à *Mobile* et à la pratique de Michel Butor en général – pensons à *Degrés* par exemple :

<sup>1</sup> Giovanni Lista, *Le Futurisme, une avant-garde radicale*, op. cit., p.116.

Cette activité intertextuelle exerce une double critique. Intervention du texte dans les textes : travaillée par le tissu qui la reçoit, la formule « le corps des nombres réels » connaît un volume de sens qui excède l'acception strictement mathématique : arrachée à toute scientiste prétention à la pureté, elle se trouve inscrite dans la constellation sémantique qui la comprend ; [...] En toute perspective anti-représentative, le texte s'écrit au pluriel.<sup>1</sup>

Le texte « tissu », dans lequel s'insèrent les citations, influe sur le sens de ces dernières. L'utilisation d'une formule mathématique pour Philippe Sollers, a priori tout à fait déconnectée de l'univers romanesque, et par définition non-référentielle, permet d'étudier facilement cette influence. L'intertextualité donne « un volume de sens » supplémentaire par connotation, ce qui crée une « constellation sémantique » : la citation prend son sens en lien avec les textes qui l'entourent, comme une étoile dans une constellation. Alors « le texte s'écrit au pluriel » : l'auteur premier de la citation a conféré un certain sens à son discours, et l'auteur du texte « tissu » en a ajouté au moins un autre, ouvrant la voie à toutes sortes d'interprétations.

Ainsi, l'insistance sur les couleurs, pourtant parfaitement descriptives dans les catalogues ou dans les planches ornithologiques, finit par créer un malaise chez le lecteur, du fait de l'omniprésence des rappels du racisme qui règne à cette époque à l'égard des Noirs et des Indiens. En effet, le racisme est sans cesse rappelé par les incessants « for whites only », parfois réduit à « whites only » ou seulement « only », qui étaient affichés aux portes des lieux réservés aux Blancs lors de la ségrégation, et que Michel Butor appose à certains noms de villes ou d'États. C'est aussi le rôle de la phrase récurrente « hommes, femmes, gens de couleur », que Michel Butor insère telle quelle dans son texte, toujours à la suite des noms de villes ou d'État, et qui désigne les trois lieux d'aisance qu'on trouvait alors dans les restaurants ou lieux publics. Pas de commentaire d'auteur, pas d'autorité morale pour nous dire que penser : toute la critique est dans les signaux de lecture, qui poussent le lecteur à chercher un niveau supérieur dans lequel ils font sens, dans lequel les répétitions insistantes ont une raison d'être non seulement esthétique mais aussi satirique. Dans *Mobile* ces retours incessants sur les paroles racistes renforcent encore et encore le sentiment de malaise du lecteur. On comprend pourquoi Georges Charbonnier y voit la dénonciation de « l'inertie de nos Sociétés, un ensemble de forces pesantes, une dégradation concrète massive<sup>2</sup> ». L'absence de prise de position explicite, de jugement, démontre cette inertie, cette pesanteur parce qu'elle nous rend insupportable l'absence de réaction face à ces mots rendus à toute leur cruauté par le jeu des contrastes entre les citations. À propos des citations racistes extraites des *Notes sur l'État de Virginie* de Jefferson, Françoise Van Rossum-Guyon rappelle à juste titre qu'« un des sens du mot citer est d'ailleurs :

<sup>1</sup> Jean Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, op. cit., p. 264.

<sup>2</sup> Georges Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, op. cit., p. 227.

convoquer à comparaître en justice, en qualité de témoin ou de défenseur.<sup>1</sup> » Il y a bien dans ces citations particulières une forme de responsabilisation : la citation nous interdit d'oublier que Jefferson a dit ces choses, et nous oblige à lire ces petites pancartes (« for whites only »), à nous interroger sur leur auteur.

Là où il avait pu ressentir au début une atmosphère plaisante de voyage touristique, notamment à travers les descriptions des planches ornithologiques, le lecteur finit par être écrasé par la répétition des allusions racistes, des agressions envers l'étrange et l'étranger, qui parcourent l'intégralité des discours cités, même les plus apparemment anodins.

LEXINGTON, Richeland, État de l'œillet écarlate.

– rose glacé,

ou un oreiller fourré dacron polyester fiberfill Dupont de Nemours étiquette rouge,

*À Toledo 300 églises de 31 dénominations*

– vert savane,

ou un oreiller bon marché, fourré plumes de poules écrasées,

Les sept cavernes, – les tumulus de Newark.

– beige parchemin,

ou un oreiller fourré plumes de canard entières.

LEXINGTON, où vous pourrez demander, dans le restaurant  
Howard Johnson, s'ils ont de la glace à la prune.

– orange canyon,

*À Louisville 500 églises de 45 dénominations.*

– jaune solaire, 11 degrés différents de chauffage.

*Noires voix.*

Le monument national de la caverne aux Mammouths.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Françoise van Rossum-Guyon, « Aventure de la citation chez Butor », dans *Approches de Butor*, colloque de Cerisy, *op. cit.*, p.19.

<sup>2</sup> Michel Butor, *Mobile*, *op. cit.*, p. 309.

La typographie fait apparaître quatre niveaux de texte : les couleurs, les plus à gauche dans la page, en lettres romaines, et caractérisées par une structure syntaxique commune, nom de couleur + nom ayant valeur d'adjectif qualificatif ou adjectif qualificatif ; les annonces touristiques, ayant une marge à gauche plus importante, et en lettres romaines (« Les sept cavernes,- les tumulus de Newark », « Le monument national de la caverne aux Mammouths. ») ; les allusions aux églises, en italiques, avec la même marge à gauche que les annonces publicitaires. On a ainsi mis sur le même plan les descriptions d'oreiller, la remarque sur le restaurant Howard Johnson, et « Le monument national de la caverne aux Mammouths. » On reconnaît deux sous-ensembles dans cet ensemble puisque les descriptions d'oreiller sont toujours introduites par la conjonction de coordination « ou » qui indique qu'il y a là une série. Cependant, toutes ces remarques sont mises en parallèle les unes avec les autres par la typographie commune et au niveau sémantique, par leur visée commerciale.

Penchons-nous sur les remarques sur le nombre d'églises dans les villes de Tolédo et de Lousville et « Noires voix. » La typographie commune nous amène à trouver un rapport entre ces trois remarques. Précisons que cette opposition entre les italiques et les lettres romaines se retrouve dans tout le texte et permet de distinguer deux visées différentes : « La disposition typographique est à l'image d'une opposition : en romain, une culture de camouflage ; en italiques, les lourdes pulsations de la réalité dénaturée et des souvenirs interdits.<sup>1</sup> » On vérifie aisément cette analyse ici, où les lettres romaines présentent une culture publicitaire et touristique, qui par sa profusion apparaît comme une échappatoire, une façon de voiler la réalité, et les italiques évoquent les Noirs et leurs églises, les Noirs Américains étant montrés dans *Mobile* comme à la fois la manifestation de l'étrangeté du Nouveau Monde et la mémoire d'un esclavage, la plaie visible d'une injustice que l'Amérique tente d'oublier. Les références aux Indiens se font de même en italiques. La voix en italiques, qui compte les églises et écoutent les voix noires qui y chantent, est comme recouverte par les annonces commerciales produites par les Américains blancs terrifiés. La variété des couleurs proposées offre pendant un instant des distractions à l'œil, des couleurs claires opposées à ce noir qui obsède. Mais l'énumération des couleurs s'arrête net lorsque le mot « noires » est prononcé. La confrontation des deux voix, celle en lettres romaines et celle en italiques, laisse entrevoir une sorte d'angoisse. Rétrospectivement, cette angoisse donne à « l'œillet écarlate » une teinte menaçante, par sa couleur rouge et par le sens de l'œillet rouge porté à la boutonnière comme symbole du mouvement ouvrier ou de l'opposition au Salazarisme au Portugal, qui débouche sur la « guerre des œillets ». Le sens se construit par contamination ou dissémination, prospectivement ou rétrospectivement. On peut faire le rapprochement avec la musique tonale aussi dans ce domaine : un accord ou même une note peut contribuer à changer la tonalité, à moduler en mineur ou en majeur et

<sup>1</sup> Jean Roudaut, *Michel Butor ou le livre futur*, op. cit., p. 40.



influe alors sur la manière dont on entendra les notes qui suivent. Cependant le rôle de ces couleurs est ambigu parce que ce sont aussi celles que Michel Butor a reconnues, durant son voyage aux États-Unis, comme celles fréquemment portées par les Noirs américains, notamment sur leurs voitures.<sup>1</sup> Impossible de cacher le cauchemar raciste qui hante l'Amérique. La façon dont le sens ne se ferme jamais, peut signifier non seulement une chose et son contraire mais aussi tout à fait autre chose, rappelle le concept de « dissémination<sup>2</sup> » derridien : intrinsèquement, le mot génère du sens, s'inscrit dans la « chaîne ouverte de la différance, du “ supplément ”<sup>3</sup> », parce qu'en lui s'invitent, comme on le voit si bien dans l'extrait de *Mobile* précédent, les peurs et les fantasmes : peur de l'étranger, mauvaise conscience liée à l'esclavage, fantasme d'un monde édulcoré, plein de couleurs pastel plus douces les unes que les autres, capable de satisfaire tous les besoins matériels et d'éviter tous les efforts. Le choix de l'oreiller lui-même laisse éclater cet inconscient : confronté aux « *Noires voix* » il suggère le préjugé raciste associant aux Noirs le défaut de fainéantise, tout en évoquant l'immense fatigue d'une société qui produit sans se demander pourquoi, qui passe son temps à construire des masques pour voiler ce qui toujours ressurgit. On retrouvera sans cesse cette dissémination du sens dans l'œuvre de Michel Butor, et il me semble qu'elle résulte de l'influence de la musique sur l'écriture, puisque cette influence, surtout dans les œuvres mobiles mais aussi, dans une moindre mesure, dans les romans, fragmente la continuité syntaxique et narrative, ouvrant le mot aux quatre vents. C'est l'une des traces de l'influence de l'écriture surréaliste sur Michel Butor, qui a fréquenté le groupe des Surréalistes autour d'André Breton dans sa jeunesse, en ce qu'il juxtapose des textes, des univers mentaux qu'on n'a pas l'habitude de voir côte à côte, tout comme les images surréalistes juxtaposent des éléments traditionnellement disjoints. Mais ces rapprochements obéissent à une logique personnelle chez Michel Butor : il s'agit, encore et toujours, de créer des liens, d'unir ce qui tend à se rejeter, de créer un ordre dans le chaos, une communauté chez les hommes.

*6 810 000 Litres d'eau par seconde* confronte les propos des vieux mariés, racistes et paternalistes, avec les échanges des jeunes mariés.

CHARLES Bien sûr, nous n'avons rien contre les Noirs.

Pruiné.

ABEL

DIANA

Mais c'était désagréable à la fin.

Cœur jaune.

BETTY

<sup>1</sup> *Entretiens avec Georges Charbonnier, op. cit.*

<sup>2</sup> Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.

<sup>3</sup> Jacques Derrida, *Positions*, Paris, Minuit, 1972, p. 61.

CHARLES Et puis pour les enfants...

Étamines noires. ABEL

DIANA Quand ils rentraient de classe et que leurs camarades les voyaient s'engager dans une rue de Noirs.

« Great City. » BETTY

CHARLES Il n'y avait pas moyen d'aller les chercher en voiture tous les jours.

Grande ville. ABEL

DIANA Il n'y avait pas moyen de leur expliquer non plus.

Quelle ville comme une fleur ? BETTY<sup>1</sup>

Ces deux discours ne se rencontrent jamais dans la société : on comprend bien que Diana et Charles n'oseraient jamais tenir ces propos devant des inconnus, et à la page suivante Charles demande à son épouse de baisser le ton par peur d'être entendu par les jeunes mariés. La littérature confronte deux discours et en fait sortir de nouveau effet de sens.

D'un côté, un discours plein de clichés racistes, prononcé par deux personnages portant les noms de la famille royale d'Angleterre. De l'autre, un discours à la fois poétique et savant, décrivant dans un vocabulaire très riche les couleurs des fleurs (« Pruiné ») et leurs caractéristiques botaniques (« Étamines noires »). Ce contraste condamne déjà le discours de Charles et Diana. Les termes « cœur jaune » deviennent polysémiques : ils décrivent d'abord une fleur observée par les deux jeunes mariés, mais ils peuvent aussi, métaphoriquement, s'appliquer à Charles et Diana qui viennent de prononcer des paroles tout à fait hypocrites, racistes en prétendant ne pas l'être, le jaune symbolisant traditionnellement la trahison et l'hypocrisie.

Betty nomme enfin la fleur qu'Abel et elle décrivaient, et elle s'appelle « Great City », nom qui se charge d'une grande ironie antiphrastique puisqu'il vient juste après que Diana a appris au lecteur comme quelque chose de tout naturel qu'il existe, dans la ville d'où elle vient, une « rue de Noirs ». C'est donc une ville où règne la ghettoïsation. Abel traduit ce nom en français et lui retire ses guillemets, comme pour dégonfler son caractère emphatique, dans un nouvel effet d'ironie, puisque sa phrase semble répondre aux propos de Charles qui regrette de ne pas pouvoir aller chercher ses enfants à l'école, ce qui leur épargnerait la honte de vivre parmi les Noirs. Il y a là un effet d'ironie puisqu'on comprend que les deux couples ne s'entendent pas l'un l'autre, que la communication est impossible entre eux.

<sup>1</sup> Michel Butor, *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, op. cit., p. 626.

Ce ton ironique et sarcastique rend poignante la question de Betty : « Quelle ville comme une fleur ? ». Cette phrase fait en effet le lien entre leur discussion savante sur les caractéristiques botaniques de la fleur qu'ils observent, et la société raciste, la ville raciste qui constitue leur quotidien. Le discours savant et poétique (les deux ne sont pas incompatibles, au contraire, comme Michel Butor le montre dans *L'Utilité poétique*) apparaît donc finalement comme une dénonciation du discours stéréotypé et raciste des deux autres interlocuteurs. Cependant, si on considère que ce couple de « just married », comme le dit Michel Butor, va vieillir et devenir alors un « vieux ménage » comme Charles et Diana, alors on peut penser que comme eux, Betty et Abel perdront leur poésie et tiendront des discours racistes, ou même que la « Grande ville » dont ils rêvent est raciste, qu'ils s'imaginent dans un quartier « de Blancs ». Le parallélisme entre les deux couples, jeunes et vieux, nous invite donc à lire ici une leçon désabusée sur le vieillissement ou une mise en garde.

Cet exemple permet de percevoir l'intérêt de la stéréophonie dans cette œuvre. En effet, *6 810 000 Litres d'eau par seconde* exploite les possibilités de cette nouvelle technique<sup>1</sup>. Quand plusieurs dialogues se croisent, Michel Butor indique qu'il veut qu'on efface parfois l'un, parfois l'autre, suivant leur répartition sur les deux canaux. Il utilise alors ce que Pierre Schaeffer appelle le « pouvoir de grossissement » de l'enregistrement :

Le microphone, comme son nom l'indique, a un pouvoir grossissant. La caméra aussi, bien que son nom ne l'indique pas. La légende veut que Griffith ait été si bouleversé par la beauté d'une actrice en train de tourner une scène qu'il lui demanda de recommencer la même scène, pour la filmer de tout près cette fois. Griffith venait d'inventer le gros plan. Malraux, qui rapporte cette anecdote, ajoute qu'elle « montre bien en quel sens s'exerçait le talent d'un des grands metteurs en scène du cinéma primitif, comment il recherchait moins à agir sur l'acteur (en modifiant son jeu, par exemple) qu'à modifier son rapport avec le spectateur en augmentant la dimension de son visage ». Ce visage, à présent, emplît l'écran. Que la caméra se rapproche encore, et l'œil, isolé, se met à vivre pour son propre compte, d'une vie animale, angoissante. Le micro peut conférer la même importance puis, s'il pousse plus loin le grossissement, la même dimension d'étrangeté à un chuchotement, au battement d'un cœur, au tic-tac d'une montre. Entre plusieurs plans, sonores ou visuels, il devient possible d'aménager des rapports arbitraires, de renverser les proportions, de contredire l'expérience quotidienne.<sup>2</sup>

Le rapprochement avec le gros plan du cinéma est intéressant, parce qu'il permet de comprendre que ces différences de cadrage sont signifiantes et transforment notre appréhension de l'objet. Dans l'extrait de *6 810 000 Litres d'eau par seconde* cité précédemment, on voit bien les effets de sens que pourrait créer l'effacement de l'un des deux dialogues, ou le grossissement de l'autre. Michel Butor indique :

<sup>1</sup> Voir à ce propos l'entretien avec Michel Butor en annexe.

<sup>2</sup> Pierre Schaeffer, *Notes sur l'expression radiophonique*, dans *De la musique concrète à la musique même*, op. cit., p. 83-94.

à gauche :  
assez fort :  
CHARLES et DIANA : vieux ménage.

à droite :  
pas trop fort :  
ABEL et BETTY : « just married ».<sup>1</sup>

Le discours poétique d'Abel et Betty est écrasé par le racisme des deux autres, par le simple jeu de la stéréophonie, qui permet de « grossir » certains sons par rapport à d'autres.

### a) *Réseau aérien et 6 810 000 Litres d'eau par seconde : la solitude moderne*

Par sa structure, *Réseau aérien* transmet implicitement une critique ambivalente de la vacuité des discours échangés entre les passagers. Cela est particulièrement clair dans l'effet d'accélération finale que j'ai étudié dans le détail plus haut en le rapprochant des strettes musicales d'une fugue. Dans les fugues de Bach, il donne l'impression d'un déploiement maximal d'énergie pour la fin. Esthétiquement, l'impression est la même dans *Réseau aérien* ; pourtant, d'un point de vue référentiel, ces conversations de plus en plus hachées, de plus en plus écourtées et creuses, donnent le sentiment inverse. Cette tension entre la perception esthétique, qui s'attache à la structure, et la perception référentielle, est toujours présente dans les œuvres mobiles. D'un côté la forme provoque la satisfaction de celui qui la découvre et va toujours crescendo jusqu'à la fin en strette, et de l'autre les discussions insipides, dans un decrescendo qui donne au lecteur l'impression d'un évidement toujours plus grand, d'un manque. Cependant les points de suspension au début du mot font que cet effacement laisse une trace, un manque. Les structures de ces œuvres mobiles sont toujours réversibles : en disant l'un elles font pressentir son contraire. Derrida montre comment chaque mot contient son contraire en lui, comment chaque mot est « axiologique<sup>2</sup> » : quand on dit « beau », on évoque implicitement aussi « laid ». Cette dimension axiologique est souvent utilisée par Michel Butor pour transmettre une critique sociale, montrer l'hypocrisie des discours. Ici l'effet de strette, qui évoque au niveau formel un déploiement d'énergie, un trop-plein de choses à dire, souligne aussi la vacuité de tous ces discours de plus en plus hachés et creux. La dénonciation de la platitude des échanges se fait donc par des effets de structure, sans nécessiter de commentaire d'un narrateur détenant l'autorité morale. Cependant, cette dénonciation implique une forme ordonnée, dans

<sup>1</sup> Michel Butor, *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, op. cit., p. 613.

<sup>2</sup> Voir par exemple, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, ou *De la grammatologie*, op. cit.

une structure esthétique, comme pour sauver la banalité de ces discours. Il n'y a pas seulement là une critique, il y a aussi de l'affection pour ces mots de tous les jours, une forme d'humour tendre envers ces passagers et les clichés qu'ils manipulent. Cette revalorisation du banal par la forme littéraire est encore plus frappante dans la *Description de San Marco* quant aux commentaires des touristes dans toutes les langues. Pensons ici au « jésuitisme » que Lyotard voit chez Michel Butor : « on va au plus près de ce qui ne peut pas se dire, de l'inavouable – on se fait pécheur avec le pécheur, femme avec la femme, malfrat avec le malfrat.<sup>1</sup> » La conscience du péché, de la faute, cohabite avec l'amour du prochain et permet sa réhabilitation :

Donc on voit la fonction du travail : le morcellement, l'énumération, comme approche de l'atomisme pécheur, comme tentation ; la composition, l'organisation (mathématique) comme relève, rédemption, avènement. Mais tout cela, non pas dans les thèmes de l'œuvre, mais dans les procédures productrices. Perversion et conversion.<sup>2</sup>

Cette réhabilitation par la structure pose problème à Jean-François Lyotard parce qu'il y lit une forme de despotisme, un refus du chaos du désir, de la surprise et de la spontanéité : « Alors aucune rencontre ne peut plus être rencontrée dans sa violence d'événement.<sup>3</sup> » Et un peu après :

Vous n'avez plus droit à votre enfance, vous êtes guidé, vous êtes la victime et le complice, le désir de Butor est de vous guider en tout cas. Notre souhait (c'est-à-dire notre désir) : qu'il n'y arrive jamais, qu'il donne des produits in-finis, que la douleur et la jouissance fassent surface, qu'il se délivre de la gloire et du despotisme, nous avec, les plus amicaux de ses ennemis.<sup>4</sup>

Les œuvres de Michel Butor seraient réussies, en quelque sorte, malgré le désir despotique de leur auteur. Il me semble cependant que les œuvres butoriennes sont essentiellement « des produits in-finis » car la structure butorienne est surdéterminée au point qu'on n'en maîtrise pas toutes les logiques structurantes, et elle est sans cesse débordée, elle laisse échapper un élément inattendu, se disloque aussitôt qu'elle se forme. La structure serait alors le moyen d'explorer au plus loin la tentation (Lyotard

<sup>1</sup> Jean-François Lyotard, Entretien avec Mireille Calle-Gruber, dans *Les Métamorphoses-Butor*, Le Griffon d'argile/Québec, Les Presses universitaires de Grenoble, coll. « Trait d'union », 1991, p. 65.

<sup>2</sup> Jean-François Lyotard, « La confession coupée », dans *Approches de Butor*, colloque de Cerisy, *op. cit.*, p. 134.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 145-146.

dit d'ailleurs : « il y a tout un style de la tentation chez Butor<sup>1</sup> »), le désir, ce qui nécessite de domestiquer ce dernier jusqu'à un certain point, mais toujours dans le dessein de le découvrir plus loin, plus intense, plus inattendu. Il y a une peur-fascination du désordre chez Michel Butor qui est aussi une tentation constante. Michel Spencer, dans le même colloque, propose d'ailleurs de voir dans la surdétermination de la structure sa mise en échec paradoxal :

D'une part il y a la superfluité de détail, le désir de tout diriger, tout prévoir, d'autre part, cette superfluité même, on l'a vu, empêche l'achèvement de l'œuvre.

Mais cette espèce de surplus a la même fonction que ce que Pousseur appelle la « surdétermination ». Lorsqu'on lui a demandé si *Votre Faust* était « ouvert » ou « fermé », il a répondu en disant qu'il était à la fois déterminé et variable, ou plutôt « surdéterminé », c'est-à-dire qu'il se situait parmi les œuvres modernes qui « réunissent les propriétés les meilleures du déterminisme et de l'indéterminisme ; « surdéterminé » veut dire qu'elles détiennent tellement de déterminations qu'elles ne peuvent pas exprimer tout ce que contient l'œuvre. Et c'est déjà le cas avec une série de douze sons chez Webern : une série de douze sons est d'une richesse tellement prodigieuse dans ses *possibilités de relation* [c'est moi qui souligne] que tout ce que l'on en tire montre d'autres visages. <sup>2</sup> <sup>3</sup>

On trouve chez Michel Butor la volonté de tout dire, de montrer que tout est cohérent, mais dans un système tellement déterminé, surdéterminé, qu'il implose. Il y a là un paradoxe : le système s'ouvre à l'imprévisible à cause de sa surdétermination. Il est intéressant de voir que pour s'attaquer à ce paradoxe, Michel Spencer cite Henri Pousseur et se réfère à Webern, dont je verrai le rôle tutélaire dans *Votre Faust*.

De plus, mettre côte à côte des dialogues qui n'ont aucun rapport les uns avec les autres et montrer que certains clichés reviennent dans la bouche de divers personnages, permet de remettre en cause certains rapports de force de notre société, et notamment le rapport hommes-femmes. J'ai vu que ce texte ne construit pas de personnage au sens traditionnel du terme, il se contente de créer des voix, différenciées les unes des autres par une lettre de l'alphabet. Ces lettres nous permettent d'identifier le sexe puisque le masculin est traduit par une majuscule, le féminin par une minuscule, tout comme le timbre de la voix permet de l'identifier. Cependant, ces apports restent minces, et le lecteur, par habitude, cherche à en savoir un peu plus. Les discours contiennent des indices, souvent de manière caricaturale, ou au moins stéréotypée : les personnes âgées parlent de leurs enfants et l'une d'elles fait même du tricot, stéréotype

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>2</sup> « Entretien avec Henri Pousseur et Michel Butor », dans *Les Cahiers du CERM* n° 62, Paris, 1968, p.16.

<sup>3</sup> Michel Spencer, « Michel Butor et Fourier », dans *Approches de Butor*, colloque de Cerisy, *op. cit.*, p. 210.

renvoyant à la fois à une personne âgée et à une femme, quand les jeunes femmes ne cessent de parler de leurs amours. Prenons l'exemple de la deuxième intervention de l'avion 1 :

D           Un journal ?  
g            Tu as fini *le Monde* ?  
              À peu près.  
              Quoi de neuf ?  
              Pas grand-chose.  
              Tiens, prends *Elle*.<sup>1</sup>

L'homme lit « *le Monde* », la femme lit « *Elle* », le choix du journal est genré, stéréotypé. Mais le couple échange les journaux. Voici la suite de leur conversation, lors de l'intervention suivante du couple :

D           J'ai fini le courrier du cœur.  
g            Tu pourrais lire le roman.  
              Au-dessus de mes forces.  
              Pourquoi ne t'achètes-tu pas un bon policier ?<sup>2</sup>

L'homme a lu « le courrier du cœur », lecture féminine par excellence. g lui suggère une autre lecture dite féminine : le « roman », activant ainsi le stéréotype bovarien de la femme liseuse de romans. Son compagnon refuse, dans une réplique qui peut faire penser qu'il a lu le courrier du cœur par ennui, sans plaisir. Elle lui conseille alors une lecture nettement plus masculine, « un bon policier ». Il y a sans doute ici un jeu avec les stéréotypes de la lecture genrée, dénonçant la tendance qu'a l'auditeur à assigner non seulement un sexe biologique grâce au timbre de la voix mais un genre psychologique qui déterminerait les lectures de chacun.

La mise en contact de différents discours (différents « éléments de la langue ancienne<sup>3</sup> »), ou le retour de certains clichés dans la bouche de différents passagers est bien un travail de la langue qui modifie les rapports entre les sexes. Ce texte montre le ridicule qu'il y a à estimer que certains mots sont masculins

<sup>1</sup> Michel Butor, *Réseau aérien*, op. cit., p. 429.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Michel Butor, *L'Utilité poétique*, op. cit., p. 873.

(« un bon policier ») et d'autres féminins (« le courrier du cœur »), comme Victor Hugo refusait que certains mots soient nobles et d'autres roturiers.

Cela nous pousse rétrospectivement à voir une certaine ironie dans le fait que les hommes soient représentés par des majuscules et les femmes par des minuscules. Toujours implicite, la dénonciation n'en est que plus puissante.

*6 810 000 Litres d'eau par seconde* met aussi en scène une certaine misogynie dans la langue même. Les voix y ont cette fois un nom qui les classe dans une catégorie suivant leur sexualité et leur âge, en parfaite adéquation avec les stéréotypes. Il y a ainsi une « proie facile », une « vieille peau », un « gigolo », des « just married »... Il est intéressant de constater la non-réciprocité de ces clichés : la vieille femme est une « vieille peau » qui paye un « gigolo », alors que le vieil homme est un « vil séducteur » courtisant une « proie facile ». Aucun rôle n'est valorisant, mais on retrouve cependant certains stéréotypes qui sont ainsi dénoncés : la crédulité est associée à la jeune femme, quand le jeune homme est vénal mais conscient de se vendre et la vieillesse est bien plus affichée pour la vieille femme que pour le vieil homme. « Vil séducteur » ne porte pas en effet le sème de vieillesse, si ce n'est dans l'aspect archaïque de l'adjectif « vil ». Au contraire, l'expression « vieille peau » affiche la décrépitude physique de la femme.

### **c) L'hospitalité littéraire : une Babel bénie**

Dans ces œuvres, la dénonciation se double donc de son contrepoison : la structure littéraire propose l'hospitalité dont les discours qu'elle porte sont dépourvus. En effet, les œuvres mobiles sont capables d'accueillir en elles toutes sortes de textes. *Mobile* constitue en ce sens un paradoxe : les citations haineuses, racistes, forment au contraire un texte qu'on peut lire comme un appel au vivre ensemble. Le sens du tout s'oppose au sens des parties. Voilà qui rejoint la conception du « tout musical » d'Adorno :

Le tout musical se réalise *contre* les intentions, qu'il intègre en niant chaque intention particulière, insaisissable. Il accueille en lui les intentions, non en les diluant pour obtenir une intention plus abstraite et plus haute, mais en s'ouvrant, au moment où il se constitue en unité, à l'appel de l'inintentionnel.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Theodor Adorno, *Quasi una fantasia*, *op. cit.*, p. 7.



Savoir jusqu'à quel point la structure de Michel Butor est « inintentionnelle » me semble dénué d'intérêt : m'intéresse plutôt ici l'idée que l'intention des fragments est comme dépassée par la structure globale de l'œuvre qu'elle nourrit pourtant, et que cette structure produit des effets « inintentionnels », échappe à la maîtrise totale de l'auteur.

Etudions de plus près l'hospitalité littéraire des formes mobiles. Par exemple, *Mobile* est habité par une grande profusion de textes non-littéraires : extraits de catalogues, de journaux, d'un traité architectural, de discours présidentiels, de propos historiques sur l'histoire indienne, d'un procès contre une sorcière de Salem... Le texte est saturé de ces citations, ce qui amène à s'interroger sur les limites entre textes littéraires et textes non-littéraires. Tous les textes ont-ils leur place dans une œuvre littéraire ? La gageure de *Mobile*, ou de *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, consiste à répondre que oui en donnant, par leur structure, une valeur littéraire à des textes qui en semblaient dépourvu. Là encore, une hiérarchie est rendue caduque.

On peut rapprocher la façon dont Michel Butor insère les textes auxquels on est confronté au quotidien dans les textes dits littéraires, ou artistiques, à la façon dont Pierre Schaeffer, que j'ai déjà évoqué, introduit des bruits dans la musique. À partir de 1948, Pierre Schaeffer réalise de la musique concrète en prônant une approche empirique de la musique, une confrontation directe au son sans en passer par la compréhension d'une forme abstraite, contre l'approche intellectuelle du sérialisme.

Sans pousser trop loin le parallèle, notamment parce que l'introduction des discours de la vie de tous les jours dans l'œuvre littéraire de Michel Butor ne se fait pas au détriment de la mise au point d'une forme éminemment travaillée, on comprend que ces deux tendances, musicales et littéraires, ont en commun une tentative pour réconcilier le monde de l'art et le monde de la vie courante, les émissions textuelles ou sonores des artistes et celles des autres. En effet, il y a une dimension stylistique certaine, dont Michel Butor tire profit, dans les textes à vocation juridique ou commerciale qu'il cite. Ainsi l'extrait déjà cité du prospectus de Freedomland :

Vivez aujourd'hui avec votre famille la rigolade, l'aventure, le drame du passé, du présent et du futur de l'Amérique ! Aujourd'hui, pour la première fois au monde, voyagez à travers un continent, à travers deux siècles, pour jouir des frissons d'un spectacle grand comme l'Amérique elle-même.

Ouvert sept jours par semaine.

Goûtez à la gaîté du Mardi Gras !

Assistez à l'incendie de Chicago !

Frissonnez dans le sauvage Far West !

Vivez les aventures de l'Histoire !<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Michel Butor, *Mobile*, *op. cit.*, p. 291.

On trouve en effet des traits stylistiques spécifiques au discours publicitaire. Remarquons déjà que la fin propose des lignes de longueurs inégales, ce qui a été pendant longtemps le critère définitoire de la poésie, comme le remarque Michel Butor lui-même dans *L'Utilité poétique*. Le discours publicitaire, le moins littéraire qui soit, se rapproche donc du discours poétique, le plus littéraire qui soit. D'autre part, l'utilisation de l'impératif en début de phrase donne un certain rythme et on pourrait presque parler d'anaphore pour les quatre dernières lignes de texte. Il faut noter aussi l'utilisation de l'accumulation : « la rigolade, l'aventure, le drame du passé, du présent et du futur de l'Amérique ». Il y a une première accumulation de COD (la rigolade, l'aventure, le drame), puis une seconde, à un degré syntaxique moindre, de compléments du nom de « le drame » (du passé, du présent et du futur). Cette sursaturation syntaxique va dans le sens d'un texte de l'exagération, tout comme les hyperboles (« pour la première fois au monde », « un spectacle grand comme l'Amérique »).

Par son insertion dans un texte littéraire, le texte publicitaire révèle sa dimension esthétique. La hiérarchie entre les textes est ainsi relativisée. De plus ce regard littéraire projeté sur le texte publicitaire, ou plutôt cet usage littéraire du texte publicitaire, permet de transformer ces textes qui nous envahissent, qui arrivent de tous les coins de l'Amérique, en textes qui nous structurent *contre* le matraquage déstructurant des publicités. En lisant ces fragments de publicité, en les comparant les uns aux autres, le lecteur comprend leur fonctionnement, remarque les effets récurrents : il retrouve une posture de lecture volontaire sur ces textes, il ne les subit plus. De plus la forme de *Mobile* lui donne un cadre dans lequel il peut organiser cet amas de textes qui perd ainsi son aspect chaotique.

La littérature sert de contrepoison : elle nous apprend à contrôler la profusion chaotique des textes publicitaires et nous donne les moyens de structurer le chaos, et transforme les discours d'exclusion en formes hospitalières. Ces textes ne sont pas seulement des critiques, n'ont pas pour seule fonction de dénoncer cette dérive textuelle, ils sont aussi constructeurs : ils donnent au lecteur les structures qui le rendent capable de percevoir, donc d'organiser, ce monde surchargé d'informations, noyé dans le vacarme publicitaire décrit par *6 810 000 Litres d'eau par seconde*. Dans *Le Château du sourd*, c'est du vacarme de l'histoire qu'il est question, vacarme assourdissant qui empêche la plupart des contemporains de Beethoven et Goya de penser : mais ces deux artistes « continuaient leur dialogue sans s'en douter, de l'autre côté du vacarme.<sup>1</sup> » La forme mobile est par excellence la forme des « dialogues sans s'en douter », où des discours apparemment très hétérogènes se mettent à dialoguer grâce à leur rapprochement qui fait émerger des points communs, créant ainsi un ordre dans le vacarme de la vie, organisant le monde autour de nous, ou du moins la perception qu'on a de ce monde chaotique, surchargé de bruits.

<sup>1</sup> Michel Butor, *Le Château du sourd* (1999), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, II, *Répertoire 1*, op. cit., p. 523.

La manière dont le texte littéraire s'ouvre aux autres textes, les accueille dans sa forme et les transforme par cet accueil, rappelle le travail musical de Darius Milhaud, notamment dans *Le Bœuf sur le toit*. Il composa cette pièce, d'abord pour piano à quatre mains puis pour orchestre, à son retour du Brésil, à partir des différents airs brésiliens qu'il avait pu entendre. Or le Brésil était parcouru de multiples influences musicales, entre les musiques des Indiens de l'Amazonie comme le choro, le jazz et les musiques afro-américaines, les musiques argentines comme le tango, et les musiques classiques de l'ancien monde. *Le Bœuf sur le toit* se présente comme une forme capable d'accueillir différents discours musicaux. Mais, et c'est ici que le parallèle avec Michel Butor me paraît intéressant, Darius Milhaud ne modifie pas ces discours pour les faire coïncider avec une forme unie sous une esthétique commune : les airs brésiliens n'apparaissent pas comme des citations étrangères, des clins d'œil humoristiques, à l'intérieur d'une pièce bien française. L'omniprésence de ces rythmes et de ces usages harmoniques qui ont dû sembler si étranges aux oreilles des Français à l'époque interdit de parler de citation, ou alors il faudrait considérer que tout, dans la musique, devient citation. La forme même est conçue comme cette rencontre des différences, cette ouverture à l'étrange. Ainsi, Darius Milhaud y explore la polytonalité, technique qu'il invente et qui consiste à superposer les accords parfaits de différentes tonalités : il fait tenir ensemble des tonalités hétérogènes dans une forme englobante. Là encore Darius Milhaud refuse l'un des principes unificateurs de la musique de l'époque : la tonalité. Il est le premier à proposer des morceaux qui mêlent à la fois des modes majeurs et mineurs, à la fois en *do* et en *ré*. La rencontre des différences ne s'efface pas dans une unité nouvelle, l'œuvre garde cette pluralité, cette tension. L'unité de l'œuvre n'efface pas la multiplicité des discours, des tonalités, elle naît au contraire d'elle, et par cela même elle en modifie le sens : ces airs traditionnels deviennent ouverture sur le monde et sur l'autre. « Mais pour que la structure ou la forme musicales soient davantage que de simples schémas didactiques, il faut que, loin d'englober le contenu de façon extérieure, elles le déterminent intimement, en tant que réalité spirituelle. <sup>1</sup> », dira Adorno. De même dans les œuvres mobiles que j'étudie, et tout particulièrement dans *Mobile*, tout, même les paroles qui semblent bien émaner du narrateur parce qu'elles ne se présentent pas comme des citations avec le nom de leur auteur à la fin, devient citation. L'unité de l'œuvre garde cette multiplicité et se constitue des possibilités de rencontre qu'elle induit. Revenons de nouveau au livre de Kostas Axelos sur Héraclite.

Les unions (sont) entières et non-entières, concorde et discorde, accord et désaccord ; et de la Totalité (naît) l'Unité et de l'Un le Tout (D.10). Ils ne comprennent pas comment le discordant s'accorde avec lui-même ; harmonie des tensions opposées, comme celle de l'arc et de la lyre

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 8.

(D.51). La tension violente de l'arc guerrier et la tension mélodieuse de la lyre musicale illustrent et manifestent la vérité fondamentale de l'unité des contraires, de même que médicalement le remède antidote profite à l'organisme. Le *rythme* est un *lien*, un enchaînement qui tient unies les choses opposées. Le rythme de la pensée doit lier les pensées entre elles et les relier aux choses, choses et pensées n'étant point séparées.<sup>1</sup>

Les choses existent avec leur contraire. « Concorde et discorde », « accord et désaccord » s'associent, sans que l'un efface l'autre, car l'harmonie vient des « tensions opposées », ce qui est traduit « harmonie contretendue » dans la Pléiade. Le son mélodieux de la lyre vient de l'accord de deux tensions contraires, tout comme l'efficacité meurtrière de l'arc. « Ils ne comprennent pas comment le discordant s'accorde avec lui-même » : en effet, il nous est difficile de comprendre, de prendre ensemble, deux choses discordantes. De la même manière, dans les œuvres mobiles, il est difficile de concevoir comme une unité la pluralité des citations, qui parfois s'opposent.

C'est là le rôle du « rythme de la pensée », qui est un « *lien* », qui fait le lien entre les choses ou les pensées. Il s'agit de faire un lien et non pas de réduire la contradiction, de la ramener à une concordance. C'est, chez Michel Butor, le rôle de la forme, de la structure, qui inscrit par la langue des liens entre des discours qui s'opposent.

De plus, le nivellement des citations, la mise sur le même plan de Chateaubriand et de publicités, permet d'empêcher la muséification de cette culture : elle nous interdit de nous satisfaire d'une culture admise comme telle, classée, figée, à l'exclusion de tout le reste. L'article de Michel Vachey dans le colloque de Cerisy sur Michel Butor revient sur ce risque : « C'est quand le musée imaginaire se désigne comme tel, que l'on retourne aux clichés comme à la part irréductible et inévitable de pesanteur culturelle, que les bombes éclatent, en attentats non signés.<sup>2</sup> » Il désigne alors le blanc typographique, qui sépare et qui lie ces citations, qui les inscrit dans un même espace, comme « l'espace de l'homme blanc », du repli plein d'autosatisfaction sur sa propre culture définie comme seule culture, et montre comment le jeu des citations le transforme en « espace indien », c'est-à-dire en lieu où prend place l'altérité culturelle, la mauvaise conscience aussi qu'on cherche si souvent à effacer : dans *Mobile*, les Indiens sont ceux que les colons américains ont chassés, tués, parqués.

La question de la tolérance, de l'acceptation de la différence, se fait dans la *Description de San Marco* surtout à travers la confrontation des différentes langues, jusqu'à transformer ce texte en une sorte de Babel bénie. Les étrangers, dans ce texte français, ce sont les citations en italien ou en anglais, que le

<sup>1</sup> Kostas Axelos, *Héraclite et la philosophie*, op. cit., p. 49.

<sup>2</sup> Michel Vachey, « L'espace indien », dans *Approches de Butor*, colloque de Cerisy, op. cit., p. 95. Cette référence aux bombes renvoie à *Où*, de Michel Butor.

texte est pourtant capable d'inclure dans sa forme. Le narrateur s'attarde assez longuement sur la description de la Babel représentée dans la basilique, enrichie par les passages de la Bible s'y rapportant :

ET DIXERUNT VENITE FACIAMUS NOBIS

Ils dirent : « Allons ! Bâtissons une ville et une tour dont le sommet pénètre les cieux !... Or Yahvé descendit pour voir la ville et la tour que les hommes avaient bâties. Et Yahvé dit : “Voici que tous font un seul peuple et parlent une seule langue, et tel est le début de leurs entreprises ! Maintenant aucun dessein ne sera irréalisable pour eux.” »

Les remparts de la ville immense, en pierre, peut-être en marbre, avec ses hauts toits, étages, terrasses dépassant les créneaux, portes hersées. [...] Au balcon, Dieu inquiet converse avec trois de ses anges.

« “Allons ! Descendons ! Et là, confondons leur langage pour qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres.” Yahvé les dispersa de là sur la face de toute la terre et ils cessèrent de bâtir la ville. »<sup>1</sup>

Dans le texte biblique, l'épisode de Babel est une malédiction : il met fin à l'élan créateur des hommes et les désunis. La syllepse de sens sur le mot « s'entendre » dans « pour qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres » est, à ce niveau-là, signifiante : ils ne se comprennent plus et ils n'arrivent plus à vivre ensemble, en bonne entente. La perte de l'unité de la langue a immédiatement des répercussions politiques quand les fils de Noé se séparent et partent aux quatre coins de la terre, et esthétiques puisque les hommes cessent de construire cette ville magnifique : l'humanité se dégrade. Mais Michel Butor fait de la basilique une Babel inversée. Refaire Babel, réussir à la construire, c'est rejouer la diversité des langues, c'est en faire une bénédiction plutôt qu'une malédiction.

Venise, avec son contrôle du commerce barbaresque, avec son ghetto, ses liaisons avec les royaumes terre ferme, comme point de convergence des groupes dispersés à Babel. Orgueil, audace de Venise, la basilique et son campanile comme lieu où les langues viennent se retrouver, les différents peuples s'entendre, la ville de la Pentecôte.<sup>2</sup>

Venise et Babel ont bien un point commun : toutes deux sont caractérisées par l'« Orgueil », l'« audace ». Mais Babel est un point de divergence, Venise un « point de convergence », « lieu où les langues viennent se retrouver, les différents peuples s'entendre ». On retrouve la syllepse de sens qu'on avait vue dans le texte biblique : les peuples s'entendent au sens où ils écoutent les langues des uns et des autres, mais aussi où ils arrivent à vivre ensemble, en bonne entente. C'est « la ville de la Pentecôte » car

<sup>1</sup> Michel Butor, *Description de San Marco*, *op. cit.*, p. 536-537.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 537-538.

la Pentecôte est le jour, dans la Bible, durant lequel le Saint-Esprit donne aux apôtres le don des langues, la capacité de parler dans toutes les langues. Et en effet, dans cette ville, nombreux sont les polyglottes, les traducteurs, ceux qui font de la langue de l'autre leur propre langue.

Jean-François Lyotard offre une lecture du mythe de la tour de Babel qui met en garde contre un désir d'uniformisation des langues, à des fins pragmatiques. Il rappelle qu'avant la destruction de la tour, les hommes se comprennent mais ils parlent des langues différentes : le philosophe rapproche cela de la situation actuelle de la musique, qui pratique des styles variés, hétérogènes, mais compréhensibles pour leurs différents acteurs :

Certains aujourd'hui essaient de reprendre le projet d'un monument unique, un concert des nations, de leurs langues et de leurs musiques, une transparence. Ce monisme reste toujours dangereux. C'est aujourd'hui celui de l'objet culturel, qui vient occuper la place singulière des œuvres. Nous sommes dans la situation de l'époque de Babel. Les musiques sont différentes, mais elles s'entendent les unes les autres. Elles ne s'échangent pas, elles se rencontrent. Si l'on prétend homogénéiser leur diversité, on obtient une surdité forcée. Il faut que la tour ne soit pas construite. Il y a sans doute des musiques, comme des langues, qui remplissent la fonction de véhicule sonore, rythmique notamment, généralisé. Mais elles sont de l'ordre de la monnaie, un équivalent général. Elles assurent une identité reconnue dans le concert des nations. Leur sens ou leur fonction existe en dehors de leur matière sonore.<sup>1</sup>

Le dialogue des langues ne doit pas se faire au détriment de leur spécificité : on retrouve l'idée des frontières qu'il faut conserver tout en les rendant poreuses. La Babel construite par les textes de Michel Butor n'est pas ce « monument unique », ce « concert des nations », ou en tout cas pas comme l'entend Jean-François Lyotard : l'absence régulière de traduction, le jeu sur les sonorités de chaque langue en sont des témoins.

Si Venise est une Babel inversée, c'est aussi le cas de la *Description de San Marco*. Les nombreuses citations de touristes se font dans diverses langues (français, italien, anglais), ce qui confronte sans cesse le lecteur à la dimension cosmopolite de cette ville : toutes les langues y sont parlées. J'ai déjà vu comment cette masse de langues variées était la matière brute d'où émergeait une structure musicale : on peut alors relire ce geste de structuration, qui est celui de l'écrivain, comme un renouvellement de Babel, une manière de renverser la malédiction de la duplication des langues en une bénédiction. La multitude des langues pose certes un problème de compréhension, puisque sans cesse les touristes demandent comment se dit tel ou tel mot dans telle ou telle langue. Mais elle est aussi possibilité de dialogue, puisque justement cette lacune dans la compréhension les pousse à demander à l'autre le sens de sa langue, à partager avec lui un moment de langage, et permet surtout la création de cette œuvre d'art qu'est

<sup>1</sup> Jean-François Lyotard, « Musique et postmodernité », *op. cit.*, p. 16.

la *Description de San Marco*. Jusque dans le titre, les deux langues, française et italienne, se croisent, s'associent.

Si les œuvres mobiles donnent à voir des situations d'exclusion et de solitude, elles mettent aussi en scène des liens et des rencontres nouvelles. On a déjà remarqué que ces textes donnent à voir la modernité de la société, qui génère à la fois solitude (pensons aux « solitaires » de *6 810 000 Litres d'eau par seconde*) ou mise en contact. *Réseau aérien* prend place dans la modernité, avec le va-et-vient des avions autour du monde. On y voit comment les progrès de la technique, ici de l'aviation, créent de nouveaux rapports dans le monde : cela met en contact des endroits du globe qui s'ignoraient auparavant. Se pose alors un problème pour la conscience, qui peut générer un malaise : le décalage horaire, qui dérègle, comme je l'ai vu, la perception du temps, et l'extension de l'ailleurs. Quelle est cette terre si exotique qui n'est pourtant qu'à quelques heures de vol de Paris ? Comment gérer cette proximité nouvelle des espaces lointains ? Ces dialogues qui viennent de partout sont pourtant très ressemblants, et sont prononcés au même moment, même s'ils ne le sont pas à la même heure locale ou au même moment de la journée. En créant du lien entre des dialogues qui apparemment sont disjoints par la distance qu'il y a entre leurs énonciateurs, Michel Butor crée des liens entre les différents continents parcourus par les avions afin de donner lieu à une représentation du monde toute en liaison, en réseau. On a donc dans ce texte une forme de louange de la modernité qui permet plus d'ouverture et plus de rencontres. Il en est de même dans *Description de San Marco*, Babel bénie où tous les peuples viennent se rencontrer et construire un chant polyglotte pour l'oreille attentive de l'écrivain voyageur.

*Mobile* pratique aussi cette mise en relation de discours qui n'ont pas l'habitude de se côtoyer : ceux de la haute société New-yorkaise, des chefs indiens, des chasseurs de sorcières et des publicités de catalogue s'y découvrent alors des points de liaisons. Cependant, comme dans *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, la modernité y est plutôt dénoncée dans ses aspects négatifs que louées pour ses progrès technologiques. Reprenons à ce propos un extrait du « Roman comme recherche », déjà cité en introduction : bien qu'à ce moment-là, Michel Butor l'applique au roman, il peut aussi nous aider à comprendre la nécessité qui conduisit l'écrivain à passer du roman à la forme mobile : « La recherche de nouvelles formes romanesques dont le pouvoir d'intégration soit plus grand, joue donc un triple rôle par rapport à la conscience que nous avons du réel, de dénonciation, d'exploration et d'adaptation.<sup>1</sup> » *Mobile* devait, à l'origine, être un roman, mais Michel Butor opte finalement pour la forme mobile afin d'entrecroiser

<sup>1</sup> *Ibid.*

différents thèmes pour montrer un monde où l'information vient de partout, de façon désordonnée. Il y a bien « exploration » des différentes sources d'information, et on peut en ce sens lire l'exploration du continent américain comme une métaphore de l'exploration du monde moderne. Il y a aussi « dénonciation » de cette saturation d'informations souvent partiales et même mensongères, comme le montrent les textes publicitaires tapageurs, ou comme dans les descriptions des objets plus ou moins ridicules vendus auprès des Chutes dans *6 810 000 Litres d'eau par seconde*. Mais il s'agit surtout « d'adaptation » : les œuvres mobiles nous montrent qu'il faut apprendre une nouvelle façon de penser et de structurer notre perception du réel afin de pouvoir créer des réseaux de sens entre ces informations qui paraissent disparates. Ce qui m'intéresse ici, c'est la connotation sociale du terme « intégration » : dans le thème même de l'Amérique, il y a cette idée d'adaptation à l'étrange, d'appréhension d'un monde entièrement nouveau et qui dérange par son étrangeté. L'expression des racismes anti-Noirs et anti-Indiens, la chasse aux sorcières montrent cette peur de l'étrange et de l'étranger, et on les retrouve tout autant dans *Mobile* que dans *6 810 000 Litres d'eau par seconde*. Les descriptions de planches ornithologiques ou de catalogue de *Mobile*, ou les descriptions des fleurs merveilleuses de ce pays lointain dans *6 810 000 Litres d'eau par seconde* sont comme des tentatives pour domestiquer cette étrangeté. Les formes littéraires créées par Michel Butor ne domestiquent pas cette étrangeté, elles l'accueillent sans lui donner une forme définitive, en laissant les réseaux de sens se tisser entre ses éléments. Cependant ce tissage s'éloigne de la notion de « pensée complexe » élaborée par Edgar Morin<sup>1</sup>, qui joue sur l'étymologie de « complexe », « complexus » signifiant « tissé ». Une pensée complexe, c'est une pensée capable de tisser ensemble des éléments qu'on a l'habitude d'analyser séparément. Edgar Morin prône ainsi un rapprochement entre les lectures économiques, politique, artistique, sociologique, historiques du monde, car la vérité émerge du rapprochement d'éléments inattendus, et la citation que fait Michel Butor dans *Mobile* de H. Lovecraft cherchant à expliquer comment son grand-père est mort après avoir frôlé un matelot noir explicite cela : « *Comme tous les aperçus d'une redoutable vérité, cette vision résulte du rapprochement d'éléments séparés : en l'occurrence d'un vieil article de journal et des notes d'un vieux savant. J'espère que personne n'achèvera cette synthèse ;*<sup>2</sup> » Le rapport à *Mobile* est évident : *Mobile* cite aussi de « vieux articles de journal » et « des notes d'un vieux savant ». La dernière phrase, si on accepte de l'appliquer à *Mobile*, éloigne alors Michel Butor de la pensée complexe d'Edgar Morin. En effet, Michel Butor ne cherche pas un tissage, achevé et fixe, mais un mobile, toujours en mouvement, toujours en train de se réorganiser.

L'étrange fait peur, et la tentation est alors de chercher à le fixer, à le faire rentrer dans des structures plus faciles à appréhender, plus habituelles. Mais alors, on arrive à une forme de dégradation. C'est

<sup>1</sup> Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Lonrai, Seuil, 2005.

<sup>2</sup> Michel Butor, *Mobile*, *op. cit.* p. 353.



comme cela qu'on peut lire le croisement des descriptions de la force des chutes par Chateaubriand et des objets touristiques vulgaires vendus sur ce lieu dans *6 810 000 Litres d'eau par seconde* : tenter de réduire les chutes du Niagara à du très connu comme ces objets de la vie quotidienne revient à refuser un monde changeant incarné par ces chutes qui ne cessent de couler. En effet, *6 810 000 Litres d'eau par seconde* nous présente bien une société qui se cramponne à sa fixité, qui déplore que le monde change. Au contraire, l'œuvre mobile permet de ne pas gommer les éléments qui dérangent, d'intégrer tout : ainsi dans le jeu sur les différents canaux permet d'entendre les dialogues avec un volume sonore différent suivant l'endroit de l'espace que l'auditeur occupe. En se déplaçant, l'auditeur fait surgir les voix qu'on gomme d'ordinaire : à la page 696 il nous est dit qu'on n'entend pas Émile et Florence, jardiniers noirs, car leur voix est couverte par le bruit, « mais il suffit de se déplacer un peu ou de baisser un peu le canal de droite pour les découvrir ». On peut ici faire un rapprochement avec *Le Château du sourd*, présenté comme un dialogue de sourds dans un monde écrasant car bruyant : l'œuvre littéraire laisse émerger les voix qu'on oublie afin de préserver la complexité du monde.

## Conclusion : « Sauvés ceux qui font les navires.<sup>1</sup> »

*Réseau aérien* et *6 810 000 Litres d'eau par seconde* sont des textes radiophoniques, ce qui pose la question de la lecture-écoute qu'ils induisent et perturbe nos modes de lecture traditionnels. De plus les quatre œuvres étudiées ici sont construites sur une structure mobile, rendant la participation du public-lecteur active. Ces deux éléments formels provoquent des effets de sens surprenants, du langage inouï, en ce qui concerne l'espace et le temps, ainsi que les stéréotypes sociaux structurant notre quotidien. La forme mobile apparaît bien comme un nouveau prisme capable d'appréhender un monde moderne, caractérisé par la saturation d'informations, la relativité des systèmes et le mouvement. Tous les nouveaux rapports entre les choses qu'instaure le monde moderne sont bien intégrés par les œuvres mobiles, qui, par le rapprochement de textes qu'on n'est pas habitué à rapprocher, rendent visibles des points communs imperceptibles autrement. Et rendent acceptables, fascinantes, toutes les différences et toutes les étrangetés.

« Sauvés ceux qui font des navires. » En contexte, cette citation se rapporte à Noé qui construit son arche pour accueillir toutes les espèces animales de la terre. Mais cette formule prend un sens général car elle est au présent gnomique et elle a pour sujet un pronom démonstratif « ceux » qui peut renvoyer à de nombreux référents, d'autant plus qu'il est au pluriel. De plus, l'antéposition du participe passé « Sauvés » lui donne des allures de maxime, de sentence éternelle. « Ceux » est au pluriel, il ne renvoie donc pas seulement à Noé, mais aussi à tous ceux qui construisent des œuvres capables d'accueillir toute la diversité du monde, de la protéger des eaux du Déluge : ce sont les nombreux constructeurs de la basilique, c'est aussi Michel Butor intégrant tous les discours, leur créant une place. Car ce livre-basilique qu'est *Description de San Marco* est aussi une arche ouverte à tous les discours, réparant et renversant la malédiction de Babel.

En effet, dans ces œuvres Michel Butor aborde des thèmes qui font partie du réel le plus trivial : tourisme de masse, consommation à outrance, racisme... La littérature-musique apparaît alors comme un moyen de réparer ces déchirures, de faire tenir ensemble, dans une forme hospitalière, ceux qui tendent à s'exclure. Cependant, remarquons que les dialogues entre les hommes dans *6 810 000 Litres d'eau par seconde* ou dans *Mobile* restent racistes, que les passagers de *Réseau aérien* sont toujours incapables de s'entendre. Au niveau référentiel, pas d'hospitalité donc ; c'est sur le plan de la structure littéraire seule que cette hospitalité prend forme. Cette tension donne à ces œuvres un caractère parfois pessimiste, une tonalité grinçante, voire cynique.

<sup>1</sup> Michel Butor, *Description de San Marco*, op. cit. p. 534.

Olivier Ammour-Mayeur, dans l'introduction du colloque *Michel Butor : à la frontière ou l'art des passages*, travaille sur la notion d'hospitalité dans l'œuvre de Michel Butor, faisant appel à la définition du terme par Derrida :

Non seulement Butor est l'auteur d'une œuvre accueillante aux altérités multiples qui transitent à chaque seconde sur le globe, mais cette œuvre, par laquelle l'écrivain devient l'hôte de ces autres en passage, l'institue, du même geste, en hôte accueilli en ses propres pages, puisque, selon la formule de Jacques Derrida:

[...] l'hôte accueillant qui se croit propriétaire des lieux, c'est en vérité un hôte reçu dans sa propre maison. Il reçoit l'hospitalité qu'il offre dans sa propre maison, il la reçoit de sa propre maison – qui au fond ne lui appartient pas. L'hôte comme *host* est un *guest*. La demeure s'ouvre à elle-même, à son « essence » sans essence, comme « terre d'asile ». L'accueillant est d'abord accueilli chez lui. L'invitant est invité par son invité.<sup>1</sup>

La « terre d'asile », littéraire ici, qui rend ainsi perméable l'être hospitalier à l'hospitalité de ce qu'il accueille, ouvre un territoire hors limites où « l'art des passages » devient la règle.<sup>2</sup>

L'hospitalité permet de définir l'identité de « la demeure » comme « terre d'asile ». Ainsi, *Description de San Marco* accueillant les langues des quatre coins du monde devient une arche de Noé, une terre d'asile, capable d'accueillir alors la langue même qui la constitue. Le français, comme langue d'accueil ici des autres langues citées, est bien « un hôte reçu dans sa propre maison ». La sensation d'accueil, d'ouverture, entre alors en tension avec le pessimisme et le cynisme de certaines phrases : la forme, la structure générale vient sauver d'eux-mêmes les discours racistes, excluants, pour les instituer en langue d'accueil, en « terre d'asile ».

Ces textes sont un point de partage entre la musique et la littérature parce qu'ils permettent un jeu d'échange entre ces deux arts, mais aussi parce qu'ils les séparent : les frontières deviennent poreuses mais sont maintenues. Que se passe-t-il si on utilise des structures musicales dans un texte littéraire ? Le texte littéraire devient autre : ni musique ni texte, et musique et texte. Il ne s'agit pas de rejoindre l'un des deux arts, l'une des deux manières d'appréhender ces arts, mais d'inventer un autre espace, une autre lecture ou audition pour créer un hybride qui n'est ni une partition ni un texte, à la fois une partition et un texte. La *Description de San Marco* est plutôt une rencontre de l'art architectural et de l'art littéraire, mais la construction du texte se fait aussi selon des logiques musicales de contrepoint. On peut donc reprendre

<sup>1</sup> Jacques Derrida, *Adieu – à Emmanuel Lévinas*, Galilée, « Incises », 1997, p. 79.

<sup>2</sup> Olivier Ammour-Mayeur, dans *Michel Butor : à la frontière ou l'art des passages*, Olivier Ammour-Mayeur et Midori Ogawa (dir.), Éditions universitaires de Dijon, Dijon, 2011, p. 13.

l'idée d'un espace du texte au sens où ici le texte devient une basilique, un espace où la polyphonie vénitienne redevient possible. Il y a donc une sorte de passage, de partage entre les arts : l'architecture engendre la musique et la musique engendre le texte qui tente de retrouver l'architecture.

Michel Butor se sert de plus en plus de la forme mobile pour dialoguer avec d'autres œuvres d'art : on pense au *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, au *Sablier du phénix*, au *Tombeau de Debussy*... La liste est longue. Ces mobiles ne sont pas seulement des textes musicologiques, ce sont des dialogues, des formes capables de faire dialoguer littérature et musique en y incluant souvent la peinture. Autre caractéristique fréquente de ces œuvres : elles intègrent toutes sortes de cultures et font apparaître des liens inattendus entre elles. Michel Butor crée ainsi, au fil des œuvres, un véritable cosmos culturel. Alors l'hospitalité de la forme se retrouve à tous les niveaux de l'œuvre : le niveau référentiel et le niveau formel ne s'opposent plus comme dans les œuvres mobiles précédemment étudiées. Les cultures dont il est question s'ouvrent les unes aux autres. Plus de pessimisme ou de cynisme : ces mobiles-dialogues forment un lien où l'hospitalité se fait rabelaisienne, se charge d'euphorie. C'est à l'ombre apaisante de l'abbaye de Thélème, si souvent citée par Michel Butor, que ces œuvres s'écrivent.

## **TROISIÈME PARTIE**

**« de l'autre côté du vacarme<sup>1</sup> »**

<sup>1</sup> Michel Butor, *Le Château du sourd*, *op. cit.*, p. 523.

## Introduction

Le *Château du sourd* commence par un passage surprenant, où Michel Butor expose le contexte historique dans lequel Beethoven et Goya œuvrèrent, et imagine que ces deux artistes dialoguent sans le savoir. C'est d'abord la notion de dialogue entre les arts qu'il s'agira dans cette partie de penser. Voici comment Michel Butor le présente, dans un entretien avec Annick Desbizet et Thierry Belleguic :

**Thierry Belleguic : Que pensez-vous de la remarque de Pierre Boulez à propos de Klee, dans Pays fertile : « Si quelque leçon doit être apprise de lui, c'est que les deux mondes (à savoir le pictural et le musical) ont leur spécificité et que la relation entre eux peut être seulement de nature structurale. Aucune transcription ne saurait être littérale sous peine d'être absurde.<sup>1</sup> » Or, dans Répertoire V, vous parlez vous-même de la nécessité de dépasser le parallélisme des arts. Comment l'envisagez-vous aujourd'hui ?**

À une certaine époque, on a considéré que les arts étaient en quelque sorte des corridors les uns à côté des autres, complètement séparés ; et on a cherché à établir des ponts. Un de ces ponts est ce que je pourrais appeler la traduction. C'est une question que l'on peut se poser. Peut-on prendre une œuvre musicale et en faire une traduction en peinture dans laquelle rien de l'œuvre musicale ne soit perdu, et à laquelle l'œuvre picturale n'ajoute rien ? Il est évident que c'est absurde, parce que si c'était vrai, ça ne vaudrait même pas la peine de le faire. Il est parfaitement évident que faire de la peinture ce n'est pas la même chose que faire de la musique. Nous faisons tous de la peinture *et* de la musique. Nous avons tous besoin de peinture *et* de musique ; par conséquent, ce sont deux mondes qui vont ensemble. Il s'agit de voir comment.

Dans certains cas, ils peuvent dire la même chose : nous savons tous très bien qu'il y a de la musique baroque et de la peinture baroque ; nous employons le même adjectif pour deux formes d'art qui sont liées étroitement entre elles parce qu'elles appartiennent à la même époque. La musique qu'écoutaient les peintres baroques était de la musique baroque, et la peinture que regardaient les musiciens baroques était baroque également. Là, on voit très bien qu'il y a des éléments communs à ces deux domaines et, dans certains cas, on peut « traduire » quelque chose d'un domaine dans un autre, en particulier quand il y a des structures communes. C'est tout simple : je peux avoir une cantate baroque sur le début du texte de l'évangile de Saint-Mathieu sur la Nativité, et je peux avoir une peinture dans laquelle le même passage est illustré. On peut très bien montrer qu'il y a tel détail qui correspond ici à tel détail qui correspond là, etc.

Mais il y a quantité d'autres relations. On pense ça en général d'une façon beaucoup trop simple. Une autre relation élémentaire, c'est une relation de complémentarité. Lorsqu'il y a des choses qu'il est trop difficile de faire en peinture, on appelle la musique à la rescousse. Dans ces cas-là, un des arts remplit les trous laissés par l'autre. Les arts se complètent. C'est tout à fait autre

<sup>1</sup> Pierre Boulez, *Pays fertile*, Paris, Gallimard, 1989, p. 86.

chose que la traduction pure et simple, et à partir de ces deux cohabitations fondamentales, vous pouvez imaginer toutes sortes de choses.

**Annick Desbizet : Quels seraient les trous de la musique ?**

Les trous de la musique seraient particulièrement des trous dans la représentation visuelle.<sup>1</sup>

Sont évoqués ici deux moyens de dépasser « le parallélisme des arts », qui jouent ensemble dans les textes que je vais étudier : d'une part, « la traduction », c'est-à-dire la reprise des structures musicales dans la littérature, mais aussi la reprise de certains éléments stylistiques, traduction que j'ai déjà observée dans les romans et les œuvres mobiles. Michel Butor annonce immédiatement que la traduction d'un art à l'autre est, heureusement, infidèle, que chaque art garde sa spécificité et que la traduction est toujours à la fois ajout et perte. Il y a d'autre part la « relation de complémentarité », qui consiste à offrir à la musique une « représentation visuelle ». Je verrai que Michel Butor imagine, au sens propre, la musique : il la met en image. Remarquons enfin que l'écrivain ne prétend pas ici nommer la totalité des relations possibles entre les arts : c'est dans l'écriture, au contact des musiciens, que les autres se révéleront.

Revenons au début du *Château du sourd*, qui évoque l'époque des guerres napoléoniennes, l'Europe à feu et à sang. Il ne sera plus, dans *Le Château du sourd*, question de ce contexte historique violent : l'analyse musicologique et la rêverie littéraire se partageront les pages. Pourtant, ces quelques lignes à l'entrée du texte rappellent que l'art n'est jamais détaché du monde qui l'entoure, et la suite du texte prouvera que c'est en se préoccupant d'art que l'artiste agit le plus efficacement pour la société. Goya et Beethoven ne sont pas des artistes hors du monde, mais ils ne sont pourtant pas tout à fait au cœur des guerres napoléoniennes : ils « continuaient leur dialogue sans s'en douter, de l'autre côté du vacarme<sup>2</sup> ». Ils ne sont pas vraiment ailleurs, mais ils sont « de l'autre côté », là où le dialogue est possible. Comme Alice traversant le miroir, ils appréhendent la réalité sous un autre angle.

C'est bien ainsi qu'il faut comprendre les dialogues de Michel Butor : j'ai choisi de parler ici du *Sablier du phénix*, de *Concert* et des œuvres portant sur Beethoven (*Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, « Les révolutions des calendriers » et *Le Château du sourd*), sélectionnant dans la masse des dialogues avec des œuvres musicales les quelques-unes qui me permettent d'illustrer divers modèles d'écriture. Toutes ces œuvres ont en commun la volonté de créer ce que je nommerai des cosmos culturels : elles ouvrent un espace « de l'autre côté du vacarme » du monde où les œuvres peuvent entendre les résonances qu'elles produisent les unes avec les autres, dans le silence des pages. Mais c'est pour mieux retrouver les préoccupations éthiques qui ne quittent jamais les œuvres

<sup>1</sup> Michel Butor, Annick Desbizet et Thierry Belleguic, « Michel Butor, musique et littérature », *Fontenac Review*, 1991, dans *Entretiens, quarante ans de vie littéraire*, III, *op. cit.*, p. 276-277.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 523.

de Michel Butor : ces cosmos culturels présentent au lecteur une possibilité d'être avec, de s'écouter et de dialoguer, dans l'art comme dans la vie.

Dans ces œuvres, Michel Butor s'engage « par conséquent », comme il l'écrit dans « Recherches sur le roman » en parlant des œuvres littéraires qu'il juge importantes : « elles transforment la façon dont nous voyons et racontons le monde, et par conséquent transforment le monde. Un tel « engagement » ne vaut-il pas tous les efforts ?<sup>1</sup> » Les guillemets autour de « engagement » ont ici une valeur polémique : c'est de ce type d'engagement, d'un engagement qui se fait dans l'art et qui se retrouve « par conséquent » dans le monde que se réclame l'écrivain, contre l'engagement trop direct des romans à thèses par exemple.

Le premier texte que je vais aborder, *Concert*<sup>2</sup>, permet de mieux cerner le lien entre préoccupations éthiques et esthétiques : en effet, ce texte raconte une représentation musicale, vue à la fois comme une expérience esthétique et comme un rituel social. C'est autour de ce terme de « rituel » que je vais organiser ma réflexion sur ce texte en me demandant comment la musique devient un rituel capable de souder une communauté et d'ouvrir un dialogue entre les arts. Rappelons en effet que *Concert* est une collaboration entre un musicien, Jean-Yves Bosseur, un écrivain, Michel Butor, et un calligraphe, Roger Druet. Je m'appuierai sur des extraits d'un entretien que m'a accordé Jean-Yves Bosseur pour éclairer certains aspects de l'œuvre<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Michel Butor, « Recherches sur la technique du roman », *op. cit.*, p. 439.

<sup>2</sup> Il existe un enregistrement de cette œuvre de collaboration : Jean-Yves Bosseur et Michel Butor, *Concert*, Saphir production, 1998.

<sup>3</sup> On trouvera la totalité des entretiens en annexe.



## I. « La musique creuse le lit du texte<sup>1</sup> » : dialogue et métamorphose, de la musique à la littérature

### **A) *Concert* : union des arts pour un concert-rituel**

À de nombreuses reprises, Michel Butor a affirmé que selon lui, la musique était figurative, qu'elle racontait une histoire, comme je l'ai vu en introduction. Le texte de *Concert* peut être lu comme la mise en œuvre et la preuve de cette réflexion théorique. En effet, c'est un récit qui raconte un concert, le passage aux vestiaires, l'arrivée dans la salle, l'illumination de la scène, etc., mais au lieu de décrire la musique entendue de manière technique, Michel Butor choisit d'écrire les paysages que font naître les morceaux joués. En partant de la description de la salle de spectacle, *Concert* construit peu à peu un décor égyptien, faisant penser aux bords du Nil. Analyser une œuvre musicale, ce n'est donc pas seulement décrire de manière technique l'enchaînement des hauteurs et des durées, c'est aussi remplir de mots l'espace creusé par la musique. Il y a ici un paradoxe : on sait que pour *Concert*, le travail de Michel Butor a précédé la musique de Jean-Yves Bosseur, qui dit avoir suivi les indications musicales délivrées par le texte. Cependant, je verrai que ce dernier est comme écrit à partir d'une musique imaginaire, ou plutôt à partir de la mémoire de structures musicales antérieures<sup>2</sup>. Sans doute est-ce pourquoi Jean-Yves Bosseur trouve ce texte particulièrement apte à inspirer une musique.

L'histoire racontée installe donc la musique dans un espace mythique, celui de l'Égypte ancienne. On connaît l'importance de ce pays dans l'inspiration de Michel Butor, qui y a séjourné pendant un temps. Cela, associé aux descriptions des faits et gestes des spectateurs, donne à ce concert des allures de rituel : car aller à une représentation musicale, accepter de vivre avec d'autres la transe dans laquelle la musique plonge le narrateur, c'est vivre une expérience rituelle, presque chamanique. En ce sens, on pourrait rapprocher ce texte des productions du mouvement Fluxus. En effet, ce mouvement du XX<sup>e</sup> siècle travailla sur l'aspect matériel d'une situation de concert, sur sa dimension sociale, jusqu'à faire du concert une performance, au sens où l'entend l'art contemporain. En jouant à remettre en cause certaines règles de représentation (on pense par exemple à *Composition 6* de La Monte Young où les exécutants regardent le public sans rien faire, imitant ainsi le public), ces compositeurs amènent les spectateurs à prendre

<sup>1</sup> Michel Butor, « La musique, art réaliste » (*Répertoire I*), *op. cit.*, p.392.

<sup>2</sup> Michel Butor, comme on pourra le voir dans l'entretien en annexe, considère ce texte comme un « argument », au sens où l'on parle d'argument de ballet ou de poème symphonique.

conscience du caractère rituel de la représentation musicale. C'est comme cela qu'il faut comprendre le choix fait d'un quatuor à cordes pour interpréter la musique composée par Jean-Yves Bosseur en accord avec le texte *Concert*, comme le compositeur me l'explique dans l'entretien qu'on trouvera en annexe :

**Pour Concert, vous avez fait le choix du quatuor à cordes.**

On a décidé cela ensemble, parce que le quatuor à cordes c'est, en tout cas pour nous, la panacée de la musique de chambre.<sup>1</sup>

« Panacée de la musique de chambre », le quatuor à cordes incarne l'aspect ritualisé, codifié, de la pratique du concert. Il y a une façon de se tenir, de se vêtir, de jouer, d'écouter, impliquée par le rituel social et artistique qu'est le concert.

Michel Butor, cependant, ne se contente pas de raconter l'histoire que lui inspire la musique, il fait en sorte d'en garder la structure. C'est cela qui aide à comprendre comment, pour Michel Butor, la structure même de la musique est figurative, puisqu'elle fait naître un texte dans lequel on peut retrouver des équivalents littéraires à ces structures musicales. Le rituel n'est pas seulement un lâcher-prise de la conscience, c'est aussi une réflexion sur les formes musicales capables d'emporter ainsi l'auditeur dans l'espace du mythe, réflexion qui permet à l'écrivain de reproduire ces formes dans la littérature, afin que l'écriture vienne développer, renforcer, le caractère rituel de la musique évoquée.

En effet, le texte de *Concert* est structuré selon des principes qui peuvent rappeler ceux de la musique classique, à la manière de ce que j'ai montré dans les œuvres mobiles. Ainsi, le texte comporte trois voix, différenciées par la calligraphie : les titres, en capitales, le corps du texte en lettres romaines, et une sorte de contre-chant textuel, en italiques. Je vais mettre de côté les titres pour l'instant pour me concentrer sur les rapports entre le corps du texte, qu'on pourrait rapprocher du chant d'un morceau et que j'appellerai donc « texte-chant », et le texte en italiques que j'appellerai « texte-contre-chant ». Dans le texte-contre-chant, constitué, à part pour sa première occurrence, d'une seule phrase, il y a, surtout au début, un mot qu'on peut rattacher à l'univers référentiel de la salle de concert (dans l'ordre : « les portes » « la lumière » « les officiants » « le fauteuil » « la foule » « Allégorie », ce dernier mot renvoyant à un type de sculpture de la décoration de la salle, déjà évoqué auparavant), repris à la première phrase du texte-chant, et un ou deux mot(s) beaucoup plus surprenant(s) (dans l'ordre toujours : « boueuses et sableuses » « nocturne » « les oreilles » « des montagnes » « du sommeil » « d'un fleuve »). Ainsi dans la première partie, « 1. Approche », la première phrase du texte-chant est « Les portes s'étaient refermées sur les rues

<sup>1</sup> Jean-Yves Bosseur, entretien, *cf.* annexes.

du soir.<sup>1</sup> » et celle du texte-contre-chant « *Les portes boueuses et sableuses*.<sup>2</sup> » Il y a bien un effet de reprise et de décalage, qui transpose l'univers référentiel de la salle de concert dans un autre monde, celui de l'Égypte ancienne.

Ce premier jeu de reprise est doublé d'un second du même type. Le ou les mot(s) du texte-contre-chant sont répétés à la fin du segment de texte-chant qui suit, créant un écho entre le texte-chant et le texte-contre-chant à la fin de chacune des leurs interventions. Par exemple, le segment de texte-contre-chant de la première partie (« 1. Approche ») « *Les portes boueuses et sableuses*<sup>3</sup> » est repris à la fin du texte-chant de la deuxième partie (« 2. Attente ») dont la dernière phrase est « *Bientôt la fatigue boueuse et sableuse m'a envahi*.<sup>4</sup> »

Cela rappelle un phénomène courant dans la musique contrapuntique qui consiste à faire dialoguer deux ou plusieurs masses sonores, comme dans le style concertant, par exemple dans le concerto grosso où plusieurs instruments solistes dialoguent entre eux ou avec l'orchestre, ou le concerto classique dans lequel un instrument soliste dialogue avec l'orchestre. De plus, la répétition de segment textuel renforce l'aspect ritualisant de ce texte-musique : on sait en effet que les musiques de rituels fonctionnent souvent sur la répétition par la foule d'un segment de parole, en alternance avec le soliste de la cérémonie. Il n'est pas besoin d'aller chercher bien loin pour en trouver un exemple : les chants liturgiques catholiques en présentent un dans les « repons », où le chant du ou des solistes alternent avec celui de la foule qui répète sans cesse le même segment musical.

Voici un relevé, dans lequel on voit la phrase du texte-contre-chant suivie de la phrase de la fin du segment de texte-chant suivant :

*Les portes boueuses et sableuses*<sup>5</sup>  
Bientôt la fatigue boueuse et sableuse m'a envahi.<sup>6</sup>

*La lumière nocturne*<sup>7</sup>  
La fatigue nocturne vient m'envahir.<sup>8</sup>

*Les oreilles des officiants*<sup>9</sup>  
c'est tout l'intérieur de ce nouveau corps qui devient oreilles.<sup>10</sup>

<sup>1</sup> Michel Butor, *Concert* (1994), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, X, *Recherches*, op. cit., p.523.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 524.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 525.

*Le fauteuil des montagnes*<sup>1</sup>  
Et puis voici les montagnes et le vent de sable, et les replis de l'eau limoneuse, et le cristalllement des sources.<sup>2</sup>

*La foule du sommeil*<sup>3</sup>  
Sommeil condamné, matin éternel, lumière dernière.<sup>4</sup>

*Allégorie d'un fleuve*<sup>5</sup>  
un verger qui flotte à l'embouchure d'un fleuve entre port et montagnes.<sup>6</sup>

*Océan de mains et de jambes*<sup>7</sup>  
Nous jouissons d'autres mains, d'autres jambes, de tout un autre corps plus ferme, plus sûr, plus adapté qui prend ses aises.<sup>8</sup>

*La foule des mots*<sup>9</sup>  
Et des mots vont tourner dans l'accélération<sup>10</sup>

*Les indices cristallins*<sup>11</sup>  
un caillot cristallin nous empêchera au moins d'en être satisfaits.<sup>12</sup>

*La foule des langues*<sup>13</sup>  
Et des mots se fixeront dans la transcription d'un hymne en toutes les langues.<sup>14</sup>

*La chambre céleste*<sup>15</sup>  
La fatigue céleste m'envahira.<sup>16</sup>

Ce relevé permet de voir qu'en plus du retour systématique d'un mot troublant du texte-contre-chant à la fin du texte-chant, un système d'écho et d'anticipation plus complexe et plus lacunaire est mis en place : « cristalllement » annonce « *cristallins* », « entre port et montagnes » reprend de nouveau le mot « *montagne* », « limoneuse » rappelle « *boueuse et sableuse* » par son sens comme par le jeu des assonances et allitérations.

Les mots qui tirent le texte vers l'univers mythique de l'Égypte ancienne sont d'abord évoqués en italiques, dans un texte qui se présente comme une rêverie, les italiques étant souvent utilisées par Michel

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 526.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 527.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 528.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*

Butor pour les récits de rêves comme je l'ai vu dans *Réseau aérien*. Puis ces mots reviennent dans le texte-chant, plus ouvertement référentiel, provoquant un glissement progressif de l'univers de la salle de concert vers celui du mythe égyptien.

Il faut remarquer aussi que comme toujours chez Michel Butor, les contraintes formelles supportent les exceptions, à condition d'être suffisamment souvent respectées pour constituer un cadre formel dans lequel les exceptions peuvent apparaître comme telles. Ainsi, dans « *Les oreilles des officiants* » c'est le premier nom, celui d'« oreilles », qui est repris, alors que partout ailleurs, c'est le deuxième nom ou adjectif.

De plus, ce texte est constitué de motifs qui reviennent à intervalles à peu près réguliers. Ces motifs apparaissent comme tel parce que certains mots sont répétés, mais aussi parce qu'ils ont une structure prosodique, rythmique pourrait-on dire, bien précise : voilà encore une caractéristique des musiques rituelles, religieuses ou chamaniques. La constitution d'une cellule rythmique toujours répétée permet d'entraîner l'auditeur dans une forme de transe propice à la méditation.

Voici une liste de ces motifs, avec le détail des éléments sonores repris :

[Motif 1 :] La foule des amateurs avait envahi le vestibule puis, munie de tickets et de programmes aux commentaires parfois obscurcissants et néfastes parmi des publicités souvent détestables, débarrassée de ses manteaux aux vestiaires avec salutations amicales, clins d'yeux, signes de mains, s'était insinuée par de longs corridors jusque dans la salle encore illuminée, pour trouver ses places réservées où l'on s'était cherché la meilleure position,<sup>1</sup>

Certes la foule quittant ses places réservées, oubliant tickets et programmes dans la salle réilluminée après les applaudissements et bis, se réinsinuera par les longs corridors, descendra les marches jusqu'au vestibule avec signes de mains, clins d'yeux, salutations amicales.<sup>2</sup>

Ce motif a comme caractéristiques prosodiques d'être une phrase longue, et d'avoir une suite de trois groupes nominaux sans déterminant séparés par des virgules, ce qui crée un rythme haché facile à repérer à l'oral (« salutations amicales, clins d'yeux, signes de mains »). Remarquons que ces gestes, par l'absence d'article qui les caractérisent, prennent une dimension ritualisante, comme s'ils étaient les mouvements d'une danse chamanique ou pour le moins des signes de reconnaissance entre initiés.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 523.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 527.

Ce qui permet de repérer le retour du motif, c'est bien sûr avant tout la répétition lexicale (« longs corridors » « ses places réservées » « tickets et programmes »), ou des reprises légèrement modifiées (variées, dirait-on en musique) : « illuminée » devient « réilluminée », « insinuée » « réinsinuera ». Ces deux mots à préfixe en « re » sont particulièrement remarquables parce que ce sont des néologismes : l'effet de répétition est ainsi souligné.

Ce motif, contrairement aux autres, est repris une seule fois. On l'entend donc au début et à la fin du texte, ce qui crée un effet de clôture, effet renforcé par le sens même de la phrase qui décrit l'arrivée et le départ des spectateurs. On a ainsi une sorte de *da capo* dont l'hymne et l'aubade seraient la coda : il est en effet courant de finir un morceau de musique en reprenant le début (*da capo*) et en passant ensuite à une courte conclusion appelée coda. La répétition des mêmes gestes au début et à la fin du spectacle contribue à rapprocher ce dernier d'une scène de rituel.

[Motif 2] : cariatides, allégories, colonnes, dorures et velours, ou bien quadrillages, poutrelles, pyramides,<sup>1</sup>

Allégories, cariatides, colonnes sont bien toujours là. On peut revenir vérifier. Ou bien poutrelles, pyramides, quadrillages.<sup>2</sup>

Colonnes, allégories, cariatides s'allongent aussi. Et se courbent les pyramides veloutées, poutrelles articulées, quadrillages d'émaux ou marbrures.<sup>3</sup>

Ce deuxième motif est caractérisé lui aussi par l'absence de déterminant devant deux ensembles de trois groupes nominaux séparés par des virgules, « cariatides, allégories, colonnes » d'une part, et « poutrelles, pyramides, quadrillages » de l'autre, ce qui crée un effet rythmique particulier, une diction hachée. De plus, cela tend à rapprocher toutes les salles de concert puisqu'elles ont toutes ces particularités architecturales. Cela les rapproche de lieux de culte, où l'on peut célébrer des rituels.

Il y a d'autre part la répétition de conjonction de coordination « ou bien », qui apparaît, comme pour le motif 3, en tête de phrase dans sa deuxième occurrence. Cette place est inhabituelle pour une conjonction de coordination, ce qui met en avant le retour du motif. J'entrerai dans le détail de ce phénomène pour analyser le motif 3, où les conjonctions de coordination en tête de phrase sont plus nombreuses.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 523-524.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 525.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 526.

Ces groupes ne sont pas exactement répétés : ils sont repris mais légèrement modifiés d'une fois à l'autre, que ce soit en inversant l'ordre dans lequel ils sont donnés, en ajoutant des adjectifs qualificatifs comme dans la dernière proposition (« pyramides *veloutées*, poutrelles *articulées*, quadrillages *d'émaux* ») ou encore en rajoutant des groupes nominaux sans déterminant (« dorures et velours » dans la première occurrence, « marbrures » dans la dernière).

Le jeu sur l'ordre des trois groupes nominaux a quelque chose de systématique. Appelons « cariatide » A, « allégorie » B et « colonnes » C, dans l'ordre de leur apparition dans la première occurrence, et appliquons le même schéma pour le deuxième ensemble de groupes nominaux, ce qui donne « poutrelles » A, « pyramides » B et « quadrillages » C, on peut remarquer qu'ils sont, à chaque fois, rangés dans des ordres différents mais qui obéissent à une certaine cohérence.

Occurrence 1 : ABC, ABC

Occurrence 2 : BAC, BCA

Occurrence 3 : CAB, CBA

Dans l'occurrence 2, on a toujours le groupe B en tête, puis les deux groupes qui suivent sont d'abord dans l'ordre (AC) et ensuite inversés (CA). Dans l'occurrence 3, on a toujours le groupe C en tête, puis les deux groupes qui suivent sont d'abord dans l'ordre (AB) et ensuite inversés (BA).

Le systématisme avec lequel sont étudiées les différentes combinaisons possibles entre les trois éléments de ces groupes met en valeur leur aspect sonore : en effet, si le sens de ces énumérations ne varie pas en fonction de l'ordre des éléments, les variations d'ordre rendent sensibles des rapprochements sonores entre eux. Si « cariatides » et « colonnes » sont à côté, on entend la répétition du « c » au début du mot. Si « cariatides » et « allégories » sont côte à côte, on entend le retour du « a » et du « i ». Si « colonnes » et « allégories » sont à côté, on entendra plutôt le retour du « o ». De même, quand « poutrelles » et « pyramides » sont à côté, on entend le « p » initial, et quand « pyramides » et « quadrillages » sont à côté, on entend le « i » et les « a » ainsi que le fait qu'on a deux mots de trois syllabes (si on ne compte pas le e muet de la fin). Les variations d'ordre mettent donc l'accent sur la dimension sonore, musicale, du mot.

[Motif 3] et des mots avaient tourné dans le brouhaha : sommeil lointain, nuit perdue, rêve menaçant ; la fatigue vespérale m'avait envahi. <sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 524.

et des mots ont tourné dans le murmure : lumière lointaine, amour perdu, nuit éternelle. Bientôt la fatigue boueuse et sableuse m'a envahi.<sup>1</sup>

et des mots tournent dans l'arène obscure : matin lointain, sommeil éternel, dernier amour ; la fatigue nocturne vient de m'envahir.<sup>2</sup>

et des mots tournent dans la polyphonie : sommeil condamné, matin éternel, lumière dernière. La fatigue prophétique m'envahit.<sup>3</sup>

et des mots vont tourner dans l'accélération : lumière menaçante, rêve condamné, nuit dernière. La fatigue infernale revient m'envahir.<sup>4</sup>

et des mots se fixeront dans la transcription d'un hymne en toutes les langues.<sup>5</sup>

La fatigue céleste m'envahira.<sup>6</sup>

Ce motif est facile à repérer car il revient très régulièrement à la fin de chaque intervention du chanteur. Les deux dernières citations, à la dernière page, peuvent être considérées comme une seule et même intervention divisée en deux parties. Cette division s'explique par le fait que « la fatigue céleste m'envahira » est incluse dans une citation de Novalis. Comme toujours, la citation est étroitement liée au texte butorien qu'elle vient compléter. En effet le texte de Novalis éclaire le sens de ces allusions à la fatigue : ce n'est pas seulement la fatigue de la fin de journée mais aussi une fatigue « céleste », qui rappelle à l'homme ses aspirations à quelque chose de plus que ce que lui offre son quotidien. Le concert est bien un rituel qui permet à l'homme de sentir autrement le monde, de se ressourcer spirituellement.

La place inhabituelle de la conjonction de coordination « et », en tête de phrase, permet de souligner le retour du motif. Puisqu'elle ne fait plus vraiment sens à cette place, elle devient une sorte de signal sonore : le retour de ce phonème, vidé de son sens, a pour fonction d'alerter le lecteur sur le retour du motif. On se souvient que Michel Butor rapproche le son, le signal et le mot : pour lui, le signal fait le lien entre le son musical, le son naturel et le mot, puisqu'il fait sens sans pour autant renvoyer à un référent. Entre le son et le mot, il est le chaînon qui relie musique et langage. On peut aussi expliquer sa présence est de se référer aux trois premières occurrences du motif, où la conjonction « et » est parfaitement attendue, car elle permet alors de coordonner deux propositions. Une autre manière d'expliquer la présence de cette conjonction de coordination en tête de phrase est de considérer que sa place inhabituelle

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 524.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 525.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 527.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 528.

<sup>6</sup> *Ibid.*



est un procédé emphatique qui souligne l'éternel retour de cette même phase. Dans les trois cas, la conjonction de coordination permet de repérer le retour du motif.

Michel Butor joue aussi avec les conjugaisons du verbe « tourner » : plus-que-parfait « avaient tourné », passé composé « ont tourné », présent de l'indicatif à deux reprises « tournent », futur proche « vont tourner », et futur de l'indicatif « tourneront ». Comme dans *Réseau aérien* ou *Mobile*, la conjugaison est un outil de variation, une manière de répéter tout en transformant légèrement, devenant peut-être l'équivalent littéraire du phénomène musical de la variation. De plus, ce mélange de tous les temps de la conjugaison confère au concert des airs de rituel, comme s'il permettait à l'auditeur-lecteur de sortir du temps des horloges pour rejoindre un temps sacré, cyclique : les mots, comme les temps grammaticaux, tournent.

[Motif 4] Le fauteuil s'allonge. Les rues sont-elles encore là ? les voisins s'écartent. Les portes sont-elles encore là ? les murs se rapprochent. Le vestibule est-il encore là ?<sup>1</sup>

L'ombre va se soulever, les fenêtres vont battre, les poitrines s'ouvrir. Les rues sont-elles encore là ?<sup>2</sup>

Le hautbois va ouvrir les fleurs, le cor feuilleter les forêts, la main gauche fouiller les cavernes, les archets franchir les frontières. Les portes sont-elles encore là ? [...] Le vestibule est-il encore là ? ici ou là ? Ici et là.<sup>3</sup>

[Motif 4 bis, qui fonctionne en réponse au motif 4] Allégories, cariatides, colonnes sont bien toujours là. [...]

Et tu es là ; [...] Sur la scène les pupitres avec leurs partitions débordantes sont bien toujours là.<sup>4</sup>

Les officiants sont bien toujours là. [...]Le matériel indispensable est bien toujours là.<sup>5</sup>

La foule est bien toujours là<sup>6</sup>

Les officiants tendus, transpirants sont toujours là.<sup>7</sup>

En plus des répétitions lexicales (« toujours », « là »), le quatrième motif est repérable grâce à la forme prosodique, qui fait alterner une phrase déclarative (intonation descendante) et une phrase interrogative

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 525.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 526.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.525.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 526.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 527.

totale (intonation montante). Ce texte-musique fait revenir les mêmes intonations et joue sur les hauteurs de voix.

De plus, les motifs 4 et 4 bis reprennent des éléments des motifs précédents : « allégories, cariatides, colonnes » de la page 525 vient du motif 2 par exemple. De même le motif 2 reprend au motif 1 le fait d'enchaîner trois noms sans déterminant, et le 3 reprend au 2 la façon de commencer une phrase par une conjonction de coordination : les mots tournent, comme c'était annoncé par le motif précédent. On est entré dans la transe, on ne sait plus rien, les repères spatiaux ont disparu : « ici » est l'équivalent de « là », le proche et le lointain se confondent, l'Égypte et la salle de concert s'assemblent. Le temps n'est plus linéaire, tout se mêle et fait retour. Ainsi deux allusions fantaisistes au passé (« Les dinosaures, semble-t-il, reprennent du terrain<sup>1</sup> », « On assure qu'un certain Napoléon Bonaparte va s'engager dans la marine anglaise.<sup>2</sup> ») sont suivies d'une prédiction tout aussi invraisemblable : « Amphion va mettre en marche son hélicoptère pour jeter les fondations du gigantesque igloo qui doit abriter au pôle Sud la nouvelle organisation des Nations Unies qui va succéder à celle actuellement logée par erreur dans la cité des aigles fantômes.<sup>3</sup> ». Le caractère fantaisiste de cette prédiction montre que le narrateur est pris par la transe du texte-musique, qu'il a quitté la logique traditionnelle et qu'il peut imaginer un autre futur, ouvrir un autre monde. L'influence de la musique sur le texte permet de retrouver la puissance évocatoire de cet art : *Concert* est figuratif, mais pas tout à fait à la manière d'un texte descriptif, qui renvoie à un seul référent, même si le jeu des allusions permet d'en évoquer d'autres, plutôt comme un morceau de musique, qui laisse imaginer, mettre en images, les choses les plus diverses et fantaisistes.

Le retour au réel est brutal : « Anges entrevus, adieu ! Allez-vous claquer si brutalement les grilles de vos paradis de douceur et fureur, qui s'éloignent déjà, s'obscurcissent ? Et nous ne réussissons plus à les entendre que dans leur précipitation vers une heure fatale.<sup>4</sup> » Peut-être ce texte est-il alors à lire comme une manière de rendre la musique éternelle, de la graver dans la page, car le jeu des typographies fait de ce texte une œuvre destinée à être entendue – dans le silence de la lecture intérieure ou au cours d'une récitation – mais aussi à être vue. Comme toujours lorsque le texte vient rencontrer la musique, le dessin s'invite à travers les jeux typographiques. C'est sans doute ainsi qu'il faut comprendre le début de *Concert* :

Le texte, qu'il soit imprimé ou manuscrit, est déjà un dessin ; ou plutôt il se souvient qu'il l'a été ; il s'aperçoit qu'il peut renaître image dans la fontaine de jeunesse de la mise en page avec ou sans

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 526.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 527.

la complicité d'une illustration. Quant à la partition, geste encore, elle mène au geste avant même de mener au son. Non seulement signe, mais signal.<sup>1</sup>

La première phrase nous fait comprendre que le « texte » « se souvient » qu'il a été « un dessin » grâce à la « mise en page », c'est-à-dire, en ce qui concerne *Concert*, grâce au jeu des typographies, entre lettres capitales, lettres italiques et lettres romaines, et au jeu des blancs entre les différentes parties du texte. Cette phrase surprend au début d'un texte qui, par son titre, annonce le rapprochement du texte avec la musique et non avec le dessin. Comme pour les textes mobiles étudiés en deuxième partie, la musique appelle le dessin : c'est bien comme cela qu'il faut comprendre le passage du texte-dessin à la partition-geste. Michel Butor ne cherche pas à expliciter le lien logique qui unit les deux phrases : un simple « quant à » suffit à passer de l'une à l'autre. Ce sera au texte qui suit de faire tenir ensemble musique, geste, dessin et texte, afin que le langage devienne « non seulement signe, mais signal », qu'il soit un appel vers un au-delà du langage et de la logique, un rituel. L'image de la « fontaine de jouvence » m'intéresse particulièrement, puisqu'elle évoque un retour aux sources et annonce la dimension mystique qui caractérise la suite du texte.

Cette citation est aussi évidemment une allusion à la genèse de l'œuvre. En effet, les calligraphies de Roger Druet furent à la source du projet : à partir d'elles Michel Butor écrivit un texte, et à partir de ce texte, Jean-Yves Bosseur composa sa musique. Le choix d'un calligraphe est particulièrement intéressant, puisque la calligraphie est l'art qui fait ressortir l'aspect pictural de l'écriture.

Voici comment Jean-Yves Bosseur raconte la genèse de cette œuvre :

Un jour, Michel Butor m'a dit qu'il voulait faire un livre avec Roger Druet, un calligraphe, et qu'il serait intéressant que je propose une sorte de contrepoint musical. Alors j'ai rencontré Roger Druet, un homme très agréable avec qui j'ai tout de suite sympathisé. Michel Butor a écrit ces différentes saynètes, qui contiennent de nombreuses allusions à la pratique musicale et cela m'a procuré une sorte de scénario pour les différentes séquences de *Concert*.

#### **Comment avez-vous, à partir du texte, élaboré la musique ?**

Le texte était tellement riche en références musicales que cela m'a fourni comme un synopsis. Pour *Concert* le texte était presque achevé quand il me l'a donné; il n'y a presque pas eu à intervenir.

On comprend ici que la musique a été écrite à partir du texte déjà constitué, véritable « scénario » musical, proche des « arguments » de ballets ou de concerts symphoniques. L'union des arts se fait donc

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 523.

par relais : la calligraphie inspire le texte qui inspire la musique. Mieux que cela, le texte exploite les virtualités littéraires de la calligraphie, et la musique les virtualités musicales du texte : chaque art est un moyen de relire, de réécouter l'autre, d'en développer des aspects oubliés.

L'union des arts permet de revenir au « geste », au comportement du corps qui s'unit au son afin d'entraîner l'auditeur dans la rêverie :

Le corps habituel, vieilli prématurément ou non, rouillé, recroquevillé, laisse place à un autre corps qui prend ses aises, le corps musical ; et les yeux, somnolents, rougis, picotants, sont remplacés par d'autres vifs, chercheurs, pétillants, les yeux de l'écoute. Quant aux oreilles, c'est leur revanche : elles s'épanouissent, recouvrent toute la peau de ce nouveau corps qui devient tympan, membrane, corps résonant ; et même c'est tout l'intérieur de ce nouveau corps qui devient oreilles.<sup>1</sup>

« Le corps », celui de tous les jours, abîmé par le quotidien, laisse place au « corps musical », au corps façonné, rajeuni par la musique. Tout le corps « devient tympan », capacité d'écoute et même « corps résonant », habité par les sons musicaux. Il y a bien ici une description de transe, où l'esprit s'efface pour laisser le corps vide, c'est-à-dire résonant, libre d'être empli de sons et façonné par les rythmes.

L'association des arts permet de retrouver l'origine, tout comme dans *Stravinsky au piano* : l'œuvre total, qui unit tous les arts, est le moyen de retrouver l'origine de l'art, à travers le mythe et la cérémonie rituelle. Les opéras de Stravinsky sont fortement marqués par cette idée : qu'on pense au martèlement rythmique du *Sacre* qui semble ouvrir un chant chamanique plutôt qu'un opéra classique. *Le Sablier du phénix* travaille aussi ce retour aux sources par la fusion des arts.

Il faut alors lire le texte de *Concert* comme la trace laissée par la musique, mais aussi comme une partition invitant à une autre musique, celle de la lecture. Ainsi les portes du paradis ouvertes par la représentation musicale ne se referment pas tout à fait :

Il restera la déchirure dans la nuit noire, dans notre sale temps, notre sale ciel, notre sale dortoir d'hôpital. Quand nous serons réenchaînés à notre sale corps avec ses malaises, réenfoncés dans notre sale métier avec ses fraudes, un caillot cristallin nous empêchera au moins d'en être satisfaits.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.525.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 527.

Le texte est un rappel, une manière de ne pas laisser la sensation musicale s'évanouir : le mot « cristallin » reprend deux mots écrits avant, « cristallement<sup>1</sup> » et « cristallins<sup>2</sup> ». Les préfixes « ré » (« réenchaînés » « réenfoncés ») vont dans le sens d'une ritualisation du texte par le jeu des répétitions.

Le dernier motif est plus diffus, au point qu'on ne le remarque tout d'abord pas : il s'agit du futur de l'indicatif. Au fil du texte, Michel Butor fait varier les différentes conjugaisons, comme je l'ai vu par exemple dans l'analyse du motif 3. Cependant, petit à petit, le futur de l'indicatif s'impose : les parties 10, 11, 12 et 13 sont ainsi entièrement au futur. Cela confère à la fin du texte une dimension prophétique, notamment dans la partie « hymne » qui décrit une apocalypse merveilleuse. La transe s'étale dans un présent éternel, le rituel musical et littéraire a fait sortir la foule des auditeurs-lecteurs du temps des horloges. Voyons à ce sujet la fin du texte :

La chambre de la Terre s'ouvrira sur la salle du Monde qui donnera sur d'autres mondes ; le lit du fleuve où nous gisons flottants, se précipitera en cataractes dans toutes les directions de l'espace vers les déserts interstellaires et leurs oasis. Les députés de ce parlement joueront en quelque nuit transfigurée la partition essayée ici, et c'est alors seulement qu'on pourra les dire nos représentants ; Sénateurs de la chambre forte, magiciens de la chambre noire, nous perfectionnerons nos chambres d'écoute pour étudier les dialogues de tous les nombres et nous lancer dans des voyages vers tous les ailleurs, nous, nos enfants, nos lointains descendants enfin méconnaissables ; Seule cette espérance nous permettra de survivre après la blessure de ce concert. Et les mots se fixeront dans la transcription d'un hymne en toutes langues.

*La chambre céleste.*<sup>3</sup>

La première phrase transporte le lecteur dans le registre prophétique grâce au futur de l'indicatif (« s'ouvrira », « donnera ») et aux majuscules à « Terre » et « Monde ». Après le point-virgule, vient une évocation de la mort (« nous gisons flottants ») qui reprend certains mots du texte-chant (« le lit du fleuve » reprend « le lit de l'écoute » et le « Nil<sup>4</sup> »). Cette mort conduit à une sorte de paradis, « les déserts interstellaires et leurs oasis ».

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.525.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 526.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 527-528.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.525.

C'est au plus profond de la prophétie, juste après l'évocation d'une vie après la mort, que le réel le plus quotidien peut resurgir, mais façonné par « cette nuit transfigurée », par ce texte musique : l'expression de « nuit transfigurée » reprend le nom d'une œuvre célèbre de Schönberg et insiste sur la capacité de la musique à transformer le réel. « Les députés de ce parlement joueront en quelque nuit transfigurée la partition essayée ici, et c'est alors seulement qu'on pourra les dire nos représentants » : c'est une véritable révolution par l'art que Michel Butor évoque. Lorsque les députés seront capables de jouer ce texte-partition, alors seulement ils seront capables d'être « nos représentants », éducateurs qui donneront à « nos descendants » une leçon d'écoute, à la fois musicale et sociale : savoir écouter le concert de musique c'est apprendre à vivre de concert, harmonieusement. Ce texte est le représentant d'une musique, il donne l'exemple de ce qu'est un « représentant » : il ne cherche pas à imiter la musique mais plutôt à en faire ressentir l'esprit à travers ses propres possibilités techniques : typographie, jeux de répétitions textuelles.... « À partir de la description d'un concert, nous avons tenté d'en produire un autre<sup>1</sup> » : le texte, par son dialogue avec le concert musical, produit un concert littéraire, qui est bien « un autre » concert. Il respecte l'altérité de l'art musical et s'enrichit de cette différence : la frontière, encore une fois, devient l'occasion d'un dialogue.

En s'immergeant dans l'art, en oubliant le monde quotidien, dans la transe musicale, l'artiste peut s'engager et prétendre changer le monde. La phrase suivante lie l'univers des banques (« chambre forte »), de la photographie (« chambre noire ») et de la musique (« chambre d'écoute »), « les dialogues » étant la méthode proposée par l'écrivain pour voyager « vers tous les ailleurs » et transformer l'avenir de manière inattendue, de le faire dévier de son sort, rendant ainsi « nos lointains descendants enfin méconnaissables. »

La dernière phrase vient rappeler que cela n'aura lieu que par l'union de la musique et de la littérature, l'union des « mots » et de « l'hymne », et cette union est aussi une union de « toutes les langues », c'est-à-dire de tous les peuples capables de se comprendre sans pour autant chercher à réduire l'étrangeté linguistique de l'autre. Cet avenir paradisiaque et polyglotte fait penser au renversement de la malédiction de Babel que j'ai évoqué à propos de la *Description de San Marco*. L'association des arts dans *Concert* donne un autre exemple de ce que devrait être une union, une ouverture à l'altérité qui ne cherche pas à nier les différences mais plutôt à s'en enrichir. Ainsi, la fin de ce texte nous montre comment « vivre et travailler de concert<sup>2</sup> » comme l'annonçait déjà la première page du texte. C'est dans l'art, par le travail artistique, qu'on peut expérimenter le vivre ensemble dans le monde. Le concert comme cérémonie rituelle en est l'expérience.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 523.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 523.

## **B) *Le Sablier du phénix* ou la Renaissance à l'œuvre, de Roland de Lassus à Michel Butor**

Pour célébrer le 400<sup>e</sup> anniversaire de la mort de Roland de Lassus (1532-1594), la ville de Mons, dont le compositeur est originaire, commande à Michel Butor et à Henri Pousseur une œuvre. La structure de la partition est élaborée à quatre mains par l'écrivain et le compositeur : il s'agit d'un tissu de citations musicales extraites d'œuvres de toutes les époques, du X<sup>e</sup> siècle à Henri Pousseur lui-même. Michel Butor écrit ensuite, à partir de cette structure, *Le Sablier du phénix*. Dès l'origine du projet, les notions de naissance et de mort sont présentes et liées : en effet, célébrer le 400<sup>e</sup> anniversaire de la mort de quelqu'un, c'est fêter la naissance d'un mort.

Roland de Lassus est surtout célèbre pour sa musique vocale (essentiellement messes, motets et madrigaux) et pour avoir voyagé dans toute l'Europe dont il parlait plusieurs langues, ce que Michel Butor exploite dans son texte. On comprend pourquoi ce dernier s'est intéressé tout particulièrement à ce musicien : ce dernier est reconnu comme l'un des grands maîtres de la musique de la Renaissance et du contrepoint et sa particularité est d'avoir créé une musique en relation étroite avec le texte, grâce à l'influence notamment des musiciens de l'école de Venise, comme Adrian Willaert. La musique de Roland de Lassus comprend ainsi des mélismes assez courts et toujours motivés par le texte, des motifs syllabiques déclamatoires, et les entrées des différentes voix se font de manière resserrée. De plus, on y trouve de nombreux passages en homophonie ou quasiment : tous les chanteurs chantent les mêmes notes et les mêmes paroles en même temps. Cela le différencie de ses contemporains, comme Gombert par exemple, dont la musique se caractérise par des thèmes largement délayés, des mélismes abondants, une mise en texte imprécise et parfois un grand écart entre les entrées en imitation. Roland de Lassus mêle un contrepoint homophone qui aide à bien comprendre le texte, et une écriture contrapuntique plus complexe. Annie Cœurdevey considère que ce que Roland de Lassus apporte de nouveauté

c'est le principe rhétorique de l'« *oratorio* », appliqué au discours musical, c'est un surcroît d'expressivité dû au resserrement de la phrase, à une projection du texte chanté qui se conforme au plus près à son énonciation parlée. Ce style déclamatoire implique l'émission d'une note par syllabe, les mélismes étant réservés à des fins expressives (terminaison cadentielle de la phrase, parcours mélodique plus ou moins amplifié sur la syllabe accentuée d'un mot à valeur sémantique particulière, comme on vient de le voir par l'exemple précédent) ; la mise en valeur, par des silences appropriés, de tel ou tel monosyllabe à valeur exclamative ou interrogative. Il implique également le respect de l'accent tonique et des quantités métriques du vocable latin, et enfin une imagination rythmique par laquelle la phrase est diversifiée et individualisée.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Annie Cœurdevey, *Roland de Lassus*, Paris, Fayard, 2003, p. 412.

Chez lui, c'est souvent le texte qui détermine l'écriture musicale. Par exemple, il pratique des procédés d'imitation bien connus des madrigalistes : la fuite est représentée par une section en imitations serrées, sur des rythmes rapides ; le murmure de l'eau par la répétition de deux ou trois notes sur des rythmes réguliers ternaires, et le ciel par un mouvement ascendant de la mélodie supérieure ou de l'ensemble des voix. De plus, il utilise des effets rythmiques : un brusque silence peut aider à la dramatisation d'un texte, des rythmes contrastés permettent de différencier les parties du texte. Voici la description que donne Anne Cœurdevey de *Le voglie e l'opre mie* (Gerlach 1585) :

Le halètement de l'amoureux en sueur, marqué par des silences ; la juxtaposition joie / douleur figurée par les vocalises en croches ascendantes, auxquelles succède une extinction du mouvement par ralentissement progressif des valeurs (croche > noire > blanche > ronde), et au plan mélodique la double chute d'octave (basso suivi de soprano 2) sur « *e dolente* », tandis que le premier soprano, exténué, ne parvenant pas à terminer son douloureux vacillement de demi-ton *la-si* bémol-*la*, débouche sur un brusque silence ; à nouveau les halètements de la quête désespérée, le *fuggendo* figuré au premier degré par un court passage fugué, la haine représentée par les syncopes, l'amour par l'expansion lyrique du repos cadentiel...<sup>1</sup>

À partir de cette musique qui se laisse guider par le texte qu'elle soutient, Michel Butor va créer un texte guidé par la musique dont il parle : les gestes des deux artistes se croisent et se répondent.

Dans *Le Sablier du phénix*, Michel Butor commente la musique de Roland de Lassus, soulignant des éléments musicologiques et historiques qui permettent de l'analyser, mais il la prolonge aussi, puisqu'il produit un texte qui s'inscrit dans la continuité du geste créateur du musicien. Il s'agit pour moi de comprendre comment Michel Butor transcrit dans son texte les particularités de la musique de Roland de Lassus et, plus largement, de l'art de la Renaissance, dans la structure comme dans les symboliques, assimilant ainsi à son écriture les procédés d'écriture d'un art, la musique, d'un compositeur, Roland de Lassus et d'une époque, la fin de la Renaissance.

Pour cela, je commencerai par mettre l'accent sur deux caractéristiques fondamentales de cette musique : la polyphonie et le chromatisme. Ce dernier n'est pas présent dans toute l'œuvre de Roland de Lassus, mais il caractérise les *Prophetiae Sibyllarum*, partition qui a particulièrement influencé *Le Sablier du phénix*. Ensuite, je m'intéresserai au système symbolique déployé par l'œuvre de Roland de Lassus, et je verrai comment Michel Butor le métamorphose pour l'inclure dans son propre univers symbolique. Je comprendrai alors en quoi ce texte met la Renaissance à l'œuvre, fait travailler la partition de Roland de Lassus pour qu'elle se renouvelle encore. Jusque dans son titre, qui associe le sablier, symbole du temps

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 494.



qui passe et fait retour sur lui-même quand on le retourne, et le phénix, l'animal qui renaît de ses cendres, ce texte met à l'honneur l'idée d'un renouvellement perpétuel de l'art et de la vie.

## 1) Un texte hybride

Le texte est guidé par la musique pour sa forme avant tout, produisant une structure très inhabituelle : impossible de lire *Le Sablier du phénix* de gauche à droite et de bas en haut, ou de trouver une cohérence syntaxique le long des pages. Entre la musique et le texte apparaît une forme hybride.

### a) Polyphonie, polytextualité

On a déjà montré que la polyphonie musicale, qui superpose plusieurs voix, ne peut être reproduite telle quelle par la littérature, sous peine d'inintelligibilité. Dans *Le Sablier du phénix*, Michel Butor utilise des moyens littéraires différents de ceux des romans et des œuvres mobiles pour créer un effet de simultanéité.

Roland de Lassus composa des œuvres polyphoniques pour voix *a cappella*. Sa musique contient donc du texte, dans des langues diverses. Il est facile de voir comment *Le Sablier du phénix* reprend certains de ces textes, mais plus difficile de comprendre quel est l'équivalent littéraire de la polyphonie Michel Butor invente. Il défait la continuité traditionnelle du texte, au sens où les lignes ne s'enchaînent pas toujours. En effet, le texte se divise en douze parties, que je numérotterai en chiffres romains, dont chacune comprend douze sous-parties, que je numérotterai en chiffres arabes. Il n'y a pas, à proprement parler, de continuité entre ces sous-parties à l'intérieur des parties, même si des échos se font entendre, mais il y a une continuité entre les sous-parties des différentes parties. Par exemple, si on rassemble toutes les sous-parties 6 ou toutes les sous-parties 4, on obtient un texte cohérent.

On peut alors parler de « polytextualité », tout comme on parle de polyphonie en musique : la polyphonie associe plusieurs parties vocales qui conservent une certaine indépendance, à l'instar de la polytextualité qui associe plusieurs textes. Cependant, alors que la polyphonie superpose les voix et préserve ainsi leur continuité, la polytextualité, au moins sur la page, est obligée de mettre les textes les uns après les autres et donc de les fragmenter. Par exemple, II, 6 (la sixième sous-partie de la deuxième partie) poursuit I, 6 et est complétée par III, 6, mais IV, 7 n'est pas complétée par IV, 8. Cela crée un effet

de simultanéité, puisqu'on peut alors imaginer que I, 1 et II, 1 s'enchaînent parfaitement, sans écart dans le temps, ce qui signifierait que toutes les autres sous-parties de la première partie ont été énoncées en même temps que la première, afin qu'on passe directement à la deuxième partie une fois I, 1 prononcé.

Les sous-parties 1 sont toutes en gras et énoncent dans l'ordre des lettres hébraïques, ce qui évoque un rite de célébration de la semaine de pâques où une lettre est assignée à chaque jour, et les nombreuses compositions qui en découlent, où chaque motet est précédé d'une lettre hébraïque.

Les sous-parties 2 nomment un moment de la journée (la nuit, l'aube, le crépuscule...), y ajoutent un adjectif ou un complément du nom, et, à la ligne suivante, une date importante de la vie de Roland de Lassus. Par exemple : « La nuit de naissance / 1532 »

Les sous-parties 3 font parler l'une des sibylles nommées dans *Prophetiae Sibyllarum*, en latin et en capitales, quand les 4 nomment un métier, au féminin, et une ville, et puis énoncent en français la phrase partiellement dite en latin par la Sibylle dans la sous-partie 3.

Les sous-parties 5 donnent un extrait du sonnet « Magny et Caron » d'Olivier de Magny, que Roland de Lassus a mis en musique. En mettant bout à bout toutes ces sous-parties, on peut reconstituer l'intégralité du sonnet, ce qui donne bien l'impression que ces sous-parties sont faites pour être entendues les unes après les autres.

Les sous-parties 6 proposent un morceau de la biographie de Roland de Lassus, en utilisant le futur de l'indicatif, les 7 sont constituées d'un extrait d'un texte de Rabelais, les 8 offrent des extraits de la correspondance de Roland de Lassus avec le prince Guillaume de Bavière.

Les sous-parties 9 et 10 fonctionnent ensemble : les 9 font dire à une sibylle d'une ville une partie du texte utilisé dans *Prophetiae Sibyllarum*, en latin et en capitales, les 10 en donnent la traduction, dite par une travailleuse de la ville de la Sibylle de la sous-partie 3.

Les sous-parties 11 sont composées d'un morceau de poème de la Renaissance qui a été mis en musique par Roland de Lassus, et enfin les 12 renomment la partie de la journée dont il était question dans les sous-parties 1. Ce retour du même moment de la journée au début et à la fin de chaque partie confirme l'impression que toutes les sous-parties ont été dites en même temps, qu'on en est au même moment de la journée quand on a commencé à les lire et quand on a fini.

Les voix, dans la musique de Roland de Lassus, ont donc une relative indépendance les unes par rapport aux autres. Cependant, Michel Butor crée des échos entre les différentes sous-parties d'une même partie. Ainsi, les sous-parties 1 et 12 parlent d'un même moment de la journée, les sous-parties 4 traduisent en

français les 3, tout comme les sous-parties 10 traduisent les 9, qui reprennent aux 3 le mot « sibylle » et aux 4 le nom de la ville. De la même manière, les sous-parties 10 reprennent le métier énoncé par les 4 et la ville des 3. Ainsi :

[I, 3] Sibylla Delphica :  
NON TARDE VENIET...

[I, 4] La sage-femme de Mons :  
Il ne va plus tarder mais il faut encore garder silence.

[I, 9] La sibylle de Mons :  
HOC OPUS HOC MEMORI...

[I, 10] La sage-femme de Delphes :  
Garder le silence sur cet inoubliable travail.<sup>1</sup>

Les sous-parties 4 annoncent un métier qui a un lien avec l'extrait de biographie de Roland de Lassus que proposent les sous-parties 6. Par exemple, I, 4 dit : « La sage-femme de Mons » et dans I, 6 il est question de la naissance de Roland de Lassus à Mons. Sans créer de véritable continuité, puisque les narrateurs sont à chaque fois différents, ces échos donnent à chaque partie une certaine unité, comme les échos entre les mots ou les notes des différentes voix des *Prophetiae Sibyllarum*. Comme en musique, ce texte propose une lecture horizontale, mélodique, qui consiste à suivre toutes les occurrences d'une sous-partie, la 3 par exemple, et une lecture verticale, harmonique, qui permet de détecter les liens entre les différentes sous-parties d'une même partie.

## **b) Chromatismes**

En musique, un chromatisme désigne une suite de demi-tons, ce qui donne l'impression d'un lent dégradé vers les graves ou les aiguës : l'idée de dégradé s'impose quand on pense à l'étymologie de chromatisme, *chroma*, la couleur en grec. On peut voir dans *Le Sablier du phénix* différents équivalents littéraires de ce phénomène musical.

<sup>1</sup> Michel Butor, *Le Sablier du phénix* (1995), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, X, *Recherches*, op. cit., p. 540.

Il y a tout d'abord deux figures parallèles, qui consistent à nommer un même individu par diverses périphrases. Ainsi, François Rabelais est appelé « François Rabelais<sup>1</sup> », « L'auteur du Gargantua<sup>2</sup> », « Alcofribas Nasier<sup>3</sup> », « L'abstracteur de quinte essence<sup>4</sup> », « Le docteur en médecine<sup>5</sup> », « L'architriclin de Pantagruel<sup>6</sup> », « Le professeur en astrologie<sup>7</sup> », « Le médecin du grand hôpital de Lyon<sup>8</sup> », « Le châtelain de Salmigondin<sup>9</sup> », « le caloyer des îles d'Hyères<sup>10</sup> », « L'auteur du Quart Livre<sup>11</sup> », et enfin « Le voyageur à Rome.<sup>12</sup> » Selon le même jeu, Roland de Lassus est lui aussi désigné par diverses périphrases dans les sous-parties 8. Ce phénomène littéraire peut rappeler les chromatismes musicaux au sens où il y a de légers glissements de sens, qui transforment progressivement la notation de départ sans pour autant s'en éloigner beaucoup.

L'autre jeu littéraire qui peut faire penser aux chromatismes est celui de la traduction. J'ai déjà vu comment les morceaux de phrase énoncés en latin par les sibylles sont repris et complétés en français juste après. De même, dans les extraits de la correspondance de Roland de Lassus avec Guillaume de Bavière, le musicien écrit en plusieurs langues, donnant toujours la traduction française de ce qu'il a dit en allemand, en italien ou en latin. Le léger glissement d'un texte à sa traduction, le sens ou les connotations n'étant jamais, d'une langue à l'autre, exactement les mêmes, évoque aussi le chromatisme, d'autant plus que les traductions proposées par Michel Butor ne sont pas toujours fidèles : le procédé de la traduction lui permet parfois de métamorphoser le texte, de faire glisser le sens<sup>13</sup>.

Enfin, les sous-parties 1 et 12 détaillent la lente évolution du petit matin au petit matin suivant : « la nuit de la naissance<sup>14</sup> », « la nuit agitée<sup>15</sup> », « la nuit noire<sup>16</sup> », « la nuit de fièvre<sup>17</sup> », « L'aurore<sup>18</sup> », « Le

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 541.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 542.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 543.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 545.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 546.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 547.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 549.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 550.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 551.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 553.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 554.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 555.

<sup>13</sup> On peut se reporter à l'entretien avec Michel Butor en annexe pour comprendre la richesse littéraire que recèle pour lui la traduction : « Pour moi, c'est tout à fait passionnant de travailler avec la traduction. Au point de vue musical, premièrement on travaille avec des sonorités différentes, et deuxièmement on travaille en voyageant à l'intérieur des significations. »

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 540.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 541.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 543.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 544.

petit matin<sup>1</sup> », « L'heure des saveurs<sup>2</sup> », « L'heure des fraîcheurs<sup>3</sup> », « L'heure des couleurs<sup>4</sup> », « L'heure des éclats<sup>5</sup> », « L'heure des parfums<sup>6</sup> », « L'heure des rumeurs<sup>7</sup> », « L'heure des nuances<sup>8</sup> », « L'heure des chaleurs<sup>9</sup> », « L'heure des arômes<sup>10</sup> », « Le basculement du jour<sup>11</sup> », « Le crépuscule<sup>12</sup> », « Entre chien et loup<sup>13</sup> », « La nuit studieuse<sup>14</sup> », « La nuit profonde<sup>15</sup> », « La nuit d'orage<sup>16</sup> », « La nuit de paix<sup>17</sup> ». À l'intérieur de chaque sous-partie, c'est bien le même moment de la journée qui est nommé, mais on y ajoute une nuance. Entre les parties, ce sont des moments proches mais on avance progressivement dans le temps, d'un matin à l'autre, ce qui rappelle encore l'évolution lente des chromatismes musicaux.

Les très nombreux chromatismes de la musique de Roland de Lassus donnent la sensation d'une ligne mélodique relativement stable puisqu'il n'y a pas de grande descente dans les graves ou de pic dans les aigus, qui évolue par chatolement, d'un demi-ton à l'autre. Il en est de même dans les éléments que je viens d'étudier : c'est presque la même chose qui se dit, mais pas tout à fait, et le sens du texte miroite, fait retour sur lui-même, redit la même chose tout en la transformant lentement.

### **c) Réserver le secret**

L'influence de la musique sur le texte donne naissance à une forme hybride, à laquelle le spectateur n'est pas habitué. Cette forme est d'autant plus déstabilisante qu'à première lecture, certains éléments ne sont pas immédiatement compréhensibles pour le lecteur : impossible de comprendre à quoi renvoient les lettres hébraïques en tête de partie, ou qui est l'écrivain des lettres polyglottes. Ce n'est qu'en avançant dans le texte que l'écrivain nous livre les clés de ces énigmes. Encore une fois, l'influence de la musique sur la littérature instaure des contraintes qui transforment l'écriture et font naître une forme à secrets,

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 545.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 546.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 547.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 548.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 549.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 550.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 551.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 552.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 553.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 554.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 555.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 556.

difficile à déchiffrer : je renvoie au texte de Derrida précédemment cité dans lequel le philosophe explique que le secret est essentiel au don<sup>1</sup>.

Se met alors en place, comme dans les œuvres mobiles, une lecture où la mémoire joue un rôle fondamental, où la compréhension est souvent rétrospective. Cela encore rapproche ce texte d'une partition contrapuntique : en effet, dans une telle partition, on ne comprend qu'un thème est un thème que rétrospectivement, quand on l'a réentendu plusieurs fois.

De plus, l'utilisation du contrepoint tel que le pratique Roland de Lassus fait que sa musique ne se comprend que si l'auditeur met en rapport les différentes parties d'un même morceau, puisqu'il utilise l'imitation qui consiste, comme son nom l'indique, à imiter un motif entendu dans une voix dans une autre voix. Le texte de Michel Butor fonctionne de même, en proposant de nombreuses énigmes qu'on peut résoudre grâce à d'autres sous-parties du texte, ce qui fait penser aux renvois de voix à voix nécessaires pour comprendre un morceau contrapuntique. Par exemple, la présence des lettres hébraïques au début de chaque partie est incompréhensible à celui qui ne connaît pas bien l'œuvre de Roland de Lassus, et cela jusqu'à la page 554 qui éclaircit le mystère : « il composera les *Lamentations de Jérémie* pour les matines de la Semaine sainte, dans lesquelles chaque verset est précédé par la lettre hébraïque qui le commande : aleph, beth, ghimel jusqu'à samech.<sup>2</sup> » La présence des lettres hébraïques en tête de partie apparaît alors comme une sorte de clin d'œil qui renvoie le connaisseur à l'une des œuvres de Roland de Lassus. De même, on ne comprend les liens entre les citations poétiques qui constituent les sous-parties 11 et l'ensemble du texte que si l'on sait que ces textes ont été mis en musique par Roland de Lassus.

Il arrive aussi que le texte propose des énigmes sans en donner la résolution autrement que par sa structure même : ainsi les divers noms donnés à Rabelais sont obscurs à celui qui connaît mal l'œuvre de ce dernier, et il comprend qu'il s'agit de la même personne grâce au fait que ces extraits apparaissent toujours dans la septième sous-partie.

Les noms divers donnés à Roland de Lassus dans les huitièmes sous-parties sont tout d'abord impossibles à relier au musicien : « Lettre polyglotte au prince de Bavière<sup>3</sup> », « Lettre polyglotte au prince Guillaume de Bavière<sup>4</sup> », « Lettre polyglotte<sup>5</sup> », « Lettre<sup>6</sup> ». Les choses se précisent un peu lorsqu'on lit « Le musicien polyglotte<sup>7</sup> » et que Michel Butor nous apprend, dans les sous-parties 6, que Roland de Lassus entretenait une riche correspondance avec Guillaume de Bavière (« Une étroite et étrange amitié,

<sup>1</sup> Jacques Derrida, *Donner la mort*, op. cit., p. 35.

<sup>2</sup> Michel Butor, *Le Sablier du phénix*, op.cit., p. 554.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 541.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 542.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 543.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 545.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 546.

toute teinte de bouffonnerie, le liera au prince héritier Guillaume avec qui il entretiendra une intense correspondance polyglotte.<sup>1</sup> ») Puis les périphrases qui ouvrent les sous-parties 8 (« Le correspondant du prince<sup>2</sup> », « Le gentilhomme charbonnier<sup>3</sup> », « L'enlevé du duc de Gonzague<sup>4</sup> », « L'académicien de Naples<sup>5</sup> », « Le maître de chapelle à Saint-Jean-de-Latran<sup>6</sup> », « L'époux de la servante<sup>7</sup> », et enfin « Le pèlerin de Lorette<sup>8</sup> ») reprennent une information biographique donnée par les sous-parties 6 un peu avant dans le texte. Par exemple, « L'enlevé du duc de Gonzague » reprend « À l'âge de douze ans la beauté de sa voix et peut-être aussi sa jolie prestance le signaleront au duc de Gonzague qui le fera enlever et l'emmènera en Sicile avec lui.<sup>9</sup> »

On voit bien avec cet exemple comment fonctionne ce jeu d'énigme que nous propose Michel Butor : il provoque d'abord l'incompréhension de son lecteur par des allusions qui ne permettent pas d'identifier le destinataire de la lettre, suscitant ainsi la curiosité de son lecteur, l'envie de percer le mystère et donc la mémorisation du passage à éclaircir, puis il fournit des indices qui mettent le lecteur petit à petit sur la piste, à condition que ce dernier ait été attentif aux sous-parties 6. Ce texte ne se lit pas de gauche à droite, il faut faire des allers-retours entre les sous-parties pour le comprendre. De la même manière, la musique de Roland de Lassus nécessite une grande attention à sa structure pour repérer les phénomènes d'imitation propres au contrepoint.

J'ai vu comment Michel Butor a écrit *Le Sablier du phénix* en suivant les procédés formels de la musique de Roland de Lassus, créant ainsi un texte hybride qui déstabilise les habitudes de lecture de chacun et fait appel à des méthodes de déchiffrement plus musicales que littéraires.

Difficile alors de classer ce texte : sa forme s'enracine tout autant dans la tradition musicale de la Renaissance que dans l'ensemble des formes mobiles de Michel Butor. Au contact de la musique, à condition qu'il y ait vraiment un contact avec la musique dans ses procédés formels et son fonctionnement propre, un nouvel espace de création s'ouvre et le texte littéraire se métamorphose.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 547.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 549.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 550.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 551.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 553.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 554.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 556.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 542.

Cette métamorphose, je l'ai vu, touche les structures musicales et textuelles, mais elle transforme aussi le système symbolique porté par l'œuvre de Roland de Lassus. C'est ce dont il va être maintenant question.

## **2) Renouveau et retour**

Roland de Lassus, surtout dans sa musique religieuse, travaille avec des nombres fortement symboliques dans la religion chrétienne. Ainsi, il y a douze motets dans *Prophetiae Sibyllarum*, comme il y a douze apôtres. Les lettres hébraïques qui servent de titres aux versets des *Lamentations de Jérémie* ont aussi un rôle symbolique, puisque pour Roland de Lassus l'hébreu est la langue de la première bible, livre des origines. Il faudra se pencher aussi sur le rôle symbolique de ces Sibylles qui annoncent et fêtent la naissance de l'enfant Jésus, et sur les lamentations de saint Pierre qui déplore sa trahison au petit jour. Ces éléments s'inscrivent dans une symbolique chrétienne dont Roland de Lassus donne une vision à la fois personnelle et typique de la Renaissance, notamment avec l'introduction des personnages mythologiques des Sibylles. Tout cela compose un système symbolique personnel et complexe avec lequel Michel Butor va dialoguer pour en créer un autre, entre christianisme, mythologie, Renaissance et modernité.

### **a) Symboles de l'origine**

Michel Butor met en valeur les symboles de l'origine qu'il peut retrouver chez Roland de Lassus. Étudions en effet les différentes œuvres qu'il cite. Il y a, en tête de chaque partie, l'allusion aux *Lamentations de Jérémie*, sous forme d'une lettre hébraïque. Déjà à l'époque de Roland de Lassus, l'Hébreu faisait figure de langue originaire : c'est la langue de Jésus et de la Bible. Ici donc, l'impression de retour aux sources que peut ressentir le lecteur moderne devant ces lettres hébraïques rejoint celle des auditeurs contemporains de Roland de Lassus.

De plus, certaines musiques de Roland de Lassus, comme les *Lamentations de Jérémie*, peuvent être vues comme un retour aux sources musicales, ici à travers l'utilisation de procédés associés à la musique grégorienne : reprise de cantus firmus grégorien, passages en homophonies, passages en faux-bourbons, importance et compréhensibilité du texte biblique.



La recherche d'une origine ne se limite pas à l'origine chrétienne pour Roland de Lassus. L'autre œuvre citée par Michel Butor est celle des *Prophetiae Sibyllarum* et ce personnage de la Sibylle incarne l'origine antique : elle est celle qui lie les hommes de l'Antiquité à leur origine divine et mystérieuse. On peut évidemment mettre cela en rapport avec l'intérêt pour l'Antiquité qui caractérise la Renaissance, et qui passe parfois par une christianisation de la culture antique : ici, les Sibylles annoncent la naissance de l'enfant Jésus. La Renaissance est ce moment où l'on revient à l'origine afin de s'ancrer plus solidement dans la modernité. Je reviendrai sur cette idée que le passé rejoint le futur, ce qui implique un temps cyclique et un renouvellement constant dans l'étude du *Sablier du phénix* mais aussi plus largement dans l'ensemble de l'œuvre de Michel Butor, notamment dans le *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* et surtout dans *Votre Faust*.

En plus de cette recherche de l'origine que j'attribue à Roland de Lassus, *Le Sablier du phénix* propose des éléments qui peuvent être, pour le lecteur moderne, rattachés à une origine, mais qui ne l'étaient pas pour les contemporains de Roland de Lassus. Il en est ainsi pour le latin, langue dans laquelle Michel Butor cite à de nombreuses reprises le texte des *Prophetiae Sibyllarum*. À la Renaissance, le latin est couramment parlé par les ecclésiastiques et la classe intellectuelle, mais pour le lecteur de Michel Butor, c'est une langue ancestrale, ce que souligne la traduction qui vient systématiquement quelques lignes après, et la typographie en capitales. Un décalage s'installe ainsi entre les symbolismes de l'œuvre de Roland de Lassus et ceux du *Sablier du phénix*.

L'œuvre de Roland de Lassus elle-même induit ce décalage. Pour les contemporains du compositeur, cette musique est à la pointe de la modernité, alors que pour les lecteurs de Michel Butor, c'est une musique ancienne, peu connue, et le mélomane l'entend par rapport aux musiques plus récentes qui en ont découlé : il l'entend comme une musique-origine, source d'autres musiques. C'est en ce sens qu'on peut lire la dédicace à Henri Pousseur, compositeur particulièrement curieux des musiques anciennes, notamment celles de la Renaissance et qui a réalisé la partition associée à ce texte. Cette dernière témoigne d'une grande curiosité et d'une large réflexion sur les pendants modernes, notamment dans sa propre œuvre, d'une telle musique, qui apparaît bien comme musique originaire. On peut en effet trouver un lien entre le Roland de Lassus que présente ici Michel Butor et la musique d'Henri Pousseur dans la construction des structures musicales et l'intérêt porté aux chiffres symboliques. J'étudierai à ce sujet le texte d'Henri Pousseur auquel Michel Butor fait allusion dans *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, dans lequel Henri Pousseur souligne l'importance du nombre 32

dans la musique de Beethoven et met cela en rapport avec le rôle que joue ce même chiffre chez un écrivain contemporain de Beethoven, Charles Fourier<sup>1</sup>. Pour lui, le fait que ce chiffre ait un rôle manifeste dans la structuration des œuvres de ces deux artistes montre qu'il a une signification : le chiffre, la structure, fait sens pour Henri Pousseur, tout comme pour Roland de Lassus qui utilise les chiffres privilégiés par la culture biblique, le 12 par exemple, dans les *Prophetiae Sibyllarum*. Encore une fois, le plus ancien et le plus moderne se rejoignent, le temps est cyclique.

Modernité et origine se confondent aussi dans la manière de présenter les différentes naissances dont il est question.

Sibylla Delphica :

NON TARDE VENIET...

La sage-femme de Mons :

Il ne va plus tarder mais il faut encore garder silence.

[...]

Il naîtra à Mons, baptisé Roland de Lassus.<sup>2</sup>

La citation en latin, tirée des *Prophetiae Sibyllarum*, fait référence à la naissance du Christ, qui n'est pourtant pas nommé. La phrase de la sage-femme de Mons traduit exactement la citation latine, en la prolongeant suivant le texte des *Prophetiae Sibyllarum*. Le pronom « il » peut donc toujours faire référence à Jésus. Cependant, le terme de « sage-femme », la ville de Mons, la langue française avec une suppression d'article archaïsante (« garder silence » au lieu de « garder le silence ») me font plutôt penser à la naissance de Roland de Lassus, ce que viendra confirmer, à une ligne d'intervalle, la sous-partie 6, liée aux autres par la présence du futur et par le thème de la naissance, mais clairement ancrée, elle, dans l'époque de la Renaissance.

De plus, la ville de naissance de Roland de Lassus, Mons, rappelle la ville de naissance de Michel Butor lui-même, Mons-en-Barœul. On peut donc lire ici une légère allusion de l'auteur à sa propre origine, allusion qui tend à rassembler dans un même geste de retour aux sources l'écrivain et le musicien, l'homme de la Renaissance et l'homme du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>1</sup> Cf. *intra*, « 1) De la musique au texte : l'art du passage ».

<sup>2</sup> Michel Butor, *Le Sablier du phénix*, *op. cit.*, p. 540.

Le geste de retour aux sources est donc mis en abyme : Roland de Lassus recherche ce qui constituait, à son époque, une origine, et Michel Butor cherche cette origine en adoptant le point de vue de la Renaissance tout en y ajoutant l'exploration de l'époque de la Renaissance comme origine de la modernité. Cela met en perspective l'évolution historique en montrant que ce qui était modernité pour les uns devient origine pour les autres. Se fait alors jour l'image d'un temps cyclique, où la modernité rejoint l'origine, où avancer vers le futur et regarder vers le passé deviennent synonymes. Comme un sablier, le temps écoulé devient le temps à écouler lorsqu'on le retourne, comme lors de la mort du phénix, dans la cendre on trouve l'œuf.

### **b) Dans la cendre, l'œuf**

*Le Sablier du phénix* développe donc une vision cyclique du temps, où chaque chose dégénère puis se régénère, où le passé se réincarne dans le futur, rejoignant la conception du temps qui se fait jour dans les romans ou les œuvres mobiles butoriennes déjà étudiées. Cette Renaissance, ce renouveau, qui structure l'univers symbolique proposé par *Le Sablier du phénix*, est elle-même réalisée par le texte. Le début de l'œuvre souligne cela : il y a d'abord le titre, dont j'ai déjà dit qu'il regroupait deux entités symbolisant le renouveau, puis vient la première phrase, qui n'est pas comprise dans une partie, ce qui fait d'elle une introduction à l'œuvre :

INCIPIT CANTUS ORLANDI LASSI VITAE ET LABORIS  
ICI COMMENCE LA CHANSON D'UN AUTRE ROLAND<sup>1</sup>

La première phrase, en latin, est ensuite traduite en français. Remarquons déjà que la traduction est assez éloignée du texte d'origine : la traduction littérale donnerait « le chant de la vie et de l'œuvre de Roland de Lassus commence ». La traduction de Michel Butor introduit donc la notion d'altérité. C'est d'un « autre Roland » qu'il va être question : il reste du même (c'est toujours un Roland) mais transformé, un peu « autre ». La traduction est un renouveau.

<sup>1</sup> *Ibid.*

Elle n'est pas seulement le passage d'une langue à l'autre, mais d'une époque à l'autre. Le fait qu'elle ne soit pas fidèle montre que quand on transpose l'œuvre et la vie (« VITAE ET LABORIS ») d'un auteur ancien dans une œuvre moderne, on en fait une autre personne, un « AUTRE ROLAND ». Et cet autre Roland va chanter un autre chant. En effet, si la version latine ne permet pas d'imaginer que le chant dont il est question est composé par Roland, la version française ouvre cette ambiguïté. « La chanson d'un autre Roland », cela peut être la chanson qui parle d'un autre Roland ou la chanson composée par un autre Roland. Michel Butor est un passeur : à travers sa plume, un autre Roland de Lassus, le Roland de Lassus que Michel Butor saisit à travers ses œuvres, compose, réutilise les principes structurels de sa musique pour forger une autre chanson. Michel Butor écoutant la musique de Roland de Lassus se rêve compositeur, essaie de rêver le rêve de Roland de Lassus pour le prolonger : peut-être est-il cet « autre Roland » qui chante ?

Les deux phrases sont en lettres capitales, ce qui leur donne des allures épiques, tout comme le mot « ICI », ajouté en tête de la version française. Ces phrases rappellent en effet le début d'une chanson de geste, par exemple *La Chanson de Roland* ou le *Roland Furieux* de l'Arioste. On s'attend alors à ce que nous soient narrés les faits d'arme d'un héros, peut-être dans une forme proche de celle des chansons de gestes. Il faut alors considérer la composition musicale comme un combat héroïque, où le compositeur-héros œuvre pour le bien de sa société et en défend les valeurs : on retrouve l'idée, chère à Michel Butor, que « les chants transforment la vie<sup>1</sup> ». C'est bien ici « la chanson d'un autre Roland », une chanson différente de *La Chanson de Roland*, mais qu'on peut quand même lui comparer. La forme littéraire est renouvelée.

De plus, dans ce contexte musical, le mot « chanson » ne s'entend pas seulement comme une forme littéraire, mais aussi comme une forme musicale. C'est une chanson bien particulière que nous propose ici Michel Butor : elle garde des aspects musicaux mais les renouvelle dans une forme littéraire nouvelle.

Si ce Roland est un « autre Roland », ce n'est pas seulement par rapport à *La Chanson de la Roland* ou au *Roland Furieux*. C'est aussi par rapport à Roland de Lassus lui-même, ou du moins par rapport à ce que la tradition a gardé de cet homme : c'est à la fois le même et un autre, un être en mouvance, inscrit dans un cycle, qui se renouvelle sans cesse. La dernière citation de sa correspondance est particulièrement évocatrice à ce sujet :

Roland de là-haut.  
Roland de là-bas  
Orlandus Lassus  
Lasso

<sup>1</sup> Michel Butor, « La musique, art réaliste », *op. cit.*, p. 387-388.

Or lent dans les eaux  
Hors landes lancé  
Horla délaissé  
Hurlant dans le Styx  
Roulant dans les cieux.<sup>1</sup>

Roland de Lassus signait parfois par ce nom, parfois par son nom latin, « Orlandus Lassus ». Voilà déjà un peu d'altérité dans cette identité. Son nom, en latin, est traduit, passant de « Orlandus Lassus » à l'italien « Orlando Lasso », puisque le compositeur a fait une partie de sa carrière en Italie. Puis il devient de l'« or lent dans les eaux », entraîné par l'élément changeant par excellent, l'eau. Ensuite il est un Horla errant dans les landes, être entre deux mondes, ni dans l'un ni dans l'autre. Le participe « délaissés » et la référence au « Styx » disent la peur d'être oublié, quand au contraire, le dernier vers lui offre une sorte de sacralisation, d'éternité : toujours cette ambivalence qui rend cette personnalité mouvante.

L'identité est mouvante, ouverte à un perpétuel renouvellement. Les différentes périphrases désignant Rabelais dans les sous-parties 7 ou Roland de Lassus dans les sous-parties 8 vont dans le même sens : on ne peut pas nommer en un seul mot un individu toujours en train de se renouveler. Ce mélange de même et d'autre est aussi au cœur du jeu sur les traductions qu'élabore Michel Butor dans ce texte.

Les sous-parties 10 rassemblent des extraits issus de divers textes poétiques de la Renaissance mis en musique par Roland de Lassus. Il est donc facile de repérer ici les motivations qui ont poussé le compositeur et, après lui, Michel Butor à choisir et à associer ces extraits et de voir que le thème du renouveau y est toujours présent. De nombreux extraits font référence à un moment du jour : ceux tirés des *Larmes de saint Pierre* de Luigi Tansillo et ceux qui proviennent de la chanson de Joachim du Bellay, *La nuit froide et sombre*. Les premiers textes développent une association courante dans la culture chrétienne qui consiste à assimiler le jour à la joie et au triomphe de Dieu et la nuit à la misère et à l'enfer, mais petit à petit, par le jeu de la traduction et des citations, Michel Butor tire ces symboles vers un contexte profane.

Un premier ensemble, composé par les sous-parties 11 des parties I, II, IV, V, VIII, XII, cite en latin puis en français des textes sacrés mis en musique par Roland de Lassus. Ils relient ce thème du jour et de la nuit à celui de la naissance et de la mort, de la chute originelle et de l'apocalypse. La conception cyclique du temps que Michel Butor donne à lire ici est donc reprise au musicien.

<sup>1</sup> Michel Butor, *Le Sablier du phénix*, op. cit., p. 556.

NOCTEM VERTERUNT IN DIEM...

Ils ont fait de la nuit leur jour  
Mais j'attends le retour de la lumière après les ténèbres.<sup>1</sup>

L'utilisation du latin, langue de l'Église, le « ils » accusateur et l'antithèse entre les ténèbres et la lumière poussent le lecteur à voir dans la nuit et le jour, la lumière et les ténèbres, une dimension symbolique bien connue de la tradition chrétienne. Le jour succède à la nuit comme l'apocalypse succède à la décadence pour ramener une période faste. Du cycle naturel jour-nuit, cet extrait tire une pensée cyclique de l'histoire.

De même la naissance prend des allures de chute originelle :

QUARE DE VULVA...

Pourquoi m'as-tu extrait de la vulve ?  
Avant que j'aie sans retour à la terre ténébreuse exposée au brouillard de la mort  
À la terre de misère et de ténèbres, où dans l'ombre de la mort habitent le désordre et  
l'éternelle horreur.<sup>2</sup>

La naissance est une expulsion « sans retour », les portes du paradis perdu se ferment. Les aspects négatifs de la vie et de la Terre sont associés à la nuit : « la terre ténébreuse exposée au brouillard de la mort », « la terre de misère et de ténèbres ». Cela implique, inaccessible, un soleil, une source de lumière et de vie, dont le contact direct est perdu mais qu'on peut espérer pour un futur lointain, comme le montre chaque aurore :

AURORA LUCIS RUTILAT...

L'Aurore éblouissante rutilante  
Le ciel résonne de louanges  
Le monde exulte et jubile  
L'enfer hurle et gémit.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 543.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 541.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 545.

En regardant le jour se lever, le musicien peut imaginer le retour du triomphe du ciel sur l'enfer, de la joie sur la misère. Puisque le jour se lève, la joie succédera à la misère. Et puis Roland de Lassus, suivant toujours l'imaginaire chrétien, attend la rupture du cycle jour-nuit, des périodes fastes et néfastes, de la vie et de la mort.

REQUIEM AETERNAM DONA EIS...  
Donne-leur Seigneur l'éternel repos  
Et que la lumière les inonde perpétuellement<sup>1</sup>

La lumière ne faiblira plus, le repos sera éternel. C'est ici une description du sort des justes qui se réveilleront jeunes dans un monde régénéré après l'Apocalypse.

Mais les choix textuels de Michel Butor font petit à petit dévier la symbolique chrétienne de Roland de Lassus vers une vision plus personnelle. Ce changement est très progressif. D'abord, l'écrivain se sert du texte biblique pour montrer que cette Terre régénérée n'appartient pas seulement au futur, elle est aussi une reprise du passé :

QUI PER DIVERSITATEM LINGUARUM...  
Toi qui parmi la diversité de toutes les langues  
As rassemblé les peuples dans une confiance mutuelle<sup>2</sup>

L'époque d'avant Babel apparaît ici comme une sorte d'utopie sociale où les hommes vivent fraternellement les uns avec les autres. Ce texte réintroduit dans la conception du temps que nous propose cette chaîne d'extraits une idée de cycle, de lien entre le passé et le futur.

La dernière citation d'un texte de Roland de Lassus est :

In hora ultima  
À l'heure dernière  
Tout s'en ira

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 546.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 550.

Trompe, flûte et cithare  
Jeux, rires et sauts,  
La polyphonie.<sup>1</sup>

Pour la première fois, on a un point final : c'est qu'ici Michel Butor cite la totalité du texte de *In Hora ultima*, l'un des motets de Roland de Lassus. Ce texte n'est pas tiré de la Bible, ce que Michel Butor souligne par une écriture en minuscules et en italiques : on peut alors penser qu'on y trouve une vision du temps plus personnelle du compositeur, même si la langue latine et l'expression « hora ultima » soulignent l'influence du texte biblique. En effet, la musique y est enfin présente au niveau thématique. Roland de Lassus nous propose une fin du monde silencieuse, vidée de tous ses bruits plaisants, qu'ils émanent de la musique (« trompe, flûte et cithare ») ou des danses et festivités (« jeux, rires et sauts »).

Les mots qu'on entend, qu'on chante, sont ceux de la vie, et la musique souligne cet aspect-là, par les mélismes et les attaques de notes plus dynamiques sur les mots « tuba, tibia et cythara, jocus, risus, saltus, cantus et discantus. » Michel Butor fait de la musique un art de la vie, et de la Renaissance une époque qui voit fleurir « trompe, flûte et cithare / jeux, rires et sauts, la polyphonie. »

Tous ces symboles de vie se retrouvent au moment de la dernière heure, au moment où « peribunt omnia ». Ici encore, remarquons un léger glissement de la traduction : Michel Butor évite l'idée de mort contenue dans le mot « peribunt », et traduit « tout s'en ira », beaucoup moins définitif que la version latine. Dans cette ultima hora, il y a la vie et les rires, et les choses s'en vont pour revenir : le cycle continue.

Vient ensuite le texte de Luigi Tansillo, qui apparaît dans les parties III et VII, et décrit les affres de saint Pierre. Rappelons que saint Pierre a refusé de dire pendant une persécution qu'il était le disciple de Jésus, qu'il a renié sa foi pour se protéger, et que les affres lui viennent au petit jour. Le retour à la foi est donc associé au retour de la lumière, dans une sorte de purification de la conscience : on est toujours dans cette opposition chrétienne de la lumière et des ténèbres. Cependant, les extraits proposés par Michel Butor ancrent ce symbolisme dans la réalité concrète du monde, beaucoup plus que les extraits étudiés auparavant.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 556.



Luigi Tansillo :  
Non fu mai notte ch'ei no si destasse  
Il n'y eut plus de nuit qu'il ne fût éveillé  
En écoutant le coq criant ses turpitudes<sup>1</sup>

Luigi Tansillo :  
No giorno t'haggio havere intra ste mane  
Un jour je te tiendrai entre ces mains  
Sans que j'aie besoin de lâcher mes outils  
Tu peux toujours fuir mais non m'échapper<sup>2</sup>

Michel Butor cite ici l'auteur, alors que ce texte n'est pas moins connu que celui de Roland de Lassus que je viens d'étudier. Ce n'est donc pas seulement pour clarifier la lecture que Michel Butor donne cette information, cela permet surtout de rattacher ce texte à une personne de chair et d'os, au monde concret. Il en est de même pour l'utilisation de l'italien : alors que le latin était une langue spirituelle, l'italien est la langue de tous les jours et aussi la langue de la poésie pétrarquiste, profane. L'aube n'est plus caractérisée par les chants des anges comme dans les extraits précédents mais par le chant du coq, bien terrestre, associé à la vie des fermiers et de la terre. Enfin, le deuxième extrait sonne comme un refus de lâcher la vie concrète, matérielle, symbolisée par « ces mains » et « mes outils », au profit de la vie spirituelle. Le déterminant démonstratif « ces » dans « ces mains » donne plus de présence visuelle aux mains du poète, comme si on pouvait les montrer d'un geste. Les symboliques chrétiennes descendent du ciel à la terre.

« La nuit froide et sombre » de Joachim du Bellay occupe les sous-parties 11 des parties VI et XI. Il y est toujours question de la nuit et du jour, mais on se détache du symbolisme chrétien pour s'intéresser aux beautés du monde matériel.

Puis le jour suivant,  
Au labeur duisant  
Sa lueur expose  
Et d'un teint divers  
Ce grand univers  
Tapisse et compose<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 544.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 549.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 548.

Le lever du jour révèle les couleurs variées du monde et le transforme en œuvre d'art, tapisserie avec le verbe « tapisse » ou peinture avec le verbe « compose ». Ces vers sont écrits pour le plaisir des yeux, sans que soit associée au lever du jour une purification spirituelle du monde.

L'extrait de la partie XI parle de la nuit :

La nuit froide et sombre  
Couvrant d'obscur ombre  
La terre et les cieux  
Aussi doux que miel  
Fait couler du ciel  
Le sommeil aux yeux.<sup>1</sup>

La nuit n'est plus synonyme de terreur et de punition divine, elle apporte le sommeil doux comme le miel, et elle associe « la terre et les cieux ». Le ciel n'est plus le lieu de l'immatériel et du divin, il est une partie du monde matériel, une sorte d'équivalent de la terre, à laquelle il est relié par la conjonction de coordination « et ».

Les citations de Pétrarque se trouvent aux parties IX et X. Ce poète incarne une poésie parfois profane et galante, à laquelle on a donné le nom de pétrarquisme. Le fait même de citer Pétrarque revient donc à mettre en avant la musique profane de Roland de Lassus. En parallèle, ces citations tirent encore la symbolique du jour et de la nuit hors du système de pensée chrétien et vers un système profane.

Passan vostri trimphi e vostre pompe  
Passent vos pompes et triomphes  
passent les seigneuries et règnes  
le temps interrompt ce qui passe  
le prix au moins bon ne va au plus digne  
il ne dissout pas seulement l'externe  
mais votre éloquence et votre génie  
dans sa fugue ainsi fait tourner le monde.  
Jamais ne s'arrête ou ne se retourne  
jusqu'à vous réduire en un peu de poudre<sup>2</sup>

Il grave de l'èta, ch'ha sempre al fianco

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 555.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 552.

Le poids de l'âge qui a toujours au flanc  
Douleur, ennui, pâleur, ténèbres et gelure  
M'assaille si fortement que je frissonne  
Pensant comme je suis déjà fragile et fatigué.<sup>1</sup>

Remarquons tout d'abord la citation en italien, langue de la littérature profane : il n'est plus ici question de latin. Dans la première strophe, Pétrarque reprend un thème biblique bien connu, « vanitas vanitatis ». Le temps avilit tout et renvoie l'homme à sa condition de poussière, dit la bible. Mais ici, ce « temps » joue le rôle de Dieu, puisque c'est lui qui « fait tourner le monde ». Remarquons qu'il est question de « fugue », mot qu'il nous faut interpréter aussi dans son sens musical : le temps est un compositeur dont l'art mène le monde, bien plus que les Nobles et les Puissants.

Le deuxième extrait fait de ce temps qui passe une réalité bien concrète, celle de la vieillesse. Le mot « ténèbres », dont j'ai vu l'utilisation symbolique dans un contexte chrétien, s'inscrit dans le corps humain, perdant alors sa dimension spirituelle pour devenir presque un adjectif de description physique.

À travers tous ces extraits, on voit bien comment Michel Butor met en évidence un système de correspondance entre le cycle du jour et de la nuit, de la vie et de la mort des individus, de l'amélioration et de la décadence des civilisations, en s'appuyant d'abord sur la Bible puis sur des textes profanes.

Ce cycle du passé vers le présent, que j'ai étudié à travers les sous-parties 11, est présent dans tout le texte : par exemple, la citation de femmes travailleuses dans les sous-parties 4 et 10 va dans ce sens, en ce que ces métiers présentent les femmes dans un rôle d'accompagnement de la vie vers la mort : il y a des « sages-femmes », des « ensevelisseuses », des « entremetteuses », des « conseillères »... Elles incarnent le cycle vie-mort. L'article défini qui précède tous ces noms, ainsi que l'association avec les Sibylles, du fait du parallèle entre les parties III, IV, IX et X donnent à ces fonctions d'accompagnantes, de passeuses, quelque chose d'ancestral, d'éternel : ces femmes incarnent donc une sorte de continuité qui met en évidence l'incessant retour de ce passage de la vie à la mort. Toute naissance apparaît alors comme une re-naissance, comme la répétition de ce moment mille fois vu par les sages-femmes.

De même, les extraits de l'œuvre de Rabelais racontent l'éducation que reçoit Gargantua : ils montrent donc comment un enfant grandit et avance dans la vie. Aussi, les extraits de « Magny et Caron » parlent du passage de la vie à la mort dans un contexte mythologique, puisque le poète y demande à Caron de lui faire traverser le Styx.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 553.

*Le Sablier du phénix* est l'expérience d'un renouveau. Il renouvelle la forme de la biographie ou du commentaire d'œuvre, en métissant son écriture avec la musique de Roland de Lassus, ainsi que le système symbolique de Roland de Lassus, fortement inspiré de la Bible, en lui donnant une dimension profane. Ce système symbolique est lui-même à l'image de ce renouveau, puisqu'il donne une vision du temps et de la vie qui s'inscrit dans un cycle : après le jour, la nuit, puis le jour de nouveau, après la mort, la vie, puis la mort de nouveau.

Le portrait que propose ce texte de Roland de Lassus montre que l'identité elle-même est inscrite dans un éternel renouvellement, le compositeur apparaissant sous des jours divers et avec des traits changeants. Le texte de Michel Butor s'inscrit parfaitement dans ce cycle puisqu'il redonne une place à un compositeur mort depuis longtemps, qu'il l'inscrit, lui et son œuvre, dans une nouvelle époque. L'œuvre et la vie se retrouvent dans un même geste de Renaissance.

## II. Beethoven-Butor : un dialogue à n'en plus finir

### Introduction

Michel Butor composa le *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* à la demande d'Henri Pousseur qui lui avait proposé d'écrire une conférence sur les *Variations Diabelli* de Beethoven, dans le cadre des « Nuits de septembre de Liège ». Ce fut donc un hasard, ou plutôt une occasion, comme souvent dans le cas des œuvres butoriennes composées en dialogue avec un autre artiste ou une autre œuvre. J'ai eu la chance d'assister à ce concert-conférence, avec Michel Butor comme récitant et Jean-François Heisser comme pianiste, le vendredi 2 mars 2012, à l'amphithéâtre Marguerite-de-Navarre du Collège de France. Je garde le souvenir d'une souplesse bien maîtrisée dans l'enchaînement des interventions des deux participants, qui ont produit un travail de véritables duettistes<sup>1</sup>.

Ce qu'il y a eu de particulier dans le travail de Michel Butor sur l'œuvre de Beethoven, c'est qu'à partir de ce premier *Dialogue*, la conversation continue : ce sont d'abord les modifications apportées au *Dialogue*, qui passe de « concert-conférence » à texte publié, puis « Les révolutions des calendriers » et *Le Château du sourd*. C'est de là que partira ma réflexion : quel est le sens de ce retour ?

Il faut s'appuyer sur la réflexion de Jean Roudaut pour comprendre cette ouverture de l'œuvre sur son futur qu'elle construit. Il fait ce constat à propos des romans :

Ces livres appartiennent dans leur forme parfaite au futur : un Pierre Eller recomposera *Degrés*, une Cécile Darcella lira *La Modification*, qui lui est destinée. Le livre est une anticipation de l'avenir : la description la plus littérale suscite, comme les relations de parenté, l'inconnu, et ne peut se poursuivre que par extrapolation.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Cf. l'entretien de Michel Butor en annexe, où il rapproche son rôle de récitant de celui d'un instrumentiste : « Oui, le rôle du récitant s'approche tout à fait du rôle de l'instrumentiste. Il faut que ses sons jouent avec l'orchestre. C'est très important de sentir l'intensité : parle-t-on doucement, ou plus fort ? Cela dépend aussi de l'installation acoustique. D'autre part, le récitant est à l'intérieur de l'orchestre. Il peut être un peu devant, mais enfin il est sur la scène avec l'orchestre. Quelquefois, il est au milieu, les instruments se distribuent autour de lui, ce qui fait qu'il perçoit la musique tout à fait autrement que lorsqu'on est dans la salle, surtout lorsqu'on est dans un théâtre à l'italienne classique. On entend la musique venir de tous les côtés, on entend la musique dans l'espace. Pour moi c'est quelque chose d'essentiel. Sentir cela m'a procuré un grand plaisir. Le récitant entend l'orchestre un peu de la même façon que le chef, très différemment du public. »

<sup>2</sup> Jean Roudaut, *Michel Butor ou le livre futur*, op. cit., p. 218.

C'est sur les modalités et le sens de ces « extrapolations » que je souhaite travailler. Je verrai d'abord que Michel Butor trouve chez Beethoven, et tout particulièrement dans les *Variations Diabelli*, des techniques de construction qu'il utilise lui-même en littérature, comme le collage, la variation ou l'amplification. Cela m'amènera à analyser la spécificité de la critique butorienne : elle apporte, certes, une lecture de la musique de Beethoven mais ne cherche pas l'objectivité. Il ne s'agit pas de donner la réponse aux questions posées par l'œuvre mais d'ouvrir des voies nouvelles d'interprétation à partir de sa propre pratique artistique et de sa propre sensibilité. Michel Butor repère un principe structurant dans les *Variations Diabelli* qu'il nomme « modulation d'échelle », et le reproduit dans l'écriture du *Dialogue*. Critiquer et créer, c'est un seul et même geste pour Michel Butor ; de la lecture découle une écriture, et cette écriture va donner des pistes de lecture : « Critique et invention se révélant comme deux aspects d'une même activité, leur opposition en deux *genres* différents disparaît au profit de l'organisation de formes nouvelles.<sup>1</sup> » Le dialogue entre les deux artistes se double d'un dialogue entre le geste créateur et le geste critique. Il s'agira donc de comprendre le sens de ce terme, « dialogue » : ce n'est pas une critique musicale, mais un « dialogue », ce qui met à égalité l'œuvre et son commentateur, lequel n'est plus soumis aux logiques spécifiques de l'œuvre mais est force d'invention et peut, tout autant que l'œuvre étudiée, orienter le texte dans un sens ou un autre. Au lieu d'opposer critique et création, Michel Butor évolue entre ces deux pôles, en donnant forme à tous les entre-deux, tous les métissages :

Il ne refait ni Beethoven, ni Fourier, il ne les explique même plus, il se perd en eux et trouve autre chose, à travers une série de métamorphoses intérieures et de réflexions techniques qui débouchent sur un ailleurs. La musique est bien là pour fournir des structures que l'écriture de Michel Butor saura interpréter.<sup>2</sup>

C'est cet « ailleurs », ni tout à fait littéraire, ni tout à fait musical, et l'un et l'autre, l'un par l'autre, qu'il s'agira d'étudier. Ce travail de critique et de création peut se faire, comme dans le *Dialogue*, sur une œuvre musicale et non littéraire : à l'exercice de conversation, le *Dialogue* superpose un travail de traduction pour passer de la musique aux mots, et rendre ces derniers capables de dialoguer avec la musique. En effet le travail de traduction dont il est question ne va pas dans le seul sens de la musique vers les mots, mais, à des degrés variables, des mots vers la musique. Il s'agit d'un jeu d'oscillation entre le pôle textuel et le pôle musical, où l'on découvre des formes hybrides, des étapes nouvelles, des

<sup>1</sup> Michel Butor, « la critique et l'invention » (*Répertoire III*), *op. cit.*, p. 727.

<sup>2</sup> François Aubral, *Michel Butor*, *op. cit.*, p. 75.

passages : l'idée de dialogue se retrouve ici aussi. « Tout va par gammes<sup>1</sup> », les degrés se multiplient jusqu'à supprimer les oppositions binaires, jusqu'à ouvrir des espaces esthétiques nouveaux, et même des espaces herméneutiques : astronomie, mythologie, astrologie, politique, histoire, sociologie, musique et littérature sont tissées les unes avec les autres par l'écrivain.

Je comprendrai que le retour aux œuvres du passé est un moyen d'écrire, de se renouveler, à condition de ne pas être dans l'imitation servile ou dans l'analyse passive. Je considérerai ensuite ce mouvement d'expansion qui a poussé Michel Butor à écrire et écrire encore autour de ces morceaux, jusqu'à créer ce que je nommerai un cosmos culturel. Il faut mettre cela en rapport avec la manière dont la musique est un art du lien afin de découvrir dans cette création d'un cosmos culturel une visée tout aussi esthétique qu'éthique.

Pour plus de clarté dans la suite de ce travail, je parlerai, dans la mesure du possible, de « texte » pour référer au texte littéraire, et de « morceau » pour renvoyer à la partition, l'entremêlement du texte et de la musique dans le *Dialogue* pouvant être source de confusion dans mon explication.

<sup>1</sup> Michel Butor, « Henri Pousseur au présent », *op. cit.*, p. 539.

## A) Citation, variation, amplification

### 1) Métamorphose, de la musique aux mots

L'analyse de Michel Butor n'est pas une fin en soi mais le principe d'une création : Michel Butor lit Beethoven de manière à pouvoir produire une œuvre à partir de cette lecture. Je vais chercher ici à montrer quels sont les principes de structuration que Michel Butor repère chez Beethoven, et comment il les reproduit dans son œuvre.

Ce principe de structuration est celui de la variation. Le titre traditionnellement donné à l'opus 120 de Beethoven, les *Variations Diabelli*, nous apprend deux choses fondamentales sur cette œuvre et sur le *Dialogue*. Tout d'abord, il y a le nom d'un autre musicien, Diabelli : c'est que cette œuvre est construite par Beethoven à partir d'un thème musical donné par Diabelli. Voici un premier élément, et non des moindres, que l'écrivain reprend au musicien : Michel Butor construit son œuvre, le *Dialogue*, à partir d'une autre œuvre, celle de Beethoven, comme Beethoven a repris le thème de Diabelli. Ensuite le terme de « variations » désigne la forme musicale utilisée par Beethoven, qui consiste à proposer de courts morceaux reprenant le thème mais en le modifiant. De même, on pourra lire le texte de Michel Butor comme une variation sur le thème que constituerait l'œuvre de Beethoven, comme je le montrerai au fil de cette étude.

Cependant, Michel Butor montre que Beethoven adapte cette forme de la variation à son style propre, comme Michel Butor travaillant à partir de cette musique de Beethoven : « Pour donner à ce jeu toute sa portée, il lui faut respecter les règles, c'est-à-dire pouvoir montrer que chacune de ses variations est liée au thème proposé peut-être différemment mais aussi étroitement que celle de n'importe quel autre.<sup>1</sup> » « Ce jeu », c'est celui de la variation, car ici Beethoven est en concurrence avec d'autres musiciens de son temps, à qui Diabelli a demandé une variation. Je m'intéresse tout particulièrement au modalisateur « peut-être », qui nous fait entendre la susceptibilité de Beethoven face aux critiques de ceux qui pourraient lui dire qu'il s'éloigne par trop du thème de Diabelli. En effet, il me semble que Beethoven compose à partir du thème de Diabelli, mais dans son style propre, sans renier son originalité, produisant des variations qui, à première audition, ont parfois peu de rapport avec le thème. Il est alors nécessaire pour Beethoven de laisser des indices, des marques du thème à l'intérieur des variations, afin que le lien entre elles et le thème soit indéniable malgré la différence de style et de caractère. De même, Michel

<sup>1</sup> Michel Butor, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* (1971), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, III, *Répertoire 2*, op. cit., p. 452.



Butor écrit à partir des *Variations Diabelli*, mais prend une grande liberté face à cette source : il invente des histoires, propose des citations d'auteurs, renomme les variations selon un système de métaphores tout à fait personnel. Cette liberté l'amène à laisser des marques bien visibles du lien au morceau, qui n'est pas évident à première lecture : ce sont les passages extrêmement techniques où Michel Butor fait véritablement œuvre de musicologue, analysant dans le détail des portions de partitions.

Précisons tout de suite que même si le geste de Michel Butor s'inspire de celui de Beethoven, le rapport entre les *Variations Diabelli* et le thème donné par Diabelli n'est pas le même que le rapport entre le texte de Michel Butor et l'opus 120 de Beethoven car, dans le deuxième cas, il y a, en plus de la variation, une métamorphose : on passe du musical à l'écrit, de l'écrit au musical, ou pour le dire avec Béatrice Didier : « non pas la "traduction" de la musique, phrase après phrase, mais un ensemble textuel qui fonctionne de façon analogue (et non identique) à l'ensemble musical que constituent les variations Diabelli.<sup>1</sup> »

Voyons maintenant la spécificité des variations de Beethoven telles que les lit Michel Butor. La variation étant un travail sur un thème donné par un autre, cette création est pour Michel Butor d'abord une lecture : Beethoven prend en compte certains aspects formels du thème proposé par Diabelli et les reproduit tels quels, comme le nombre de mesures, deux fois seize, ou en les transformant, par exemple pour ce qui est des rythmes, dans ses variations. Voyons comment Michel Butor lit le thème de Diabelli<sup>2</sup>

Ce caractère si précieux de concrétion, de condensation de la musique qui traîne dans les boutiques, se manifeste notamment par la quasi-absence de mélodie. Impossible d'isoler une voix que les autres accompagneraient. Si facile qu'elle soit, cette valse a pour Beethoven une essentielle modernité.<sup>3</sup>

Pour lui, ce thème concentre les traits stylistiques récurrents des musiciens de son époque, acquérant ainsi « une essentielle modernité ». Pourtant, Michel Butor impute cette analyse à Beethoven, avec le complément circonstanciel « pour Beethoven » dans « cette valse a pour Beethoven une essentielle modernité. » Cette imputation se comprend puisque ce qui était moderne « pour Beethoven » appartient au passé pour nous. Cependant il me semble que ce complément circonstanciel a plus de sens que cela, et qu'il tend à confondre dans un même geste de lecture Beethoven et Michel Butor. Michel Butor lisant Beethoven, analysant Beethoven, invente aussi Beethoven : création et critique vont de pair. Il en découle

<sup>1</sup> Béatrice Didier, « Michel Butor et les "Variations Diabelli" », dans *Approches de Butor*, colloque de Cerisy, *op. cit.*, p. 285.

<sup>2</sup> On trouvera la partition du thème à la page 269.

<sup>3</sup> Michel Butor, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, *op. cit.*, p. 454.

que, pour Michel Butor, si Beethoven, après un premier refus, accepte finalement de faire ces variations, c'est parce qu'il a analysé le thème et y a décelé « une essentielle modernité » : on comprend bien que l'analyse que fait Michel Butor du travail de Beethoven sur le thème de Diabelli reflète son propre travail sur les *Variations Daibelli* puisque dans les deux cas, la création part de la lecture.

C'est en ce sens que, pour Michel Butor, la forme variation est « une formule d'hommage », puisqu'elle exploite certains aspects d'un thème, les amplifiant, les modifiant : « Ce genre est traditionnellement une formule d'hommage. C'est parce que l'on aime un air qu'on le redit de toutes sortes de façons ; autour de ce *cantus firmus* on dispose des ornements qui en célèbrent les vertus.<sup>1</sup> » Cette phrase ne s'applique pas tout à fait au travail de Beethoven sur le thème de Diabelli, comme le remarque Michel Butor un peu plus loin : Beethoven n'avait aucune admiration pour Diabelli. On peut alors penser que « l'hommage », c'est plutôt ici celui que rend Michel Butor à Beethoven. En effet, c'est Michel Butor qui « dispose des ornements » autour des *Variations Diabelli*, puisqu'il a composé ce texte à la demande d'Henri Pousseur pour allonger le temps d'exécution d'un concert dans lequel Marcelle Mercenier<sup>2</sup> jouait les *Variations Diabelli*. De plus, son texte « célèbr[e] les vertus » de la partition de Beethoven en en soulignant les aspects stylistiques remarquables et en en exploitant les possibilités d'évocation.

L'autre point qui rapproche la forme variation telle que l'utilisent ici Beethoven et Michel Butor, c'est l'idée de collage.

Il s'agit de pièces conservant une relative indépendance, mais dont le rapprochement, tel celui de deux sphères chargées d'électricité de sens contraire, va produire des étincelles. Beethoven a varié le degré d'autonomie de ses variations. Elles sont toutes liées selon cet ordre, mais la liaison n'est pas toujours de même nature ou de même épaisseur ; elle va résister plus ou moins à l'introduction d'une intervention.<sup>3</sup>

D'après Michel Butor, Beethoven prend certaines libertés avec la forme « thème et variations » classique, au sens où il introduit des différences plus grandes entre les variations. Parfois, le lien d'une

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 452.

<sup>2</sup> Rappelons l'importance de cette pianiste pour la diffusion de la musique contemporaine, celle de Boulez, Stockhausen et Pousseur en particulier, et sa facilité à proposer des programmes mêlant la musique contemporaine aux auteurs antérieurs, ce qui la désignait tout particulièrement pour ce *Dialogue*.

<sup>3</sup> Michel Butor, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, op. cit., p. 456.

variation à l'autre ou du thème à une variation, est difficile à percevoir, mais il est toujours là : au lecteur de trouver ce lien. Il en est de même pour ce texte de Michel Butor : les fragments de textes qui composent ce dialogue ont parfois peu de liens les uns avec autres, et pourtant, Michel Butor nous invite à les lire comme des variations autour d'un thème commun. Voici par exemple un passage du texte de Michel Butor, à lire comme une variation littéraire autour des morceaux des *Variations Diabelli*, particulièrement de la variation 22, qui serait l'illustration de cette scène du *Songe d'une nuit d'été* :

Well: we will have such a prologue, and it shall be written in eight and six.

– No: make it two more: let it be written in eight and eight,

*lui répond le tailleur. Beethoven a dû être aussi amusé que nous en constatant que ce prologue finalement n'est ni en vers de huit et six pieds, ni en vers de huit et huit, mais qu'on en a ajouté encore pour arriver à des distiques de dix et dix. Dans la seconde aile<sup>1</sup> de la scène (22), les deux mesures supplémentaires produisent l'effet d'un bégaiement.*

*Bottom, dans le rôle de Pyrame, a l'intéressante faculté de voir le jour en pleine nuit. Quand il s'approche du tombeau de Ninus éclairé par la Lune sous la forme d'une lanterne portée par l'homme dans la Lune avec son fagot d'épines et son chien, il la remercie de ses rayons ensoleillés.*

*Herschel a nommé Obéron et Titania les deux premiers satellites qu'il découvrit à Uranus.<sup>2</sup>*

Le rapprochement entre Beethoven et Shakespeare, entre les *Variations Diabelli* et le *Songe d'une nuit d'été*, n'a rien d'évident. Michel Butor part d'une connaissance biographique : « On connaît la passion de Beethoven pour Shakespeare. <sup>3</sup> » Cela laisse une large place à l'imagination : l'influence de Shakespeare sur Beethoven est certaine, notamment dans le nom de sa sonate *La Tempête*, mais le rapprochement d'une page en particulier du *Songe d'une nuit d'été* et de l'une des *Variations Diabelli* n'est imputable qu'à Michel Butor. La citation qui précède précise les motivations de ce rapprochement, sans pour autant les expliciter. Michel Butor suggère d'abord un argument formel. Bottom propose, dans l'extrait du *Songe d'une nuit d'été* rapporté par Michel Butor, de déborder la forme académique : au lieu de vers de six et huit pieds, on aurait des vers de huit et huit pieds ; Shakespeare déborde à son tour ce débordement, puisqu'il écrit en vers de dix pieds. On peut alors imaginer un rapprochement avec les *Variations Diabelli* puisque Beethoven déborde les demandes de Diabelli, qui ne lui a commandé qu'une seule variation, et la forme traditionnelle du « thème et variations » en introduisant des différences plus grandes entre les

<sup>1</sup> Michel Butor appelle « aile » une demi-variation, c'est-à-dire seize mesures. Chaque variation est composée de deux parties de seize mesures. J'utiliserai moi aussi, pour plus de cohérence, le mot « aile » pour désigner les parties de seize mesures des variations.

<sup>2</sup> Michel Butor, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli, op. cit.*, p. 510.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 508.

variations. Plus précisément, ce débordement se retrouve, d'après Michel Butor dans la variation 22 avec ses deux mesures supplémentaires.

Le deuxième paragraphe complexifie de nouveau le rapprochement entre le *Songe d'une nuit d'été* et les *Variations Diabelli* : en quoi le fait que Bottom voit la nuit a-t-il un rapport avec l'œuvre de Beethoven ? C'est alors au lecteur de faire des hypothèses : il faut sans doute faire un détour par le *Dialogue* écrit par Michel Butor, qui insiste souvent sur les jeux de lumière qu'évoquent pour lui les *Variations Diabelli*. Ce paragraphe introduit un nouvel élément dans le jeu de correspondances qu'imagine ici Michel Butor : le ciel. En effet, il sera souvent question des planètes dans ce texte. L'écrivain fait des liens entre les *Variations Diabelli*, son *Dialogue*, *Le Songe d'une nuit d'été* et le ciel. Le dernier paragraphe renforce le lien entre le ciel astronomique et *Le Songe d'une nuit d'été* en expliquant qu'un astronome a donné le nom des personnages de Shakespeare à des satellites. Ce retour à la réalité, à la science, à un élément facilement vérifiable, confère aux rapprochements plus ou moins motivés faits par Michel Butor une sorte de légitimité qui garde pourtant sa part de mystère. Il existe un lien, indubitablement, mais il est difficile de comprendre exactement comment ce lien se fait, tout comme entre les variations des *Variations Diabelli*. Toujours ce secret qu'offre à la littérature l'influence de la musique, et qui permet le don authentique d'après Derrida<sup>1</sup>.

L'introduction de segments textuels, comme ici celui de Shakespeare, suffisamment courts pour mettre en valeur un élément qui permet le rapprochement (ici, le débordement de la forme académique), est alors l'un des moyens d'expansion de l'œuvre utilisés par Michel Butor. La fragmentation, l'introduction du plus petit segment de texte, devient paradoxalement un moyen d'amplification, car plus le fragment est petit, plus le détail qu'il isole peut se mettre à résonner avec le reste de l'œuvre. De même la diminution, la miniature, loin de réduire l'œuvre, lui offre un moyen d'amplification : ainsi les *Bagatelles*, que Michel Butor écoute comme une miniature des *Variations Diabelli*<sup>2</sup>, permettent d'amplifier l'œuvre de Beethoven, et celle de Michel Butor qui écrit *Le Château du sourd* à son propos.

Enfin, ce qui rapproche d'après moi l'œuvre de Beethoven et ce livre de Michel Butor c'est que tous deux ne sont pas tout à fait ce qu'ils prétendent être :

<sup>1</sup> Jacques Derrida, *Donner la mort*, op. cit., p. 35.

<sup>2</sup> Je reviendrai sur ce point dans mon analyse du *Château du sourd*, qui porte sur les *Bagatelles* de Beethoven.

On a souvent déclaré que les *Variations Diabelli* défiaient l'interprétation, du moins l'interprétation publique ; en effet le nombre des changements non seulement de tempo mais de sentiment exige de l'interprète une souplesse peu commune ; mais c'est qu'elles ne sont pas destinées premièrement au concert. De même que celui qui impose le thème n'est plus le roi, mais l'éditeur, de même le récipiendaire n'est plus la cour, mais l'amateur qui va dialoguer avec son piano.<sup>1</sup>

Pour Michel Butor, les *Variations Diabelli* créent une attente chez le public parce qu'elles s'inscrivent dans la longue tradition du genre variation : celle d'une partition faite pour être jouée en concert, devant un public de cour. Cependant il n'en est rien : Beethoven crée des contrastes de « tempo » et de « sentiment » beaucoup plus grands que dans les « thèmes et variations » traditionnels, rendant cette partition très difficile à interpréter. Michel Butor explique même que la richesse des *Variations Diabelli*, perceptible à la lecture, est difficilement rendue par l'exécution. C'est pour lui une musique à lire car elle ne s'adresse plus à la cour mais à un public d'amateurs qui va dialoguer avec son piano. « On passe de la musique entendue (elle n'est gravée que pour le professionnel) à la musique essentiellement écrite, lue, qui ne s'adresse plus tant à toute une salle d'auditeurs, qu'à l'individu, face à face avec le texte musical<sup>2</sup> » : cette œuvre déplace, transforme, la notion de partition. Alors que cette dernière n'était qu'un document crypté permettant l'exécution musicale, elle devient « texte musical », œuvre à part entière.

De même, le *Dialogue* de Michel Butor, parce qu'il est un texte, crée cette attente : on pense pouvoir l'ouvrir et le lire, sans besoin d'un autre support, avec comme seule compétence celle de la langue et de la lecture. Il n'en est rien : certains passages sont tout simplement incompréhensibles au non-musicien, et à celui qui n'a pas la partition des *Variations Diabelli* sous les yeux. Là aussi, le rapport au support textuel est transformé. En voici un exemple :

*Les autres cellules de la première phrase de la première aile commencent par des demi-mesures identiques ; les deux demi-mesures finales des première et troisième cellules, celles des deuxième et quatrième sont identiques, et dans la seconde phrase la première moitié de la première est identique à la deuxième moitié de la seconde et de la quatrième, l'ensemble deuxième moitié de la première-première de la seconde est identique à l'ensemble deuxième de la troisième-première de la quatrième, soit :*

*première phrase : ab, ac, ab, ac  
deuxième phrase : a'b',c'a',a'b',c'a'.<sup>3</sup>*

<sup>1</sup> Michel Butor, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, op. cit., p. 457.

<sup>2</sup> Béatrice Didier, « Michel Butor et les "Variations Diabelli" », dans *Approches de Butor*, colloque de Cerisy, op. cit., p. 286.

<sup>3</sup> Michel Butor, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, op. cit., p. 495-496.

Michel Butor amène son lecteur du texte à la partition. Avant le premier point-virgule, le texte est facilement compréhensible, avec cependant un jeu de complexification : au lieu de parler simplement de « la première phrase », il parle de « la première phrase de la première aile », ce qui renvoie exactement au même passage de la partition, mais la répétition de « première » crée une petite difficulté d'interprétation, vite résolue cependant. Ce type de difficulté va se multiplier encore et encore : la phrase suivante, beaucoup plus longue, enchaîne les répétitions de déterminants numériques classifiants (premier, deuxième, troisième, quatrième), en supprimant parfois le nom qui devrait suivre (« celles des deuxièmes et quatrièmes sont identiques »), en créant des effets de parallélisme (« la première moitié de la première est identique à la deuxième moitié de la seconde ») ou des mots composés, associant le déterminant numéral classifiant avec le pronom numéral classifiant homonyme (« première-première », « troisième-première »). Le lecteur est perdu : il ne comprend plus à quoi fait référence chaque déterminant ou pronom.

Suit alors un schéma qui clarifie tout cela, comme l'annonce le mot introducteur « soit ». Ce schéma nous rapproche, d'après moi, de la partition : c'est en effet des schémas de ce type qu'on superpose à une partition lorsqu'il s'agit de l'analyser. La dernière étape, celle que le livre ne contient pas mais appelle, celle que devra faire le lecteur studieux et que ne peut pas faire l'auditeur du concert, c'est celle-ci :

Allegro.

**VAR. XXVIII.**

The musical score is for a variation in 7/4 time, marked 'Allegro.' and 'staccato'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system contains 14 measures, with notes grouped into 14 pairs labeled 'a' through 'c'' from left to right. The second system contains 10 measures, with the first measure labeled 'a''.

*Exemple 1*

*a'* reprend et varie *a* car il en est le renversement : *a* est composé de deux notes en mouvement descendant d'un demi-ton, quand *a'* est composé de deux notes en mouvement ascendant d'un demi-ton. *b'* est le mouvement rétrograde de *b* : *b* est composé d'un *si* suivi d'un *do*, *b'* d'un *do* suivi d'un *si*. *c'* reprend *c* en le transposant : ce sont deux notes conjointes en mouvement descendant d'un demi-ton, mais *c* part de *la* bémol quand *c'* part de *do* bécarre.

N'oublions pas que le *Dialogue* n'est pas, à l'origine, un texte, mais une conférence. Là aussi les attentes de l'auditeur sont déjouées : d'abord parce que Michel Butor invente une forme nouvelle, celle du « concert-conférence », où le texte lu est inséré entre les variations jouées, et ensuite parce que certains passages sont très difficiles à comprendre sans le soutien de la partition. D'ailleurs, Michel Butor souligne discrètement ce nécessaire retour au « livre de l'œuvre » : « Si, dans une exécution publique, sans intervention de littérateur, il conviendrait de donner à ce silence sa durée exacte, dans l'étude, dans le dialogue intime avec le livre de l'œuvre, les numéros nous indiquent ce qu'il convient de travailler séparément.<sup>1</sup> » « Les numéros » désignent les numéros des variations : Michel Butor explique que les variations doivent être travaillées indépendamment les unes des autres, même si durant le concert, elles s'enchaînent. Michel Butor parle d'un « dialogue intime avec le livre de l'œuvre », entre l'interprète et la partition, antérieur au dialogue entre l'auditeur et l'œuvre jouée. Il y a donc un double, voire un triple, dialogue dans ce *Dialogue* : parfois l'œuvre de Michel Butor se construit à partir de l'écoute de l'œuvre de Beethoven, décrivant les sentiments, les impressions, les rêves que la musique suscite, mais d'autres fois, c'est avec le « livre de l'œuvre », avec la partition, les notations particulières à cette dernière que l'écrivain dialogue. Enfin, le concert-conférence est encore un dialogue entre la pianiste, le récitant et le public. Ce dialogue dans le silence de la partition est particulièrement intéressant en ce qui concerne Beethoven, parce qu'on sait que ce compositeur accordait une importance particulière à la partition, qui ajoutait parfois des éléments inconnus à l'auditeur : au-dessus des portées du quatuor n° 16, est ainsi inscrit en allemand « Le faut-il ? Il le faut ! », texte réservé au lecteur et qui donne une dimension éthique, philosophique, à cette musique. De même, Michel Butor constate dans la partition des *Variations Diabelli* des irrégularités de notation, imperceptibles à l'écoute, qui font sens.

Dès lors la façon dont le texte est écrit, presque indépendamment de la façon dont on pourrait l'entendre, acquiert une importance considérable. Ainsi la 5<sup>e</sup> variation, le jaillissement de l'écume,

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 454.

à laquelle nous arrivons, comporte bien des reprises aux deux ailes mais si la première est notée tout simplement par la barre habituelle, la seconde est opposée à sa première version du seul fait qu'elle est écrite entièrement une seconde fois ; [...] C'est comme si le centre de la variation s'était déplacé ; la reprise sonne comme un nouveau départ et le mouvement ascensionnel de l'ensemble est considérablement accentué.<sup>1</sup>

Il y a deux façons d'écrire la reprise d'un passage en musique : soit on met une barre de reprise à la fin du segment à rejouer, soit on réécrit à l'identique ce segment. Cela ne fait aucune différence à l'écoute mais modifie la lecture de la partition. Le fait que Beethoven utilise, la plupart du temps, des barres de reprise, et qu'il choisisse, dans cette cinquième variation, de réécrire le segment à reprendre, montre qu'il cherche à produire un effet non pas sur l'auditeur mais sur le lecteur de la partition, sur l'interprète. Il produit un « comme si » : « C'est comme si le centre de la variation s'était déplacé ; la reprise sonne comme un nouveau départ ». Ce « comme si », c'est ce que perçoit le lecteur, et non l'auditeur. Cependant, comme l'interprète est avant tout un lecteur de partition, sa lecture influe sur sa manière de jouer, qui, elle, est perceptible à l'auditeur.

De même ce texte est fait pour être lu lors du « concert-conférence », et pourtant la typographie y est soignée et signifiante. On y a des marges variées, des blancs typographiques, des variations de taille de caractères, des italiques... D'après moi, ce texte, fait pour un « concert-conférence », est pourtant écrit pour être lu et non pas seulement entendu. On peut cependant faire la même réserve qu'en ce qui concerne la partition : la manière dont le lecteur voit le texte influe sur la manière dont il le lit et dont l'auditeur l'entend.

J'ai montré qu'il existe une proximité formelle entre les *Variations Diabelli*, telles que les analyse Michel Butor, et le *Dialogue*. C'est dire que l'analyse et la création se rejoignent : Michel Butor lit les *Variations Diabelli* à travers sa propre pratique de l'écriture, et ce qu'il trouve motive un nouveau type d'écriture, puisqu'on a ici le premier « concert-conférence » produit. Loin du souci d'objectivité, il s'agit de proposer une lecture suffisamment subjective pour qu'elle débouche sur la création. Il est temps maintenant de s'intéresser au principe structurel que Michel Butor découvre chez Beethoven et prolonge dans son *Dialogue*, dans « Les révolutions des calendriers » et dans *Le Château du sourd*. D'après Michel Butor, le principe de variation structure non seulement l'opus 120, mais l'ensemble de l'œuvre de Beethoven. Après avoir étudié comment, d'après Michel Butor, l'œuvre de Beethoven peut être comprise

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 457.



comme une « modulation d'échelle » autour d'un même thème, c'est-à-dire un système de variation à tous les niveaux de l'œuvre, je verrai qu'il fait de son *Dialogue* une énième variation se greffant sur l'œuvre de Beethoven.

## 2) La « modulation d'échelle<sup>1</sup> »

Michel Butor découvre un principe de structuration dans les *Variations Diabelli*, qu'il appelle « modulation d'échelle » :

Dans l'espace habituel du genre variation il introduit une dimension nouvelle qu'on peut appeler la modulation d'échelle. De même qu'il peut souligner ou atténuer le phénomène intérieur de variation, il pourra lier deux variations successives comme variation l'une de l'autre, la suivante apparaissant comme la seconde aile de la précédente à un niveau supérieur d'organisation.<sup>2</sup>

Il faut maintenant reprendre les analyses que propose Michel Butor de ces variations pour comprendre précisément comment fonctionne cette « modulation d'échelle ». Précisons d'abord qu'il ne s'agit ni de modulation ni d'échelle au sens musical du mot. Cependant, le fait que Michel Butor reprenne des termes ayant une acception technique en musique n'est pas anodin : il propose, comme toujours, de donner un équivalent littéraire à des termes musicaux.

En ce qui concerne la structure de l'œuvre, on l'a compris, chaque variation reprend et varie le thème. Michel Butor montre que le thème et chaque variation possèdent une caractéristique commune, malgré quelques variantes : ils sont composés de deux « ailes » ayant chacune seize mesures, et chaque aile est reprise une fois. Rappelons qu'il est tout à fait traditionnel de conserver le nombre de mesures du thème dans chacune des variations. De plus, pour Michel Butor, la deuxième aile reprend et varie la première, et même chaque phrase reprend la précédente. Enfin, certaines variations reprennent et varient la variation précédente, plutôt que le thème. Je vais analyser, à titre d'exemple, la structure du thème, pour montrer pourquoi Michel Butor estime que le phénomène de la variation se retrouve à la fois à l'échelle de la totalité de l'opus 120 et à l'intérieur de chaque variation. Dans cette analyse, je tâcherai de montrer les

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 456.

<sup>2</sup> *Ibid.*

différentes strates de la « modulation d'échelle » que Michel Butor évoque aux sujets des diverses variations, tout au long du *Dialogue* :

# Thirty-three Variations

on a Waltz by Diabelli  
Op. 120

appoggiature

TEMA.

aile A Do majeur Vivace.

appoggiature

Sol Majeur

barre de reprise

fin de l'aile A aile B Sol majeur cresc.

Do majeur

Fin de l'aile B

barre de reprise

Exemple 2

Les deux premières phrases de la première aile sont en *do* majeur puis les deux suivantes sont en *sol* majeur (la dominante), alors que la seconde aile propose exactement l'inverse : les deux premières phrases y sont en *sol* majeur et les deux suivantes en *do* majeur (retour à la tonique). Ce passage par la dominante avant de revenir à la tonique est tout à fait traditionnel en musique. De plus, on reconnaît des parallélismes entre les deux ailes : dans le thème, toutes deux font commencer leurs deux premières phrases par des appoggiatures et y placent un accord piqué répété dix fois, avant de proposer une alternance d'accords liés et piqués dans les deux dernières phrases. Il y a donc dans le thème le même phénomène de variation que celui qui structure toute l'œuvre, mais à une échelle inférieure.

On retrouve le phénomène de la variation à l'échelle de chaque aile : Michel Butor constate que chaque « aile », se divise en quatre « phrases » de quatre mesures, proposant la carrure de seize mesures typique de la période classique. La deuxième phrase reprend et varie la première, et la quatrième la troisième : toujours ce phénomène de variation. Regardons la première aile du thème :

**TEMA.**

The musical score is divided into four phrases, each consisting of four measures.   
**Phrase 1 (measures 1-4):** Starts with a 'Vivace.' tempo marking and a piano (*p*) dynamic. It features a 'piano' (*p*) dynamic and a 'piano' (*p*) dynamic.   
**Phrase 2 (measures 5-8):** Features a 'piano' (*p*) dynamic and a 'piano' (*p*) dynamic.   
**Phrase 3 (measures 9-12):** Features a 'piano' (*p*) dynamic and a 'piano' (*p*) dynamic.   
**Phrase 4 (measures 13-16):** Features a 'piano' (*p*) dynamic and a 'piano' (*p*) dynamic.   
 The score includes various musical notations such as 'accords piqués répétés', 'accords liés', and 'accresc.'.

Exemple 3

Les première et deuxième phrases sont à peu près identiques mais transposées, c'est-à-dire que la première part du *do* quand la seconde part du *ré* pour réaliser le même motif. Seule différence : l'accord piqué et répété dix fois est un accord parfait de *do* majeur (*do-mi-sol*) alors que l'accord piqué et répété dix fois de la seconde phrase (*ré-fa-sol*) n'est pas l'accord parfait de *ré* majeur, qui serait *ré-fa dièse-la*, c'est un accord renversé de 7<sup>e</sup> de dominante en *do* majeur. Remarquons aussi que ces deux phrases ont les mêmes nuances : *piano* au début, *crescendo* sur les accords répétés et *forte* à la fin.

Les troisième et quatrième phrases fonctionnent aussi l'une par rapport à l'autre. Toutes deux sont composées d'une alternance d'accords liés et piqués, faisant entendre les contre-temps. Cependant, la quatrième amplifie la troisième en ce qu'elle est composée d'accords plus fournis : alors que la troisième phrase se compose d'accords de trois notes au maximum et surtout de deux (ou soutenus par une note tenue), la quatrième propose des accords de quatre, cinq ou six notes.

Michel Butor divise certaines phrases en deux demi-phrases, la seconde reprenant et variant la première. Ainsi dans la troisième phrase de la première aile, le même motif, que j'appellerai « Motif A », est répété sur deux mesures (plus la levée). Il est ensuite repris dans les deux suivantes mais transposé un ton au-dessus, et je l'appellerai alors « Motif A' ».

The image displays two musical systems, each containing a grand staff (treble and bass clefs). The first system is labeled 'Motif A' and shows a melody line with a series of notes and rests, and a bass line with a similar rhythmic pattern. The second system is labeled 'Motif A'' and shows the same motif transposed up one tone. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'f' (forte).

Exemple 4

Enfin, l'écrivain arrive au dernier niveau de l'échelle qu'il appelle la « cellule ». Pour lui, chaque phrase est composée de quatre cellules de trois temps, en décalage par rapport à la métrique avec l'accentuation sur le 3<sup>e</sup> temps, ce qui rompt la régularité et crée un effet de surprise : c'est d'ailleurs un procédé souvent utilisé par Beethoven. Dans la troisième phrase de chaque aile, la même cellule est reprise quatre fois, deux fois à l'identique puis transposée.

*Exemple 5*

Michel Butor découvre donc différents niveaux de variation ou reprise dans chaque variation :

- dans la troisième phrase de chaque aile, les deux dernières cellules sont la transposition des deux premières ;
- certaines demi-phrases (deux cellules) reprennent la demi-phrase d'avant ;
- chaque phrase (quatre mesures) reprend celle d'avant ;
- la première aile (seize mesures) est reprise par la suivante.

De plus, l'écrivain constate que parfois, deux variations n'en sont qu'une au sens où une variation reprend l'autre : dans la citation précédente<sup>1</sup>, j'ai vu qu'il considère alors que chaque variation est comme l'équivalent d'une aile d'une même variation. À l'inverse, une seule variation peut en contenir deux :

<sup>1</sup> Cf. *intra*, p. 271.

La modulation d'échelle peut jouer d'ailleurs à l'intérieur d'une variation individuelle. Non seulement deux variations peuvent n'en faire en réalité qu'une seule au niveau supérieur, variations couplées (prélude et valse de cour, 3 et 4, prélude et valse tendre, 7 et 8, prélude et valse ronde, 11 et 12, prélude et fantaisie de la cuve, 26 et 27 et surtout la porte du Soleil avec ses deux battants, 16 et 17), ou une seule peut en réalité en contenir deux enlacées, variation double (deux enfants courent sous la pluie, ouverture de la fête champêtre, 10, marche d'Obéron, valse de Titania, ouverture du divertissement d'un après-midi d'été, 21), non seulement le thème peut être plus ou moins étiré ou contracté dans la variation, mais le rapport de longueur peut changer au cours de la page, simples oscillations autour du nombre 16 dans la valse de cour (4).<sup>1</sup>

Observons par exemple les variations 3 et 4 et essayons de comprendre pourquoi Michel Butor les considère comme variation l'une de l'autre :

The image shows a musical score for Variation III, consisting of four systems of staves. The first system is for the right hand (mano destra / rechte Hand) and includes the instruction 'L'istesso tempo.' and 'dolce'. A box highlights the first few notes with the text 'croches puis longue'. The second system is for the piano (pianoforte) and includes the instruction 'cresc.' and 'p'. The third system includes the instruction 'pp pédale' and has a box highlighting a section of the piano part. The fourth system includes the instruction 'cresc.' and 'p', and has a box highlighting the piano part with the text 'accords à quatre notes'. The score is written in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 460.

Un poco più vivace.

VAR. IV.

*p dolce*

croches puis longue

*cresc.*

*p*

*p*

*cresc.*

pédale

accords à quatre ou cinq notes

The image shows a musical score for Variation IV. It consists of three systems of piano and treble staves. The first system is marked 'p dolce' and has a box around the first few measures with the annotation 'croches puis longue'. The second system has a 'cresc.' marking and a box around the middle section with the annotation 'pédale'. The third system has a 'p' marking and a box around the final section with the annotation 'accords à quatre ou cinq notes'. The tempo is indicated as 'Un poco più vivace.' at the top.

Exemple 6

D'après Michel Butor, ces variations fonctionnent ensemble parce qu'elles ont le même chiffre (3/4) et la même annotation au départ (*dolce*). De plus, dans les deux cas, on commence par des croches (trois puis deux) en anacrouse avant d'arriver sur une valeur plus longue. Enfin, on a un tapis de croches à la main gauche au début de la seconde aile, et une multiplication des accords à quatre ou cinq notes à la fin de cette même aile. Ces deux variations fonctionnent donc l'une par rapport à l'autre, comme le confirme le tempo de la quatrième variation, « Un poco più vivace », qui ne peut être compris que par rapport à celui de la troisième : la quatrième variation varie la troisième.

Voici une autre modulation d'échelle observée par Michel Butor : pour lui, on peut diviser l'intégralité de l'œuvre selon les mêmes proportions que le thème : les *Variations Diabelli* se composent, d'après lui, de deux « versants » de seize variations chacun, plus le thème pour le premier, plus la coda pour le second. Le deuxième versant reprend et varie le premier. Ces versants sont donc les équivalents des « ailes » de chaque variation, composées de seize mesures. Dans chaque versant, Michel Butor voit deux « octaves », c'est-à-dire deux groupes de huit variations, la première octave du premier versant reprenant la première octave du second versant, la seconde octave du premier versant la seconde du second versant, etc. Encore une fois, cette division du versant en octaves reprend la division des ailes en deux groupes de huit mesures. J'utiliserai la même terminologie que Michel Butor pour l'analyse de cette œuvre : octave renvoie donc à un groupe de huit variations, versant à un groupe de seize.

On pourrait résumer l'organisation globale de l'œuvre par ce schéma :

Premier versant :

- octave majeure commencée par une marche majeure (1 à 8) ;
- octave mineure commencée par une marche mineure (9 à 16).

Second versant :

- octave majeure terminée par une fugue majeure (17 à 24) ;
- octave mineure terminée par une fugue mineure (25 à 32).

Michel Butor a délimité ses « octaves » selon des critères formels précis : chaque octave du premier versant est commencée par une marche, et chaque octave du second versant est terminée par une fugue. Il met en évidence des points communs entre les octaves : dans les deux cas elles commencent en majeur et finissent en mineur. Je constate aussi une sorte de variation : les octaves du premier versant sont déterminées par la forme de la variation qui les ouvre, alors que celles du second versant le sont par la forme de la variation qui les ferme.

Pour appuyer son découpage, Michel Butor analyse finement l'enchaînement des variations 16 et 17 en montrant que ces deux-là n'en sont en fait qu'une, la 16 étant inachevée puisqu'elle se termine sur la tonalité de la dominante (*sol* majeur) au lieu de revenir à la tonalité principale (*do* majeur) comme les autres variations, et la 17 commençant comme en retard, puisqu'elle commence directement sur la tonalité de la dominante (*sol* majeur) alors que les autres variations commencent par la tonalité principale (*do* majeur) avant de moduler en *sol* majeur. Cela rappelle, d'après Michel Butor, le rattachement entre les deux ailes de chaque variation : une mesure se trouve coupée en deux par la barre de mesure, la



première aile se finissant au milieu d'une mesure et la seconde commençant au milieu de cette même mesure.

La structure globale de l'œuvre est donc une amplification de la structure du thème composé par Diabelli. Le principe de variation est, d'après Michel Butor, exploité à tous les degrés de l'œuvre : entre les cellules, entre les phrases, entre les ailes, entre les variations, entre les octaves (au sens où l'entend Michel Butor), entre les versants et même entre les différentes pièces qui composent l'œuvre de Beethoven.

En effet, en plus de ces « modulations d'échelle » que Michel Butor propose de lire dans l'opus 120, l'écrivain détecte une « modulation d'échelle » à un niveau supérieur, qui fait de l'opus 120 une partie d'un ensemble plus grand, entretenant avec les autres parties de l'intégralité de l'œuvre de Beethoven des rapports du même type que ceux qui existent entre les différentes variations et le thème des *Variations Diabelli*. Cette correspondance qui fait des *Variations Diabelli* une miniature de l'œuvre de Beethoven se trouve évoquée, mais à peine, dans le *Dialogue* :

On ne peut qu'être frappé par les liaisons de groupe à groupe, et par le fait que si l'on considère la porte du Soleil (16 et 17) comme une seule variation en deux volets, on a au numéro 32 aussi bien la dernière sonate avec son *aria con variazioni* que le menuet varié.

Les *Variations Diabelli* sont donc aussi une autobiographie, et un instrument indispensable pour nous permettre la vision que Beethoven lui-même pouvait avoir de ses sonates, et de l'ensemble de son œuvre.<sup>1</sup>

Pour Michel Butor, les *Variations Diabelli* sont une « autobiographie », non pas au sens où elles racontent la vie privée de Beethoven, mais parce qu'elles livrent sa « vision », les structures qui lui permettent d'analyser le monde par sa musique. C'est pour cela que, d'après Michel Butor, les *Variations Diabelli* permettent de mieux comprendre les sonates et l'ensemble de l'œuvre de Beethoven, car tous ces morceaux sont comme des variations sur les procédés structurels qui sous-tendent les *Variations Diabelli*.

Le rapport entre les sonates et les *Variations Diabelli* est explicité dans « Les révolutions des calendriers », où les *Variations Diabelli* sont vues comme « un merveilleux instrument » pour comprendre les noms donnés aux sonates.

Et nous disposons heureusement d'un merveilleux instrument pour nous aider dans notre invention : ces *Trente-trois variations sur une valse de Diabelli* dont le caractère de récapitulation

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 516.

par rapport aux trente-deux sonates est évident au moins en gros, dès la première audition, cet *opus 120* jouant lui-même le rôle de trente-troisième ou coda, d'ailleurs suffisamment annoncé dans l'*arietta* de la trente-deuxième, les dernières de ces *Variations* appartenant d'emblée au monde de la dernière période (*opus 101, 106, 109, 110, 111*), celles du centre nous ramenant à celui de la médiane (*Tempête, Waldstein* ou *Aurore*, etc.), et les premières à la jeunesse.<sup>1</sup>

Les *Variations Diabelli* reprennent d'après Michel Butor les traits principaux des sonates que Beethoven a composées tout au long de sa vie : les premières variations reprennent les sonates de jeunesse, les variations centrales celles du milieu de vie de Beethoven, et les dernières variations reprennent les dernières sonates. On comprend alors la valeur autobiographique de ces *Variations Diabelli* qui retracent l'évolution artistique de Beethoven. Les *Variations Diabelli* seraient alors, d'après l'écrivain, une seule variation, la dernière, d'un ensemble plus vaste constitué par les 32 sonates et elles-mêmes. Remarquons au passage le terme d'« invention » dans « pour nous aider dans notre invention. » Michel Butor ne parle pas d'analyse pour décrire sa critique de l'œuvre de Beethoven, mais d'invention : le geste critique est un geste créateur, la lecture donne lieu à l'écriture.

Michel Butor entre ensuite dans le détail de ce rapprochement entre l'*opus 120* et les sonates :

INVESTIGATOR : Les groupements fréquents de sonates par trois : les trois premières dans le bal de la cour, *opus 2*, les 5, 6, 7, dans la vie des faubourgs, *opus 10*, les 13, 14, 15 dans l'Orient en ruine, *opus 27* et 28, les 16, 17, 18 dans le prélude à la guerre, *opus 31*, les trois dernières dans la traversée des cavernes, *opus 109, 110, 111*, annoncent de telles triades dans les *Variations Diabelli* où nous retrouverons aussi ces numéros qui les séparent, telle la quatrième, la *Souveraine* bien-aimée, *opus 7*, et qui les complètent en des carrés ou cases qui deux par deux forment des octaves. Mais ici une première différence apparaît : la première triade dans les *Variations Diabelli*, celle que j'ai nommée dans mon *Dialogue* le bal d'hiver, comprend les numéros 2, 3, et 4 ; celui qui vient s'ajouter pour conduire ces scènes de la vie élégante est en fait le premier, le sceptre majeur, la marche majestueuse pour ouvrir l'année, Jupiter ou le despote.<sup>2</sup>

Le rapprochement est fondé sur des rapports structurels : dans les deux cas, les variations ou les sonates vont par groupe de trois, séparées par un autre opus, ou une autre variation. Cependant, Michel Butor constate une discordance : si les variations 2, 3 et 4 des *Variations Diabelli* forment un tout, elles ne sont pas séparées de la triade suivante par une variation solitaire, mais précédées par cette variation. Pourtant, ce n'est pas vraiment une exception à la règle, mais simplement la preuve qu'il est encore ici

<sup>1</sup> Michel Butor, « Les révolutions des calendriers », (*Répertoire V*), dans *Œuvres Complètes de Michel Butor*, III, *Répertoire 2*, *op. cit.*, p. 660.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 661.

question de variation : il y a imitation, mais aussi changement, et changement structuré. C'est ce que va constater le « commentator » qui donne la réplique à l'« investigator » :

COMMENTATOR : La sonate qui joue le même rôle royal ne peut être que la quatrième, cette *Souveraine*. La correspondance entre les trente-deux sonates et les trente-trois variations, à partir d'un certain degré d'approximation, exige quelques renversements. Et cela ne peut nous surprendre, car s'il est facile de montrer que les *Variations Diabelli* se constituent par une amplification progressive de la structure du thème, avec ses deux ailes de quatre groupes de quatre mesures, ce qui joue ici le rôle de cellule germinative, c'est évidemment la forme sonate elle-même, tellement utilisée par Beethoven qu'elle constitue sans aucun doute pour lui une donnée primordiale, une clef de la réalité, étant ce dont il part et à quoi il reviendra sans cesse pour l'interroger à nouveau.<sup>1</sup>

La première variation des *Variations Diabelli* est rapprochée de la quatrième sonate. Il y a là un « renversement » : ce terme est aussi un terme technique du contrepoint, et décrit une technique fréquemment utilisée dans le genre du thème et variations. Il y a bien dans cette correspondance entre la première variation des *Variations Diabelli* et la quatrième sonate quelque chose de l'ordre de la variation, mais à l'échelle de l'œuvre tout entière.

Dans la suite, Michel Butor montre que, si la « cellule germinative » n'est pas la même (c'est le thème pour les *Variations Diabelli* et la forme sonate elle-même pour les sonates), le principe créatif reste identique : il s'agit de varier encore et encore cette cellule. Les *Variations Diabelli* peuvent donc, d'après lui, apparaître comme une miniature de l'œuvre de Beethoven dans sa totalité. L'opus 120 est à l'œuvre ce que sa coda est pour lui : une sorte de récapitulation miniature. On retrouve encore ici une technique fréquente du contrepoint, utilisée pour écrire certaines variations à partir d'un thème : la diminution. Cela consiste à réduire la durée des notes de la version d'origine. Encore une fois, Beethoven, tel que le perçoit Michel Butor, joue à utiliser une technique de variation à un niveau supérieur, en prenant comme cellule de base non plus un thème mais une œuvre tout entière. Dans *Le Château du sourd*, ce sont les *11 Bagatelles* de l'opus 119 qui sont considérées comme une miniature des *Variations Diabelli*, lesquelles sont déjà une miniature des *Sonates* : encore un degré sur cette échelle que Michel Butor ne cesse de moduler.

Opus 109 : 30<sup>e</sup> sonate  
Opus 110 : 31<sup>e</sup> sonate

<sup>1</sup> *Ibid.*

Opus 111 : 32<sup>e</sup> sonate  
Puis de 112 à 118 : œuvres antérieures.  
Opus 119 : 11 bagatelles  
Opus 120 : variations Diabelli

Cette présentation nous permet de comprendre beaucoup mieux la structure et la signification des *Bagatelles* op. 119 dont l'ensemble est en fait formé de deux parties : d'abord une récapitulation de six petites œuvres anciennes, à laquelle s'ajouteront cinq nouvelles. On voit qu'il s'y trouve en minuscule un parcours historique que les *Variations Diabelli* développent superbement.<sup>1</sup>

D'après Michel Butor, l'opus 119, comme l'opus 120, est formé de deux parties, dont la première fait référence à des œuvres du passé et la seconde à des œuvres du futur. En effet, je verrai que d'après l'analyse qu'en fait Michel Butor, le premier versant de l'opus 120 reprenait des œuvres des musiciens contemporains à Beethoven alors que le second versant imite les œuvres du passé (depuis le XVI<sup>e</sup> siècle), anticipant ainsi sur les œuvres du futur. Je reviendrai sur ce rapport entre passé et futur par la suite.

Un autre élément qui prouve, d'après l'écrivain, ce système de miniature, et dont Michel Butor parle dans le *Dialogue*, c'est l'omniprésence du nombre 32 à tous les niveaux de l'œuvre :

*Il y avait en effet les 32 Variations en ut mineur sans numéro d'opus, il y a les 32 Sonates que Beethoven considérait comme un ensemble organique et dont il voulait faire une révision générale en leur donnant à toutes un nom ; il y a nos 33 variations sur la valse de Diabelli, c'est-à-dire 32 plus une introduction, le thème, et une finale, le menuet varié.<sup>2</sup>*

Souvenons-nous que chaque variation de l'opus 120, à quelques exceptions près, fait 32 mesures : il y a là aussi la reprise d'un élément formel (la composition en 32 mesures) à l'échelle supérieure (la composition de pièces par séries de 32).

J'ai vu que le principe structurel de la variation, qu'il se traduise par une amplification, un mouvement rétrograde, un renversement, une diminution, donne forme à l'œuvre de Beethoven, et cela à des niveaux (« échelle », dit Michel Butor) divers. Il s'agit maintenant de comprendre que ce mouvement, cette

<sup>1</sup> Michel Butor, *Le Château du sourd*, op. cit., p. 524.

<sup>2</sup> Michel Butor, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, op. cit., p. 464.

ambition de généraliser le principe de la variation, est repris par Michel Butor, qui le continue en donnant à l'œuvre des prolongements, des variations littéraires, des amplifications ou des diminutions musicales...

### 3) La trente-quatrième variation

Si l'on analyse la structure du *Dialogue*, on remarque qu'elle est, en quelque sorte, une variation littéraire de la structure musicale des *Variations Diabelli*. Voici un schéma reproduisant les structures du *Dialogue* dans la version publiée, qui n'est pas la version donnée lors du concert, où les « gloses » étaient supprimées et où les interventions étaient dans l'ordre, comme l'expliquent les parties « exécution » dans lesquelles Michel Butor montre comment la musique et le texte étaient disposés lors du concert :

PROPOSITION

Musique : le thème

Intervention I.

Glose.

EXPOSÉ

Versant terrestre

Musique : 1 2 3 4

Intervention III

Glose

Suite de la glose, mais avec un passage à la page.

Musique : 5 6 7 8

Intervention V

Glose

Versant terrestre

Musique : 9 10 11 12

Intervention VII

Glose

13 14 15 16

EXÉCUTION : on explique comment faire au concert, jusqu'à la 16

---

REPRISE PUIS EXPOSÉ

Musique : thème

Versant patient  
Musique : 1  
Intervention II  
Glose

Suite de la glose, mais passage à la page  
Musique : 2 3 4 5  
Intervention IV  
Glose

Suite de la glose, mais passage à la page  
Musique : 6 7 8 9  
Intervention VI  
Glose

10 11 12 13  
Intervention VIII  
Glose

---

Versant patient  
14 15 16  
Versant Céleste 17 18 19  
Intervention IX  
Glose

20 21 22 23  
Intervention XI : citation Baudelaire  
Glose

Versant céleste  
24 25 26 27  
Intervention XIII : citation Rabelais  
Glose

28 29 30 31  
Intervention XV : citations Nerval  
Glose

Versant céleste. 32  
Troisième versant  
33

EXÉCUTION, suite : on dit comment va se passer le concert pour le second versant

---

REPRISE DERNIÈRE

Versant futur  
17 18 19 20  
Intervention X : citations Shakespeare  
Glose

21 22 23  
Intervention XII : citations Rousseau  
Glose

Versant futur  
25 26 27 28  
Intervention XIV  
Glose

29 30 31 32  
Intervention XVI  
Glose

Envoi  
Troisième versant  
33  
Sous forme de plan

Comme les *Variations Diabelli* dans lesquelles Michel Butor voit quatre « octaves », le *Dialogue* se compose de quatre parties. On les différencie en constatant que Michel Butor donne à lire d'abord les interventions impaires (I, III, V, VII pour la première partie), puis paires (II, IV, VI, VIII pour la seconde), puis impaires (IX, XI, XIII, XV pour la troisième) et de nouveau paires (X, XII, XIV, XVI pour la quatrième). Dans le schéma, je les ai séparées par de larges traits noirs. Autre point commun avec les « octaves » des *Variations Diabelli*, ces parties se regroupent par deux : impaires-paires, impaires-paires, tout comme il y avait deux « octaves » dans chaque « versant » de l'œuvre de Beethoven.

Remarquons aussi que la transition entre les parties centrales, les deuxième et troisième parties, se fait tout en douceur : le « versant patient » commence au début de la seconde partie et finit après le début de la troisième. Ce n'est pas le cas des autres versants de l'œuvre, qui coïncident avec les parties. De même, la transition entre les variations 16 et 17 des *Variations Diabelli*, soit entre les deux versants déterminés par Michel Butor, est fluide, d'après l'écrivain, grâce au fait que la 16 finit en *sol* majeur et que la 17 commence dans cette même tonalité.

Autre point commun entre la structure musicale des *Variations Diabelli* et la structure littéraire du *Dialogue* : Michel Butor explique que pour lui, dans le premier versant des *Variations Diabelli* Beethoven imite et explore toutes les musiques de son siècle, alors que dans le second versant, il pastiche des œuvres du passé et anticipe des œuvres futures. De même Michel Butor commence à introduire des œuvres

littéraires du passé (Nerval, Shakespeare, Baudelaire, Rabelais) à partir de la troisième partie, soit dans la seconde moitié du *Dialogue*.

Enfin, toutes deux ont une fin ouverte sur les multiples possibles littéraires ou musicaux qu'elles permettent. Voyons comment Michel Butor analyse la coda des *Variations Diabelli* :

C'est comme un Mozart *redivivus* que Beethoven imagine le musicien futur, et dans la coda il semble lui jeter des idées à poignées.

Celle-ci, formée de 25 mesures (24 comme le menuet sans ses reprises, ce qui nous donne une nouvelle mesure ternaire de niveau supérieur, plus une pour l'énigmatique accord final), comporte clairement huit départs de variations, répartis en deux groupes de quatre dans lesquels les derniers s'épanouissent en variations miniatures. Celle du centre, car le second groupe est nettement moins long (17 mesures, ou 16 plus une d'un côté, huit de l'autre, encore une mesure ternaire), qui termine le premier groupe est double, en deux volets de quatre mesures chacun, le début du second renversant celui du premier, et rappelle par sa broderie la porte du Soleil (16 et 17), mais c'est comme si celle-ci s'était pleinement ouverte.<sup>1</sup>

Cette coda est pour lui une ouverture : elle reprend les variations 16 et 17, que Michel Butor nomme « la porte du Soleil », mais « c'est comme si celle-ci s'était pleinement ouverte. » De nouveau le « comme si » qui ouvre l'interprétation. C'est que pour l'écrivain cette coda est composée de « huit départs de variations », des « départs » à continuer, donc des appels aux « musiciens futurs ». La coda est pourtant, traditionnellement, une fermeture, une conclusion. Ici, tout en assurant son rôle de conclusion puisqu'elle reprend les variations précédentes, elle refuse de fermer l'œuvre, elle l'ouvre à la continuation par d'autres.

Ces variations sont nées à partir de l'œuvre d'un autre, à partir du thème de Diabelli dont j'ai vu qu'il reprend, d'après Michel Butor, les traits stylistiques de tous les musiciens de l'époque, un peu comme si ce thème était composé par tous les musiciens contemporains de Beethoven. Cette coda rend la main à la postérité. L'œuvre de Beethoven, telle que la présente Butor, est dans un flux de création, prenant ce qui existe déjà, lui donnant une nouvelle ampleur, et l'ouvrant à des successeurs potentiels.

Il en est de même pour le *Dialogue* : la dernière partie, appelée « troisième versant », est une ébauche. Le nom, « troisième versant », semble indiquer que Michel Butor s'efface : les autres versants avaient des noms qui évoquaient une poétique personnelle (versant céleste, versant terrestre, versant futur, versant patient), alors que celui-ci a un nom parfaitement neutre. De plus, il est appelé « troisième versant », alors que, dans le *Dialogue*, Michel Butor a déjà écrit quatre « versants », ce qui aurait plutôt fait attendre « cinquième versant ». Pour comprendre ce « troisième », il faut en revenir à l'œuvre de Beethoven telle

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 517.



que la lit Michel Butor, puisque ce dernier y décèle deux versants. Le cours du texte rejoint le cours de la partition, et cette coda littéraire est très étroitement liée à la coda musicale. C'est en effet dans ce « troisième versant » qu'est jouée la coda, et c'est peut-être cette coda qu'on peut voir comme un « troisième versant », un moment en dehors des deux autres versants, un versant à peine ébauché, à continuer. De même, la fin de cette dernière partie du texte reste à l'état d'ébauche : on y trouve uniquement des groupes nominaux, sauf la toute dernière phrase qui contient un verbe. Certains sont les titres des huit départs de variations (« I) les démarches, / II) les éventails, / III) les yeux mouillés »), d'autres servent plutôt à caractériser l'atmosphère (« la vie harmonieuse, / la mer »). Ces titres ou ces notations ont en commun leur caractère à la fois énigmatique et évocateur : à tous les écrivains futurs de compléter cette rêverie volontairement ouverte et partielle.

Le *Dialogue* peut donc être considéré comme une variation littéraire venant compléter les diverses variations musicales produites par Beethoven à partir du thème de Diabelli. Comme le dit Béatrice Didier, Michel Butor pense et prolonge le processus de la variation :

Le dialogue par la complexité savante de son architecture, par la précision de son mécanisme où interviennent des références multiples à des coordonnées astronomiques et à divers calendriers, aux signes du zodiaque, possède une force véritablement cosmique dans une absolue concordance entre le macrocosme de l'univers et le microcosme du texte, parvenu à l'aboutissement extrême du « processus évolutif » de la variation.<sup>1</sup>

Etudions maintenant la poursuite de ce mouvement d'expansion dans *Le Château du sourd* et « Les révolutions des calendriers ».

<sup>1</sup> Béatrice Didier, « Michel Butor et les "Variations Diabelli" », dans *Approches de Butor*, colloque de Cerisy, *op. cit.*, p. 291.

## B) Un univers en expansion

J'ai vu comment Michel Butor détecte, dans la partition de Beethoven, de nombreux niveaux de variations, selon une « modulation d'échelle ». Cette dynamique de l'œuvre, qui va vers une amplification toujours plus grande, est un mouvement à continuer.

Ma réflexion se fera en deux temps : tout d'abord, je verrai comment Michel Butor lit dans les *Variations Diabelli* une « expansion rêvée » et relie ainsi de nombreuses œuvres musicales à cet opus 120, dilatant ainsi ses limites. Ensuite, je comprendrai que Michel Butor applique le même procédé à ses textes, l'un en entraînant un autre.

### 1) « L'expansion rêvée » par les *Variations Diabelli*

Michel Butor propose d'abord de rejouer tout le premier versant avant d'entamer le second, ce qui donnerait, d'après lui, tout son sens au second versant, à voir comme une libération. Il s'agit

de reprendre le thème et tout le premier versant de l'œuvre après le premier vantail, le marteau, dont d'ailleurs la dernière mesure incomplète, manquant d'un temps, s'enchaîne exactement avec le seul temps rempli de la première mesure incomplète de la valse de Diabelli, puis de poursuivre et revenir au second vantail, l'enclume, après le menuet varié (33) dont la dernière mesure, incomplète, qui se termine par un énigmatique accord *forte* suivi d'un demi-soupir de résonance s'enchaîne aussi parfaitement avec son début.

Seul ce grand déploiement donnerait à l'œuvre sa véritable dimension, mais Beethoven, qui ne songeait même pas à un déploiement complet en public de l'œuvre sans de telles reprises, devait le considérer comme pratiquement impossible. L'œuvre rêve cette expansion.<sup>1</sup>

D'après Michel Butor, Beethoven n'aurait pas imaginé cette pièce réalisée en concert, mais simplement travaillée par l'amateur dans le secret de sa chambre. Le concert-conférence, impliquant une réalisation publique intégrale, amènerait alors des remaniements, ou plutôt une nouvelle étape dans la création de cet opus 120. Il s'agit pour l'écrivain de voir comment il pourrait remplir un concert : car il y a avant tout un problème de temps, Michel Butor ayant été invité pour faire une conférence afin de rajouter du temps au concert jugé trop court. Mais plus que cela, si « l'œuvre rêve cette expansion », c'est

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 463.

qu'elle y prend tout son sens d'après Michel Butor. En effet, il explique ailleurs que cette œuvre a un sens politique : la première partie symbolise le règne de Jupiter, l'âge de fer, et la seconde renverse cet ordre pour mettre en place le règne de Saturne, le retour à l'âge d'or. Le renversement, procédé musical qui donne lieu à des variations, est ici compris dans un sens politique : il s'agit, en renversant le thème, de renverser un tyran. Rejouer les seize premières variations avant de passer aux seize suivantes, elles aussi rejouées, permet d'après l'écrivain de montrer la difficulté de passer d'un règne à l'autre.

Michel Butor imagine ensuite de faire de cet opus 120 le deuxième volume d'une série de variations sur la valse de Diabelli, le premier volume étant constitué par les variations faites par les autres compositeurs. De plus, Michel Butor propose d'étoffer l'opus 120 lui-même en y insérant des morceaux d'autres compositeurs :

Une étude approfondie de l'œuvre, en particulier de ce premier versant, impliquerait un examen soigneux de ce second volume de l'album Diabelli, aujourd'hui tout à fait négligé. L'œuvre entière rêve d'une exécution développée, et l'on peut imaginer une expansion d'un degré supérieur dans laquelle certaines pages de ce second volume seraient utilisées avant les 33 de l'*opus 120* pour remplir le vide de cette première mesure incomplète que constitue le thème et exposer en quelque sorte la situation qui s'y dépose et cristallise.<sup>1</sup>

Encore une fois, le rêve d'expansion part de l'analyse de la partition. C'est parce que le premier versant regorge d'allusions aux compositeurs contemporains à Beethoven d'après Michel Butor que l'écrivain propose de faire entendre certaines variations comprises dans le second volume, afin de pouvoir faire des rapprochements avec l'opus 120. C'est bien d'une « expansion d'un degré supérieur », et on retrouve le terme de « degré » qui rappelle l'échelle dans la « modulation d'échelle » : il s'agit de continuer la dynamique d'expansion qui fonde l'opus 120.

La coda, quant à elle, laisse supposer, d'après Michel Butor, « une nouvelle spire » dans laquelle les compositeurs futurs sont invités à installer leurs propres variations.

C'est comme si l'exécution développée dont le texte nous fait rêver non seulement pouvait être précédée d'un premier cercle composé de variations choisies dans le second album de Diabelli,

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 480.

mais appelait une nouvelle spire, bien plus vaste, interminable, formée de la contribution des musiciens futurs.<sup>1</sup>

Le verbe « rêver » revient à chaque fois qu'il est question d'expansion de l'œuvre. Pour Michel Butor, c'est l'œuvre qui suscite le rêve, c'est elle le sujet du verbe « rêver », mais le critique, le lecteur, « nous », est tout de même présent en tant que COD. De plus, ce verbe implique la part de subjectivité, d'inventivité du lecteur ou du critique. L'expansion est un rêve de l'écrivain, mais un rêve qui s'appuie sur des caractéristiques de l'œuvre. On est toujours entre lecture et création.

Cette expansion se fait par « cercle » ou par « spire » : de l'un à l'autre, on passe de la figure complète, finie (le cercle) à la figure infinie (la spirale). L'expansion que rêve Michel Butor, parce qu'elle s'ouvre sur le futur, est toujours à continuer.

De même que les *Variations Diabelli* peuvent être considérées comme une coda aux 32 sonates les résumant, de même cette coda résume l'œuvre, mais comme les premiers départs rappellent aussi bien des aspects du second versant que du précédent, c'est une reprise dans laquelle celui-ci n'apparaît plus qu'à travers l'autre, entouré par lui.<sup>2</sup>

En faisant des *Variations Diabelli* une coda, Michel Butor imagine alors une œuvre qui se composerait des 32 sonates composées par Beethoven et se terminerait sur les *Variations Diabelli*, qui serviraient donc de coda grâce à leur « caractère de récapitulation<sup>3</sup> ».

## 2) D'un texte l'autre

Michel Butor réalise dans ses textes l'expansion qu'il rêve dans les *Variations Diabelli* : en effet, j'ai vu que ce qui différencie l'analyse que fait Butor des *Variations Diabelli* par rapport à ses autres analyses d'œuvres, réside dans le fait qu'il y revient à plusieurs reprises : d'abord le *Dialogue*, puis « Les révolutions des calendriers » et enfin *Le Château du sourd*. Le mot qu'il utilise pour caractériser les deux derniers textes et expliciter les liens qu'ils entretiennent entre eux est celui de « post-scriptum » :

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 518.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 517-518.

<sup>3</sup> Michel Butor, « Les révolutions des calendriers », *op. cit.*, p. 661.

*conversation pour présenter les trente-deux sonates de Beethoven  
Lors d'une journée de France-Musique,  
Post-scriptum au « Dialogue avec les trente-trois variations  
sur une valse de Diabelli »*<sup>1</sup>

petit dialogue avec les *Bagatelles* opus 126 de Ludwig van Beethoven, post-scriptum aux  
« révolutions des calendriers » (*Répertoire V*).<sup>2</sup>

Il y aurait donc deux post-scriptum, l'un étant le post-scriptum de l'autre, comme si l'écriture ne pouvait pas s'arrêter : pour Michel Butor, il reste toujours quelque chose à écrire après (post), pour élargir l'œuvre. En effet, il s'agit bien d'une expansion : le *Dialogue* étudie uniquement les *Variations Diabelli*, « Les révolutions des calendriers » élargissent leur corpus en étudiant aussi les trente-deux sonates de Beethoven, et *Le Château du sourd* s'intéresse à toute l'œuvre de Beethoven. L'expansion que propose *Le Château du sourd* est tout à fait remarquable, car elle ne concerne pas que l'œuvre de Beethoven, elle englobe aussi de nombreuses œuvres littéraires et des événements culturels tels que les fêtes rituelles des Indiens Zuni. J'étudierai cela un peu plus loin.

De plus, ces deux passages reprennent le terme de « dialogue », soit littéralement, soit par un synonyme (« conversation »). Ces textes sont donc bien dans la continuation du *Dialogue*, ils utilisent le même principe, tout en le variant : « Les révolutions des calendriers » inventent des personnages dont le nom est marqué en capitales avant la réplique, comme dans un texte théâtral (« SCRUTATOR », « INVESTIGATOR », « COMMENTATOR »), alors que *Le Château du sourd* revient à une structure plus proche de celle du *Dialogue* en faisant alterner la musique des *Bagatelles*, op. 119, avec le texte de Michel Butor ou des citations d'autres auteurs.

Revenons sur ces personnages qui n'en sont pas vraiment, ces voix qui assurent une fonction énonciatrice sans dessiner de psychologie, le scrutator, l'investigator et le commentator. D'abord, cette alternance de voix, faisant passer le texte de l'une à l'autre, crée un effet de circularité qui s'ajoute aux nombreuses révolutions de ce texte. De plus, les terminaisons latines donnent à ces voix quelque chose d'antique, d'atemporel : elles semblent sorties des textes anciens pour venir porter un regard pourtant moderne sur l'œuvre de Beethoven. Le temps, circulaire, revient, passé et futur communiquent ; idée qui s'exprime de diverses manières dans les œuvres de Beethoven telles que Michel Butor les lit.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 660.

<sup>2</sup> Michel Butor, *Le Château du sourd*, *op. cit.*, p. 537.

### 3) *Le Château du sourd* : création d'un cosmos culturel

*Le Château du sourd* est écrit en 1999, soit vingt-neuf ans après *Dialogue avec 33 variations sur une valse de Diabelli*. Michel Butor s'inspire, pour écrire ce texte, d'un enregistrement des *Variations Diabelli* de Jean-François Heisser. La musique, de nouveau, conduit à l'écriture. Dans l'intervalle sont aussi parues « Les révolutions des calendriers » : *Le Château du sourd*, qui fait allusion au *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une Valse de Diabelli* et aux *Révolutions du calendrier*, apparaît comme une synthèse de la réflexion-crédation de Michel Butor sur Beethoven.

L'œuvre est d'emblée placée sous le signe du dialogue : j'ai déjà étudié en introduction de cette partie le début de ce texte, qui imagine un dialogue muet entre Beethoven et Goya « de l'autre côté du vacarme.<sup>1</sup> » Après cela, il ne sera plus question de Goya, mais seulement de Beethoven. Ce premier paragraphe est donc une introduction bien particulière, qui nous oriente à première vue sur une fausse piste : il ne s'agira plus, dans la suite de l'œuvre, d'un dialogue entre les œuvres de Goya et de Beethoven. Pourtant le principe créateur est bien ici posé : il va s'agir de passer « de l'autre côté du vacarme », d'oublier le présent, pour pouvoir tisser des liens inattendus entre des œuvres et des artistes.

En effet, Michel Butor construit ici un réseau d'œuvres d'art. Pour cela, il met en rapport différentes œuvres par un travail de critique, de musicologue, de critique littéraire ou d'ethnologue, et crée un espace capable de les accueillir toutes. Travail critique et travail créatif se motivent l'un l'autre.

Le travail critique effectué par Michel Butor consiste principalement ici à rapprocher diverses œuvres dans lesquelles le chiffre 6 joue un rôle structurant. Remarquons alors que *Le Château du sourd*, créé à partir de ce travail critique, repose aussi sur ce chiffre 6 : on entend six fois ce que Michel Butor choisit d'appeler « refrain » (les six premières mesures de la sixième bagatelle), on entend les six bagatelles, la sixième partie de l'œuvre est celle dans laquelle prend forme le cosmos culturel que tout le texte prépare, et la septième partie apparaît comme une ouverture, une échappée, à partir de cette structure en six. La sixième partie du texte elle-même est composée de deux fois six petits textes, entrecoupés de morceaux des *Bagatelles* jouées au piano, et le premier petit texte de la deuxième série de six textes peut être considéré comme une sorte d'apogée de la mise en place de ce cosmos culturel, comme je le montrerai au fil de mon explication.

Je verrai comment Michel Butor élabore ici un cosmos culturel. Je prendrai le mot « cosmos » dans son sens d'espace organisé, structuré. En effet, ce texte devient, par le travail de l'écriture, un espace dans lequel des œuvres qu'on ne rapproche pas d'habitude trouvent leur place et commencent à dialoguer entre elles. Le cosmos, c'est cette capacité à faire de la distance entre les choses, que ce soit des étoiles ou les

<sup>1</sup> *Ibid.*

pierreries d'une parure comme le veut l'un des sens étymologiques du terme, un lien. L'ensemble qui se construit ici autour de l'œuvre de Beethoven est un cosmos culturel au sens où les œuvres qui en sont apparemment les plus éloignées parviennent à se lier à elle, à former un ensemble harmonieux avec elle. De plus, comme les constellations d'étoiles auxquelles on prête un sens mystérieux en en faisant des signes du zodiaque, le cosmos culturel créé par le geste critique de Michel Butor laisse transparaître un sens jamais donné, faisant de la critique une recherche passionnée et dynamique.

Le texte entier du *Château du sourd* construit un lieu, un château médiéval, à travers les noms donnés à chaque partie. Ce texte-bâtiment n'est pas sans rappeler alors la *Description de San Marco*. Ainsi le cosmos culturel que Michel Butor crée ou révèle autour de l'œuvre de Beethoven englobe cet autre art,

1. Poterne
2. Les échelons de la librairie.
3. Fortifications en orbite.
4. Des cavernes aux nuages, la tour de guet.
5. Le chemin de ronde.
6. Le kiosque suspendu.
7. Les douves.

Ce château est médiéval puisqu'il comporte les grandes caractéristiques architecturales de ce type de bâtiment : poterne, fortifications, tour de guet, chemin de ronde et douves. Un nouvel espace culturel, l'architecture médiévale, est ainsi convoqué. Cependant, ce château n'est pas simplement un château médiéval. Viennent s'y glisser des éléments aériens : les fortifications sont « en orbite », on y trouve « des cavernes aux nuages » et un « kiosque suspendu ». Peut-être est-il possible d'y voir une allusion au *Château dans le ciel* de Miyazaki, réalisateur de dessins animés japonais que Michel Butor admire. Voilà qui étendrait encore ce cosmos culturel en intégrant un artiste de l'extrême orient...

Le mot « cosmos » renvoie aussi à l'espace stellaire, à l'organisation des planètes et des étoiles. On retrouve là l'une des structures utilisées par Michel Butor pour parler de Beethoven puisqu'il a nommé dans *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* des groupements de variations par des noms de planètes et leurs satellites. On a encore ici un « phénomène d'échelle » : les trente-trois variations étaient vues comme un cosmos dont chaque variation était une étoile, et maintenant elles sont une étoile d'un nouveau cosmos, celui de la totalité de l'œuvre de Beethoven.

En effet, la deuxième partie du texte, « les échelons de la librairie », analyse l'organisation des différents opus de Beethoven. Car organisation il y a : Beethoven n'a pas donné les numéros dans l'ordre chronologique de parution, mais selon un autre ordre, que Michel Butor tente de cerner. Certaines œuvres

anciennes ont des numéros d'opus élevés, ce qui les fait apparaître, si on fait la liste des opus dans l'ordre numérique, au milieu d'œuvres plus récentes. De cela, Michel Butor tire une conclusion : « Aucun reniement donc, mais une réflexion constante sur le passé de la musique et le sien propre, sur le mouvement dont il fait partie, même s'il en est un moment, un moteur.<sup>1</sup> » Mêler les opus récents à ceux plus anciens, c'est concevoir le temps comme un « mouvement », capable de faire retour, pas aussi linéaire qu'il y paraît : on retrouve ainsi une conception du temps développée par les œuvres mobiles et les romans. Cette conclusion rappelle aussi fortement celle de l'analyse des trente-trois variations dans le *Dialogue*. Encore une fois, le « phénomène d'échelle » opère : ce qui est valable pour l'organisation interne d'un opus est valable pour l'organisation de l'ensemble de l'œuvre.

La troisième partie, « Fortifications en orbite », fait un nouveau changement d'échelle, pour s'intéresser uniquement aux sonates et y découvrir un ordre, reprenant ainsi « Les révolutions des calendriers ». On peut remarquer que le changement d'échelle permet de lier l'espace construit par *Le Château du sourd*, architecture de mots, et le temps, puisque « Les révolutions des calendriers » sont une longue rêverie sur la structuration du temps, toujours autour de la même image du cycle : l'orbite évoque un cercle autour de la terre, la révolution désigne, entre autres sens, l'accomplissement d'un cycle. La quatrième, « Des cavernes aux nuages, la tour de guet », se focalise sur les trois dernières sonates. La cinquième, « Le chemin de ronde », reprend les *Variations Diabelli* en nommant chaque variation par les multiples noms qui lui ont été attribués dans le *Dialogue*. Ces trois parties fortifient l'organisation du cosmos formé par les œuvres de Beethoven : elles montrent qu'il n'y a pas d'arbitraire dans l'apposition d'un opus à un autre, que le tout formé par les œuvres de Beethoven est lui aussi une œuvre d'art, un ensemble structuré.

Une fois ce premier cosmos bien formé, Michel Butor change de nouveau d'échelle, pour faire de l'ensemble des œuvres de Beethoven l'une des étoiles d'un cosmos supérieur. Déjà dans la cinquième partie, celle qui s'intéresse aux *Variations Diabelli*, il y a comme une ouverture sur une autre œuvre, qui forme elle aussi un cosmos : *La Comédie humaine* de Balzac. En effet les variations sont réparties par Michel Butor en ensembles portant des noms qui évoquent *La Comédie humaine* : les « scènes de la vie de campagne », « scènes de la vie militaire » et « scènes de la vie politique » sont des reprises des titres balzaciens, et les « scènes de vie élégante », « scènes de la vie de Bohème » apparaissent alors comme des variantes, des variations, autour de ces noms. Notons que les « scènes de la vie de Bohème » reprennent le titre du roman d'Henri Murger, contemporain de Balzac : le cosmos ne se ferme jamais.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 524.



Ce nouveau cosmos dans lequel l'œuvre de Beethoven dialogue avec d'autres œuvres est développé dans la sixième partie, « le kiosque suspendu », sur lequel je vais m'attarder. Pour commencer, citons un paragraphe qui entremêle un grand nombre de références :

L'hexagone de l'abbaye de Thélème, vu depuis le désert américain, m'apparaissait comme la projection sur le plan, sur le sol, du cube ou dé de l'espace. Qui parle de dé évoque immédiatement les jeux du hasard, et naturellement de l'amour. Rabelais n'avait-il pas tous les indices pour diriger notre lecture du chiffre six comme sexe, en installant au centre de son abbaye une fontaine peu décente où les trois grâces jetaient de l'eau par les mamelles, oreilles, yeux et autres ouvertures du corps. Bagatelles amoureuses : dans l'indication du mouvement de la première nous avons le mot *compacievole* (avec complaisance ou complicité délicate), dans celle de la troisième nous trouvons le mot *grazioso* (gracieux, sensible), pour la troisième ce sera le mot *amabile* (aimable, c'est-à-dire qui provoque l'amour).<sup>1</sup>

On voit bien dans ce passage émerger un cosmos culturel capable d'englober à la fois les cérémonies du solstice d'hiver du pueblo de Zuni, les romans de Rabelais et la musique de Beethoven, en passant par une allusion à l'œuvre de Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*. Revenons, dans la page précédente, à la mise en place de ce cosmos.

Il y a d'abord eu l'interrogation du musicologue : alors que la musique classique organise traditionnellement ses phrases en ensemble de huit mesures, le refrain du « presto » des *Bagatelles* n'en contient que six. Le six, étant peu habituel dans les phrases musicales de cette époque, est donc un choix (« Alors que cette œuvre de Beethoven presque tout entière est bâtie sur des phrases de huit mesures, comme une bonne partie de la musique classique, ce refrain n'en comporte que six.<sup>2</sup> ») : il faut alors lui trouver un sens. Notons que cette interrogation, à propos de Beethoven, n'est en rien tirée par les cheveux : la lecture de la correspondance de ce compositeur montre que pour lui la musique, et notamment le choix des nombres, a un sens philosophique, voire cosmologique.<sup>3</sup>

Cette énigme est comme approfondie par l'omniprésence du six dans les œuvres de la musique classique, non pas pour ce qui concerne la phrase, qui s'organise souvent en cadence de quatre ou huit mesures, mais pour les groupements de pièces :

On ne peut manquer d'être frappé par le goût marqué des compositeurs du XVIII<sup>e</sup> siècle pour les ensembles de six pièces. Que l'on songe aux six quatuors de Mozart dédiés à Franz Joseph Haydn,

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 539.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Ludwig van Beethoven, *Lettres de Beethoven*, préface de René Koering, Arles, Actes Sud, 2010.

aux six concertos brandebourgeois, aux six suites pour violoncelle seul, aux six sonates pour violon et clavier, aux six sonates en trio pour orgue, etc., de Jean-Sébastien Bach. On n'en finirait pas. Chez Beethoven lui-même, les six premiers quatuors, *opus 18*.<sup>1</sup>

Se déploie ainsi, en l'espace d'un paragraphe, le cosmos des musiciens du XVIII<sup>e</sup> siècle, à peine entrevu et tout de suite mis de côté avec un certain humour : « on n'en finirait pas. » Toutes ces œuvres sont rapprochées les unes des autres à partir d'un point commun, l'importance mystérieuse qu'elles accordent au chiffre 6. Alors pourquoi s'arrêter là dans le rapprochement d'œuvres d'art à partir de ce critère, la présence du 6 ?

Vient ensuite l'annonce d'une stratégie pour élucider ce mystère : « Pour découvrir ce qui se cache sous ce nombre, il faudra peut-être d'immenses détours. »<sup>2</sup> C'est par le détour qu'on apprend et qu'on comprend : la musique doit faire un détour par la littérature, et la littérature par la musique.

Ces immenses détours commencent par inclure l'abbaye de Thélème : là aussi, l'omniprésence du chiffre 6 est frappante et mystérieuse. « J'avais rencontré l'énigme du chiffre 6 dans une région bien différente, il y a quelques années, lorsque je faisais des recherches sur le *Gargantua*.<sup>3</sup> » Le terme de « région » confirme la métaphore spatiale qui sous-tend toute l'organisation de ce réseau culturel en train de se tisser : il s'agit bien d'installer un cosmos culturel, d'autant plus que « regio », l'étymologie latine de « région », est un terme d'astronomie qui désigne une partie du ciel.

Le paragraphe se poursuit par une description des occurrences du nombre 6 dans cette abbaye, puis par une mise en rapport de l'abbaye avec les *Bagatelles*. « On pourrait donc considérer ce cercle de bagatelles comme une abbaye miniature, chacune d'elles étant une des tours de son hexagone.<sup>4</sup> » La récurrence de ce chiffre 6 prend des allures de processus algébrique dans ces deux œuvres, comme si elle était un principe de création répété encore et encore. Ici, processus algébrique et rythmique se confondent puisque cette récurrence d'un même nombre est à la base de la plupart des systèmes rythmiques : la périodicité fonde tout aussi bien une suite algébrique qu'un système rythmique. Dans les deux cas, il s'agit de retrouver une harmonie du nombre, cette harmonie laissant imaginer une signification symbolique mystérieuse, pour dynamiser la recherche critique menée par Michel Butor. Le sens n'est pas donné mais il transparaît derrière les suites de nombres : la critique est passionnée.

<sup>1</sup> Michel Butor, *Le Château du sourd*, *op. cit.*, p. 538.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

Ce n'est pas uniquement la présence du nombre 6 qui motive la mise en rapport de l'abbaye et des *Bagatelles*. Le paragraphe suivant, sans l'expliciter, va cependant donner une nouvelle raison à cette mise en rapport, consolidant ainsi la formation de ce cosmos.

Cette puissance du nombre six dans l'abbaye de Thélème m'intriguait d'autant plus qu'à la fin de l'œuvre entière de Rabelais, dans le *Cinquième Livre*, lorsque les compagnons arrivent enfin dans le temps souterrain de la dive bouteille, cette fois tout va par sept : la fontaine miraculeuse est un heptagone, avec sept colonnes de matières différentes correspondant aux sept planètes de l'ancienne astronomie, aux sept jours de la semaine, etc., à toute cette grille richissime qui informe encore une bonne partie de notre langage et de notre littérature, les sept couleurs de l'arc-en-ciel, ou les sept péchés capitaux.<sup>1</sup>

L'imaginaire occidental (« notre langage et notre littérature ») s'appuie sur une « grille de lecture » où tout va par sept (« sept jours de la semaine », « sept couleurs de l'arc-en-ciel », « sept péchés capitaux », « sept planètes de l'ancienne astronomie »...). La présence du nombre six apparaît donc comme une anomalie dans l'œuvre de Rabelais : le six, le nombre pair et le nombre poétique puisqu'il est un demi-alexandrin, fait figure d'impair, comme c'était le cas aussi avec les six mesures du refrain du « presto » des *Bagatelles*, comme je l'ai déjà vu. Comme lorsqu'on est en train de découvrir une constellation d'étoiles, chaque fois qu'on intègre mentalement un astre dans la constellation, le dessin change et chaque étoile voit son rôle transformé. Rien n'est stable dans ce cosmos culturel dynamique. Le six fait aussi figure d'impair dans les *Bagatelles* de Beethoven, comme nous le montre Michel Butor juste après. Les deux artistes créent une grille de lecture par six qui ne correspond pas à la grille de lecture traditionnelle de leur art, par sept ou par huit. Voilà un autre point commun permettant de justifier le rapprochement entre l'abbaye et les *Bagatelles*.

La suite du paragraphe va élargir considérablement ce cosmos culturel, rattachant l'abbaye de Thélème avec les cérémonies du solstice d'hiver dans le pueblo de Zuni. Le rapprochement entre ces deux univers joue sur l'idée que la compréhension vient parfois de loin. Dans ce cosmos, les œuvres s'éclairent malgré, et même grâce à, la distance spatiale et temporelle qu'il y a entre elles : « En ce qui concerne l'abbaye de Thélème, la lumière me vint d'un autre bout du monde.<sup>2</sup> » Comme si ce qu'elles avaient en commun, c'était précisément la distance qu'il y a entre elles. Le rapport se fait encore à travers le chiffre 6, associé ici au chiffre 8, comme dans le « presto » des *Bagatelles*.

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 538-539.

L'un des moments les plus remarquables de cette fête est un spectacle nocturne donné dans huit maisons à la fois, presque identique dans six d'entre elles, liées chacune à une société secrète consacrée à l'une des six directions de l'espace, à savoir nos quatre points cardinaux, plus le zénith et le nadir. L'espace est un cube pour eux comme pour nos ancêtres, et chacune de ses faces correspond à une couleur et toute une grille symbolique. Voici la troisième face de notre dé, la tour bleu turquoise des îles de corail aux Antipodes :

Le piano joue la troisième bagatelle : andante cantabile e grazioso.<sup>1</sup>

Il y a huit maisons, comme il y a huit mesures dans la plupart des phrases des *Bagatelles*. Mais six maisons parmi elles sont plus importantes, comme les six mesures du refrain du « presto » des *Bagatelles*. Ce nombre six se trouve ici associé à une représentation de l'espace : « L'espace est un cube », et le cube a six faces. Les structures artistiques des *Bagatelles* rejoignent les structures rituelles du pueblo de Zuni en passant par les structures symboliques de l'abbaye de Thélème pour refléter une conception du cosmos, de l'organisation de l'espace. De plus, ces trois références culturelles, l'abbaye de Thélème, les fêtes rituelles des Zuni et les *Bagatelles* ont en commun d'être des miniatures : version miniature du monde pour les rituels Zuni, de la société idéale pour Thélème, de l'œuvre de Beethoven pour les *Bagatelles* telles que les lit Michel Butor. *Le Château du sourd* rassemble ces différentes manifestations culturelles pour figurer ce cosmos. Ainsi la dernière phrase avant la musique, « Voici la troisième face de notre dé, la tour bleu turquoise des îles de corail aux Antipodes », emprunte à la cérémonie du solstice les « îles de corail aux Antipodes », à l'abbaye de Thélème sa « tour », à la représentation de l'espace du pueblo de Zuni son « bleu turquoise », pour nommer la troisième bagatelle de Beethoven. Mais cette phrase n'est pas seulement un patchwork des différentes œuvres d'art nommées, Michel Butor y invente des rapprochements, plus ou moins explicitement motivés : ainsi du « cube » du pueblo de Zuni on passe au « dé », ce qui permettra dans le paragraphe suivant un nouvel élargissement du réseau d'œuvres d'art. On peut aussi lire l'humour et l'autodérision de l'écrivain dans l'expression « aux Antipodes », couramment utilisée pour opposer deux éléments qu'on dit être aux antipodes l'un de l'autre, et qui contient aussi une allusion autobiographique, puisque Michel Butor avait nommé ainsi sa villa près de Nice. Et en effet, Michel Butor est bien l'habitant des Antipodes, rapprochant des événements culturels très éloignés, et trouvant l'expression de son art dans les liens qu'il tisse entre ces œuvres. Cette façon de baser le lien sur la distance, de transmuter la distance en lien, est peut-être ce que Mireille Calle-Gruber appelle « la syncope de l'universel dans le partage des voix<sup>2</sup> » : en multipliant les voix, en construisant des vacances, des syncopes, entre elles puisque Michel Butor laisse du jeu entre les éléments de son

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 539.

<sup>2</sup> Mireille Calle-Gruber, introduction à l'œuvre de Michel Butor, dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, I, *Romans, op. cit.*, p.15.

cosmos culturel, il donne à entendre la communauté universelle à laquelle ces œuvres participent. Si les cérémonies Zuni, Rabelais et Beethoven peuvent dialoguer, alors il devient possible d'imaginer l'univers comme un tout où les liens surgissent de la distance sans nier la spécificité de chacun.

La tour de couleur turquoise qui désigne ici la troisième bagatelle fait écho à la « tour jaune » associée dans la page précédente à la première bagatelle, et à la « tour blanche du Nord » qui renvoie à la seconde. Si Michel Butor explore dans ce texte les énigmatiques labyrinthes dessinés par le chiffre 6 dans différentes œuvres d'art, il construit aussi son propre labyrinthe, sa propre énigme, qui ne devient lisible qu'après coup, qu'avec le co-texte postérieur. Le geste du critique et celui de l'écrivain se confondent : le critique met en rapport des œuvres d'art et l'écrivain crée un univers imaginaire à partir de ces œuvres en leur faisant à toutes une place.

Le paragraphe suivant, que j'ai cité pour introduire mon analyse, permet réellement le déploiement de ce cosmos culturel, de cette constellation d'œuvres si éloignées les unes des autres et qui forment pourtant, grâce au geste du critique, un tout harmonieux. Ce cosmos culturel semble porter un sens mystérieux :

L'hexagone de l'abbaye de Thélème, vu depuis le désert américain, m'apparaissait comme la projection sur le plan, sur le sol, du cube ou dé de l'espace. Qui parle de dé évoque immédiatement les jeux du hasard, et naturellement de l'amour. Rabelais n'avait-il pas tous les indices pour diriger notre lecture du chiffre six comme sexe, en installant au centre de son abbaye une fontaine peu décente où les trois grâces jetaient de l'eau par les mamelles, oreilles, yeux et autres ouvertures du corps. Bagatelles amoureuses : dans l'indication du mouvement de la première nous avons le mot compacievole (avec complaisance ou complicité délicate), dans celle de la troisième nous trouvons le mot grazioso (gracieux, sensible), pour la troisième ce sera le mot amabile (aimable, c'est-à-dire qui provoque l'amour).<sup>1</sup>

D'abord, Michel Butor souligne comment, grâce au recul que lui a permis de prendre la distance, spatiale et culturelle, qui sépare Rabelais du pueblo de Zuni, il arrive à voir autrement « l'hexagone de l'abbaye de Thélème », qui se confond alors avec le « cube » qu'est l'espace pour les habitants du pueblo de Zuni. Mais ce « cube », Michel Butor l'a déjà transformé en « dé », ce qui permet de nouvelles associations. D'abord, il associe les dés et les jeux de hasard : « qui parle de dé évoque immédiatement les jeux du hasard ». Puis de ces jeux de hasard on passe « naturellement » aux « jeux de l'amour » : c'est l'œuvre d'un autre écrivain qui permet ce passage, et l'on aura reconnu Marivaux<sup>2</sup>, qui vient trouver sa place entre deux étoiles de ce cosmos butorien. Le « six » est alors rapproché du « sexe », par un jeu de

<sup>1</sup> Michel Butor, *Le Château du sourd*, op. cit., p. 539.

<sup>2</sup> Marivaux, Pierre de, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Paris, Larousse, 2011.

paronymie qui devait être encore bien plus perceptible à l'époque de Rabelais, où le « x » de « six » devait encore être une affriquée, comme dans « sexe ». De là un nouveau lien se tisse entre l'abbaye de Thélème et les *Bagatelles*, toutes deux relues sous le jour de l'érotisme, quitte à forcer un peu le sens des mots en retrouvant leur sens étymologique : actuellement, « aimable » n'a plus pour sens principal « qui provoque l'amour ». On voit encore dans ces glissements de sens un témoignage de ce que Derrida appelait la « dissémination<sup>1</sup> » du sens.

Ce paragraphe est au centre de cette sixième partie du texte, consacrée aux *Bagatelles*. En effet, il vient juste après que le piano a joué la troisième bagatelle, et il est le septième petit texte, soit le premier petit texte de la deuxième série de six petits textes. On est là à l'apogée du déploiement, à une place toute désignée dans cette réflexion sur les structurations par six.

Ce grand déploiement du cosmos culturel constitué par les œuvres de Beethoven, *Gargantua* et les rites Zuni appelle alors des « fortifications », comme c'était le cas lors du déploiement du cosmos formé par les œuvres de Beethoven un peu plus tôt dans ce texte. Le paragraphe suivant permet de renforcer l'association des *Bagatelles* avec le dé.

Chacune des six bagatelles a une coupe particulière. Dans la première, ou la tour jaune de l'Orient, seule la seconde partie était reprise, c'était un trois. Dans la seconde, la tour blanche du Nord, les deux parties étaient reprises, c'était un quatre. Pour la tour bleu turquoise des Antipodes pas de reprise, c'est notre as. La quatrième bagatelle est particulièrement intéressante à cet égard : [...] C'est le deux de notre dé, mais il est comme ébréché, fissuré.<sup>2</sup>

La première bagatelle est associée au trois. La seconde au quatre, la troisième à l'as et la quatrième au deux. On entreperçoit déjà ici un ordre de symétrie qui s'installe entre les faces du dé et les bagatelles :

1 = 3  
2 = 4  
3 = 1  
4 = 2

Ce schéma permet de voir comment Michel Butor, par son travail de musicologue, crée aussi un système cohérent, structuré. En effet, on peut douter que cette interprétation qui associe les bagatelles à

<sup>1</sup> Jacques Derrida, *La Dissémination*, *op. cit.*

<sup>2</sup> *Le Château du sourd*, *op. cit.*, p. 539.

un numéro porté sur une face de dé soit du fait de Beethoven : la structuration qui apparaît ici est plutôt le fait de Michel Butor. Remarquons aussi que ce paragraphe n'aborde que les quatre premières variations, celles qu'a déjà pu faire entendre ce concert-conférence qu'est *Le Château du sourd* : la progression de l'analyse va avec la progression de l'œuvre elle-même.

Le paragraphe suivant renforce quant à lui le rapport entre le texte de Rabelais et les cérémonies du solstice d'hiver du pueblo de Zuni en citant le passage de la description de l'abbaye de Thélème où Rabelais associe chaque tour avec une direction de l'espace. Michel Butor écrit « Les tours de l'abbaye de Thélème portent des noms grecs qui les lient en effet étroitement aux directions de l'espace.<sup>1</sup> » Ce « en effet » semble incongru à première vue, puisqu'il était, juste avant, question des faces d'un dé. Il nous renvoie en fait au paragraphe qui précède le moment où le piano joue la troisième bagatelle et où il était aussi question des « directions de l'espace », celui qui parle des cérémonies du solstice d'hiver. Le lien entre les éléments du cosmos se fait aussi dans la phrase, au niveau syntaxique.

La dernière phrase du paragraphe associe de nouveau les trois événements culturels de ce cosmos, les *Bagatelles*, l'abbaye de Thélème et la cérémonie Zuni. « Beethoven a commencé par l'Orient, puis il est passé au Nord et de l'autre côté de la Terre pour nous mener aux horizons sanglants et enivrants du Nouveau Monde.<sup>2</sup> » On retrouve là une référence au fait que Butor a associé la première bagatelle à la tour de l'Orient, la seconde à la tour du Nord, la troisième à celle des « Antipodes » (« de l'autre côté de la Terre ») et la quatrième à celle de « l'Occident », le « Nouveau Monde ». Beethoven apparaît alors comme un voyageur parcourant la terre et le Nouveau Monde ; on peut y voir une discrète allusion à Michel Butor lui-même, vu son goût pour les voyages et tout particulièrement pour les États-Unis : l'écrivain s'inclut dans le cosmos qu'il invente. Ceci est continué dans le paragraphe qui suit, après un court intermède météorologique, car l'espace, c'est aussi ce ciel qui change, qui se double d'un intermède musical avec les vingt-six premières mesures de l'allegro 2. J'ai vu dans le *Dialogue* la manière dont le ciel météorologique s'invite souvent lorsqu'il s'agit d'analyse musicale, car tout tient ensemble : l'harmonie musicale c'est aussi l'harmonie des sphères, la musique comme art du lien entretient des correspondances avec les constellations d'étoiles. La musique, quand elle s'associe à la littérature, se tourne vers le ciel et fait cosmos. Dans le paragraphe qui suit, Michel Butor reprend les correspondances entre les directions de l'espace et les couleurs telles que les ont conçues les Indiens Zuni, et les compare à celles conçues par « nos ancêtres » et à celles qu'il a lui-même conçues :

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 540.

Pour les Indiens Zuni l'Est est blanc, le Sud rouge, le Nord jaune, le Nadir noir, l'Ouest bleu turquoise et le Zénith arc-en-ciel, pour nos ancêtres le Nord était blanc, l'Europe, l'Est jaune, l'Asie, le Sud noir, l'Afrique, l'Ouest rouge, l'Amérique ; nous pouvons ajouter le bleu turquoise des îles océaniques, et l'arc-en-ciel pour le Zénith. Dans un ouvrage destiné à commémorer le bicentenaire de la révolution américaine, dont le texte est repris dans mon *Boomerang*, je m'étais amusé à emprunter leurs couleurs cardinales aux Indiens Zuni pour en teindre six masques destinés à quelques invités d'une bicentenaire *party* : l'un blanc comme le personnel de la Maison Blanche, le second rouge comme les Indiens, le troisième jaune comme ceux de Chinatown, le quatrième noir comme ceux de Harlem, le cinquième bleu turquoise comme les visiteurs que nous attendons du fond de l'espace, et le sixième arc-en-ciel comme devrait être l'auteur de ces lignes, pouvant emprunter à chaque race sa peau et ses dieux.<sup>1</sup>

En plus d'associer les symboliques Zuni, occidentales et plus spécifiquement butoriennes, ce qui permet à Michel Butor de s'inclure encore une fois, à travers une autre de ses œuvres, dans le cosmos qu'il crée, ce paragraphe dévoile la visée politique d'un tel cosmos. Il s'agit d'aller vers « l'arc-en-ciel », là où toutes les couleurs, toutes les cultures, se rencontrent, se mêlent pour faire naître une multitude de dégradés, et s'associent dans un tout sans perdre de leur spécificité. Mélanger dans le même texte Rabelais, Beethoven, les Zuni et Butor fait naître de nouvelles couleurs, une nouvelle « grille symbolique », sans pour autant faire disparaître la couleur de chacune de ces œuvres : les frontières sont poreuses mais conservées.

On entend ensuite la cinquième bagatelle, que Michel Butor associe au chiffre 5, nouvelle face du dé. Il revient en une phrase sur la bagatelle quatre, qu'il avait associée au deux, mais un deux « ébréché », et qu'il associe ici à un sept : « Dans cette cinquième bagatelle, la première partie était reprise, la deuxième reprise aussi, non la troisième. C'était un cinq, comme la première partie de la quatrième, laquelle pouvait aussi être considérée comme un sept.<sup>2</sup> » C'est que Michel Butor ne conclut jamais, et même le dé à six faces s'ouvre sur une septième face imaginaire, toujours à imaginer. Comme je l'ai déjà vu avec *Degrés* ou avec la manière dont les séries se répètent tout en introduisant de l'aléatoire dans *Réseau aérien*, Michel Butor crée des systèmes, c'est-à-dire des univers structurés par une même loi algébrique, musicale ou logique qui se répète, mais ces systèmes restent ouverts à l'inconnu. L'aspect méthodique de ces œuvres n'est pas une forme de rigidité : la belle mécanique qu'il construit n'existe que pour montrer ses failles.

Le paragraphe se poursuit avec un commentaire sur la sixième bagatelle, qu'on entendra juste après. C'est évidemment le six du dé, et c'est aussi la bagatelle qui comprend cette phrase de six mesures que Michel Butor a utilisée comme un refrain tout au long de ce texte-concert. Deux évocations du chiffre 6 pour cette bagatelle : on comprend qu'elle est là comme le point de départ et le point d'aboutissement de

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*



la réflexion que constitue ce texte, qu'elle est la face la plus importante du dé. Cette face est avant tout un arc-en-ciel, un double arc-en-ciel :

À l'intérieur du grand air central en cinq parties nous entendons un premier arc-en-ciel à la fin de la première, qui sera repris et s'enchaînera à un autre qui commence la deuxième, lequel augmente dans une deuxième version ou couleur, qui va s'enchaîner à celle du début, c'est le cinquième arc, puis encore une seconde version et de nouveau la version finale qui s'enchaîne cette fois avec un septième et dernier arc dans la troisième et dernière section sans reprise. [...] C'est le chiffre six de notre dé, arc-en-ciel qui rassemble toutes les autres couleurs.<sup>1</sup>

J'ai vu comment ce motif de l'arc-en-ciel est un motif de concorde dans la différence, de rencontre de toutes les couleurs, et que dans *Déclaration d'orage*, il couvre le masque qui représente l'écrivain dans son rôle d'accordeur des différentes cultures. Dire que la sixième bagatelle est cet arc-en-ciel, c'est dire que l'œuvre de Beethoven tend vers cette rencontre, tout comme ce *Château du sourd*.

Mais l'arc-en-ciel comprend sept couleurs, et non six : cette sixième variation, si elle est le chiffre 6 du dé, est aussi le chiffre 7, et cela jusque dans sa structure, ce que Michel Butor fait comprendre sans le dire explicitement : « Dans la sixième nous avons le même patron général, mais encadré par les deux refrains de l'averse. À l'intérieur du grand air central en cinq parties<sup>2</sup> » On comprend ici que la sixième bagatelle est composée d'une phrase de six mesures (le refrain utilisé par Michel Butor), d'un air central de cinq parties, et d'une reprise de la phrase de six mesures : cinq plus deux, on peut voir non pas seulement un six mais aussi un sept dans cette variation. Le dé, l'analyse de la musique de Beethoven et l'écriture de Michel Butor restent ouverts : « Mais c'est aussi déjà le chiffre 7 qui se faufile : c'est un dé fendu qui s'ouvre comme une fleur.<sup>3</sup> »

La septième partie du texte, « Douves », peut être considérée comme cette « fleur » qui sort du « dé fendu » qu'est ce texte de Michel Butor.

Et pendant ce temps les sorciers continuent leur sabbat, les discoureurs tonitruent, les généraux battent le rappel, les chiens hurlent au bas de leurs murs, les ambassadeurs prolongent leurs congrès, les banquiers ajournent leurs fusions, les bombardiers lâchent leurs bagatelles, les littérateurs subtilisent leurs paradoxes,

les stars font crépiter les flashes, les cantatrices s'époumonent, les contrôleurs invectivent, les procureurs réclament des têtes, les jurys condamnent ou couronnent, les fabricants proposent leurs mines, les démolisseurs lancent leurs masses, les thuriféraires entonnent leurs hymnes,

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 541.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 540-541.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 541.

les grenouilles coassent, les corbeaux croassent, les chacals glapissent, les chevaux hennissent,  
les vents sifflent, les vagues s'écroulent, les documents se déchirent, les liens se brisent,  
les freins crissent, les fouets claquent, les animateurs s'égosillent, les incendies ronflent, les  
ponts s'effondrent, les chaudières explosent, les continents dérivent, les frustrés exigent leur  
vengeance,  
les foules grondent et seuls quelques veilleurs gardent l'œil clair, la tête froide et le cœur  
généreux de l'autre côté de la surdité.<sup>1</sup>

En effet, on quitte ici le cosmos culturel longuement élaboré par le texte pour retourner dans « le bruit de l'histoire » dont il était question au début du *Château du sourd*. Sont énumérés dans une très longue phrase tous ces causeurs de bruits qui empêchent la plupart des gens d'entendre le dialogue de l'art. Le titre de « douves » prend alors des accents comiques et vengeurs, tout ce beau monde se retrouvant pêle-mêle précipité dans les « douves » du château de mots construit par Michel Butor. La fin de cette longue phrase produit un effet de clôture et fait de cette œuvre à la fois un texte ouvert et un cosmos autonome, complet. Il est en effet question « de l'autre côté de la surdité », là où la première partie du texte se concluait sur « de l'autre côté du vacarme.<sup>2</sup> » En faisant abstraction du vacarme, on comprend que la surdité de Beethoven et Goya est avant tout surdité au vacarme, au brouhaha insignifiant, et qu'elle est alors une possibilité d'écoute centrée sur les œuvres d'art et leurs résonances.

Cependant, ce bouclage du vacarme par la surdité nous laisse aussi entrevoir la fragilité d'un tel cosmos culturel, château de mots qui est aussi un château de cartes, que la fureur de l'histoire peut venir détruire, qui doit être protégé par les douves longuement élaborées par l'écrivain.

La méditation critique autour du chiffre 6, doublée du travail de l'écrivain pour construire un texte qui lui-même se structure autour de ce nombre, permet d'aboutir à un cosmos culturel dans lequel des œuvres d'art et des manifestations culturelles, séparées par le temps et la distance, trouvent pourtant une place qui leur permet d'entrer en dialogue les unes avec les autres, par-delà « le bruit de l'histoire », le vacarme du présent.

Certaines œuvres ou certains artistes n'apparaissent que de façon éphémère, comme Goya qu'on ne trouve que dans la première partie du texte, ou comme l'allusion à *La Comédie humaine*, ou au *Jeu de l'amour et du hasard* ou encore à l'œuvre même de Michel Butor. D'autres sont longuement cités, comme Nerval ou Rabelais. D'autres servent de pilier dans la structuration de ce texte, comme Rabelais,

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

Beethoven et les cérémonies du solstice d'hiver. Parce que le regard du critique se pose sur elles, certaines étoiles de ce cosmos ressortent plus que d'autres : non pas parce que Michel Butor installe ici une hiérarchie, mais plutôt pour inviter le lecteur à continuer l'exploration de ces constellations artistiques.

J'ai donc pu voir que le geste critique de Michel Butor, son analyse de Beethoven, est aussi un geste créateur, puisqu'il s'agit de continuer l'œuvre livrée par Beethoven, d'explorer les différentes voies qu'elle ouvre. Le dialogue est une collaboration artistique. Cela se complique encore quand on pense que ces voies, c'est tout autant l'œuvre que la critique qui les ouvre : en effet, la « modulation d'échelle », si elle se vérifie dans l'œuvre, est avant tout une intuition de Michel Butor.

## C) Dialogue et traduction : du passé au futur

### 1) L'art du passage

Les *Variations Diabelli* débordent leur cadre : alors que Diabelli ne demande à Beethoven qu'une seule variation, il en produit trente-trois. De même, on ne demande à Michel Butor qu'un seul texte, une conférence, et lui produit le *Dialogue*, « Les révolutions des calendriers » et *Le Château du sourd*. On comprend aisément ce débordement : j'ai vu que le principe qui motive la création, que ce soit chez Beethoven ou chez Michel Butor, est celui de l'amplification. Chaque texte est repris, et chaque reprise propose des amplifications possibles.

C'est en ce sens qu'il faut entendre le terme de « dialogue ». En effet, la musique de Beethoven inspire un premier texte de Michel Butor, texte qui inspire une nouvelle musique, les *Variations Diabelli* amplifiées par la reprise de chaque versant et, pourquoi pas, par l'adjonction de certaines pièces du second volume des variations sur le thème de Diabelli. D'autres musiques de Beethoven, celles des Sonates, inspirent un retour aux *Variations Diabelli*, et un nouveau texte écrit afin de les présenter lors d'une journée de France Musique, « Les révolutions des calendriers », qui sont aussi un « post-scriptum » au *Dialogue*, qui sont donc inspirés, aussi, par ce *Dialogue*. Suite à l'enregistrement des *Variations Diabelli* jouées par Jean-François Heisser en 1999, Michel Butor écrit un nouveau texte sur cette musique : *Le Château du sourd* qui dialogue avec l'interprétation de Jean-François Heisser des *Variations Diabelli*, mais aussi avec l'opus 119. De plus, il répond au *Dialogue* et aux « Révolutions des calendriers » puisque, par exemple, il reprend les titres donnés aux différentes variations de l'opus 120.

Ce jeu d'écho, de la musique au texte, du texte à la musique ou du texte au texte, est un dialogue : chaque œuvre apporte quelque chose à l'œuvre qu'elle reprend, tout autant qu'elle lui doit quelque chose. En effet, chaque œuvre permet d'analyser la musique de Beethoven sur laquelle elle porte : elle amène donc le lecteur à réécouter autrement cette musique, elle fait naître certains traits que l'auditeur n'aurait pas remarqués sans elle. Et, en mouvement inverse, l'œuvre littéraire se nourrit de l'œuvre musicale, les mots naissent pour dire ce que disent autrement les notes.

Ce système d'aller-retour entre musique et texte différencie ces *Dialogues* d'une conférence ou d'un traité de musicologie. Le mouvement est double : il n'y a pas simplement un discours qui explique la partition, qui la domine, il y a aussi la partition qui explique le texte, qui permet de le comprendre, notamment par un travail de comparaison des structures tel que je l'ai proposé en première partie.

Prenons un exemple plus précis : comme toujours dans le *Dialogue*, la « modulation d'échelle » fonctionne, et ce qui est vrai pour l'œuvre tout entière est vrai aussi pour un passage.

*C'est Henri Pousseur qui a pour la première fois remarqué l'importance du nombre 32 dans la production des dernières années de Beethoven et eu l'idée de rapprocher ce fait de certains aspects de la pensée de Charles Fourier. Nous ignorons si le compositeur a jamais lu une ligne de celui-ci dont la Théorie des quatre mouvements avait paru dès 1806 mais cette surprenante méditation sur la musique tonale et les correspondances qu'elle éveille en nous ne peut que nous aider dans l'exploration de la symbolique d'un musicien de la même époque.<sup>1</sup>*

Peu importent les faits : peu importe que Beethoven ait réellement été influencé par Charles Fourier. Ce qui compte c'est « l'idée » du critique, ici Henri Pousseur, et c'est la richesse des « correspondances » que fait naître le rapprochement. Michel Butor donne au critique le droit d'inventer, d'enrichir l'œuvre. En effet, même si Beethoven n'a jamais lu Charles Fourier, l'importance du nombre 32 dans les deux œuvres laisse supposer un mystère, un sens symbolique de ce chiffre qui a été pressenti par deux artistes de l'époque, et qui est difficile à comprendre pour nous : le rapprochement n'est jamais vain, puisqu'il est fondé sur une caractéristique formelle commune, et qu'il nous permet de comprendre le sens symbolique d'une telle forme.

On voit bien ici comment la lecture (de Charles Fourier) enrichit la musique (de Beethoven). C'est en effet à partir des réflexions de cet auteur que Michel Butor confère aux *Variations Diabelli* un sens universel : il y voit le passage de l'âge de fer à l'âge d'or, le jeu de correspondance entre les planètes, les dieux romains et la destinée des hommes et des classes sociales. Michel Butor, lorsqu'il s'intéresse à l'œuvre de Charles Fourier, met l'accent sur le déploiement des correspondances que produit cet auteur. Michel Butor écrit *La Rose des vents* sur l'œuvre de Charles Fourier, pour y expliquer l'enchaînement des âges et les correspondances entre une époque de l'humanité, une organisation politique, une couleur, l'un des cinq sens, une passion, une planète, un accord musical... Il insiste tout particulièrement sur le rapprochement avec la musique tonale : on voit peut-être ici comment le rapprochement avec Beethoven, qui n'est jamais évoqué dans *La Rose des vents*, oriente pourtant la lecture de Michel Butor. Beethoven façonne la manière dont Michel Butor lit Charles Fourier, tout comme Charles Fourier façonne la manière dont Michel Butor écoute Beethoven. Voici ce que Michel Butor dit de la *Théorie des quatre mouvements* de Charles Fourier, qu'il a divisée en « aile ».

<sup>1</sup> Michel Butor, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, op. cit., p. 463.

En enlevant de chaque aile transitions et sous-pivots, nous découvrons une gamme de 12 touches, correspondant aux 12 demi-tons de l'octave en musique. Comme les *chœurs* de l'enfance s'appuient nécessairement sur le reste de la société, ils correspondront aux touches noires du piano, dans l'octave masculine ou majeure ce seront les notes diésées, dans la féminine ou mineure les bémolisées.<sup>1</sup>

Chez Charles Fourier, la série de trente-deux est divisée en deux chœurs de seize, l'un masculin et l'autre féminin. Dans ces chœurs, il y a des transitions et des sous-pivots : si on les retire on a alors deux groupes de douze, et une fois qu'il a obtenu ce chiffre, Michel Butor peut inventer un parallèle avec la musique : il parle d'une « gamme de 12 touches » qui fait déjà naître l'image du clavier de piano et de la gamme chromatique. Le mot « chœurs » prend alors son sens musical, d'autant plus qu'il s'agit d'enfants : on imagine alors une chorale enfantine. Michel Butor introduit ensuite le terme d'octave, proprement musical, et finit par associer les enfants aux touches noires du piano, les petits garçons aux dièses et les petites filles aux bémols.

Il insiste aussi sur le rôle du nombre 32, qui est le principe d'organisation de toute la structure chez Fourier, tout en laissant une certaine flexibilité à l'ensemble, en laissant une place à l'exception.

La série de 32 termes (Fourier compte ou ne compte pas le *pivot*, qu'il démultiplie parfois, si bien qu'il faudrait toujours dire : série de 12 ou 13 termes, 32 ou 33, 134 ou 135, 404 ou 405, 810 ou 811, etc., ou quelque peu davantage), cette série qu'il nous montre et cache à la fois dans son sommaire, est certainement le modèle d'organisation le plus important de tous ses écrits, régissant aussi bien la suite des âges de l'individu que celle des périodes de l'histoire humaine.<sup>2</sup>

Comme dans les œuvres mobiles, on voit bien comment la structure permet d'instaurer suffisamment de contraintes pour construire un ordre et rend ainsi possible l'exception, qui devient un effet esthétique et ne déstabilise plus l'ensemble.

Il se met donc en place un dialogue complexe : Henri Pousseur, analysant Beethoven, fait dialoguer les œuvres de vieillesse de ce dernier avec la *Théorie des quatre mouvements*. Michel Butor, analysant les *Variations Diabelli*, utilise le dialogue instauré par Henri Pousseur et le prolonge en développant la

<sup>1</sup> Michel Butor, *La Rose des vents* (1970), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, III, *Répertoire 2*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 28

« symbolique » que le rapprochement avec la *Théorie des quatre mouvements* permet de lire dans les *Variations Diabelli*.

*Il y avait en effet les 32 variations en ut mineur sans numéro d'opus, il y a les 32 sonates que Beethoven considérait comme un ensemble organique et dont il voulait faire une révision générale en leur donnant à toutes un nom ; il y a nos 33 variations sur une valse de Diabelli, c'est-à-dire 32 plus une introduction, le thème, et un finale, le menuet varié. [...]*

*Dans les Variations Diabelli les deux espaces extrêmes, les transitions extérieures, aurait dit Fourier, correspondent à des mesures incomplètes ; mais le vide de la valse initiale, si pleine qu'elle soit de reflets, est à l'opposé de la transparence du menuet dont la coda s'étale comme des pointillés, et qui se termine par cet énigmatique demi-soupir de résonance qui ne trouve sa pleine signification que dans une exécution imaginaire ; d'un côté l'espace interstellaire, de l'autre le vide d'une bourse.<sup>1</sup>*

Le rapprochement avec la *Théorie des quatre mouvements* se fait d'abord autour du nombre 32 : les ensembles de pièces de Beethoven vont par trente-deux, tout comme il y a trente-deux périodes dans l'ordre des créations que décrit Charles Fourier. Cette division oriente la lecture : les trente-deux périodes se répartissent en quatre phases chez Charles Fourier, et Michel Butor répartit les trente-deux variations des *Variations Diabelli* (une fois retirés le thème et la dernière variation) en quatre « octaves ».

L'influence de Charles Fourier sur la manière dont Michel Butor lit les *Variations Diabelli* est sensible aussi parce que les ensembles de trente-deux pièces de Beethoven sont tous (et non seulement les sonates, que Beethoven avait dit être un « ensemble organique ») des « ensembles organiques » : ils ont une vie propre, et une cohérence propre. Cela vient bien de la *Théorie des quatre mouvements* qui consiste à considérer le monde entier comme un tout cohérent et à rapprocher des faits qu'ordinairement on sépare :

Au début, comme à la fin de cet ouvrage, j'appelle l'attention sur une vérité fort neuve pour les Civilisés : c'est que la *Théorie des quatre mouvements*, *social*, *animal*, *organique* et *matériel*, était l'unique étude que devait se proposer la raison. C'est l'étude du Système général de la Nature, c'est un problème que Dieu donne à résoudre à tous les Globes et leurs habitants ne peuvent passer au bonheur qu'après l'avoir résolu. Jusqu'ici, vous ne l'avez ni résolu ni même étudié ; vous n'avez atteint que la quatrième et dernière branche de cette théorie, celle du *mouvement matériel*, dont Newton et Leibniz vous ont dévoilé les lois.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Michel Butor, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, op. cit., p.464.

<sup>2</sup> Charles Fourier, Introduction de 1808 de la *Théorie des quatre mouvements*, Paris, Les Presses du réel, 2009.

Il s'agit de « l'étude du Système général de la Nature », de son fonctionnement entier, conçu comme un système où chaque paramètre se comprend par rapport aux autres. Tout va ensemble, « *social, animal, organique et matériel* » et étudier l'une des branches sans étudier les autres, comme l'ont fait Newton et Leibniz, n'est pas suffisant. Ainsi Charles Fourier va donner ce qui est, selon lui, l'équivalence sociale, animale et organique du principe de la relativité, dont Newton a découvert le fonctionnement dans le domaine matériel. De même, Michel Butor découvre une règle, celle de la variation, et l'applique à toutes les dimensions de l'œuvre de Beethoven. La correspondance entre le microcosme qu'est la cellule musicale et le macrocosme qu'est l'œuvre de Beethoven tout entière va dans le sens d'une lecture globale, qui met tout en rapport. Cependant, là où Charles Fourier annonce une prétention ontologique (son système doit expliquer le monde), l'œuvre de Michel Butor propose plutôt une éthique, une façon d'appréhender le monde et l'autre de manière à vivre harmonieusement.

Le dialogue avec la *Théorie des quatre mouvements* se poursuit un peu plus loin dans l'œuvre :

*On sait que pour Fourier le Système solaire constitue une série de 32 termes dont le Soleil, le 33<sup>e</sup>, est le foyer. Sa pensée était à l'origine une méditation extraordinairement imaginative sur les transformations que les découvertes astronomiques récentes apportent à l'ancien système de correspondances sur lequel était fondée la pensée médiévale, il n'est nullement étonnant de trouver chez un musicien contemporain, prodigieusement imaginatif lui aussi, soumis aux mêmes informations, des organisations similaires.*

*Marteau, enclume, le visage de Saturne est ici bien proche de celui de Vulcain. Personnalité volcanique, dit-on de Beethoven. Le méprisé de Vénus (quelle folie de lui préférer Mars), mais aussi celui qui la sait retenir dans son filet, réussit enfin à reprendre à son compte les foudres qu'il forgeait pour Jupiter. Il est le vieux Ptah, le Soleil souffrant.*

*Dans une exécution déployée des Variations Diabelli, le soulèvement qui commence avec le jaillissement de Vénus (5) aboutit d'abord au coup de foudre du marteau (16), c'est-à-dire à la riposte de Jupiter, au châtimement de ces titans mutins. La valse de l'éditeur, à sa seconde audition, devient un petit contre-soleil, protégé de chaque côté par le roi. C'est seulement lors du second soulèvement que Saturne réussit à renverser l'usurpateur, et le menuet final varié devient un Soleil nouveau garanti de chaque côté par le temps transfiguré. Lors de la reprise les derniers soubresauts de Jupiter ne seront plus qu'un souvenir.<sup>1</sup>*

Dans la citation précédente, Michel Butor avait repris le travail d'Henri Pousseur qui rapproche Fourier et Beethoven grâce à l'importance du nombre 32. Ici, Michel Butor poursuit le travail d'Henri Pousseur, il complète le rapprochement selon sa propre sensibilité. En effet, il s'attache à la réflexion astronomique de Charles Fourier, et réfléchit à la manière dont les nouvelles connaissances astronomiques modifient profondément « l'ancien système de correspondances sur lequel était fondée la pensée

<sup>1</sup> Michel Butor, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, op. cit., p. 488.



médiévale ». On sait que c'est là un point qui passionne Michel Butor, qui revient fréquemment sur les correspondances entre la terre et le ciel, notamment à travers la construction des calendriers (« Les révolutions des calendriers » confrontant le calendrier révolutionnaire et le calendrier romain) ou la réflexion des alchimistes (« L'alchimie et son langage », *Répertoire I*). Michel Butor crée donc un lien entre Charles Fourier et Beethoven à partir d'un point qui le passionne, celui de l'évolution des mentalités en fonction de la vision qu'ils ont du ciel, des mouvements des astres. C'est un acte volontaire, personnel, car rien, dans les *Variations Diabelli*, n'induit une réflexion astronomique.

Le second paragraphe est consacré à la rêverie : on y trouve des noms sans articles (« Marteau, enclume », « personnalité volcanique »), une périphrase évocatrice qui produit une sorte de glissement de sens (« le méprisé de Vénus » qui fait de Vulcain non plus le dieu forgeron mais l'amoureux trompé), et on arrive à ce rapprochement étrange entre le dieu romain, Vulcain, et la divinité égyptienne Ptah, le « Soleil souffrant », auquel Charles Fourier fait référence. La rêverie a rapproché, par des liens non pas logiques mais poétiques, la réflexion astronomique de Fourier et le mythe romain que Michel Butor est en train de s'approprier.

Il devient alors possible, dans le troisième paragraphe, de rapprocher la réflexion de Fourier et les *Variations Diabelli*, maintenant que la reprise du mythe romain par Michel Butor a jeté un pont entre elles deux : les *Variations Diabelli* se mettent à raconter des épisodes connus de la mythologie gréco-romaine : comment Vénus naît de l'écume d'une vague, comment Jupiter met fin à la mutinerie des titans. Et puis Michel Butor prolonge cette mythologie, soutenu par les *Variations Diabelli* : il imagine le retour de l'âge d'or, le moment où Saturne « réussit à renverser l'usurpateur ». Pour cela, il s'appuie sur son analyse des *Variations Diabelli*, puisqu'il a précisé, deux pages avant :

Dans le premier versant, Beethoven s'efforçait de réaliser à lui tout seul l'entreprise de Diabelli, faire un tableau du monde pianistique contemporain ; c'était le règne de Jupiter, le présent. Dans la mesure où le second poursuit son mouvement il pointe vers l'avenir, mais dans la mesure où il le renverse il remonte dans le passé.<sup>1</sup>

L'analyse musicologique de Michel Butor a montré la récurrence des traits stylistiques caractéristiques de l'époque de Beethoven dans le premier versant : Beethoven y fait un panorama des musiques de son temps. Ce versant incarne donc « le présent », soit, dans la mythologie romaine, « le règne de Jupiter ». Michel Butor passe ainsi de l'analyse musicologique au mythe romain. Le second versant « renverse » le premier : il faut donner à ce terme son sens musical : le second versant est comme le renversement du

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 486.

premier. Mais ce terme a aussi un sens politique, et on glisse ainsi vers la suite du mythe qu'invente Michel Butor : Saturne renverse Jupiter. On est donc à la fois dans le passé et le futur : l'âge d'or a eu lieu dans le passé et reviendra, du moins dans ces *Variations*, dans le futur, et le second versant reprend le premier (le versant passé) et lui donne un prolongement (un avenir).

« Le temps » est « transfiguré », le « petit contre-soleil » du thème devient un « Soleil nouveau » : la musique, quand elle dialogue avec Michel Butor dialoguant lui-même avec les mythes romains qu'il fait dialoguer avec sa propre lecture de Charles Fourier, devient capable de raconter une histoire. On peut aussi penser que ce participe peu courant, « transfiguré », évoque dans ce contexte cosmique la *Nuit transfigurée* de Schönberg, qui est bien le père d'une grande révolution musicale puisqu'il invente le dodécaphonisme : il s'invite ainsi fugitivement dans ce cosmos culturel, au moment même du rétablissement de l'âge d'or.

La lecture de l'œuvre musicale évoque une œuvre littéraire, ce qui permet de relire l'œuvre musicale : ce procédé, que j'ai étudié dans le détail par rapport à Charles Fourier, est utilisé partout dans le *Dialogue*, dans « Les révolutions des calendriers » ou dans *Le Château du sourd*. Ainsi, par exemple, la dixième variation des *Variations Diabelli* est appelée « variation double » par Michel Butor, parce que ses deux ailes sont très différentes, comme si chacune était une variation à elle seule. Cela évoque, pour l'écrivain, Paul et Virginie courant et jouant l'un avec l'autre. Cette idée donne à la variation une teinte sentimentale, tendre et naïve, qui vient au moins autant de ses caractéristiques musicales que du roman de Bernardin de Saint-Pierre.

Avec l'exemple de la variation 10 et de son rapprochement avec *Paul et Virginie*, on est à la limite entre dialogue et traduction :

Inversement Beethoven va augmenter parfois la différence entre les reprises, ou faire contraster les deux moitiés d'une aile à tel point que nous aurons en fait deux variations différentes entremêlées, des variations doubles : la 10<sup>e</sup>, deux enfants courent sous la pluie, Virginie, Paul, où les deux reprises entièrement écrites sont fort différentes de leurs exposés,<sup>1</sup>

Un embryon de récit (« deux enfants courent sous la pluie ») est prolongé par une allusion littéraire (« Virginie, Paul ») et une analyse musicale (« où les deux reprises entièrement écrites sont fort

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 460.

différentes de leurs exposés »). Quel rapport faut-il voir entre ces trois propositions ? Y a-t-il quelque chose de l'ordre de la traduction, et *Paul et Virginie* serait alors l'équivalent littéraire de ce que Michel Butor nomme « variation double », ou est-ce plutôt un dialogue dans lequel l'embryon de récit inventé par Michel Butor (« deux enfants courent sous la pluie ») permettrait de créer une communication entre les *Variations Diabelli* et *Paul et Virginie* ?

Pour traduire l'impression musicale qu'il ressent, Michel Butor raconte une histoire, dépeint un tableau, celui de ces deux enfants courant sous la pluie. Il y a là une forme de traduction, du musical au littéraire, mais cette traduction est une variation : en passant des « deux enfants » qui « courent sous la pluie » à « Virginie et Paul », de nombreuses nuances viennent s'ajouter, dans l'esprit du lecteur. La traduction se fait métamorphose, elle ajoute quelque chose à l'impression musicale qu'elle retranscrit, tout comme l'analyse musicale de Michel Butor ajoute des effets symboliques et poétiques à l'œuvre de Beethoven. Même dans la traduction, il y a une sorte de dialogue : une œuvre littéraire n'est jamais l'équivalent exact d'une œuvre musicale, mais l'une enrichie l'autre, et vice-versa.

## 2) « Portrait de l'artiste en frontalier.<sup>1</sup> »

Si le dialogue est aussi complexe et généralisé dans ces œuvres, c'est parce qu'il est au cœur du geste créateur de Michel Butor. On ne crée pas à partir de rien, on crée avec les grands auteurs qu'on a lus, avec ses contemporains. Ainsi l'œuvre d'art se fait dialogue entre les époques.

Michel Butor reprend aux *Variations Diabelli* la manière dont il fait dialoguer son œuvre avec les œuvres antérieures. En effet, l'opus 120 est aussi un dialogue avec les autres époques : « Si le premier versant était une méditation sur l'état actuel de la musique, le second va comporter une méditation sur son histoire.<sup>2</sup> » Vient ensuite une série de rapprochements, que je résumerai par ce tableau :

Variation 19 : *variations Goldberg*, Bach

Variation 24 : *L'art de la fugue*, Bach

Variation 22 : *Don Giovanni*, de Mozart, la variation comportant une phrase du Leporello de Mozart

Variation 31 : arioso à la manière d'Haendel

Variations 26 et 27 : accélération à la manière d'Haydn

<sup>1</sup> Mireille Calle-Gruber, « Passage de lignes ou Les Improvisations critiques de Michel Butor », dans *La Création selon Michel Butor – Réseaux, Frontières, Écarts*, op. cit., p. 114.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 487.

Variation 21 : Gluck

Variation 20 : musique du XVI<sup>e</sup> siècle : pas de reprise, longues notes tenues (comme les tenues d'orgue), canon très retardé, miroir, chromatismes qui font penser à Lassus.

Cependant, si ces *Variations Diabelli* reprennent des œuvres du passé, elles n'en sont pas moins novatrices, puisqu'elles anticipent, d'après Michel Butor, des œuvres à venir :

J'ai déjà nommé Webern, et l'un des aspects les plus fascinants des *Variations Diabelli*, c'est tout ce qu'elles contiennent d'anticipations stylistiques. J'ai parlé de Haendel à propos de la fantaisie pathétique (31), mais je sais bien que c'est un autre nom qui vient inévitablement à l'esprit de l'auditeur moderne, celui de Chopin ; de même il ne pourra s'empêcher de parler de Schumann et de Moussorgski à propos du prélude rêveur (30).

Or, c'est dans certaines des variations où la référence au passé est la plus nette que la prémonition de l'avenir est la plus forte : la lente marche lunaire (20), c'est à la fois Lassus et Debussy, la fantaisie pathétique (31), c'est à la fois Haendel et Chopin. Beethoven, dans l'exploration du passé, recherche tout ce qui est gros d'avenir. Ainsi les révolutionnaires américains ou français se considéraient comme des Grecs et des Romains.<sup>1</sup>

« Référence au passé » et « prémonition de l'avenir » vont de pair car « Beethoven, dans l'exploration du passé, recherche tout ce qui est gros d'avenir » : il ne fait pas un travail d'archiviste ou de conservateur, il ne cherche pas à fossiliser les œuvres du passé pour pouvoir les conserver, au contraire, il cherche en elles ce qui les pousse vers le futur. Le rapprochement avec la politique, dans la dernière phrase, n'est pas anodin. Ce rapport au passé, qui est un rapport dynamique, est toujours révolutionnaire, au double sens du mot « révolution » : il fait un cercle qui met bout à bout passé et futur, et il bouleverse ainsi le présent.

Ces rapprochements entre les *Variations Diabelli* et les œuvres postérieures sont fondés sur des ressemblances entre les structures musicales précises. Ainsi il dit, à propos de la variation 18 :

Dans l'arc-en-ciel qui vient ensuite (18), la première cellule à la main droite forme un miroir, la main gauche en redouble la moitié. Dans la deuxième cellule, la main gauche reproduit exactement la moitié supérieure de la première, la main droite transpose l'inférieure deux octaves au-dessous. Le canon et le miroir sont liés dans une structure croisée, en *x*, qui ne peut manquer de nous rappeler aujourd'hui le second mouvement des *Variations pour piano* d'Anton Webern.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 487-488.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 486.

On a bien ici une analyse musicologique : Michel Butor reprend le découpage en cellules qu'il avait déjà proposé (une cellule comprenant deux temps à cheval sur deux mesures), et détaille les systèmes de reprises et d'échos. Regardons les deux premières cellules de la variation 18 :

**Allegro.**

**VAR. XXVIII.**

cellule 1      cellule 2

*Exemple 7*

« La première cellule forme un miroir » : la voix supérieure (à la main droite) de la première cellule décrit bien un miroir : un demi-ton descendant entre *fa* et *mi*, puis un demi-ton ascendant entre *si* et *do* (en jaune et en violet dans le schéma). « La main gauche en redouble la moitié » : dans cette première cellule toujours, les deux premières notes de la voix supérieure (soit la moitié de la cellule) sont reprises par les deux dernières notes de la main gauche (en jaune dans le schéma). « Dans la deuxième cellule, la main gauche reproduit exactement la moitié supérieure de la première » : en effet, la main gauche de la deuxième cellule joue *si-do* à deux reprises, reprenant ainsi la deuxième partie de la voix supérieure de la première cellule (en violet dans le schéma). « La main droite transpose l'inférieure deux octaves au-dessous » : la main droite refait les deux dernières notes de la main gauche de la première cellule et les répète deux octaves au-dessus à la voix supérieure puis à la voix intermédiaire (en jaune dans le schéma).

Mon schéma fait bien apparaître la « structure croisée » qui permet à Michel Butor de rapprocher Beethoven et Webern : autour de la ligne séparant les deux cellules, on voit bien que le jaune et le violet forment un x, x qu'on peut retrouver autour de la barre de mesure qui coupe la première cellule, puisque les deux premières notes de la main gauche sont *si* et *do*, que j'aurais pu surligner en violet.

C'est que le passé est plein de promesses, et créer, c'est d'abord repérer ces promesses et les réaliser. Faute de cela, on fait de la musique à la mode, comme c'est le cas de ce thème offert par Diabelli, dont Michel Butor souligne la banalité :

*Son intérêt c'est donc le contraire de ce qu'on appelle d'habitude l'originalité, c'est le fait qu'il est en quelque sorte l'ombre commune de tous ces musiciens qu'il désire publier, comme la cristallisation de la musique du présent, et en particulier d'un certain nombre de choses que Beethoven n'aime pas dans cette musique ;<sup>1</sup>*

Cette musique est une « ombre », une « cristallisation », elle n'apporte rien de novateur, elle ne contient pas des prémonitions de la musique future. Elle est une base de travail sur laquelle des musiciens vont devoir travailler pour la grandir.

Pour être original, il faut arriver à s'inspirer des anciens : à ne pas les rejeter, mais à ne pas non plus les imiter servilement. Il faut arriver à faire dialoguer la musique du passé avec celle du présent, afin de préfigurer celle du futur, et créer une chaîne, un continuum, là où trop souvent on apprend à voir des fractures. C'est bien le cas de ces *Variations Diabelli*, dont le premier versant incarne les musiques contemporaines, permettant ainsi au second versant d'imiter les musiques anciennes et, de ce fait, les musiques futures. Or Michel Butor nous a appris que le second versant est une reprise variée du premier versant : ce second versant met donc en contact des traits stylistiques typiques de l'époque de Beethoven avec des traits stylistiques plus anciens et à venir.

C'est également au XVI<sup>e</sup> siècle que nous ramène la lente marche lunaire (20), d'abord à cause de l'absence de reprises, et du mouvement de canon très retardé qui l'ouvre, du miroir qui la termine, mais aussi des nombreuses notes longues répétées qui font penser à des tenues d'orgue. [...] Mais il est un autre nom qui vient à l'esprit lorsqu'on écoute ce mouvement d'ombres et de reflets, c'est celui de Claude Debussy, notamment dans les mesures répétées qui constituent la troisième phrase, musicien qui lui aussi s'est appuyé sur une exploration du passé pour réussir à succéder à son présent.<sup>2</sup>

La variation 20 contient à la fois des traits du passé (les longues tenues, l'absence de reprise, le canon très retardé, le miroir) et du futur (les mesures répétées dans la troisième phrase). C'est en cela qu'elle « succède à son présent » : elle appartient au second versant, celui qui vient après le premier, qui en

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 452.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 487.

reprend des éléments (cette variation est toujours construite à partir du thème de Diabelli qui incarne les traits stylistiques courants de son époque) et qui le déborde dans le passé comme dans le futur.

Michel Butor applique directement dans son œuvre ces principes : pour créer la nouvelle forme qu'est la « conférence-concert », il fait appel à des auteurs anciens, et même à des mythes, comme celui du renversement de Saturne par Jupiter, de l'âge d'or. Nombreuses en effet sont les citations tirées des œuvres littéraires passées : Shakespeare, Nerval, Rabelais, Baudelaire, Chateaubriand, Rousseau... Ces citations ont parfois tendance à se fondre dans le texte, l'une nourrissant l'autre, et vice-versa.

*Anticipateur de musiques, pourquoi pas des littératures qui s'y lieront ? Pour souligner l'enchaînement de la petite fugue au soir des vigneron, empruntons quelques lignes à Baudelaire :*

*« ... demandez au vent, à la vague, à l'étoile, à l'oiseau, à l'horloge, à tout ce qui fuit, à tout ce qui gémit, à tout ce qui roule, à tout ce qui chante, à tout ce qui parle, demandez quelle heure il est ; et le vent, la vague, l'étoile, l'oiseau, l'horloge vous répondront : il est l'heure de s'enivrer... »<sup>1</sup>*

On comprend bien pourquoi Michel Butor choisit de citer Baudelaire, l'auteur des « Correspondances » qui a lui aussi tissé des liens entre les différents éléments du monde, et inventé entre eux des dialogues. Ici, la transition de la musique à la littérature se fait sous la forme d'une question, d'une ouverture : c'est une façon d'élargir le dialogue, d'agrandir le cosmos culturel que Michel Butor commence à tisser. La citation de Baudelaire est donc déjà liée au texte du dialogue et à la musique de Beethoven en ce qu'elle est mise sur le même plan que les différents musiciens auxquels Michel Butor a fait allusion.

La phrase suivante montre que cette citation fait partie de l'analyse musicologique, qu'elle permet de « souligner l'enchaînement » entre deux variations : elle apparaît donc comme un prolongement de ce texte de Michel Butor, puisqu'elle a la même fonction que lui, souligner certains aspects des *Variations Diabelli*.

Enfin, remarquons que la citation de Baudelaire commence au milieu d'une phrase et se termine de même, ce que les points de suspension au début et à la fin mettent en valeur. Cette citation n'est pas un

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 493.

objet clos apposé à un autre objet clos que serait le *Dialogue*, il y a porosité entre les deux auteurs, et dialogue entre leurs textes.

L'artiste est donc ici un passeur : il est celui qui ravive les œuvres du passé pour les rendre accessibles à ses contemporains et à ses successeurs. Il est aussi celui qui ouvre de nouvelles voies aux artistes à venir : il fait le lien entre le passé et le futur. Cette conception de l'artiste trouvera une expression encore plus claire dans *Votre Faust*, que j'étudierai dans ma quatrième partie.

### **3) Faire dialoguer les arts, les savoirs, les hommes**

#### **a) Tissage**

Le dialogue ne se limite pas au domaine esthétique. En effet, si littérature et musique trouvent un terrain d'entente dans ce texte, elles y accueillent aussi une analyse sociologique et politique : la musique provoque une rêverie littéraire qui, en faisant détour par la mythologie romaine et en s'appuyant sur des traits stylistiques des *Variations Diabelli*, fait écho à la situation sociale de l'époque de Beethoven et à des espoirs de révolution, dans une rêverie tout à fait politique. Le dialogue se complexifie à un tel point que l'image qui me vient à l'esprit, comme pour *Description de San Marco*<sup>1</sup>, est celle de tissage : comme si l'écrivain choisissait de tisser entre eux, à travers des retours incessants de l'un à l'autre, les six (au moins) fils de son analyse, musical, littéraire, mythologique, sociologique, astrologique et politique. Le rôle que s'attribue ici Michel Butor serait celui de faire dialoguer entre eux tous les paramètres de la vie humaine, l'esthétique comme le politique, l'observation comme le rêve. Cette image du tissage évoque aussi les travaux d'Edgar Morin<sup>2</sup> sur la pensée complexe, cette pensée « complexus », tissée, où tout tient ensemble, contre la sectorisation du savoir et de l'intelligence.

Dès les premiers mots, Michel Butor prépare le passage de l'analyse musicale, attendue par le public lors du concert-conférence, à la mythologie romaine, qui servira de lien entre le littéraire et le politique.

<sup>1</sup> Cf. c) une Babel bénie.

<sup>2</sup> Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, op. cit.



Il commence par traduire le thème de l'éditeur en celui qu'aurait pu proposer un prince, en une marche solennelle, une mélodie soulignée seulement par des accords qui la suivent en toute fidélité, vraiment royale, à laquelle, en souvenir de la symphonie de Mozart, je vous propose de donner comme surnom Jupiter.<sup>1</sup>

C'est « en souvenir de la symphonie de Mozart », soit par l'influence du musical, que Michel Butor associe la première variation à Jupiter. Il y a là quelque chose d'arbitraire que l'écrivain ne cache pas : il « propose » cette association qui trouve sa source dans une analyse musicale (la composition de la variation en accords seulement), mais qui aurait pu évoluer dans d'autres directions que celle de la mythologie. Le créateur garde toujours un espace, une liberté, sans pour autant s'éloigner de la partition : juste assez loin pour l'enrichir de sens.

Une fois réalisé ce parallèle entre la mythologie romaine et les *Variations Diabelli*, il reste à poser celui entre les *Variations Diabelli* et la société de l'époque.

*Les relations entre les variations et leur thème sont parallèles, chez lui comme chez les autres, à celles entre le compositeur et l'éditeur; ce personnage qui à l'époque, en musique comme en littérature, se met à remplacer l'ancien mécène ecclésiastique ou noble, devient le médiateur de plus en plus obligé entre l'auteur et son public, relations restées jusqu'à aujourd'hui délicates à l'extrême.<sup>2</sup>*

La première phrase, autour de l'adjectif « parallèles », associe musique (« les relations entre les variations et leur thème ») et sociologie (« celles entre le compositeur et l'éditeur »). Un peu plus loin dans la page, parlant de ce thème, Michel Butor explique : « *c'est qu'il est caractéristique de la musique du temps de l'éditeur.* » Cette phrase, par le jeu des déterminants défini devant le nom « temps » (il faut décomposer « du » en « de + le » pour le voir) et devant « éditeur » donne discrètement à la situation sociologie du domaine artistique des airs de miniature de la société tout entière. En effet, cette expression confère au personnage de « l'éditeur » une sorte de contrôle tyrannique sur « le temps », sur l'époque dans sa totalité. Il fait de l'éditeur un puissant, un dirigeant, à l'image du « prince » qu'il vient remplacer. Mais l'éditeur n'a pas le prestige du prince puisque Beethoven, dans ses variations, est obligé de commencer par donner une version « vraiment royale », « celui qu'aurait pu proposer un prince », du thème de l'éditeur. L'éditeur est donc un usurpateur, le premier, mais pas le dernier qu'on rencontre dans ce texte : en effet, un peu plus loin, c'est Jupiter lui-même qui endosse ce rôle : la variation 16, à la

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 451.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 453.

page 477, a pour titre « l'usurpateur », et l'on sait que les variations 16 et 17 voient, d'après Michel Butor, le renversement de Jupiter l'usurpateur par Saturne. Michel Butor prépare ici ce lien entre l'éditeur et Jupiter, entre le domaine sociologique et la mythologie.

Il y a là quelque chose qui fait penser à la « modulation d'échelle » que j'ai étudiée au niveau esthétique tout au long des *Variations Diabelli* : les rapports de pouvoir qui ont lieu dans l'œuvre musicale (entre le thème et les variations) sont reproduits dans la société et dans l'organisation politique des dieux romains. Cette règle d'organisation esthétique (la « modulation d'échelle ») permet aussi d'analyser l'organisation politique des hommes : tout est lié, et la pensée de Michel Butor ne cesse de montrer ces points de passage, de dialogue, entre les différents domaines de la connaissance.

Dans les deux extraits que j'ai cités pour l'instant, les liens entre musique et politique restent allusifs, comme si Michel Butor préparait son lecteur à faire ce saut, à construire ce pont. Les différents noms donnés aux variations ont une fonction de ce type aussi. En effet, au début de l'œuvre, ces titres sont énoncés alors que Michel Butor n'a pas encore justifié pourquoi il les avait choisis :

les campagnes  
scènes de la vie militaire

enseigne :  
13) *Vivace* : la marche troublée

la guerre,  
la révolte,  
prodromes :

14) *Grave e maestoso* : introduction à l'orage  
15) *Presto scherzando* : la marche naine

la guerre,  
la révolte,  
la crise :

16) *Allegro* : l'usurpateur<sup>1</sup>

De quel usurpateur s'agit-il ? On peut penser à l'éditeur pour les raisons que j'ai déjà explicitées, et c'est juste, mais il s'agit avant tout de Jupiter, comme le montrera la suite du texte. Cependant, à ce stade de la lecture, difficile de mettre le nom de Jupiter derrière ce mot, car Saturne, celui que Jupiter a détrôné, n'a pas encore été évoqué. De même l'« introduction à l'orage » est énigmatique, car Michel Butor

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 477.

n'expliquera que quelques pages plus loin pourquoi il choisit de parler d'orage à propos des variations 14 à 19. Ces titres fonctionnent donc comme des annonces et préparent le lecteur à relier entre eux des éléments qu'il a l'habitude de séparer.

C'est cinq pages plus loin que ces rapports sont explicités :

#### INTERVENTION VIII

Le souvenir de la *Symphonie pastorale* impose le nom d'orage pour désigner la suite des six variations prochaines. Dans la 14<sup>e</sup> les nuages s'amassent, roulent un tonnerre de moins en moins lointain ; dans la 15<sup>e</sup> les dernières taches de soleil courent dans les sous-bois, c'est une marche, mais une marche naine, 2/4 au lieu de 4/4, les soldats sont devenus des gnomes, et quelques étincelles annoncent le déchaînement de la foudre dans la 16<sup>e</sup> et la 17<sup>e</sup>, la 18<sup>e</sup> nous apporte l'arc-en-ciel, et dans la 19<sup>e</sup> les rayons du Soleil rajeuni percent les nuages qui se dispersent.

Mais il ne s'agit pas seulement d'un orage météorologique. Toniques et dominantes particularisent les lieux, inspirent aussi leurs habitants. Ce sont des puissances, et c'est pourquoi je leur ai donné des noms de divinités. Le premier groupe, sous l'influence de Jupiter, peut s'appeler scènes de la vie de cour, le second sous celle de Vénus, scènes de la vie des faubourgs. Une coupe de la société contemporaine se réalise par l'œuvre, dans l'élucidation du thème et de la situation qu'il manifeste. Si la noblesse est représentée dans le bal d'hiver, c'est bien de la bourgeoisie qu'il s'agit dans la balade amoureuse, de celle précisément qui sera la cliente des auteurs d'études, qui pourrait acheter les albums Diabelli ; dans cette lumière d'aube une bourgeoisie toute en fraîcheur, les étudiants viennois ; puis dans l'octave mineure, sous l'influence de la Terre, scènes de la vie de campagne, sous celle de Mars scènes de la vie militaire. C'est une guerre ; et le renversement vertical du marteau (16) par l'enclume (17), interversion des voix, signifie victoire et libération. Alors la Lune de la 20<sup>e</sup> variation pourra répandre peu à peu sa paix.<sup>1</sup>

On voit comment se fait le passage de l'analyse musicale à l'analyse politique. Le premier paragraphe associe la musique de Beethoven à une rêverie poétique sur l'orage. Michel Butor part d'un « souvenir » musical, celui de la *Symphonie pastorale*, pour choisir le titre qu'il donne aux variations 14, 15, 16, 17, 18, et 19. Il part donc, encore une fois, d'une association non-nécessaire, motivée par une rêverie toute musicale. Ce titre, l'orage, permet à la rêverie de se préciser, chaque variation représentant un moment de cet orage. On voit ici comment le passage de la musique à la poésie (la description d'un orage) se fait. Reste alors à passer de la rêverie poétique à la rêverie politique. Signalons au passage qu'il en est de même dans *Déclaration d'orages*, une œuvre musicale coécrite avec Henri Pousseur, pour la commémoration du bicentenaire de la Révolution française et Liégeoise. Dans cette œuvre aussi se tisse un lien entre le domaine musical (ici, les révolutions musicales induites par l'abandon de la tonalité au XX<sup>e</sup> siècle) et le domaine politique.

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 482.

C'est ce qui se passe dans le second paragraphe. La conjonction de coordination « mais » qui ouvre ce paragraphe, prépare un revirement qui va sortir cette rêverie de l'atmosphère pastorale dans laquelle le premier paragraphe l'avait installée. Pour cela, Michel Butor revient de nouveau à des éléments musicaux, « toniques et dominantes », et analyse alors tout le premier versant. Il faut se souvenir qu'il avait appelé, dans ce versant, « tonique » les premiers morceaux de chaque octave et « dominante » les derniers. Ces termes de tonique et de dominante renvoient aussi à des degrés spécifiques de la gamme, le premier et le cinquième. Dans chaque variation, il y a donc des toniques (des *do* en *do* majeur) et des dominantes (des *sol* dans la même tonalité). De plus, il y a aussi, dans chaque variation des moments où on est dans la tonalité de base (*do* majeur) et d'autres où on module dans la tonalité de la dominante (*sol* majeur). Il est donc vrai que toniques et dominantes particularisent les épisodes musicaux, et cela à la fois dans l'ensemble du versant (certaines variations sont des toniques, d'autres des dominantes, d'après la terminologie choisie par Michel Butor) et dans chaque variation. Cependant ces termes, s'ils appartiennent à l'analyse musicologique, décrivent aussi une sorte de hiérarchie, sur laquelle Schönberg revient dans son *Traité d'harmonie*.

Le terme *dominante* attribué au V<sup>e</sup> degré n'est pas, en soi, très correct. En effet, dominante semble signifier le degré qui règne, commande, domine, ce qui laisserait entendre que le V<sup>e</sup> degré dominerait à lui seul un ou plusieurs degrés. Cela ne peut être naturellement qu'une image, mais celle-ci en tant que telle ne me semble pas juste car, le V<sup>e</sup> degré – la quinte – dans la série des harmoniques apparaissant en fait plus tard que le son fondamental, son importance sonore par rapport à ce dernier est donc moindre. C'est donc bien la quinte qui dépend avant tout du son fondamental et non le contraire, c'est-à-dire la domination du son fondamental par la quinte. Si quelque chose domine ici, ce ne peut être que le son fondamental, lequel d'ailleurs est à son tour dominé par un autre son situé une quinte plus bas que lui et dont la propre série d'harmoniques le relègue alors à la seconde place : l'ancienne fondamentale devenant la quinte. Si l'on admet qu'un élément de signification inférieure ne saurait être considéré comme dominant un élément de signification supérieure, le son fondamental devrait alors porter le surnom de dominante.<sup>1</sup>

On voit bien comment la terminologie musicale prépare déjà l'analogie politique, et laisse deviner des rapports de force, des tensions, que Michel Butor exploite avec la phrase suivante : « Ce sont des puissances ». En effet, Schönberg constate que la dominante reste toujours subordonnée à la tonique (le « son fondamental ») puisqu'elle en est l'harmonique le plus audible, qui est toujours pourtant moins audible que le son fondamental. Il remarque aussi que ce statut de « son fondamental » est relatif : s'il y a modulation, alors l'ex-son fondamental devient la « dominante ».

<sup>1</sup> Arnold Schönberg, *Traité d'harmonie*, *op. cit.*, p. 57.

Michel Butor en fait pour cela des « divinités » : Jupiter, Vénus, la Terre, Mars... Il n'arrive pas directement dans une analyse politique, une analyse des groupes de pouvoir dans la société, il choisit de faire un nouveau détour par la fiction, celle de la mythologie romaine. Les liens entre politique, littérature et musique sont nombreux, comme si l'écrivain tissait ici ces trois fils les uns avec les autres par d'innombrables allers-retours, car le dialogue ne cesse jamais.

En effet, ces divinités sont liées à des groupes sociaux de l'époque de Beethoven : Jupiter est associé aux nobles, Vénus aux bourgeois, la Terre aux paysans et Mars aux soldats. « C'est une guerre », mais cette guerre des dieux est aussi une guerre entre tonique et dominante, et entre nobles, bourgeois, paysans et soldats. Tout comme la guerre se développe aussi dans la partition entre tonique et dominante, le renversement est à la fois celui de la variation 16 dans la 17 (« interversion des voix »), de Jupiter par Saturne et des nobles par les ouvriers, comme le montrera la suite de l'analyse de Michel Butor.

La particularité de la dimension politique de l'œuvre de Michel Butor transparait ici : bien loin du roman à thèse, de la défense de telle ou telle politique, on peut plutôt y voir une réflexion sur l'organisation de la société, dans une visée à long terme. On retrouve l'idée que j'ai déjà notée à propos de l'absence de narrateur dans les œuvres mobiles, qui permet une dénonciation toujours implicite, par exemple dans *6 810 000 Litres d'eau par seconde* ou *Mobile*. Yehuda Lancry travaille sur cette dimension de l'œuvre dans *Michel Butor ou la résistance*:

Certes, Butor lui-même s'est toujours démarqué de l'événementiel ou d'une actualité par trop brûlante. Face à la pression du présent, il ne cède point à la tentation d'un Sartre ou d'un Barthes. À la pugnacité et au punch sartrien il préfère plutôt une mise à distance par rapport à l'événement. Mais il n'est pas interdit cependant de considérer l'œuvre butorienne comme un engagement politique, au sens le plus large, bâti sur l'anticipation et le long terme, dont la portée est profondément révolutionnaire. S'il se refuse de se prononcer sur un projet de gouvernement ou de société, Butor n'en est pas moins convaincu que ses livres s'enracinent dans des régions multiples de la société. Il est le révolutionnaire de quelque palais ou laboratoire qui cherche à agir sur le durable, sur ce qui est porteur de changement pour l'avenir, à identifier les régions libératrices d'un monde où l'ignominie, l'intolérance et l'exclusion asservissent toujours l'homme.<sup>1</sup>

*Le Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* contient bien des « régions multiples de la société », artistique, musicale, scientifique ou politique. On repère aussi l'aspect « profondément révolutionnaire » de la constellation Beethoven que Michel Butor bâtit. La « prise de distance » qui caractérise l'attitude de Michel Butor face à la « pression du présent » est considérée comme une forme de « résistance » : dans une société où les politiques reposent bien souvent sur du court

<sup>1</sup> Yehuda Lancry, *Michel Butor ou la résistance*, op. cit., p. 22-23.

ou moyen terme, Michel Butor résiste par ses tentatives « d'anticipation », par l'exploration et la construction des futurs possibles. Voici sans doute pourquoi Georges Perros, ami intime de l'auteur, déclare : « Chacun de ses livres est une machine de guerre à plusieurs dimensions. » « Mais enfin, je jurerais que le Niagara, San Marco, Manchester, les États-Unis ont dû se demander ce que leur voulait ce monsieur attaché à leur perte en même temps qu'à leur gloire<sup>1</sup> ». À la fois remise en cause et glorification, « machine de guerre » et hommage, toujours dans la nuance, l'œuvre de Michel Butor ne se départit jamais de son aspect critique, sans céder aux sirènes du militantisme.

Ainsi, il ne va pas droit à l'interprétation politique de cette partition, il multiplie les détours, il complexifie encore le tissage en introduisant un autre domaine de savoir, celui de la science, ici de l'astronomie :

#### INTERVENTION IX

a)

On connaissait alors des satellites à quatre planètes : Jupiter, la Terre, Uranus et Saturne. Jupiter et la Terre sont les toniques des deux octaves ou moitiés du premier versant ; le caractère saturnien de la grande fugue, comme de toutes les fugues tardives de Beethoven à part la *fughetta*, a été maintes fois remarqué ; on pourrait appeler cette petite fugue la céleste, et voici le nom d'Uranus.

Les *Variations Diabelli* apparaissent alors comme une sphère armillaire, et l'on s'aperçoit que bien des expressions utilisées couramment à leur égard : gravitation, musique des sphères, appartiennent à un champ métaphorique auquel il est possible de donner une grande précision.

La mise en relation du ciel et de la gamme remonte à l'Antiquité, et à partir du moment où Guido d'Arezzo donna aux notes du mode majeur les noms qu'elles ont conservés jusqu'à aujourd'hui, la coïncidence du mot sol pour désigner la cinquième note, la dominante, et la dominante de notre ciel, le soleil en sa cinquième sphère, hantait les esprits ; on en trouvera une admirable illustration chez Robert Fludd.

Mais si Beethoven a bien pris le *sol* pivot de la valse de Diabelli comme foyer de son système planétaire, il ne l'a point développé en variation centrale ; certes, comme son accord sous-tend toute la deuxième aile du marteau (16), toute la première de l'enclume (17), nous en avons l'équivalent, mais les nuages qui règnent aux deux autres ailes recouvrent aussi celles-ci. C'est une éclipse ; nous ne voyons point le disque, mais seulement les rayons qui s'échappent de chaque côté.<sup>2</sup>

Michel Butor introduit les connaissances astronomiques de l'époque comme il l'avait fait pour ses connaissances sur la sociologie du domaine de l'art ou encore la mythologie romaine : en les liant à des caractéristiques de la musique, que ce soit dans les *Variations Diabelli* ou plus généralement dans le

<sup>1</sup> Georges Perros, « En guise de salut », dans François Aubral, *Michel Butor, op. cit.*, p. 7.

<sup>2</sup> Michel Butor, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli, op. cit.*, p. 485.

système de la musique tonale. Ainsi, il commence par un résumé des connaissances astronomiques de l'époque, qui semble au premier abord sans rapport avec le sujet. Il joue alors sur le double sens de chaque nom de planète, qui désigne à la fois une planète et un dieu romain : il peut ainsi, dans la seconde phrase, associer les variations 1 et 9, « les toniques des deux octaves », à Jupiter et à la Terre. Restent Saturne et Uranus à introduire : pour cela Michel Butor utilise le double sens de l'adjectif « saturnien » qui décrit ce qui est rattaché à la planète Saturne et, par extension, ce qui est d'un caractère mélancolique voire lugubre. La grande fugue est saturnienne en ce sens, et la fughetta contraste avec les autres fugues de fin de vie de Beethoven parce qu'elle n'est pas saturnienne, elle est « céleste », adjectif à prendre ici à la fois dans son sens métaphorique signifiant « pure », « innocente », et littéral puisqu'il renvoie au ciel, donc au dieu du ciel, Uranus.

Les deux paragraphes suivants consolident cette introduction de l'astronomie dans le tissu de connaissances que Michel Butor construit autour des *Variations Diabelli* : l'écrivain explique que le rapprochement entre l'organisation du ciel et l'organisation de la musique tonale a été régulièrement effectué depuis l'Antiquité, et jusque dans les analyses des *Variations Diabelli*.

Le dernier paragraphe applique ce rapprochement aux *Variations Diabelli* et en montre les limites : le *sol* majeur devrait être au centre de l'œuvre, tout comme le soleil est au centre de l'univers. Or, si les deux variations centrales, 16 et 17, représentent le soleil puisque le second versant de la 16 tout comme le premier versant de la 17 sont construits sur des accords de *sol* majeur (« *sol* » étant traditionnellement mis en rapport avec « soleil »), ces parties solaires sont éclipsées par des « nuages », les variations 15 et 18. On comprend donc pourquoi, dans la phrase suivante, Michel Butor parle d'orage (« Pour l'instant c'est l'orage ») mais il en profite pour associer cet orage à un « combat », passant du domaine météorologique au domaine guerrier.

Pour l'instant c'est l'orage et le combat.

Juste après la longue anacrouse du coup de foudre qui ouvrait la 16<sup>e</sup> variation, nous avons reconnu un motif de marche, qui reprend en plus rapide celui de Jupiter, à la main droite, au-dessus du roulement de tonnerre ; nous l'avons retrouvé à la main gauche, en dessous, dans l'enclume (17). Jupiter est précipité dans l'abîme ; et en tombant ainsi le motif s'est transformé, l'anacrouse a disparu, et il est vite écrasé dans la première phrase par le martèlement des noires régulières caractéristiques de la grande fugue.

Sur les deux battants de la porte qui masque pour l'instant le Soleil, mais qui commence à s'entrouvrir, nous voyons, comme sculpté en bas-relief, le renversement de Jupiter par Saturne, c'est-à-dire le retour de l'âge d'or.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 485.

Jupiter n'est plus la planète mais le dieu. Il est incarné par un motif de la main droite dans la variation 16, car ce motif ressemble, en plus rapide, à celui de la variation 1, associée depuis le début à Jupiter. Le renversement de Jupiter se traduit musicalement par le passage de ce motif de la voix supérieure à la voix inférieure dans la variation suivante. Michel Butor est en train de prolonger la mythologie antique, d'inventer un épisode qui ne fait pas partie de *Les Travaux et les jours* d'Hésiode : l'âge d'or y est un passé mythique durant lequel Cronos-Saturne gouverne le ciel et le monde, et qui prend fin lorsque Zeus-Jupiter le destitue, faisant débiter l'âge d'argent. Les *Variations Diabelli*, telles que Michel Butor choisit de les lire, deviennent alors un message d'espoir, celui d'un retour à l'âge d'or, du triomphe de Saturne sur l'usurpateur, Jupiter. Ce dernier, incarné musicalement par ce motif de la main droite de la variation 16, est précipité dans la voix du bas et écrasé par « le martèlement des noires régulières ». On voit déjà s'esquisser, avec ce message d'espoir, un message politique, un appel à la révolution. Le paragraphe suivant fait donc naturellement le lien entre le renversement de Jupiter par Saturne et l'histoire contemporaine de Beethoven.

Le fait que c'est l'éditeur et non plus le roi qui impose au compositeur le thème d'un ensemble de variations (en apparence il lui propose, mais Beethoven a bien éprouvé qu'il ne pouvait pas plus refuser à Diabelli que Jean-Sébastien Bach à Frédéric II) montre bien que les rois ne sont plus ce qu'ils étaient, et qu'ils peuvent être renversés ; mais ce ne sont certes pas les éditeurs qui vont s'en charger, ce ne peut être qu'une tout autre couche de la population ; si celle-ci se soulève, envahit les campagnes d'Europe, il est bien probable au contraire qu'ils chercheront le retour des rois, feront alliance avec eux, seront protégés par eux. Autrement dit l'auteur du thème est caractéristique de la Restauration. Lors de la Révolution française et surtout de l'invasion napoléonienne dans les campagnes de l'Europe entière, on a vu briller un instant ce renversement de Jupiter, les portes du Soleil se sont entrouvertes ; mais le despote olympien n'était pas mort pour autant, son autorité ébranlée ne s'épuiserait qu'en longs soubresauts. Napoléon lui-même passe de l'autre côté, l'incarne, devient empereur, et de ce fait même prépare le retour au bout de quelque temps du roi en France, après avoir rétabli l'autorité de l'empereur d'Autriche par son mariage avec la fille de celui-ci.<sup>1</sup>

« L'auteur du thème est caractéristique de la Restauration » : Diabelli n'est désigné ici ni par son nom ni par son métier, comme c'est souvent le cas ailleurs, mais par ce qu'il a créé, ce thème car c'est le fait que la création d'un tel thème ait été possible qui est caractéristique de la Restauration. Ce thème montre que les rois ne sont plus aussi puissants qu'avant, puisque ce n'est plus eux qui fournissent le thème mais un simple éditeur, et pourtant ce thème montre que les nouveaux puissants soutiennent ou soutiendront le Roi : c'est une valse, la danse aristocratique par excellence. Cette mutation du statut du musicien, qui

<sup>1</sup> *Ibid.*



n'est plus attaché à un mécène puissant qu'il doit flatter, mais qui vend comme bon lui semble ses pièces à un éditeur, est en effet caractéristique de cette époque. Jean-François Boukobza voit même en Beethoven le premier musicien non soumis à un mécénat aristocratique directif :

Le point de non-retour est atteint avec Beethoven. Admiré dès son arrivée à Vienne pour ses talents de pianiste et d'improvisateur, il est pris en charge par la noblesse locale, qui lui procure des recommandations, le présente dans différents cercles et le fait bénéficier de facilités financières. Le musicien, conscient de l'économie de marché, entre en négociation avec les éditeurs. Là où Haydn devait demander l'autorisation à son mécène, Beethoven est sollicité par une trentaine de maisons européennes qu'il met en concurrence. Breitkopf, Peter (Leipzig), Nägeli (Zurich), Celmenti (Londres), Schott (Mayence), Schlesinger (Paris) se disputent ainsi ses faveurs.<sup>1</sup>

Mieux encore : Beethoven obtient un financement sans condition de l'aristocratie. Rien ne lui est imposé – ni l'obligation d'écrire des œuvres, ni celle de donner des leçons, ni même encore celle de se produire : la reconnaissance seule du génie.<sup>2</sup>

L'analyse musicale de ce thème, de l'évolution du genre « thème et variations » en dit donc long sur l'Histoire, sur l'état des mentalités qui a rendu possible la Restauration. Musique et politique fonctionnent ensemble, sont comme deux angles d'approche d'un même problème. Voilà pourquoi la réflexion historique, où Michel Butor parle de Napoléon et de la Restauration, s'enchaîne facilement à la réflexion encore musicale qu'il était en train de mener sur le thème : on reste dans le même paragraphe, la réflexion se prolonge sans rupture. Impossible donc de dissocier approche musicologique, approche politique et approche littéraire. Ce tissage permet d'appréhender un problème qui touche à ces trois domaines, celui du temps.

## **b) Futur antérieur**

Dans le premier versant, Beethoven s'efforçait de réaliser à lui tout seul l'entreprise de Diabelli, faire un tableau du monde pianistique contemporain ; c'était le règne de Jupiter, le présent. Dans la mesure où le second poursuit son mouvement il pointe vers l'avenir, mais dans la mesure où il le renverse il remonte dans le passé.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Jean-François Boukobza, « Le classicisme et ses ruptures », *Musique, filiations et ruptures*, Paris, Cité de la musique, 2005, p. 25.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>3</sup> Michel Butor, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, op. cit., p. 486.

L'analyse musicologique montre que le second versant est à la fois une reprise du premier (même nombre de variations, même organisation en octaves, en tétracordes) et son renversement puisque les « octaves<sup>1</sup> » du premier « versant » sont définies par le fait qu'elles *commencent* par une marche, alors que les « octaves » du second « versant » sont définies par le fait qu'elles *finissent* par une valse. Le premier « versant » est celui du présent puisque Beethoven y reprend des traits stylistiques des compositeurs de son temps. Le second est donc une reprise de ce présent, tout en étant le futur, puisqu'il suit et prolonge le premier, mais il est aussi le passé puisqu'il renverse ce premier « versant ». Les trois axes du temps sont mêlés, comme c'était déjà le cas dans *L'Emploi du temps* ou *La Modification*, ou dans *Description de San Marco* et *Mobile*.

Remarquons la rapide allusion à Jupiter qui permet de mieux comprendre ce passé-futur qui vient reprendre le présent : le renversement du présent, c'est le renversement de Jupiter, c'est donc le retour du règne de Saturne, le retour de l'âge d'or. En revenant à un état passé, celui de l'âge d'or, on transforme le présent et on construit l'avenir. Une autre citation relie cette façon de concevoir le temps à une époque historique, celle de la Révolution américaine :

Or, c'est dans certaines des variations où la référence au passé est la plus nette que la prémonition de l'avenir est la plus forte [...]. Beethoven, dans l'exploration du passé, recherche tout ce qui est gros d'avenir. Ainsi les révolutionnaires américains ou français se considéraient comme des Grecs et des Romains.<sup>2</sup>

Les révolutionnaires, ceux qui cherchent à construire leur avenir, à corriger le présent, font pour cela de très nombreuses références au passé, ici à l'Antiquité grecque ou romaine. De même Beethoven, qui tente de corriger la musique de son temps incarnée par le thème de Diabelli, fait référence aux musiciens du passé. La même méthode en politique et en art est utilisée, pour un résultat identique : « la prémonition de l'avenir. »

Attention cependant, il ne s'agit pas de plagier les compositeurs ou les politiciens de l'époque : le passé doit être une source d'inspiration.

<sup>1</sup> Rappelons que Michel Butor désigne par « octave » un groupe de 8 variations, et par versant, un groupe de seize.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 488.

*Le modèle de république dont on espère qu'elle succédera à la royauté, c'est alors dans l'Antiquité qu'on le trouve. Il ne s'agira point de le reprendre tel quel, sinon une nouvelle royauté, un nouveau Moyen-Âge en découlera nécessairement, ce sera la Restauration, mais il faut absolument utiliser sa lumière pour dessiner l'épure de celle qui durera, et dans laquelle on pourra distinguer aussi bien des lignes de retour en arrière que la prolongation de celles qui ont mené à l'état présent.*

*Le renversement de Jupiter par Saturne, c'est le retour de l'âge d'or, non point que l'on croie vraiment que cet âge d'or soit daté à un moment quelconque de l'histoire antérieure, mais parce qu'on estime que l'avenir ne peut vraiment vaincre le présent que dans la mesure où il réussit à nous rendre ce dont celui-ci nous prive.*

*Les anticipations stylistiques de Beethoven s'expliquent ainsi en partie par les retours qui se sont produits dans l'histoire musicale postérieure, les découvertes que l'on a faites dans le passé, mais aussi et surtout parce que la référence à ces modèles lui a permis de mettre en évidence un certain nombre d'écarts par rapport aux styles contemporains et de les compenser en quelque sorte par des écarts symétriques.<sup>1</sup>*

Politiquement, il s'agit d'utiliser la « lumière » du passé pour dessiner une « épure » de la République « qui durera » et Beethoven fait « référence à ces modèles » : pas d'imitation, de reproduction à l'identique. La référence au passé permet de comprendre de quoi le présent « nous prive », et le rôle du créateur, en esthétique ou en politique, est de produire « des écarts symétriques » : encore une fois, l'art apparaît comme un contrepoison, comme je l'ai vu au sujet des encarts publicitaires dans *Mobile* ou *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, qui vient contrebalancer les déviations de la société ou des discours ambiants. Par l'étude du passé, l'artiste repère les manques du présent que personne ne voit plus, par habitude. Il décide alors de combler ces manques, d'ajouter ce quelque chose qui manquait et d'en ajouter même plus que ce que comprenait le passé. Les trois paragraphes, l'un consacré à l'Histoire, l'autre à la mythologie (et à sa continuation par Michel Butor) et le troisième à la musique permettent de comprendre l'utilité d'un regard vers le passé pour construire l'avenir :

*Ainsi certains musiciens sont venus peu à peu habiter les cases qu'il avait déjà désignées, et rien ne nous dit que toutes celles-ci soient occupées, ou que la capacité d'anticipation stylistique de l'œuvre soit épuisée. Il est tout à fait possible que bientôt un compositeur réalise la personnalité herméneutique déjà désignée par la variation 28.<sup>2</sup>*

En regardant dans le passé, on peut ouvrir des « cases », reconnaître et comprendre des « personnalités herméneutiques ». C'est le rôle de l'artiste ou du penseur. L'œuvre ou le système politique qu'il met ainsi

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 489-490.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 490.

en place appartiendra bientôt au passé, et alors les nouveaux artistes ou penseurs pourront se retourner sur elle et en analyser tout ce qui est « gros d'avenir ». Le créateur est un passeur qui projette le passé vers le futur, qui produit un passé dans lequel les créateurs futurs trouveront de quoi construire leur avenir. Voilà pourquoi la variation trente-trois, qui constitue à elle toute seule le troisième versant, est nommée « scènes de la vie antérieure » et associée à l'âge d'or : elle est le passé retrouvé dans le présent, et ouvert à l'avenir.

### c) Révolutions

J'ai vu que la pensée de Michel Butor se construit comme le tissage de plusieurs disciplines intellectuelles. Il faut maintenant se demander comment Michel Butor choisit ces fils : quels sont les points communs de ces différentes disciplines, la politique, l'astronomie, l'astrologie, la littérature et la musique ? Qu'est-ce qui motive leur rapprochement ?

Michel Butor présente ce rapprochement comme quelque chose d'aléatoire, de non nécessaire : « *Pourquoi, puisque nous trouvons dans cette sphère armillaire que sont les Variations Diabelli, les principaux astres alors connus, ne s'y inscrirait-il pas aussi cet ensemble si fondamental dans notre calendrier et notre imagination : les signes du zodiaque ?*<sup>1</sup> » Le rapprochement est une proposition, sous forme d'une question négative, « pourquoi ne pas ». Puisqu'il n'y a pas de raison pour que les signes du zodiaque n'y apparaissent pas, à Michel Butor de les faire apparaître. L'aspect hasardeux de ces rapprochements donne à cette œuvre, ainsi qu'au *Château du sourd* et aux « révolutions des calendriers » leur fragilité : face au bruit de l'histoire, souvent évoqué dans le *Château du sourd* ils tiennent dans une résistance qui n'est pas celle de la force, mais plutôt celle de la rêverie, de la liberté créatrice, du jeu. Loin de vouloir cacher cette liberté, ce laisser-aller au hasard, Michel Butor le souligne ici ; ce sera à la cohérence littéraire, au travail sur la langue et sur les signifiants de protéger ces ouvrages. Le château de cartes se construit au cœur du château de mots qui le protège.

Il y a cependant une forme de justification dans cette phrase : les signes du zodiaque sont un « ensemble » « fondamental dans notre calendrier et notre imagination », tout comme les planètes, du moins au XVIII<sup>e</sup> siècle :

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 492.

*La découverte de Neptune par Le Verrier en 1846 a certes été un moment décisif de l'histoire des sciences comme triomphe du calcul, démonstration de sa puissance, mais la découverte d'Uranus par Herschel en 1781 a apporté dans notre pensée un bouleversement bien plus profond. En effet l'apparition dans le ciel savant de ce huitième élément a troublé tout l'ancien système de correspondances par sept. En ce qui concerne la musique, alors qu'avec sept notes on pensait avoir pratiquement épuisé le monde, une fois advenu le règne de la tonalité, la huitième n'étant qu'un retour à la première, ce qui est l'opinion de Rameau, il va falloir maintenant donner à la relation d'octave une signification nouvelle ; ne nous étonnons plus dès lors de l'immense importance qu'elle acquiert dans les Variations Diabelli : canons à l'octave, battements à l'octave, doublements à l'octave, la citation de Don Juan, dans la scène Leporello-Bottom, étant détachée de son contexte mozartien par une curieuse polyphonie ne mettant en jeu que des octaves, doubles, triples ou quadruples, ce qui aboutit à une véritable mélodie de timbres.<sup>1</sup>*

Avant la découverte d'Uranus, le ciel comme la gamme comportait sept éléments : un « système de correspondances par sept » pouvait donc en être déduit. Une révolution complète, au sens d'un tour complet, avait sept étapes : du début à la fin de la semaine, sept jours, d'un côté à l'autre du ciel, sept planètes, de la tonique à la sensible, sept notes. Mais avec Uranus, une huitième étape apparaît, entraînant un bouleversement dans l'ancien système de correspondances. On pense alors à la perturbation qu'introduit le système où tout va par six dans l'abbaye de Thélème, le refrain du « presto » des *Bagatelles* et les cérémonies zunies, étudié dans « Les révolutions des calendriers » : Michel Butor se passionne pour les changements de mentalité qu'impliquent pour lui ces perturbations numériques. La découverte d'une huitième planète transforme les schémas de perception des hommes, et explique, d'après Michel Butor, la façon dont Beethoven conçoit l'octave non plus comme la répétition à l'identique de la première note de la gamme mais comme une nouvelle note, sorte de huitième étape. Le *do grave* n'est plus l'équivalent exact du *do aigu* : cette révolution du système tonal se prolongera jusqu'à la « mélodie de timbres », termes techniques qui désignent une manière d'élaborer une mélodie en confiant de très courts segments à différents instruments. La révolution se fait évolution, le cycle de la gamme ne signifie plus retour au même. C'est Hector Berlioz qui initie cette technique, qui sera beaucoup reprise par les musiciens de la seconde école de Vienne (on pense aux *Cinq Pièces pour orchestre*, op. 10, d'Anton Webern par exemple) : la révolution qui consiste à considérer l'octave comme un intervalle et non comme la simple répétition d'une note pointée vers une autre révolution musicale, celle de la seconde école de Vienne qui se détourne de la tonalité.

On voit déjà comment cette révolution musicale pourra être liée à la révolution mythologique, scientifique et politique que Michel Butor a déjà fait émaner des *Variations Diabelli*. L'apparition d'une nouvelle planète est une révolution scientifique, qui modifie la manière de voir la révolution des astres

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 492-493.

autour du soleil, et qui induit une révolution musicale, perturbant la révolution de la gamme. Les *Variations Diabelli* font voir le renversement de Jupiter par Saturne, ou des rois par les faubourgs : révolution qui fait aussi tourner la roue de Fortune, qui met en haut le plus faible et qui rabaisse le plus puissant.

Ce jeu sur le sens du mot « révolutions » apparaît dans le *Dialogue* avec le thème des quatre saisons et des mois de l'année. En effet, Michel Butor attribue à chaque « octave »<sup>1</sup> une saison, faisant des *Variations Diabelli* une année entière, un cycle.

#### INTERVENTION XI

Les quatre saisons sont une organisation musicale traditionnelle. Beethoven ne connaissait peut-être pas celles de Vivaldi, mais à coup sûr celles de Haydn.

Le thème, anti-soleil, correspond au solstice d'hiver, avec lui commence le signe du Capricorne, avec la première variation, Jupiter, tout naturellement le mois de janvier. Le Verseau aboutit au jaillissement de l'écume (5). Février a commencé, les Poissons animent toute la promenade amoureuse (6, 7, 8). À l'équinoxe de printemps le Bélier donne le départ de la marche rustique (9). Paul et Virginie courent sous les giboulées d'avril (10). Le Taureau a besoin de marche militaire (13). Les Gémeaux frères ennemis président à la guerre qui cache de ses nuées le solstice d'été (14, 15, 16). La paix reviendra sous le Cancer rétrograde (17, 18, 19) avec qui se renversera en partie le mouvement. Le Lion rugit entre Obéron et Titania pour ravir à Bottom-Pyrame Thisbé son amante ; puis c'est le règne de la Vierge qui se termine par la petite fugue.<sup>2</sup>

Nous parcourons ici l'hiver, le printemps et l'été, et nous voyons apparaître les mois de janvier, février, avril, le solstice d'hiver et l'équinoxe de printemps, le solstice d'été et de nombreux signes astrologiques. Michel Butor utilise différentes techniques pour les tisser avec son analyse musicale : d'abord, il fait référence à une tradition musicale ancienne, celle des quatre saisons. J'ai vu qu'il a déjà eu recours à la tradition musicale pour introduire de nouveaux éléments d'analyse, notamment à propos du genre « thème et variations ». Puis il joue sur le nom des dieux romains : le mois « janvier » est tiré du nom Jupiter. Enfin il travaille les symboliques des signes astrologiques, associant le Verseau au jaillissement de l'écume, titre qu'il a donné à l'une des variations, grâce à sa nature aquatique par exemple, ou le Cancer au mouvement rétrograde (ce qui signifie qu'on répète un segment musical mais en le lisant de droite à gauche) car les crabes marchent de côté.

<sup>1</sup> C'est-à-dire chaque groupe de huit variations.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 491.

Ce jeu sur les sens de « révolution » reste implicite dans le *Dialogue* mais il est au cœur des « révolutions des calendriers », où Michel Butor associe plusieurs sens du mot « révolution » en imaginant des cycles de *Sonates* à plusieurs reprises, en prenant d'abord en compte les douze premières, puis les douze suivantes, puis les huit dernières. Voilà une nouvelle façon de comprendre en quoi cette seconde œuvre est un post-scriptum au *Dialogue* et d'éclairer la manière dont Michel Butor rapproche des domaines de connaissance très différents les uns des autres. Dans « Les révolutions des calendriers », Michel Butor analyse les sonates de Beethoven. Il commence par proposer un ensemble de douze sonates, et ce chiffre douze l'amène à considérer ce premier cycle comme une année : on a donc ici la révolution de la terre autour du soleil. « Une année entière est déjà passée, douze mois, depuis janvier jusqu'en décembre.<sup>1</sup> »

À cette révolution de l'année se superpose une révolution politique, tout comme dans le *Dialogue*. Les quatre premières sonates sont celles de la noblesse et incarnent l'hiver. Les quatre suivantes sont celles de la bourgeoisie, le « règne des lumières<sup>2</sup> », le printemps : la révolution semble toute proche, et pourtant...

SCRUTATOR : Mais ce n'est encore qu'un matin brumeux, le demi-jour ; dans cette nouvelle semaine plus vaste qui s'est heureusement superposée à la première, nous sommes encore bien loin du véritable samedi qui pourra nous amener à l'âge d'or et à la cité du Soleil. Il va falloir bien des détours, bien des épreuves avant de pouvoir pénétrer dans ce qui nous semblait si proche.<sup>3</sup>

Ici plusieurs révolutions se superposent : celle du jour et de la nuit (la terre fait un tour sur son axe) avec le « matin brumeux » ; celle de la semaine juste après, ou plutôt de deux semaines différentes qui se superposent ; la révolution politique avec l'évocation du Siècle des lumières (« règne des lumières »), le XVIII<sup>e</sup> siècle dont on sait que les philosophes préparèrent l'abolition de la monarchie absolue en France, et la révolution mythique qui ramènerait l'âge d'or, le samedi, mot issu du bas latin « sambati dies », le jour de Saturne : on voit bien comment toutes ces révolutions, astronomiques et politiques, se croisent et se rejoignent.

Mais la révolution des « lumières bourgeoises » est décevante, elle n'a fait que remplacer les rois par les éditeurs qui les soutiennent : « il va falloir bien des détours » pour arriver au « véritable samedi », car à la fin de cette année, on aboutit à cette conclusion, qui n'en est pas une : « Nous n'avons réussi qu'à desserrer un peu nos chaînes ; nous n'avons pu vivre qu'un début de printemps. Il faut recommencer

<sup>1</sup> Michel Butor, « Les révolutions des calendriers » (*Répertoire V*), *op. cit.*, p. 665.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 663.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 664.

l'année, la journée entière, chercher dans l'Orient qui bouge l'origine d'un plus sûr matin.<sup>1</sup> » Le premier détour se fait dans les quatre variations suivantes, petite excursion dans le monde paysan, puisque le printemps annoncé par la bourgeoisie peine à s'installer : « Oui, les glaces maintenant fondent, les fontaines se mettent à couler, le givre disparaît des vitres, mais ce n'est pas assez, quittons la ville, découvrons le pays où fleurit l'oranger ! »<sup>2</sup> Pour résoudre un problème, il faut savoir décentrer son regard : la révolution ne vient pas là où on l'attendait, parmi les bourgeois des Lumières, donc on va la chercher dans le monde paysan, pour découvrir la révolution des saisons, le printemps remplaçant l'hiver. Ce décentrement se poursuit par un autre détour, celui par « l'Orient », l'endroit d'où le soleil se lève : la révolution solaire entraîne un autre type de révolution, celle que va entreprendre le voyageur tout autour de la terre. Ce tour du monde est musical : en effet, les *Sonates* sont entendues entourées par d'autres musiques, venues d'abord exclusivement d'Europe et de l'époque de Beethoven.

On fait entendre la *Princièrè* (1), la *Galante* (2), la *Brillante* (3) entourées de musique française du XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>3</sup>

On fait entendre la *Sérieuse* (5), la *Vive* (6) et la *Pensive* (7), entourées de musique viennoise.<sup>4</sup>

On fait entendre l'*Aînée* (9), la *Cadette* (10) et la *Châtelaine* (11), entourées de musique italienne.<sup>5</sup>

On lit juste un peu plus loin : « Ce n'était qu'une première année, une première aile qui en appelle une seconde, ce qui donnera un ensemble de vingt-quatre heures<sup>6</sup> ». Ce premier cycle de douze sonates peut aussi être intégré à un cycle plus large, de vingt-quatre sonates. Ce nouveau nombre, vingt-quatre, est aussi celui d'une révolution, celle du jour et de la nuit, de la terre réalisant un tour complet sur son axe. Les révolutions, au sens de cycle, de cercle, se superposent.

En effet, une révolution en appelle une autre :

COMMENTATOR : Il n'était sans doute pas suffisant, pour que cette année aboutît au règne de Saturne et à l'entrée dans l'Âge d'or, de refaire le chemin de l'année ancienne en élargissant seulement son horizon, ajoutant par exemple à l'Europe l'Asie. Il fallait défaire les constructions antérieures, les démonter pour pouvoir les refaire autrement. La reprise doit comporter un

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 665.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 664.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 661.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 663.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 665.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 665-666.



renversement : c'est à un nouveau matin qu'il faut aboutir, à un lever du jour définitif, que tout cela se termine enfin par une véritable aurore. Et pour l'instant il faut approfondir le soir.

INVESTIGATOR : Il faut approfondir l'Orient.<sup>1</sup>

La métaphore des « constructions », l'ajout, comme par cercles concentriques, d'un univers culturel à un autre (« l'Europe à l'Asie ») peut évoquer les fortifications dont il sera question dans *Le Château du sourd* : déjà, l'œuvre laisse préfigurer son prolongement. La révolution de la terre autour du soleil faisait espérer la destitution de Jupiter par Saturne, révolution mythologique, mais une année ne suffit pas. Une première option serait de la refaire en « élargissant seulement son horizon », c'est-à-dire en élargissant la révolution du voyageur autour de la terre, en ajoutant l'Asie à l'Europe. Non, il faut défaire et refaire autrement, passer par le soir, qui est aussi l'Orient : le parallélisme entre la dernière phrase du « commentator » et la première de « l'investigator » montre que Michel Butor instaure un système de correspondances entre les différentes révolutions dont il est question, le rapprochement de la révolution que représente la journée avec celle qu'est un tour du monde créant une équivalence entre le soir et l'Orient. Cette correspondance est inattendue puisque pour les habitants de l'hémisphère nord, le soleil se lève à l'Est (l'Orient) et se couche à l'Ouest (l'Occident) : c'est peut-être encore un discret changement de point de vue, un petit voyage aux Antipodes, que nous propose Michel Butor, puisque dans cette œuvre, le coucher du soleil est associé à l'Est.

L'approfondissement de l'Orient se fait en ce que le tour du monde musical que proposait le rapprochement entre les *Sonates* et d'autres musiques s'élargit : les *Sonates* ne sont plus exclusivement comparées à des musiques européennes mais aussi à des musiques du monde entier :

On fait entendre la *Sarcastique* (16), la *Tumultueuse* (17), et la *Chasseresse* (18), entourées de musique américaine.<sup>2</sup>

On fait entendre la *Fantasque* (13), la *Nocturne* (14) et la *Pastorale* (15) entourées de musique orientale.<sup>3</sup>

On fait entendre l'*Enfantine* (19), la *Juvenile* (20) et la *Subtile* (22) entourées de musique des Iles.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 666.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 667.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 670.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 671.

Pour l'instant donc, les révolutions dont il est question sont les suivantes :

- la journée : la Terre tourne sur son axe, le soleil se lève et se couche ;
- la semaine : de lundi à samedi, le jour de Saturne ;
- l'année : la Terre tourne autour du soleil ;
- le tour du monde par un voyageur ;
- la révolution mythologique : Saturne destitue Jupiter ;
- la révolution politique : le peuple destitue la noblesse.

Cette dernière révolution, la révolution politique, était comme en arrière-fond depuis le début du texte. Elle prend de l'ampleur à partir de la page 666. L'apparition de la musique américaine à la page 667 est motivée par des références à la révolution américaine : « il est plus urgent peut-être d'écouter les leçons de ces Indes nouvelles qui commencent à s'agiter, les leçons de la révolution américaine par-delà la Révolution française ; c'est le prélude à une guerre libératrice, l'épreuve du feu pour gagner la vraie paix.<sup>1</sup> » Michel Butor tisse alors des liens entre ces révolutions, et particulièrement la Révolution française de 1789, et les révolutions des calendriers : il a déjà, dans son analyse des *Sonates*, mis à jour deux cycles différents, celui composé par les douze premières et celui, plus large, composé par les vingt-quatre premières sonates. Ces deux cycles sont alors rapprochés des deux calendriers, le calendrier julien et le calendrier révolutionnaire. Ce travail sur les sens du mot révolution a été poursuivi et approfondi dans *Déclaration d'orages* : révolution y est exploité au sens de perturbation, au niveau politique, météorologique et musical, mais aussi au sens de cycle, dans sa dimension temporelle notamment, pour mener une réflexion sur le changement et la tradition.

À ère nouvelle, calendrier révolutionnaire. Nous vivrons dans l'un de ces mois comme dans deux auparavant. Ainsi, pour bien placer l'aurore finale, l'entrée dans un âge d'or retrouvé, au solstice d'hiver à la fin de frimaire, il faut entendre, au cœur de cette nuit que produit maintenant l'éclipse du Soleil par Mars, résonner les chants de Thermidor. Les soulèvements gagnent de province en province. Autour des feux de camp à la nuit tombée, on se remémore les exploits, puis, tandis que s'éteignent les dernières braises dans ce midi transformé en minuit, la foudre envahit l'univers et fait trembler la Terre jusqu'en son centre, réveillant le vieux Saturne de la torpeur où le maintenaient les enchantements de l'oubli.<sup>2</sup>

L'année révolutionnaire s'étend sur les vingt-quatre sonates. Cela permet de considérer ce cycle comme un tout unique, et non plus comme deux années consécutives. Vient ensuite une description de

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 666.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 667-668.

paysages en 1789, remplis de feux de joie. Ces feux de joie permettent de relier la Révolution française avec la révolution jour-nuit, cette profusion de lumière au milieu de la nuit transformant minuit en midi. La foudre, qui renvoie peut-être au phénomène naturel mais surtout, prise dans son sens métaphorique, à l'ardeur des révolutionnaires, fait le lien avec le monde mythologique, puisqu'elle est l'attribut de Jupiter : Saturne se réveille et la Révolution française devient l'équivalent du retour à l'âge d'or.

On a donc défait et refait l'organisation du cycle des *Sonates*, afin d'atteindre l'âge d'or, comme le demandait le Commentator à la page 666 citée ci-dessus. D'un cycle de douze sonates on est passé à un cycle de vingt-quatre. Mais « l'arrangement général change, roule encore une fois. »<sup>1</sup> Ce verbe « rouler » fait de ces arrangements successifs des révolutions, des organisations cycliques, et montre que ces cycles subissent des révolutions au sens de renversement, retournement. La troisième réorganisation de l'ordre des *Sonates* est provoquée par les opus 79 et 81a, l'*Allemande* et la *Fidèle* (ou les *Adieux*), vingt-cinquième et vingt-sixième sonates. En effet leur caractère récapitulatif en fait la coda du deuxième ensemble de douze sonates : elles doivent donc être à la fin des vingt-quatre sonates, mais en transforment le sens :

INVESTIGATOR : Ces deux dernières sonates constituent une coda qui joue un peu le même rôle que l'*Héroïque*, opus 26, à la fin du premier ensemble de douze, de la première année. Cette récapitulation nous fait sentir que l'arrangement général change, roule encore une fois. Maintenant c'est la nuit, le règne de la Lune, qui doit venir après le soir ; le divertissement trouve dans le matin la lumière dont il rêvait, et enfin la coda d'un soir nouveau qui donnerait sur autre chose que la nuit.

INVESTIGATOR : La nuit nouvelle s'est déplacée pour venir après la bataille.<sup>2</sup>

Après tous les bouleversements racontés par ces *Sonates*, l'apaisement vient, la nuit n'est plus synonyme d'obscurantisme, bouleversant le système de correspondance entre les révolutions, qui associait la nuit à la tyrannie politique et le lever du soleil à la restitution de Saturne et de l'âge d'or.

Il va alors falloir alors introduire en transparence, sous les deux premiers, un troisième calendrier : « Sous ventôse-mars transparait août-thermidor.<sup>3</sup> » Et encore un bouleversement, cette fois pour répondre à l'idée que les *Variations Diabelli* reproduisent en miniature l'organisation de l'ensemble des *Sonates* :

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 669.

<sup>2</sup>*Ibid.*

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 670.

Pour trouver une équivalence à la double variation centrale des *Diabelli*, numéros 16 et 17, l'éruption, la porte du Soleil, le renversement de Jupiter par Saturne, le marteau et l'enclume, il nous faut un second vantail qui vienne répondre à la *Furieuse*, et ce ne peut être que l'*Empourprée*, qui entraîne alors avec elle jusqu'à cette position centrale, ce rôle d'ouverture de la seconde période, tout l'Orient en ruine, rôle qu'il avait déjà, nous nous en souvenons, lors de la première publication, et qu'il retrouve après toutes sortes de révolutions.<sup>1</sup>

Comme promis, ces nombreux détours, ces nombreuses « révolutions », permettent un retour à l'organisation initiale, à la première révolution qui semblait à portée de main à la fin des douze premières sonates. La révolution, au sens de cycle, revient à son point de départ tout en ayant parcouru un chemin qui a porté ses fruits. La sonate 21 se trouve placée après la 12, et entraîne à sa suite les sonates 13, 14, 15.

Michel Butor propose ensuite un récapitulatif des différents bouleversements qu'il a imaginés dans l'ordre des sonates :

SCRUTATOR : La première année, la première période, la première douzaine était remarquablement claire et stable avec ses trois cases :

- l'âge de bronze, ou le règne de Jupiter, sonates 1, 2, 3, 4,
- l'âge de cuivre, ou le règne de Vénus, sonates 5, 6, 7, 8,
- l'âge de l'argile, ou le règne de la Terre, sonates 9, 10, 11, 12.

INVESTIGATOR : La seconde douzaine, l'année suivante, la période actuelle, est au contraire celle des bouleversements. Voici comment ses cases se sont présentées tout d'abord :

- l'âge d'argent, ou le règne de la Lune, sonates 13, 14, 15
- l'âge de fer, ou le règne de Mars, sonates 16, 17, 18,
- l'âge de corail, ou le règne d'Uranus, sonates 19 et 20.

COMMENTATOR : Voici comment elles se sont complétées :

- le règne de la Lune, ou l'Orient en ruine, sonate 21,
- le règne d'Uranus, ou l'éducation des Îles, sonate 22,
- le règne de Mars, ou la révolution américaine, sonate 23,

SCRUTATOR : Mais cela tourne encore, voici le renversement complet de l'ordre des cases :

- la révolution américaine, ou les tempêtes de Mars,
- l'éducation des Îles, ou les miroirs d'Uranus,
- l'Orient en ruine, ou la face autrefois cachée de la Lune.

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 671.

INVESTIGATOR : Continuant à faire jouer l'ordre des groupes, selon les suggestions de Beethoven, nous arrivons à celui que nous avons adopté pour cette audition :

les tempêtes de Mars, ou l'âge de fer,  
la face autrefois cachée de la Lune, ou l'âge d'argent,  
les miroirs d'Uranus, ou l'âge de corail,  
avec la sonate 24 qui termine enfin cette autre douzaine après toutes ces aventures.<sup>1</sup>

La seconde douzaine de sonates est bien celle des révolutions : l'ordre « tourne » et tourne encore, associant planètes, dieux romains, âge mythique et endroits du monde. L'ordre tourne et se retourne, et les révolutions impliquent aussi des retours à des éléments antérieurs, mais en les transformant. Chaque organisation laisse ses traces, un mot (le nom d'une planète ou d'un endroit) qui revient dans l'organisation suivante, ou encore dans celle d'après. Une révolution n'efface pas l'autre, le retour implique aussi une évolution progressive.

Ce n'est pas fini : l'ajout des sonates 25 et 26 permet de mettre « en évidence un nouvel ensemble de symétries<sup>2</sup> », faisant du premier ensemble de sonates un groupe de seize sonates, et l'ajout des suivantes va nous amener à un ensemble de trente-deux sonates divisé en deux ailes de seize sonates.

Un nouveau type de révolution intervient alors : « SCRUTATOR : Le retour ou les communications à travers mers et siècles.<sup>3</sup> » Il s'agit d'un voyage à travers les époques, qui est un « retour » : un regard rétrospectif, mais aussi une organisation cyclique du temps, puisque les époques les plus anciennes se mettent à dialoguer avec les plus modernes. En effet, le tour du monde se double d'un voyage dans le temps : « On fait entendre l'*Allemande* (25), la *Fidèle* (26) et la *Sensible* (27) entourées de musique électronique.<sup>4</sup> » ; « On fait entendre l'*Impétueuse* (30), la *Ressuscitée* (31) et la *Délivrée* (32), entourées de musique moderne, puis les *Variations Diabelli*.<sup>5</sup> »

Le terme de « communications » permet de comprendre en quoi ces « révolutions » sont, encore et toujours, l'un des moyens d'ouvrir le dialogue. En effet, inscrire les éléments dans des cycles amène les deux extrémités à communiquer entre elles. « SCRUTATOR, qui reprend sa propre voix : Le jour et la nuit, le matin et le soir, l'air et la terre, l'eau et le feu, le Nord et le Sud, Levant et Ponant.<sup>6</sup> » Dans le texte butorien, les extrêmes se côtoient, joints par la conjonction de coordination « et », sans aucune explication de la part de l'auteur : ils sont simplement mis en contact, au lecteur de recevoir et d'imaginer les événements provoqués par cette rencontre, les effets d'une telle révolution : je retrouve, après bien des

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 672.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 673.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 675.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 678.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 674.

détours, le sens que j'ai donné à l'apposition de segments textuels variés dans les œuvres mobiles, particulièrement dans *Mobile*.

#### **d) L'utopie Butor**

Le mot « utopie » est inventé par Thomas More en 1516, pour *Utopia*. C'est à la fois le lieu où règne un système politique et social idéal, et, selon son sens étymologique, le lieu qui n'existe pas. Ou plutôt, le lieu qui n'existe que dans l'œuvre d'art, car si on est tenté de dire que ce lieu fictionnel n'existe nulle part dans la réalité, ce qui est le cas de tous les lieux fictionnels, c'est précisément parce qu'il se présente comme un lieu qui *devrait* exister dans la réalité, comme une projection, comme un modèle. À la fois rêve et modèle, l'utopie est un lieu de dialogue entre l'idéal et la réalité, lieu de dialogue qui ne peut trouver sa place que dans l'œuvre d'art.

C'est bien ce type d'utopie qu'on trouve dans le *Dialogue*. Michel Butor présente les deux pôles, le rêve et la réalité : d'un côté la mythologie grecque, que l'écrivain prolonge en suivant d'abord une tradition existante (l'espoir d'un retour à l'âge d'or) et puis de manière de plus en plus fantaisiste, comme en témoignent les différents âges qu'il invente, « l'âge d'uranium<sup>1</sup> », et même « l'âge de plomb piqué de plutonium<sup>2</sup> ». On peut déceler des traces d'humour dans ce nom à rallonge et dans les sonorités toutes modernes de métaux en « ium » : l'écrivain souligne la dimension rêvée, fantaisiste, que comporte une utopie.

De l'autre côté, il ancre clairement son utopie dans la réalité, lui donnant parfois des airs de propagande révolutionnaire, sans pour autant fermer l'interprétation par des allusions trop claires à des partis existants. Ainsi « Les étudiants sont devenus soit des savants, soit des artistes et les paysans aussi ; la solitude admise, l'indépendance, le loisir laborieux remplacent la presse vaine des palais et casernes.<sup>3</sup> » Le présent de narration donne à la scène du réalisme, comme si tout cela avait lieu sous nos yeux. La phrase est ancrée dans la réalité par les références à des états sociaux : « étudiants » « savants » « artistes » « paysan ». La deuxième partie de la phrase, après le point-virgule, sonne comme un programme politique, composé de mots abstraits décrivant les attitudes des membres d'une société : « solitude » « indépendance » « loisir laborieux » « presse vaine ».

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 511.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 517.

<sup>3</sup> Michel Butor, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, op. cit., p. 512.

L'analyse musicale des *Variations Diabelli* ainsi que les références aux planètes et aux dieux romains vont faire tenir ensemble ces deux pôles.

#### INTERVENTION X

La dernière phrase de la Lune (20) reprend presque accord par accord la dernière de la première aile de la marche naine (15), mais en les allongeant considérablement. Les hommes diminués par la guerre vont enfin prendre leur véritable dimension.

C'est l'image de la république qui est au cœur de ce passé révolutionnaire, la Lune, par sa lumière réfléchie, devient le symbole des représentants, des délégués. Après les scènes de la vie militaire, celles de la vie politique ont fait succéder la paix aux combats. Il s'agit pour Beethoven d'un état de choses quelque peu esquissé à certains moments de l'Antiquité, mais presque entièrement futur, d'une sorte de ciel atemporel. Au centre du premier versant se trouve la Terre, entourée par les symboles classiques des deux sexes : Vénus et Mars, l'une courtoise, l'autre rustique ; au centre du second se trouve Uranus, le céleste, entouré par ces deux autres souvent utilisés dans le même sens, la Lune (malgré le masculin qui recouvre cet astre en allemand) et Mercure avec quelques traits de Dionysos, l'une civile, civique, l'autre au contraire solitaire, comme si le renversement de Jupiter par Saturne impliquait un renversement des anciens rapports entre hommes et femmes, celles-ci jadis cloîtrées sortant enfin de leurs gynécées, leurs anciens maîtres délivrés de la servitude qu'ils leur faisaient subir, pouvant enfin goûter aux joies de la retraite studieuse.<sup>1</sup>

On part bien de l'analyse musicale : la variation 20 reprend la 15 mais en allongeant les valeurs rythmiques. L'idée d'allongement, d'agrandissement, associée au fait que la variation 15 est une marche, permet de passer à une représentation politique : « Les hommes diminués par la guerre vont enfin prendre leur véritable dimension. » L'écrivain reprend ensuite le titre donné à la variation 20, « la lune », l'astre qui reflète le soleil, pour faire de cette variation celle des « représentants, des délégués. » L'analyse musicale nous a donc guidés vers la « vie politique ».

Vient ensuite la description d'une république utopique, à la fois dans le rêve et dans la réalité : c'est un « ciel temporel », le ciel symbolisant l'idéal, mais cet idéal est « temporel », peut-être à comprendre ici en opposition au sacré, désignant le pouvoir temporel des politiciens contre le pouvoir sacré des rois. En tout cas ce ciel temporel est « presque entièrement futur », à venir, ancré dans le temps de la réalité.

Cette utopie que dépeint Michel Butor est ensuite l'occasion de réfléchir sur les rapports entre le masculin et le féminin, Mars et Vénus, la valse « courtoise » et la marche « rustique », noms que Michel Butor attribue à deux variations du premier versant. Ces deux symboles du masculin et du féminin, tout à fait topiques, laissent ensuite la place à deux autres incarnations, qui commencent à brouiller les pistes : la « Lune », féminine dans les représentations collectives, mais masculine dans la langue allemande, et

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.508.

Mercure, le dieu messager, celui qui va et vient et ne se fixe pas, d'autant plus qu'il a « quelques traits de Dionysos », le dieu de l'incontrôlé, du débordement et de l'imprévisible. L'opposition binaire du masculin et du féminin se brouille.

Tous ces tissages, entre la musique, les mythes, les symboles, et la langue allemande, permettent d'énoncer une interprétation de cette variation 20, mais une interprétation qui se donne sur le mode du « comme si », pour laisser une place à toutes les rêveries des autres auditeurs et lecteurs : « comme si le renversement de Jupiter par Saturne impliquait un renversement des anciens rapports entre hommes et femmes, celles-ci jadis cloîtrées sortant enfin de leurs gynécées, leurs anciens maîtres délivrés de la servitude qu'ils leur faisaient subir, pouvant enfin goûter aux joies de la retraite studieuse ».

Le « renversement » ne produit pas une inversion symétrique des « anciens rapports », les ex-dominées ne deviennent pas les nouvelles dominantes : la rêverie de Michel Butor a déjà rendu caduque une opposition binaire du féminin et du masculin. Au contraire, les « maîtres » eux-mêmes se libèrent en libérant leurs esclaves, et le « gynécée », enfermement imposé, laisse place à la « retraite studieuse ».

Mais où installer cette utopie, sinon dans les œuvres d'art, dans le *Dialogue* écrit par Michel Butor, mais aussi, d'après ce qui est écrit dans les *Variations Diabelli*, dans le théâtre (« À défaut d'une autre représentation, nous avons cette figure du ciel qu'est le théâtre.<sup>1</sup> »), dans le *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare qui est cité juste après. C'est un « Ciel sur la Terre<sup>2</sup> », un Idéal ramené sur Terre par l'œuvre d'art, formulation qui évoque forcément Baudelaire, que Michel Butor cite dans la même œuvre : les liens n'en finissent pas d'être tissés.

Cette utopie est ramenée sur terre aussi parce qu'elle est offerte au lecteur : la fin du texte, tout comme la fin des *Variations Diabelli* est constituée par une suite de petits titres à compléter.

V) départ du piéton,  
VI) départ du cavalier,  
VII) départ du marin,  
VIII) départ de l'ange, dans la fenêtre  
Triomphe d'Icare.<sup>3</sup>

Tous ces départs sont à continuer, pour imaginer l'histoire de ce piéton, de ce cavalier, de ce marin et de cet ange, et rien n'est impossible puisque Icare, ici, parvient à atteindre le Soleil, dont il est tant question dans ce *Dialogue*.

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 512.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 519-520.



## Conclusion : écouter, lire, écrire.

*Concert, Le Sablier du phénix, Dialogue, « Les révolutions des calendriers »* et *Le Château du sourd* permettent de mieux comprendre les liens qu'entretiennent création et lecture chez Michel Butor. En effet, chaque texte est à la fois une analyse qui permet de mieux comprendre une œuvre musicale, et une création autour de cette œuvre, avec cette œuvre, voire une récréation de cette œuvre. À partir des œuvres de Beethoven, l'écrivain met en évidence le principe de la variation, et montre comment ce principe structure l'ensemble formé par les *Variations Diabelli*. Il produit alors lui aussi une série de trois textes qui fonctionnent sur ce principe de variation, par rapport à une partition de Beethoven ou les uns par rapport aux autres.

Ensuite, et c'est en ce sens qu'il ne se contente pas d'analyser l'œuvre musicale qu'il écoute, mais qu'il l'enrichit, il trouve, par comparaison avec des œuvres littéraires, des significations symboliques aux partitions. On est alors entre l'analyse et la création : ces significations symboliques ne partent pas de rien, elles sont bien suscitées par des éléments formels de la partition, mais elles viennent aussi de l'imagination de Michel Butor. Certes, j'ai montré que les rêveries de l'écrivain partent toujours d'un trait musical précis, mais j'ai vu qu'elles s'autorisent aussi un certain arbitraire, une certaine liberté.

Beethoven isole dans la valse de Diabelli un certain nombre de principes polyphoniques ; c'est en particulier en les appliquant sur ses autres aspects qu'il réussit à la varier si merveilleusement. Il s'agissait de faire se critiquer le thème par lui-même, de tirer des détestables conditions de la musique d'alors, à l'avènement de l'éditeur, les possibilités d'une musique et d'une vie nouvelles.<sup>1</sup>

Entre variation, traduction et récréation, le travail qu'effectue Michel Butor sur les œuvres musicales, ou plutôt avec les œuvres musicales, est un dialogue, le texte enrichissant la musique et la musique enrichissant le texte. Ainsi, Midori Ogawa dans son article « Dialogue / Dialogue, Butor / Beethoven<sup>2</sup> », souligne la double fonction de ce *Dialogue* par rapport aux *Variations Diabelli* : tout d'abord, le texte met en valeur la manière dont les variations font écho, reprennent et modifient d'autres musiciens (« Le texte de Butor fait ressortir la nature dialoguée contenue dans les *Variations Diabelli*.<sup>3</sup> », la nature dialoguée de la partition étant constituée par la manière dont les variations dialoguent avec le thème et entre elles, et dont elles reprennent des musiciens contemporains et postérieurs), et ouvre l'œuvre aux musiciens

<sup>1</sup> Michel Butor, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, op. cit., p. 477.

<sup>2</sup> Midori Ogawa, « Dialogue / Dialogue, Butor / Beethoven », dans Mireille Calle-Gruber (dir.), *Michel Butor : déménagements de la littérature*, Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, 2008.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 195.

postérieurs (« Ce faisant, Butor donne à l'œuvre de Beethoven la possibilité de dialoguer avec le monde aussi bien antérieur que postérieur à elle-même.<sup>1</sup> »). Michel Butor crée ce dialogue, il inscrit l'œuvre de Beethoven dans une longue filiation qui commence avant elle et continue après : de critique, l'écrivain se fait ainsi passeur. Il trouve, ou crée, des liens et nous livre ainsi une conception de l'acte créateur, entre reprise et variation, qu'on retrouvera dans *Votre Faust*.

Par ce mélange du travail de critique et de celui d'écrivain, l'étude de morceaux de musique devient le moyen d'explorer divers domaines de connaissance. Ainsi, le *Dialogue* constitue un tissage des diverses connaissances et des diverses époques entre elles, tissage qui pousse à appréhender les choses sous des points de vue inattendus : la musique permet de mieux comprendre le fonctionnement historique de la Restauration, la mythologie permet d'envisager un avenir meilleur. En effet, Michel Butor analyse les *Variations Diabelli* comme une œuvre tournée vers l'avenir, au niveau musical comme politique. Elle reprend le thème de manière à ce qu'il se critique lui-même, or il incarne la musique de l'époque, et par extension le présent. Les *Variations Diabelli* sont donc une reprise et une critique du présent, pour tirer ce dernier vers un avenir utopique. Annonçant une révolution, l'écrivain offre une analyse musicologique, qui tourne pourtant à l'analyse politique, ou qui tourne le politique en musique, en poésie. *L'Utilité poétique* l'avait déclaré, la musique et la poésie sont les outils non pas d'une révolution immédiate, violente, mais d'une évolution lente : l'évolution remplace la révolution, ou plutôt lui donne son sens de cycle, de retour modifié, d'enrichissement progressif. Michel Butor répond ainsi tout particulièrement au projet des *Variations Diabelli*, souvent estimées difficiles, trop intellectuelles, ce que Jean-François Boukobza lie au statut nouveau de l'artiste dont jouit Beethoven :

« Plus d'un soi-disant virtuose rejette les œuvres pour piano de Beethoven, leur reprochant d'être non seulement « très difficiles » mais encore « fort ingrates ». Pour ce qui est de la difficulté pour exécuter convenablement et sans peine les compositions de Beethoven, une seule chose est nécessaire, non des moindres, il est vrai : il faut le comprendre, pénétrer profondément son esprit même. Quiconque ne se sent pas investi de cette mission sacrée et considère la musique comme un divertissement, un passe-temps destiné à combler les heures vides, à charmer un instant les oreilles insensibles, ou à se donner lui-même en spectacle, - qu'il ne s'y risque surtout pas !<sup>2</sup> » Si le propos vise l'interprète, il regarde également le public, peu à même de saisir la complexité des dernières sonates ou des ultimes quatuors. Il lui faut interroger l'œuvre et « l'apprivoiser » par des écoutes répétées.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>2</sup> E. T. A. Hoffmann, *Écrits sur la musique*, Paris, l'Âge d'Homme, 1985, p. 120.

<sup>3</sup> Jean-François Boukobza, « Le classicisme et ses ruptures », *Musique, filiations et ruptures*, *op. cit.*, p. 27.

Michel Butor serait l'interprète idéal imaginé par E. T. A. Hoffmann, qui pénètre l'œuvre dans « son esprit même », et qui amène le public à en faire autant.

## **QUATRIÈME PARTIE**

**Mythes et masques : dans le labyrinthe de *Votre Faust***

## Introduction

Le goût de Michel Butor pour les collaborations avec d'autres artistes est bien connu : il vient du fait, d'après Jean Roudaut, que pour Michel Butor « la pensée est collective et la littérature est œuvre commune ». S'adressant à une collectivité, l'œuvre reflète les rêves, les angoisses et les désirs de cette dernière et non pas la singularité exceptionnelle de son auteur, comme on a pu le penser à l'époque romantique par exemple. Je reviendrai sur cette opposition au sujet de *Votre Faust*.

Michel Butor ne cache pas son désir, si d'autres raisons que littéraires ne s'y opposaient, de créer un atelier de travail, d'œuvrer en collaboration, comme il l'a fait avec Henri Pousseur pour *Votre Faust*. Ses raisons découlent de sa conception des rapports de l'individu et des groupes qui le constituent : la pensée est collective et la littérature est œuvre commune.<sup>1</sup>

La liste des collaborations de Michel Butor avec des musiciens est longue : j'ai déjà évoqué, à travers *Concert*, celle avec Jean-Yves Bosseur et, au détour de ses remarques sur les qualités musicales du texte, celle avec René Koering, pour n'en citer que deux. Je vais maintenant analyser celle avec Henri Pousseur pour *Votre Faust*, qui occupe une place tout à fait à part par sa durée.

J'ai eu la chance d'assister à *Votre Faust*, au Radialsystem V, à Berlin, le 31 mars 2013 : je m'appuierai dans la suite de ce travail sur la mise en scène choisie et mon ressenti de spectatrice.

Le projet de *Votre Faust* naît en 1960, à l'initiative d'Henri Pousseur qui contacte Michel Butor pour lui proposer une collaboration. Cette dernière est tout à fait particulière, puisque le musicien ne demande pas seulement à l'écrivain un livret, mais lui propose un travail de coécriture : Michel Butor participera à la création de la structure musicale de *Votre Faust* et Henri Pousseur à l'écriture des dialogues et autres fragments de texte. Ainsi, à propos des scènes de foire que j'étudierai plus en détail, Henri Pousseur raconte :

<sup>1</sup> Jean Roudaut, *Michel Butor ou le livre futur*, op. cit., p. 196.

J'avais ainsi ajouté de nouveaux et importants éléments (notamment les textes de ces scènes d'opéra) à l'architecture littéraire de Butor avec l'approbation du poète lui-même, qui m'avait, de son côté, donné dans le livret des indications nombreuses et bienvenues sur mon travail de composition musicale.<sup>1</sup>

On voit bien que « l'architecture littéraire » est le domaine de Michel Butor, alors que le « travail de composition musicale » celui d'Henri Pousseur, mais que pourtant chacun peut orienter le travail de l'autre. L'expression « architecture littéraire » montre immédiatement que le travail de Michel Butor est de structurer les extraits de textes qu'il choisit de citer, tout comme la partie musicale cite de très nombreux extraits d'opéra : le mot « architecture » est à entendre ici comme art de la structure.

Cette collaboration dure une décennie : *Votre Faust* est produit pour la première fois à Milan en 1969. Après cela, les deux artistes continuent à travailler ensemble à de nombreuses reprises (*École d'Orphée*, *Déclaration d'orage*, *Voix et vues interplanétaires*) : je me concentrerai ici sur *Votre Faust* car c'est dans cette œuvre que la collaboration fut la plus totale, l'opéra se construisant véritablement à quatre mains, dans sa dimension textuelle tout aussi bien que musicale. Je travaillerai sur la partition publiée par Universal Edition de *Votre Faust*, ainsi que sur le livret fourni dans le tome VIII des *Œuvres complètes* qui fait apparaître certaines didascalies ne figurant pas dans la version de Universal Edition, et enfin je me servirai de la correspondance de Michel Butor et Henri Pousseur conservée à la fondation Paul-Sacher à Bâle ainsi que des esquisses de *Votre Faust* d'Henri Pousseur, qui se trouvent au même endroit. De plus, deux articles de Michel Butor, auxquels Henri Pousseur fait régulièrement référence, « La musique, art réaliste » et « l'opéra, c'est-à-dire le théâtre », ainsi que les *Écrits théoriques, 1954-1967* d'Henri Pousseur, particulièrement l'article consacré aux scènes de foire de *Votre Faust*, me guideront. J'utiliserai aussi les entretiens que m'ont accordés Marianne Pousseur, Michel Butor, Aliénor Dauchez et Jean-Yves Bosseur, qu'on trouvera intégralement en annexe.

*Votre Faust* est, comme son nom l'indique, une réactualisation du mythe faustien : un directeur de théâtre, incarnation moderne de Méphistophélès, commande à Henri, jeune compositeur qui figure Faust, un opéra. Remarquons qu'Henri (Heinrich) est le nom donné à Faust dans la version de Goethe, et que c'est aussi le nom du compositeur Henri Pousseur. Le directeur laisse un budget et un délai illimités au compositeur : une seule condition, « il faut que cela soit un Faust. » Le personnage de Marguerite est scindé en deux, Maggy, diminutif qui donne une certaine modernité au nom, et Greta, sa sœur, qui rappelle aussi la Marthe de l'œuvre goethéenne et qui est la « créature<sup>2</sup> » du directeur. Un troisième

<sup>1</sup> Henri Pousseur, *Écrits théoriques, 1954-1967*, choisis et présentés par Pascal Decroupet, Sprimont (Belgique), Mardaga, 2004, p. 330-331.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 327.

personnage féminin, la Chanteuse, vient perturber cette division manichéenne qui met Maggy du côté du bien et Greta de celui du mal : elle tente d'avertir Henri sur les mauvaises intentions du directeur de théâtre à la fin, mais elle nous est d'abord présentée comme une connaissance du directeur de théâtre, qui l'introduit auprès d'Henri, auprès de qui elle est censée susciter l'envie de se mettre à composer le Faust.

Henri, compositeur du XX<sup>e</sup> siècle confronté à la tâche immense de faire vivre le vieux genre de l'opéra, doute de ses capacités à mener à bien cette œuvre, et c'est ce doute, cette angoisse, qui remplace la dimension mortifère du pacte de la légende faustienne. Dans la version éditée par Universal Edition, l'opéra se divise en trois actes. Le premier acte présente les personnages et pose les conditions du pacte, le deuxième propose une mise en abyme du mythe et du genre de l'opéra quand Henri va à la foire assister à un spectacle de marionnettes, et le troisième acte raconte la fuite à travers le monde d'Henri qui tente d'échapper, par ses voyages, au directeur. Sur l'original, Henri Pousseur et Michel Butor avaient prévu deux grandes parties, deux « tronçons », structurés autour du spectacle de marionnettes, qui se déroule au milieu des scènes de foire. La première partie présente la signature du contrat et la rencontre d'Henri avec les personnages féminins, la seconde la fuite du compositeur devant le directeur, accompagné pendant un certain temps par l'un des personnages féminins.

À partir de ces éléments, l'intrigue peut se développer de diverses façons, selon les interventions du public : si Henri est fidèle à Maggy, il réussira, plus ou moins, à échapper aux griffes du directeur ; au contraire, s'il abandonne Maggy et se tourne vers Greta, sa fin sera plus ou moins malheureuse. « Plus ou moins », car il existe cinq fins à cet opéra, de la « happy end » à la mort programmée d'Henri, en passant par des nuances variées. L'intervention du public se fait selon plusieurs modalités : la première est celle du vote. Le public doit décider si Henri ira au spectacle de marionnettes donné à la foire avec Maggy, ce qui laisse présager une fin heureuse, ou avec Greta. Ensuite, dans les deuxième et troisième actes de l'opéra (c'est-à-dire dans la deuxième partie de l'édition originale) il peut, à certains moments que lui indique le directeur, ou, dans la mise en scène d'Aliénor Dauchez que j'ai vue à Berlin, par un performeur, intervenir en criant « non » ou, comme c'était le cas à la représentation donnée à Berlin en mars 2013, en agitant une petite clochette : si le volume sonore est suffisant, on bascule dans un autre spectacle de marionnettes, ou vers une autre scène de voyage. Ce deuxième type d'intervention vient contrebalancer le vote : si le vote oriente l'histoire vers une fin heureuse, les interventions suivantes le feront dévier vers une fin moins heureuse, et vice-versa. Toutes les consignes des interventions sont données par le directeur ou, dans la mise en scène d'Aliénor Dauchez, par son acolyte : c'est le diable qui mène le jeu...

Je souhaiterais différencier deux types de réécritures à l'œuvre ici. D'abord, il y a dans tout cet opéra un système d'intertextualité particulièrement visible, notamment avec les très nombreuses références au

*Faust* de Goethe comme le nom des personnages, le *Prologue dans le ciel* ou le *Prologue sur le théâtre* par exemple. D'autre part, cet opéra est une actualisation du mythe de Faust au sens où il en reprend les mythes principaux : le personnage du savant, le pacte avec le diable, l'amour de Marguerite. C'est autour de ces mythes que d'autres mythes vont pouvoir se greffer sur celui de Faust : ainsi, celui d'Orphée qui conclue aussi un pacte avec le Diable, celui de Don Juan chez qui ce pacte devient un défi, ou même celui du Christ à condition de lire l'amour qui unit Faust et Marguerite comme une possible rédemption, ce que suggère l'œuvre goethéenne.

Jean-Yves Bosseur explique ainsi le choix du mythe de Faust : « D'abord, c'est un mythe qui permettait de reposer la problématique de la création. Et puis il a été interrogé par un grand nombre d'auteurs et de musiciens ; c'était vraiment un creuset d'influences, d'autant plus que ce mythe est mis en relation avec Don Juan et la figure du Christ.<sup>1</sup> » En effet, ce mythe a été particulièrement utilisé par les musiciens et les écrivains, ce qui permet à *Votre Faust* de citer un grand nombre d'œuvres. De plus, Faust pose la question de la création, entre l'acte divin et l'acte humain : incarnation du héros romantique, il incarne l'idée que l'œuvre est le résultat d'un tempérament génial, l'expression singulière d'un individu unique, ce que *Votre Faust* remet en cause par le biais de la citation, je le montrerai. Faust incarne à la fois un perpétuel débordement et une tentative de synthétiser les contraires : il est celui qui investit tous les domaines de la vie et du savoir, mais aussi celui qui tente de concilier sensualité et intellect, ou encore à travers la quête d'Hélène de Troie, la beauté classique, maîtrisée, et la beauté romantique, douloureuse. Il pose aussi la question de l'intégration du génie dans la société, du rôle que peut ou doit remplir l'artiste génial à l'égard de ses contemporains : Marianne Pousseur m'a confié que « Faust a surtout été choisi parce que c'est le grand mythe moderne et le mythe de la place de l'artiste dans la société ». N'oublions pas en effet que l'œuvre de Goethe se termine par l'assèchement d'un marécage afin de créer un royaume habitable, et le saccage de la demeure de Baucis et Philémon plonge Faust dans le désespoir. Or Henri Pousseur et Michel Butor explorent aussi dans cet opéra la fonction éthique qu'une telle œuvre peut remplir, en tentant de créer, je le montrerai, une communauté culturelle ouverte et accueillante.

On voit immédiatement que la musique occupe une place dans l'intrigue : le prénom d'Henri permet de voir dans les préoccupations du personnage certaines de celles du compositeur, alors que l'assimilation de Méphistophélès à un directeur de théâtre donne à cette œuvre un aspect satirique et burlesque. C'est là le premier nœud entre littérature et musique que propose cette œuvre. Le mythe de Faust a été choisi à

<sup>1</sup> La totalité de l'entretien se trouve en annexe.



dessein par Henri Pousseur afin de réaliser cette alchimie entre les deux arts dont il est question, comme on peut le lire dans la première lettre qu'il envoie à Michel Butor pour lui exposer son projet, le 29 septembre 1960 :

Le mythe de Faust me paraît susceptible de rassembler les principales interrogations, les principales préoccupations collectives de notre temps et justifier, en lui donnant une fonction prospective, non seulement l'alchimie des différents modes actuels de production musicale (récitants, chanteurs, instruments solistes, orchestre et bande magnétique), mais aussi celle, nouvellement tentée, *du verbe et de la musique*.

On comprend bien à la lecture de cet extrait qu'Henri Pousseur a l'ambition de faire de cette œuvre une *synthèse*, à l'intérieur du cadre de la musique savante moderne en unissant « les différents modes actuels de production musicale », mais aussi entre « la musique et le verbe », et entre « les principales préoccupations collectives de notre temps. » Le champ lexical de la nouveauté et de la modernité est extrêmement présent : « de notre temps », « actuels », « nouvellement tentée », ce qui montre que l'aspect synthétique de cet opéra, sa capacité à reprendre les œuvres du passé par une systématisation de l'emploi de la citation musicale ou littéraire, constitue, paradoxalement, sa modernité, j'y reviendrai.

On voit bien alors pourquoi Henri Pousseur a fait appel à Michel Butor : cet art du collage, déjà présent dans l'œuvre de Michel Butor en 1960 pour ses œuvres mobiles, cet usage créatif de la traduction, que j'ai vu à l'œuvre dans *Description de San Marco* que Michel Butor écrit en même temps que *Votre Faust* et dont on retrouve certaines citations dans l'opéra, ne cesse de se développer. Et il est probable que la collaboration avec Henri Pousseur a orienté l'écriture de Michel Butor sur les voies de l'œuvre mobile et du collage, tout comme il est évident qu'elle constitue un pivot dans l'esthétique d'Henri Pousseur. Dans la correspondance des deux artistes, cette unité de technique de composition est mise en avant par Henri Pousseur :

Avant cela, j'avais achevé la foire (vous verrez, toutes sortes de petites choses à vous montrer et demander), le cabaret et surtout, tous les interludes, qui constituent un ensemble assez réussi, je pense : de petites choses très simples, mais pleines d'inattendu, et tout à fait dans l'esprit général de la chose, œuvre de votre méthode de composition.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Henri Pousseur, *Correspondance avec Michel Butor*, manuscrits conservés à la fondation Paul-Sacher (Bâle), lettre du 24/10/64, référence 2-4-64.

« L'esprit général de la chose », c'est cette technique qui consiste à fonctionner par allusions ou par citations. Henri Pousseur parle de son propre travail de composition, mais il peut pourtant affirmer que c'est l'« œuvre de votre méthode de composition » en parlant à Michel Butor. Le déterminant possessif souligné fait part de son ambiguïté, puisque ici, la technique de composition de Michel Butor est aussi celle d'Henri Pousseur. D'autres passages affirment cette composition à quatre mains, où, si chacun des deux artistes garde son domaine de spécialisation, l'autre y trouve pourtant son mot à dire :

C'est vrai, n'est-ce pas, que le sujet de cet opéra, ce sera cet opéra ? Que son action, ce sera sa composition, la composition de sa musique, en particulier ? Alors, et comme vous aurez eu une part importante dans la conception de cette musique, vous ne m'en voudrez pas si je me mêle encore un peu de ce qui, normalement, est de votre ressort ? D'ailleurs, notre « brain-trust » a si bien fonctionné que je ne me fais pas trop de soucis quant à votre réponse à cette question.<sup>1</sup>

L'écrivain a « une part importante dans la conception de cette musique », notamment pour ce qui est de la structure générale de l'œuvre et du choix des citations ou des allusions. De même, le musicien se mêle « encore un peu de ce qui, normalement, est de votre ressort » : je verrai, au fil de mon analyse, qu'Henri Pousseur conçoit des fragments de textes selon ses méthodes de composition musicale.

On imagine donc sans difficulté que cet opéra va rejouer le lien du texte et de la musique : le musicien écrit selon ses méthodes de composition, l'écrivain compose selon ses méthodes d'écriture, et un système de va-et-vient s'installe entre ces deux hommes. Henri Pousseur explique en effet dans l'une de ses lettres qu'il envoie ses brouillons à Michel Butor, pour que celui-ci voie le travail de composition en train de se faire et, s'il le veut, intervienne. À propos de la qualité de cette collaboration, Jean-Yves Bosseur s'exprime ainsi :

**Vous venez de parler du lien très étroit entre les dialogues et la musique. Peut-on encore parler de livret ?**

Non, pendant longtemps Butor n'a pas publié ce texte, si ce n'est sous la forme d'extraits. *Votre Faust* est quasi impubliable en tant que livre. L'œuvre existe comme une entité dont on ne peut pas véritablement détacher le texte.

**Dans les *Œuvres complètes*, il y en a une trace mais, effectivement, les dialogues contiennent des précisions musicales, les moments auxquels les citations musicales apparaissent sont mentionnés ; d'autre part, ce texte ne rend pas compte de tous les cris, des fonds sonores, les conversations, qui parcourent l'œuvre ; on ne peut pas vraiment séparer le texte et la musique.**

<sup>1</sup> *Ibid.*, lettre du 06-08-1961, référence 2-4-6.

Ce qui posait un gros problème, parce que *Votre Faust*, c'est plus de huit ans de collaboration, un travail gigantesque pour Michel Butor, qui n'a jamais pu en tirer parti sur le plan d'une publication autonome, comme il l'a souvent fait dans le cas d'autres collaborations<sup>1</sup> [cf. les volumes successifs des *Illustrations*].

### **Pourquoi Henri Pousseur et Michel Butor étaient-ils particulièrement désignés pour cette collaboration ?**

Butor était passionné par la musique depuis très longtemps ; je ne pourrais pas mentionner d'autres ouvrages d'écrivain aussi pointus sur la musique que le *Dialogue avec 33 Variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*. Certes, il s'était fait un peu aider par Pousseur pour les analyses, mais je ne connais pas d'autres écrivains aussi intensément fascinés par l'univers musical.<sup>2</sup> Dès le début des années 1960, Pousseur a été très séduit par les romans de Michel Butor. Pour ma thèse, j'étais allé à Nice chez Michel Butor, qui m'avait montré sa correspondance avec Pousseur ; il y en avait une armoire entière, c'était invraisemblable !

C'est même, pour lui, l'un des apports les plus essentiels de *Votre Faust* à la tradition musicale :

### **Qu'est-ce que *Votre Faust* a apporté à la musique de cette époque-là ?**

D'abord un modèle de collaboration extraordinaire que l'on n'a que fort peu retrouvé par la suite, si ce n'est peut-être avec *Petrus Hebraïcus (Le Procès du jeune chien)* – une collaboration ultérieure de Pousseur avec Butor –, mais c'est presque unique.

La dimension éthique d'une telle écriture est, à la lecture de leur correspondance, un autre terrain d'entente de ces deux artistes. Elle est multiple : au premier degré on trouve dans cet opéra une critique de la mercantilisation de l'art à l'époque moderne, les préoccupations économiques d'Henri et la pression financière que le directeur exerce sur lui étant largement soulignées. Plus profondément, cet opéra propose une vision du monde baroque<sup>3</sup>, où tout n'est qu'illusion, où toute chose peut devenir autre chose

<sup>1</sup> Michel Butor déclare ainsi : « Dans *Matière de rêves IV*, si tout va bien, je prendrai pour point de départ *Votre Faust*. Je ferai cinq textes avec *Votre Faust* à partir de la partition. Eh bien, depuis que la partition est à peu près terminée, cela fait maintenant dix ans, je cherche comment faire publier intelligemment le texte. Je n'ai pas encore trouvé. Là, je sens une solution, qui est d'ailleurs une solution partielle, mais enfin qui est bonne. » Michel Butor et Frédéric-Yves Jeannet (lettre de Michel Butor, 4 décembre 1978), *De la distance*, déambulation, Rennes, Éditions Ubacs, 1990, p. 119 et 120.

<sup>2</sup> Ce passage évoque les propos de René Koering au *Colloque de Cerisy, Approches de Butor* : à propos d'une de ses compositions avec Michel Butor, il explique que « le fait que la partition soit réalisée en dehors et surtout avant la composition du texte oblige l'écrivain à tenir compte des exigences lyriques de la partition notée. (Là il est à signaler que le choix de Butor se relève particulièrement heureux, grâce à la grande familiarité de l'écrivain avec la possibilité de composer son texte en fonction de son interprétation de l'articulation des phrases musicales, choix entre les textes chantés et récités et aussi la possibilité de l'analyse de la partition comme base de la structure du langage). » p. 305-306, *op. cit.* Là encore, on voit cette reconnaissance de musicien pour les qualités d'écoute musicale de Michel Butor.

<sup>3</sup> J'ai déjà signalé les travaux de Johan Faerber et de Georges Raillard par exemple sur les aspects baroques de

que ce qu'elle est, donnant ainsi l'impression d'une grande cohérence sous-jacente à l'ensemble des œuvres abordées. Le mythe reprend alors sa fonction antique de révéler à travers une fiction l'un des visages de la réalité : réalité d'une continuité artistique et d'une cohérence difficiles à cerner à travers toutes les mouvances d'une œuvre protéiforme et habitée par le passé grâce à la profusion des citations. Je verrai notamment que c'est autour de la question de la damnation et de la rédemption que s'organise ce tissage de références.

Rappelons rapidement ce qu'a pu représenter *Votre Faust* à l'époque de sa composition. *Votre Faust* est une large réflexion sur le positionnement de deux artistes d'avant-garde par rapport à toute une tradition. Là où Michel Butor parle d'hospitalité, Henri Pousseur utilise le terme « intégration » : notons la connotation sociale de ces termes. Pour comprendre l'importance de cet aspect, il faut rappeler la situation idéologique du sérialisme intégral et de l'école de Darmstadt dont Henri Pousseur était l'un des membres éminents, et du « Nouveau Roman ». Dans les deux cas, on trouve une volonté de reconstruire un art neuf, débarrassé des scories du passé : c'est la mort du personnage, de la continuité temporelle et spatiale et de l'intrigue, et c'est l'abolition de la tonalité et la radicalisation du système sériel théorisé par Pierre Boulez entre autres, dans le but de faire sortir le public de sa passivité. Citons quelques lignes d'Adorno qui voit dans cette tentative de rendre le public actif un élément essentiel de la *Philosophie de la musique nouvelle* : « L'élaboration d'une telle logique de la rigueur musicale au détriment de la perception passive des sons dans leur aspect sensuel, définit le rang artistique par rapport à la plaisanterie culinaire.<sup>1</sup> » On voit l'aspect extrêmement provocateur de ces propos, qui rejettent la musique antérieure, ou du moins la manière dont on écoute la musique antérieure (et la distinction est de taille) comme « plaisanterie culinaire », se contentant d'être agréable et facile à l'auditeur, là où la musique nouvelle force le public à rénover son écoute, à sortir de ses habitudes sclérosantes. *Votre Faust* va bien dans cette logique de rendre l'auditeur plus actif, de le faire sortir de sa passivité ; cependant, cela ne se fait pas, pour Michel Butor et Henri Pousseur, en refusant la tradition musicale ou littéraire, bien au contraire. À cet égard, Michel Butor comme Henri Pousseur font figure de dissidents, puisque tous deux tentent d'ouvrir un espace esthétique résolument moderne et pourtant capable d'intégrer des éléments du passé, de confronter toutes les théories musicales opposées les unes aux autres, de montrer une continuité entre

---

l'œuvre de Michel Butor : Johan Faerber, « Le déni du lieu ou l'utopie baroque dans l'œuvre de Michel Butor », p. 271-288, dans *Michel Butor : déménagements de la littérature*, op. cit., ou encore, Georges Raillard, « De quelques éléments baroques dans le roman de Michel Butor », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* n° 14, Paris, « Les Belles Lettres », 1962.

<sup>1</sup> Theodor Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, p. 22.

elles pour obliger le lecteur à refuser tout mot d'ordre exclusif. *Votre Faust* permet d'explorer cette possibilité d'une continuité entre tradition et modernité. S'ouvre alors un « temps dénué d'impatience », selon l'expression d'Henri Pousseur dans « Aujourd'hui l'opéra », où le présent s'élargit et s'approfondit au contact d'un genre musical ancien, l'opéra, et d'un mythe immémorial, Faust.

L'avant-garde musicale de l'époque a beaucoup souffert d'un désintéressement du grand public. Elle a été considérée, en cette période de guerre froide, comme un art « petit bourgeois », confisqué par une élite, et opposé par beaucoup à la musique du Réalisme socialiste qu'incarne par exemple le dernier Prokofiev. Composer un opéra, genre très populaire au XIX<sup>e</sup> siècle, genre où toutes les classes sociales se rencontraient, fait alors figure d'utopie, ou de souvenir plein d'une nostalgie suspecte aux musiciens qui se reconnaissent dans le sérialisme intégral<sup>1</sup>. Henri Pousseur souhaitait faire apparaître cette préoccupation dans la pièce :

Henri, préoccupé des significations fonctionnellement inhérentes à la musique qu'il pratique, préoccupé des relations de cette musique au langage articulé (comme on dit), à la voix et, plus particulièrement, au chant, se pose la question, au moment où le DT lui fait la proposition que vous savez, de savoir s'il est capable, si son langage musical est capable (est déjà capable) de répondre à une telle demande, il pose, brièvement mais avec pénétration, la question au DT, lui parle des problèmes de communication auxquels la musique moderne doit faire face.<sup>2</sup>

Si on ne trouve pas de trace de ce dialogue entre le directeur de théâtre (DT) et Henri dans la version imprimée, cet extrait de correspondance éclaire certains aspects de l'œuvre : son répertoire de citations qui procure au spectateur le plaisir de la reconnaissance, sa dimension humoristique qui suscite l'intérêt du public, et surtout sa structure mobile qui amène le public à participer, à s'impliquer dans l'œuvre, ce qui, on l'espère, aide à dépasser les « problèmes de communication auxquels la musique moderne doit faire face ». Il s'agit de proposer une musique à laquelle le public peut adhérer, par le biais du rire, de la reconnaissance de certains passages très connus du répertoire, par la réactualisation du mythe faustien, et surtout de la participation directe à l'élaboration de l'œuvre. À la fin de son article sur les scènes de foire, Henri Pousseur revient sur cette volonté de rallier un large public :

<sup>1</sup> Marianne Pousseur évoque la violence de cette suspicion, parlant des accusations de « fascisme » subies par son père, dans l'entretien qu'on trouvera en annexe.

<sup>2</sup> Henri Pousseur, *Correspondance*, lettre à Michel Butor du 6 août 61, manuscrit conservé à la fondation Paul-Sacher à Bâle, référence 2-4-6.

Après ces explications, on pourrait objecter, ou du moins demander si une telle œuvre n'est pas destinée au seul public capable de reconnaître les nombreuses références qu'elle contient, donc à un public assez limité. Je ne nie pas, j'espère même, que la reconnaissance, fût-ce même seulement d'une partie de ces citations, imitations et autres réminiscences littéraires et musicales, peut procurer une jouissance particulière, et aussi entraîner une compréhension plus profonde de tout le propos de l'œuvre (par exemple, la simple citation instrumentale d'une mélodie tirée de n'importe quel opéra, peut évoquer les paroles ou l'action dramatique qui y sont normalement associées et ainsi développer et enrichir le réseau de références mentales et affectives dans lequel l'histoire se présente). Mais cette activité (partiellement) intellectuelle ne doit pas être le seul, peut-être même le plus important facteur constitutif de la perception de l'œuvre, de la participation à son déroulement. Mes différentes indications fragmentaires devraient avoir suffisamment montré que l'action racontée, avec le problème « moral » qui s'y pose, et avec sa variabilité (qui permet une solution relativement « libre » de ce problème), se développe dans un domaine tout à fait commun, à l'intérieur d'une problématique collective aujourd'hui particulièrement aiguë (notamment celle de « l'aliénation » des forces productives et de la perte y afférente de la droiture humaine) ; elle me semble donc absolument capable d'éveiller l'intérêt et l'attention du public le plus large. Bien sûr, il ne faut pas oublier (cela est d'ailleurs lié au thème lui-même) que l'industrie des loisirs (dont la complicité avec tout l'impérialisme économique, ses mobiles et ses méthodes, ne peut être niée) s'efforce de susciter et d'entretenir dans le public un très haut degré d'apathie, et que cela réussit actuellement assez bien. Même la culture la plus distinguée n'en reste pas intacte ; bien mieux, les formes d'art modernes, révolutionnaires et « contestataires » elles-mêmes, n'échappent certainement pas au danger de céder à cette entreprise, extraordinairement subtile, de récupération. Mais il ne faudrait pas non plus se tromper sur les véritables facultés intérieures du « peuple ».<sup>1</sup>

Cet extrait montre les différents attraits de cette œuvre pour un public plus ou moins large: il y a d'abord le plaisir de la reconnaissance, dont Henri Pousseur explique un peu plus loin qu'elle est toujours fragmentaire, mais très difficilement inexistante puisqu'un auditeur particulièrement inculte reconnaîtrait au moins les imitations de bruits naturalistes (cris, bruits du port, grincements de porte...). Vient ensuite « le problème "moral" », c'est-à-dire la mercantilisation de l'art, la subordination du domaine artistique et spirituel au domaine économique, qu'Henri Pousseur exprime par des mots particulièrement marqués par l'idéologie marxiste de l'époque (« "aliénation" des forces productives »). Il y a aussi la dimension ouverte, participative de l'œuvre, « sa variabilité ». Henri Pousseur a alors conscience d'aller à contre-courant de « l'industrie des loisirs », de « l'impérialisme économique » et même de la version marxiste de l'art « révolutionnaire », tout aussi peu novateur au niveau esthétique, qui vise à provoquer « l'apathie » du public. Ce caractère participatif de *Votre Faust* permet d'intéresser un large public mais aussi d'en faire un acteur de sa culture et par association de son économie et de sa politique, et non pas un consommateur passif. Michel Butor revient, dans l'entretien qu'il m'a accordé, sur cette volonté de rallier un large public :

<sup>1</sup> Henri Pousseur, *Écrits théoriques, 1954-1967*, op. cit., p.341-342.

Faire quelque chose de pas trop difficile a été notre obsession pendant tout le temps où nous avons travaillé sur cette œuvre, mais nous n'avons pas réussi ; il est très difficile pour les musiciens de maîtriser cette mobilité. Les musiciens classiques n'ont pas la faculté de répondre à ce qui se passe à côté, comme le font les musiciens de jazz.

Nous avons essayé de faire quelque chose qui ne soit pas trop enfermé dans le cénacle musical de l'époque, c'est-à-dire le Domaine musical à Paris et Darmstadt en Europe. Il fallait que notre opéra puisse être présenté dans ces endroits, mais aussi qu'il en sorte, ce qui était extrêmement difficile.

On comprend aussi qu'Henri, porteur de ces questions, est un double d'Henri Pousseur. Cela ne laisse aucun doute puisque dès le « Prologue sur le théâtre », Henri récite une conférence, censée être de son cru, et c'est l'une des conférences d'Henri Pousseur, « Pour une périodicité généralisée<sup>1</sup> ». Il ne faut cependant pas se contenter de cette interprétation puisque Henri, le personnage, est manipulable et même parfois peu intelligent, comme l'a souligné Célestin Deliège dans *Cinquante Ans de modernité musicale*<sup>2</sup>, qui constate que la plupart des répliques d'Henri sont des questions ou des reprises de ce que vient de dire son interlocuteur (« Vraiment ? » « Vous croyez ? »). Je n'en conclurai pas, comme Célestin Deliège, que le directeur incarne Michel Butor en train de manipuler Henri Pousseur, ce qui est bien peu en accord avec la collaboration équilibrée et amicale que laisse entrevoir la correspondance des deux hommes, mais plutôt que le personnage d'Henri n'a pas pour seule fonction d'être un double d'Henri Pousseur : il est à la fois l'incarnation moderne de l'artiste démuné devant la force mercantile que représente le directeur, l'incarnation de Faust, qui choisit le pacte diabolique et un personnage médiocre, comique, soumis aux décisions d'un public plus ou moins bienveillant. La faiblesse de caractère du personnage n'est pas forcément à comprendre comme une pique du librettiste envers le compositeur, mais plutôt comme une possibilité théâtrale de donner à voir la position difficile d'un compositeur plein d'idéal et d'inspiration mais démuné face aux réalités commerciales qui permettent (ou non) à une musique de toucher son public, ainsi qu'une façon d'inviter le public à prendre en main le destin d'un personnage bien peu décidé à le faire. On peut voir ici l'influence du Nouveau Roman qui cherche à supprimer le personnage, ou du moins à ne plus en faire l'élément principal de l'œuvre littéraire.

Le directeur incarne le rejet d'une musique d'avant-garde et la soumission aux goûts conservateurs d'un certain public, comme nous le montre avec humour cet extrait de la scène I de l'acte I :

<sup>1</sup> Henri Pousseur, « Pour une périodicité généralisée », dans *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale*, *op. cit.*

<sup>2</sup> Célestin Deliège, *Cinquante Ans de modernité musicale*, Liège (Belgique), Mardaga, 2003.

HENRI : Mais il faut que cela soit un Faust ?

LE DIRECTEUR : Il faut que cela soit un Faust. Que voulez-vous, nous sommes quand même obligés de tenir compte des goûts, des besoins de notre public.

[...]

*Le second spot se rallume sur la basse qui rechante : « À l'embryon qui vient de naître... »*

LE DIRECTEUR, *criant* : Ah, vous aussi vous êtes poursuivi par ce maudit écorcheur d'oreilles. Mais on n'aura donc jamais une loi contre ces gens-là !<sup>1</sup>

On voit que les « goûts » et les « besoins » que le directeur attribue au public lui servent à justifier son pacte dont on connaît la valeur diabolique : les prétendus « goûts » du public sont un moyen utilisé par le directeur pour pousser Henri à accepter le pacte qui causera, selon le mythe, sa ruine. De plus, si on relit la fin de l'extrait des *Écrits théoriques* cité ci-dessus, on comprend que pour Henri Pousseur, justifier des œuvres d'art peu novatrices par le fait que le public les aime est une façon de le conforter dans sa passivité intellectuelle, de sous-estimer sa capacité à réagir à ce qu'on lui offre et à se l'approprier. Il y a donc bien un éclairage très négatif sur ce discours du directeur, et sur ces prétendus « goûts » et « besoins » du public. Cependant, puisque Henri Pousseur a choisi de composer son opéra à partir du mythe de Faust, on ne peut pas rejeter comme absurde la proposition du directeur : il faut effectivement tenir compte du goût du public pour la tradition, mais cela ne doit pas se faire au détriment de la capacité d'innovation des compositeurs. Henri Pousseur fait ici le procès à la fois de l'art soviétisant et de l'art rattaché au capitalisme, refusant de prendre parti et inscrivant *Votre Faust* comme une œuvre d'art personnelle, hors système.

Au contraire, le directeur rejette très violemment la musique de Webern, puisque « À l'embryon qui vient de naître » sont les paroles choisies par Michel Butor et Henri Pousseur pour le début du premier air de la deuxième cantate de Webern. Notons que ces paroles sont tirées du « Rêve de la Nuit de Walpurgis » du *Faust* de Goethe. Or Webern est une référence primordiale pour Henri Pousseur, comme le fait comprendre sa présence récurrente tout au long de la pièce, et particulièrement dans cette scène initiale, dont je verrai qu'elle a des airs de manifeste musical, ou du moins qu'elle montre quel est le projet musical de cet opéra. Les termes excessifs qu'utilise le directeur (« écorcheur d'oreilles » et réclamation d'une loi contre « ces gens-là ») font penser aux critiques virulentes qui ont accueilli la musique de

<sup>1</sup> Michel Butor, *Votre Faust* (1977), (texte), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, VIII, *Matière de rêves*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2008, p. 941.



Webern. Le directeur se trouve donc rattaché à un certain public, à une certaine critique, fermée aux innovations de la musique contemporaine.

Il incarne aussi un certain mépris pour le livret, opposé au point de vue d'Henri Pousseur sur la question.

LE DIRECTEUR : Ah oui, le livret... Ne vous faites pas de souci. Je vous trouverai cela. Est-ce que vous avez dans la tête un écrivain particulier ? Non, tant mieux ! Rien n'est plus dangereux pour un musicien ou un peintre que de s'intéresser à la littérature. Il est vrai qu'un livret d'opéra, n'est-ce pas... Ce qui compte, c'est la musique. Donc, je m'en charge ; je connais des quantités de ces gens-là ; au besoin je vous l'écrirai moi-même. <sup>1</sup>

On lit ici le mépris du directeur pour ceux qui écrivent des livrets à travers l'aposiopèse qui termine « Il est vrai qu'un livret d'opéra, n'est-ce pas... ». « Ces gens-là » est une expression fréquente dans la bouche du directeur, qui montre qu'il a tendance à généraliser ce que peuvent être les écrivains, ce qui laisse supposer les nombreux a priori qu'il doit avoir à leur propos. Notons en passant que l'idée selon laquelle la fréquentation de la littérature est dangereuse pour un musicien est partagée par Luciano Berio, qui fera une critique très sévère de *Votre Faust* après sa première exécution, en faisant reposer l'insuccès de cette représentation, reconnu par Henri Pousseur et Michel Butor comme une conséquence de la mise en scène, sur Michel Butor, qui aurait, d'après lui, fait un travail d'écrivain au lieu d'un travail de librettiste, c'est-à-dire qu'il aurait écrit le texte pour lui-même et non pas pour la musique.<sup>2</sup> Cependant, la profonde et durable collaboration de Michel Butor avec Henri Pousseur indique que ni l'écrivain ni le musicien ne partagent cette façon de voir les choses. La lettre ouverte d'Henri Pousseur à Luciano Berio, qui répond à l'article de ce dernier, confirme d'ailleurs que le compositeur assume et défend sa collaboration avec Michel Butor.

*Votre Faust* est donc profondément inscrit dans son temps, à la fois comme acte de dissidence esthétique face aux écoles de la musique contemporaine et du Nouveau Roman, et plus largement, dans un contexte de guerre froide, aux deux modèles américain et soviétique, et comme illustration des problèmes que rencontre le monde de l'art à cette époque-là. C'est une œuvre à contre-courant des tendances et des idéologies, ce qui est, d'après Danielle Cohen-Levinas, le propre du genre de l'opéra : « L'opéra comme épiphanie d'un temps antérieur aux sollicitations historiques et théoriques de la composition musicale, d'un temps à contretemps, dont l'essor va à l'encontre des diatribes, prophéties ou

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 952.

<sup>2</sup> Revue *Contrechamps*, numéro spécial Berio, septembre 1983.

déclarations critiques inscrites en creux dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.<sup>1</sup> » Je reviendrai sur le caractère « à contretemps » de l'opéra, et de cet opéra en particulier, qui installe une temporalité opposée à celle du progrès historique, que j'associerai, en suivant Danielle Cohen-Levinas, à la temporalité du mythe. J'étudierai d'abord la structure labyrinthique de cet opéra, puis je me plongerai dans l'étude de la signification du jeu de masques qu'on peut y lire.

<sup>1</sup> Danielle Cohen-Levinas, *L'Opéra et son double*, Paris, Vrin, 2013, p. 18.

## A) Une structure-labyrinthe

Le labyrinthe représente une architecture qui apparaît comme chaotique mais dont on sait qu'elle a un sens, qu'on pourrait y trouver un chemin. Dans *Votre Faust*, l'omniprésence des citations crée cet aspect chaotique, labyrinthique, mais l'étude de la structure permet de découvrir la cohérence de l'ensemble. C'est une idée que j'ai déjà développée à partir de *L'Emploi du temps*, *La Modification*, *Réseau aérien* ou les autres œuvres mobiles : pour révéler dans le monde un sens, on peut créer une œuvre apparemment chaotique dans laquelle pourtant on finit par trouver son chemin. Tout désordre n'est qu'apparent, et permet d'installer le « secret » essentiel au don d'après Derrida<sup>1</sup>, comme je l'ai déjà expliqué. Cette image du labyrinthe est très présente dans l'œuvre de Michel Butor, comme l'ont déjà souligné de nombreux critiques : voyons un peu quelle est la fonction structurelle de l'image du labyrinthe d'après Pierre Brunel, André Siganos et Georges Raillard. Ce qu'ils identifient comme une particularité des romans de Michel Butor me semble tout à fait valable pour *Votre Faust*.

Pierre Brunel évoque « une trilogie libre du labyrinthe » à propos de *La Modification*, *L'Emploi du temps* et *Passage de Milan*, et cite d'autres critiques ayant travaillé sur cette image dans l'œuvre :

Les étages, les couloirs, les escaliers dans l'immeuble de *Passage de Milan* créent un état de claustration. Léon Delmont est, comme l'écrit André Siganos, « un homme "labyrinthé" », qui « se trompe de chemin [dans le livre] alors qu'il se trompe lui-même de chemin<sup>2</sup> ». Quant à *L'Emploi du temps*, avec la lenteur de ses phrases, il « tend à figurer », selon Georges Raillard, « l'investissement par le narrateur d'une ville où il se sent étranger ». [...] La structure, la figure du labyrinthe naît de ce sentiment même : « cette dépossession de soi, aux franges indistinctes du temps et de l'espace, suscite l'image mère du livre : le Labyrinthe<sup>3</sup> ». <sup>4</sup>

Ce n'est pas seulement le lieu dessiné par le livre qui ressemble à un labyrinthe, c'est le personnage, c'est le livre entier. Le néologisme « labyrinthé » marque bien l'influence de cette « image mère » sur le personnage lui-même. De plus, Georges Raillard lie le labyrinthe au sentiment de « dépossession de soi », et « aux franges indistinctes du temps et de l'espace » : le labyrinthe parcourt tout le livre en tant que perte de repères, spatiaux mais aussi temporels. Le temps n'est plus linéaire, l'espace se perd en méandres, la psychologie du personnage aussi.

<sup>1</sup> Jacques Derrida, *Donner le temps*, op. cit.

<sup>2</sup> André Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, PUF, 1993, p. 135.

<sup>3</sup> Georges Raillard, *Butor*, op. cit., p.190.

<sup>4</sup> Pierre Brunel, *Butor*, « *L'Emploi du temps* », le texte et le labyrinthe, op. cit., p. 9-10.

Pierre Brunel montre dans son ouvrage que le labyrinthe n'est pas seulement un thème, mais qu'il structure aussi l'écriture butorienne : « Le langage romanesque ne se contentera pas de suivre les détours du labyrinthe, il sera lui-même créateur de labyrinthe.<sup>1</sup> » De même, Georges Raillard explique que le Labyrinthe « à son tour, impose la construction du récit (selon la forme du canon en musique), ses figures imaginaires (Ariane-Ann, Rose), son décor trié, ses personnages, son thème explicite : la possibilité d'opposer à la dilution du vécu la stabilité d'un écrit ; l'écriture comme fil d'Ariane<sup>2</sup> ». Cette citation lie la forme labyrinthique et la forme en canon de l'œuvre, ce qui m'intéresse particulièrement, puisqu'on peut y lire une intuition sur la fonction labyrinthique d'une structuration musicale de l'œuvre chez Michel Butor. De plus, on trouve bien ici l'idée que le texte perd et guide en même temps le lecteur : il est labyrinthe et fil d'Ariane. Pierre Brunel reprend et précise cela :

Ce texte lui-même peut apparaître comme dangereusement labyrinthique. Pour Jacques Revel sans doute, mais aussi pour Michel Butor, et pour le lecteur. Chargé d'intertexte, désireux de capter l'espace-temps, de reconstituer la mémoire mais de dire aussi l'oubli, il obéit à la double fascination de l'écriture policière et de l'écriture musicale. On pourrait craindre qu'il ne se perde dans ce dédale d'ambitions. Mais est-il dans la vocation du texte de se perdre ? À devenir labyrinthe, disparaît-il en tant que fil d'Ariane ?<sup>3</sup>

Le labyrinthe n'est pas un espace chaotique : conçu par un architecte, il est une forme maîtrisée, suffisamment maîtrisée pour donner l'illusion du chaos. Il est la sensation du chaos tout en donnant l'intuition d'un ordre difficile à percevoir. De même l'écriture, puisqu'elle est un ensemble de signes faisant sens, s'offre comme un fil d'Ariane : sans savoir où elle nous mène, comment elle fait sens, nous supposons qu'elle repose sur un ordre. Ici encore, l'écriture labyrinthique est associée à « l'écriture musicale » : c'est que comme elle, l'écriture musicale de Michel Butor suggère un ordre tout en donnant l'impression d'un chaos. Ou plutôt : il révèle l'aspect chaotique de la réalité et guide le lecteur-spectateur-auditeur afin de lui permettre d'y chercher un chemin. Dans un entretien donné à Thierry Bayle, Michel Butor déclare :

Il y a certainement un aspect labyrinthique dans mon œuvre, mais j'essaie d'aider les gens à se retrouver dans ce labyrinthe. Ce ne sont pas mes livres qui sont labyrinthiques, c'est la réalité ! Mes livres sont des fils d'Ariane pour tenter de clarifier le labyrinthe. Le labyrinthe est beaucoup plus obscur qu'on ne le croit habituellement.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>2</sup> Georges Raillard, *Butor, op. cit.*, p.190.

<sup>3</sup> Pierre Brunel, *Butor, « L'Emploi du temps », le texte et le labyrinthe, op. cit.*, p. 11-12.

<sup>4</sup> Michel Butor, « Michel Butor : « mes livres sont des fils d'Ariane pour tenter de clarifier le labyrinthe », entretien avec Thierry Bayle, dans *Entretiens, quarante ans de vie littéraire*, III, *op. cit.*, p. 313.

Se pose alors immédiatement une question : comment maintenir la cohérence de l'œuvre si elle nous égare dans un labyrinthe de citations ? En effet, la citation musicale, quand elle introduit un langage tonal dans une œuvre relevant du dodécaphonisme, crée forcément un effet de rupture, polarisant l'attention du spectateur et mettant en péril la continuité de l'écoute. Michel Butor et Henri Pousseur répondent à cette question en faisant de l'élément cité non pas seulement un fragment de l'œuvre mais aussi une composante de la structure.

### a) Un dégradé chatoyant

Si Michel Butor a déjà, à ce moment-là, l'habitude de jouer avec la tradition littéraire par le biais de citations d'auteurs plus ou moins anciens (il a déjà écrit *Degrés*, par exemple), c'est une innovation de taille pour Henri Pousseur qui ouvre avec cette œuvre une nouvelle période de création dans laquelle, rompant avec un sérialisme post-webernien assez strict, il intègre à son sérialisme des éléments tonaux ou modaux, ce qui le rendit suspect à certains compositeurs de sa génération, notamment Berio. Ainsi, Jean-Yves Bosseur déclare dans l'entretien qu'il m'a accordé que :

*Votre Faust* a représenté un travail considérable sur le rapport aux autres musiques, à la citation. C'était un phénomène quasi tabou à l'époque, puisque l'on sortait du sérialisme pur et dur, « orthodoxe », d'une période de *tabula rasa*. Pousseur a été l'un de ses principaux représentants, mais aussi un des tout premiers compositeurs à en dénoncer les limites.

**On renouait avec une tradition musicale.**

Oui, la tradition musicale était interrogée à travers les références à Orphée, Don Juan, aux différents *Faust*, etc. C'est pour moi une œuvre majeure, hélas avortée au départ.

Il évoque aussi l'impact d'une telle œuvre sur le milieu musical de l'époque :

Berio n'a rien compris à *Votre Faust* : cette œuvre ne se réduit pas aux dialogues ; c'est tout un travail d'articulation musicale. Les dialogues n'en sont que la partie la plus visible.

**Cela a dû créer des réticences très fortes dans le monde musical. On connaît la réaction de Berio. Qu'en était-il de Boulez ?**

Il était absolument opposé. L'idée de réutiliser des schémas classiques, même transformés, métamorphosés, c'est très difficilement concevable pour lui.

La pratique de la citation apparaît comme un profond bouleversement dans la musique d'Henri Pousseur. Célestin Deliège, dans *Cinquante Ans de modernité musicale*, explique qu'Henri Pousseur, fervent défenseur du sérialisme postwebernien dans les années 1950-1960, ne concevait pas la citation comme un principe structurant d'un langage musical. C'est la lecture de l'article de Michel Butor, « La musique, art réaliste », dans lequel, rappelons-le, l'écrivain affirme les capacités figuratives de la musique et prend pour exemple Stravinsky qui pratique l'insertion de citations dans un langage sériel avec *Agon*, qui amène Henri Pousseur à contacter Michel Butor et à forger le projet de *Votre Faust* comme tissu de citations. Il faut garder cela en tête pour comprendre l'importance des citations de Webern, notamment au début de l'œuvre, comme si Henri Pousseur voulait rappeler qu'il place toujours son travail sous l'égide de ce compositeur dont on connaît l'importance majeure pour la musique contemporaine et l'école de Darmstadt. Pascal Decroupet, dans l'introduction des *Écrits théoriques, 1954-1967*, insiste sur l'influence durable de ce compositeur sur Henri Pousseur : « La référence à Webern est bien plutôt le fondement même de la réflexion de Pousseur, un Webern constamment « revisité », au visage « écartelé » de manière toujours différente.<sup>1</sup> » Sans obéir à la lettre de l'écriture webernienne, Henri Pousseur en respecte l'idée. En somme, c'est l'extrême cohérence de l'œuvre de Webern qui fascine Henri Pousseur. Il voit cette musique comme « un *continuum acoustique d'espace-temps* qui se trouve ici actualisé de la manière la plus sensible<sup>2</sup> ». Analysant la première *Bagatelle*, il constate qu'elle se construit sur des « connexions chromatiques », c'est-à-dire que chaque note laisse entendre le demi-ton inférieur et le demi-ton supérieur dans son entourage. Il montre ensuite que si ce demi-ton n'est pas entendu dans un intervalle de seconde mais dans un intervalle de septième ou de neuvième, ce qui rend la connexion chromatique moins sensible à l'oreille, alors les deux notes sont données ensemble ou l'une juste après l'autre. Au contraire, quand la deuxième note apparaît dans un intervalle de seconde, elle peut être donnée de manière « médiate », dit Henri Pousseur, c'est-à-dire avec des notes intercalées. Et même dans ce cas, afin de casser tout effet mélodique qui créerait une hiérarchie entre les sons puisqu'il subordonnerait la deuxième note de la seconde à la première, Henri Pousseur montre que Webern introduit des silences, des différences de timbres ou des notes intermédiaires. Il y a là pour Henri Pousseur une manière de prendre en compte la nature du son en considérant comme non équivalent la seconde et la neuvième, ou la consonance médiate et immédiate, ou encore l'intervalle donné dans un seul instrument et celui dans lequel on fait varier le timbre. On voit bien ainsi comment Webern préfigure le sérialisme intégral, ou, pour ce qui m'intéresse, l'attention portée à tous les paramètres du son dans l'œuvre d'Henri Pousseur et particulièrement dans *Votre Faust*. Henri Pousseur s'est aussi beaucoup intéressé aux œuvres mobiles de Webern.

<sup>1</sup> Pascal Decroupet, introduction, dans *Écrits théoriques, 1954-1967*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>2</sup> Henri Pousseur, *Écrits théoriques, 1954-1967*, « Le chromatisme organique d'Anton Webern », *op. cit.*, p.27.

On peut donc lire *Votre Faust* comme une large synthèse de ce qu'a été l'opéra et une ouverture sur ce qu'il peut devenir. En effet, cette œuvre est parcourue de citations d'opéras et de musiques apparentées, notamment de musique d'Eglise, qui tient une large place dans cette pièce. Ce procédé d'écriture est connu de longue date dans la musique savante, du « quolibet », comme celui qui termine les *Variations Goldberg* de Jean-Sébastien Bach, aux nombreux « pots-pourris » du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est aussi, pour Danielle Cohen-Levinas, constitutif du genre de l'opéra, toujours fasciné par sa propre origine, toujours en train de regarder en arrière : c'est ce qu'elle appelle le « complexe d'Orphée ». Chaque opéra, pour elle, retravaille son origine, c'est-à-dire la tragédie grecque, d'où le recours au mythe caractéristique du théâtre lyrique. Elle déclare alors :

Chaque opéra serait alors le lieu de plusieurs opéras, à commencer par *l'Orfeo* de Monteverdi qui simulerait le palimpseste de la tragédie grecque. Il serait le simulacre sublimé – ou transgressé selon les règles et les empiries – d'une transversalité historique pétrifiée à son tour dans les inductions de l'écriture, de la monodie accompagnée au sérialisme figural, en passant par les lois du système tonal et du chromatisme archétypal. Il serait, lui aussi, un palimpseste, le *lieu* où s'inscrit la nécessité d'un rassemblement, d'une alternative universelle au sein d'une situation singulière.<sup>1</sup>

Chaque opéra serait une « transversalité historique » capable de « pétrifier » tous les types d'écriture musicale, afin de satisfaire « la nécessité d'un rassemblement », de valeurs et d'expérience « universelle », nécessité qui est aussi celle du mythe comme moyen pour la communauté de se reconnaître comme telle, de reconnaître ses valeurs communes.

Ce procédé de composition que Danielle Cohen-Levinas appelle « palimpseste » se retrouve ici comme collage de citations, dans le texte de l'œuvre, collage de divers extraits des *Faust* littéraires. Le travail des artistes consiste alors à trouver une forme capable d'accueillir ces diverses citations, de les inscrire dans une continuité. Dans les deux cas, il s'agit d'un geste d'hommage, d'une façon de reconnaître l'importance des artistes du passé dans la conception d'une œuvre. La dédicace de l'opéra est particulièrement claire à ce sujet :

En hommage à  
Johannes Faust,  
Christopher Marlowe,  
Rembrandt van Rijn,

<sup>1</sup> Danielle Cohen-Levinas, *L'Opéra et son double*, op. cit., p. 54.

Karl Simrock,  
Gotthold Ephraim Lessing,  
Johannes Friedrich Müller,  
Jacob Michael Reinhold Lenz,  
Friedrich Maximilian Klinger,  
Johann Wolfgang Goethe,  
Ludwig van Beethoven,  
Franz Schubert,  
Adalbert von Chamisson,  
August Klingemann,  
Christian Dietrich Grabbe,  
Nikolaus Lenau,  
Heinrich Heine,  
Gérard de Nerval,  
Eugène Delacroix,  
Robert Schuman,  
Franz Liszt,  
Hector Berlioz,  
Richard Wagner,  
Charles Gounod,  
Ferruccio Busoni,  
Paul Valéry,  
Thomas Mann,  
F. W. Murnau,  
Etc...<sup>1</sup>

Cette dédicace est remarquable tout d'abord par sa longueur, qui crée un effet comique, renforcé par le « etc. » final. J'en tirerai trois interprétations : d'abord l'idée que l'œuvre est la synthèse de nombreux styles, époques et arts différents, ensuite qu'elle ouvre le mythe à d'autres mythes, mais aussi à des dimensions de la vie habituellement séparées de l'art, comme la traduction, ou l'Histoire, et enfin que la citation reste toujours l'occasion d'un jeu dans lequel l'humour trouve place.

À travers cette dédicace, l'œuvre apparaît bien comme la synthèse de nombreuses époques et de nombreux styles. Des beaux-arts (Rembrandt van Rijn qui a produit le frontispice ornant l'édition originale du *Faust* de Goethe et dont ledit frontispice apparaît pendant l'un des spectacles de marionnettes de *Votre Faust* ; Eugène Delacroix qui a créé dix-sept lithographies représentant les scènes les plus connues du mythe afin d'illustrer la traduction française du *Faust* de Goethe produite par Gérard de Nerval), à la littérature avec une liste des auteurs ayant écrit une version du mythe de Faust (Christopher Marlowe, Karl Simrock, Gotthold Ephraim Lessing, Johannes Friedrich Müller, Jacob Michael Reinhold Lenz, Friedrich Maximilian Klinger, Johann Wolfgang Goethe, August Klingemann, Christian Dietrich Grabbe, Nikolaus Lenau, Heinrich Heine, Paul Valéry, Thomas Mann), au cinéma (F. W. Murnau), à la

<sup>1</sup> Henri Pousseur et Michel Butor, *Votre Faust*, (partition), I, Universal Edition, 1981, p. II.



musique, avec les compositeurs ayant produit des opéras sur le mythe de Faust ou celui de Don Juan et Orphée que Michel Butor et Henri Pousseur lui associent : Robert Schuman (*Scènes pour le Faust de Goethe*), Franz Liszt (*Faust-Symphonie*), Hector Berlioz (*La Damnation de Faust*, avec une adaptation de la traduction de Nerval du Faust de Goethe) Richard Wagner qui composa sept morceaux pour le *Faust* de Goethe, Charles Gounod (*Faust*), Ferruccio Busoni, (*Docteur Faust*). Ces références à de nombreux arts rappellent la conception ancienne de l'opéra comme art total, capable de faire entendre la musique et les mots, de faire voir des images et des jeux d'acteurs. L'aspect synthétique, englobant de *Votre Faust* s'en trouve renforcé.

Ces noms permettent d'ouvrir le mythe, de l'associer à tous les arts, mais aussi à d'autres mythes (c'est le cas du *Don Juan et Faust* de Grabbe qui oppose la figure sensuelle de Don Juan à celle, plus intellectuelle de Faust et souligne leur démesure commune, leur volonté de demander à la vie plus qu'elle ne peut donner), et à la réalité même (Johannes Faust étant la personne historique dont ces mythes se sont inspirés). La référence implicite du titre à *Mon Faust* explique pourquoi Paul Valéry figure dans cette dédicace. Avec cette œuvre, mélange de « drames, comédies, tragédies, féeries selon l'occasion » d'après son auteur, *Votre Faust* partage la pluralité des genres et la liberté d'interprétation du mythe. De plus, le travail de traduction est mis à l'honneur par la dédicace à Gérard de Nerval qui figure dans cette liste parce qu'il est le traducteur du *Faust* de Goethe en langue française et qu'il a ainsi fait le lien entre le texte allemand et l'opéra français de Gounod : de fait, la traduction aura une place importante dans *Votre Faust* qui fait entendre diverses langues européennes et s'amuse à traduire, plus ou moins fidèlement, des passages littéraires ou non d'une langue à l'autre. Michel Butor revient, dans l'entretien qu'il m'a accordé, sur l'importance des traductions :

**Cela a-t-il contribué à votre choix, par exemple dans *Votre Faust*, de passer d'une langue à l'autre pour jouer avec leurs différentes accentuations ?**

Oui. En passant d'une langue à l'autre, on a une richesse phonétique différente. À l'oreille, ces variations donnent quelque chose de beaucoup plus riche. D'autre part le passage d'une langue à l'autre fait passer d'un monde à l'autre, parce que les traductions ne sont jamais fidèles, elles sont plus ou moins fausses. Une certaine fidélité demeure toujours, mais à partir du même texte d'une langue étrangère on peut avoir de nombreuses traductions différentes, cela suivant ce qu'on privilégie. Par exemple, on peut essayer, en traduisant d'une langue dans l'autre, de traduire l'état de la langue : si on traduit un texte du XVII<sup>e</sup> siècle anglais, on peut essayer de le rendre dans la langue du XVII<sup>e</sup> siècle français, ce qui est très difficile, et quelquefois absurde. On peut essayer de traduire un texte du Moyen-Âge dans le français du Moyen-Âge, mais cela ne va pas du tout parce qu'alors il faut retraduire du français du Moyen-Âge au français actuel. Littré a traduit *La Divine Comédie* de Dante en français du XIV<sup>e</sup> siècle. Dans la bibliothèque de la Pléiade, un très charmant professeur au Collège de France a essayé dans sa traduction en français moderne de n'utiliser que des mots qui existaient déjà au XIV<sup>e</sup> siècle en français et qui existent toujours dans le français contemporain, ce qui parfois donne des choses tout à fait absurdes. Il y a un fameux passage dans *La Divine Comédie* sur l'histoire de la poésie et de la peinture. Dante dit : « Autrefois c'était Cimabue qui était le grand peintre, maintenant c'est Giotto. » Le professeur, plein de bonnes

intentions, a traduit en français moderne : « Autrefois c'était Tête-Bœuf qui tenait le haut du pavé, maintenant c'est Geoton. » Évidemment c'est absurde, parce qu'à ce moment-là il faut absolument mettre une note pour dire que Tête-Bœuf, c'est celui qu'on appelle habituellement Cimabue, que tout le monde connaît sous son nom italien.

Aliénor Dauchez y voit le moyen d'influer, par la musique des langues, sur les émotions dégagées par les scènes :

Par ailleurs, dans ces scènes du troisième acte, on entend des gens qui parlent autour des acteurs, et ces gens changent de langues. Les chanteurs ont des mélodies variables, et ils changent de texte en fonction du pays dans lequel ils se trouvent, afin d'avoir des paroles dans la langue du pays. Il y a là une réflexion sur le déterminisme de la langue : si on a un rendez-vous amoureux en anglais, il ne se passera pas comme en espagnol. L'environnement sonore et la qualité de la langue, les couleurs de la langue, influencent la psychologie peut-être beaucoup plus que les traumatismes de l'enfance. Pour moi, c'est quelque chose de très fort parce que je suis sans cesse entre la langue française et la langue allemande. Ce n'est pas seulement le vocabulaire et le background culturel, c'est vraiment le son de la langue qui fait la différence. La musicalité de la langue influence les émotions.

Notons aussi que la référence textuelle principale est celle du *Faust* de Goethe, œuvre qui se présente elle-même comme une façon d'associer diverses œuvres d'art, diverses cultures. En effet, on y trouve des références à Shakespeare à travers *Le Songe d'une nuit d'été* dans le chapitre intitulé « Songe d'une nuit de Walpurgis ou noces d'or d'Obéron et de Titania » dans la première partie, et la seconde partie est une longue traversée de la mythologie grecque, notamment autour du personnage d'Hélène. Ainsi le système de référence se complexifie puisqu'on fait référence à un texte qui fait lui-même allusion à d'autres. De plus, il est amusant de voir que le fait même de généraliser l'usage de la citation est une référence à l'un des auteurs de la liste, Thomas Mann. En effet, le personnage principal de son *Doktor Faustus*, Adrian, est un compositeur et écrit ainsi une œuvre chargée de citations afin de faire une sorte de synthèse de la musique. La référence prend des allures de mise en abyme...

Cette liste annonce donc la richesse de citations de *Votre Faust* : beaucoup de ces auteurs et musiciens sont cités dans l'opéra d'Henri Pousseur et de Michel Butor, par exemple Marlowe, Goethe, en allemand ou dans la traduction donnée par Nerval, Busoni, Gounod, Wagner, Beethoven et bien d'autres. Le « etc. » final ouvre cette liste, car le jeu des citations est sans fin dans cet opéra : d'abord parce que certains musiciens largement cités par *Votre Faust* ne sont pas écrits dans la liste (c'est le cas de Mozart, dont le *Don Juan* constitue un élément majeur des spectacles de marionnettes), mais aussi parce que, de la citation telle quelle à l'allusion en passant par la citation déformée, le nombre de musiciens évoqués par le texte dépend des capacités d'écoute (ou d'imagination ?) de l'auditeur. Dans ses esquisses, Henri

Pousseur explique qu'il va citer un compositeur en le déformant à la manière d'un autre : il se propose par exemple de citer la danse des furies de Gluck mais « distordue à la Milhaud » ; de plus, dans ses *Écrits théoriques*, Henri Pousseur souligne l'aspect infini de la recherche des citations dans son œuvre :

Telle chose ne sera comprise que par quelque cent initiés, telle autre seulement par vingt, telle autre encore peut-être même seulement par trois, et je n'ai pas à cacher que certaines choses ne seront jamais accessibles qu'à *moi seul*.

Je pourrai même aller plus loin et affirmer que je ne connais (de loin !) pas tout ce qui se cache dans cette œuvre, Je me réfère ici à des expériences concrètes qui prouvent que quand on marie deux ou trois éléments de sens, à l'origine étrangers les uns aux autres (mais compréhensibles chacun pour soi), ils apportent avec eux, mettent au monde par leurs croisements d'autres éléments significatifs, involontaires, imprévus, mais déjà connus de l'une ou l'autre manière et dont les liens à la structure d'ensemble sont loin d'être nuls (je pourrais par exemple raconter comment telle petite phrase de *Carmen* a jailli presque automatiquement de la combinaison de deux mélodies, l'une de Berlioz, l'autre de Gounod ; je pourrais montrer que des observations analogues peuvent se répéter à des niveaux beaucoup plus « macroscopiques » ; et d'ailleurs, tout le présent texte met l'accent sur un système logique où ces types d'associations et de déductions « surdéterminées » jouent un rôle très important). Je peux donc aisément imaginer qu'un jour ou l'autre on trouvera dans *Votre Faust* des choses que nous n'y avons pas mises intellectuellement, et qui nous sont actuellement encore cachées, fût-ce parce que nous devons encore acquérir (peut-être au contact de l'œuvre elle-même) les moyens de les comprendre.<sup>1</sup>

En fonction de sa culture musicale, l'auditeur perçoit un plus ou moins grand nombre de citations. Mais en plus de cela, et c'est là qu'intervient sans doute l'imagination, les rapprochements de divers univers musicaux font éclore de nouvelles citations, car, c'est l'un des enseignements de cet opéra, tous les types d'écriture musicale sont en communication les uns avec les autres, et on peut passer de l'un à l'autre par d'imperceptibles glissements harmoniques. L'œuvre nous apprend à concevoir ainsi l'histoire de la musique comme une continuité, ce qui nous éduque à une certaine écoute, capable de percevoir ces ponts et ainsi d'entendre des citations, des allusions musicales, même là où Henri Pousseur et Michel Butor ne les avaient pas prévues. C'est peut-être comme cela qu'il faut lire le « etc » final de la dédicace : impossible de fermer cette liste, un nouveau nom peut venir s'ajouter suivant les capacités d'écoute de l'auditeur.

Ce subtil dégradé de la citation à l'allusion plus ou moins issue de l'imagination de l'auditeur permet aussi de comprendre la musique comme un langage, c'est-à-dire un système de significations commun à tout un groupe. En lisant ce que Michel Butor écrit à propos du mot « citation » dans *L'Alphabet d'un apprenti*, on comprend bien que pour lui, écrire c'est toujours citer : « J'écris avec des mots qui m'ont été

<sup>1</sup> Henri Pousseur, *Écrits théoriques 1954-1967*, op. cit., p. 343.

donnés ; même ceux que j’invente sont pris à l’intérieur d’un système déjà là. J’écris aussi avec des phrases et même avec des pages et des livres. Tout dans mon texte est citation à quelque degré. Il le montre, il le démêle plus ou moins.<sup>1</sup> » La citation est donc aussi un moyen de prendre conscience d’un système commun à tous, construit, que ce soit la langue ou la musique.

Afin d’éclaircir mon propos, voici quelques exemples des nombreuses citations musicales qui traversent le texte. Ici, je présenterai uniquement des citations harmoniquement exactes. Je montrerai les citations déformées, transfigurées, au moment d’analyser le jeu de masques que constitue cet opéra.

Il y a d’abord la citation de la *Deuxième Cantate* de Webern, qui survient quand l’intrigue se déroule dans la chambre d’Henri puisqu’elle est censée être jouée par un violoniste de rue qu’on entend par la fenêtre. On trouve un extrait de la *Marche hongroise* issue de *La Damnation de Faust* de Berlioz à la scène 2 de l’acte I, avec en texte une citation du *Faust* de Goethe dans la traduction de Nerval :

Exemple 8

On rencontre les deux premiers accords du *Tristan* de Wagner à la page 325 du tome II, acte II, scène 2b. Dans les scènes se déroulant dans le cabaret, la chanson de la chanteuse est une reprise de la berceuse de Marie dans *Wozzeck* de Berg : « La musique en est la variation, sur un rythme de jazz, de la berceuse de Marie dans le *Wozzeck* d’Alban Berg. En plus de ces citations et réminiscences, il y a aussi des références à Debussy et tous les mariages possibles entre les différents points de référence stylistique. »<sup>3</sup> On voit déjà ici les modifications plus ou moins profondes qu’Henri Pousseur applique à ses citations : si le rythme seul est modifié dans la berceuse de Marie, l’influence de Debussy est beaucoup plus subtile.

<sup>1</sup> Michel Butor, *Alphabet d’un apprenti*, op. cit., p.43.

<sup>2</sup> Michel Butor et Henri Pousseur, *Votre Faust*, (partition), I, op. cit., p. 76.

<sup>3</sup> Henri Pousseur, *Écrits théoriques, 1954-1967*, op. cit., p. 323.

On la ressent cependant dans les airs imitant le bruit des fontaines ou celui des oiseaux de la scène 4 de l'acte I que les musiciens doivent exécuter régulièrement durant la scène. De plus, notons ici le mot « mariages » qui rappelle que ces deux citations (Berg et Debussy) s'inter-influencent pour donner naissance à toutes les nuances musicales qu'on peut imaginer entre elles deux.

Remarquons encore l'autocitation d'Henri Pousseur, qui introduit un moment de ses *Chants sacrés* dans la scène 2b de l'acte II :

Exemple 9

Ou encore le début du premier *Chant Sacré* comme nous l'indique la didascalie initiale de la scène 2 de l'acte I dans le livret des *Œuvres complètes* : « Un spot s'allume sur le pianiste et le soprano, qui chante le début du premier chant sacré d'Henri Pousseur.<sup>2</sup> » Notons que cette citation permet de confirmer qu'Henri est un double d'Henri Pousseur, puisque le directeur, arrivant sur ces entrefaites, dit « C'est une de vos premières œuvres, n'est-ce pas ?<sup>3</sup> »

Henri Pousseur explique que ce tissage de citations nous apprend à gérer un monde saturé d'informations, tout à fait en accord avec les textes théoriques de Michel Butor sur le roman que j'ai évoqués et ce que j'ai vu dans *6 810 000 Litres d'eau par seconde, Mobile, ou Degrés* :

<sup>1</sup> Michel Butor et Henri Pousseur, *Votre Faust*, (partition), II, p. 330.

<sup>2</sup> Michel Butor, *Votre Faust*, (texte), *op. cit.*, p. 945.

<sup>3</sup> *Ibid.*

Devons-nous regretter cette multiplicité, ce morcellement, cette mixture ? Ou bien, devons-nous tâcher de les maîtriser, d'en tirer parti et, pour cela, tout d'abord nous y adapter, comprendre les possibilités propres de ce nouveau système de communication tout à fait épars, pour que, entre lui et nous, règne une relation plus harmonieuse ?<sup>1</sup>

D'autre part, cela nous apprend aussi à comprendre que tout, à un degré divers, est citation : l'œuvre d'art n'est pas, contrairement au mythe romantique qu'incarne Faust, le produit d'une singularité originale mais toujours une façon de reprendre, plus ou moins fidèlement, une tradition. Cela s'accorde bien avec les écrits théoriques de Michel Butor, par exemple dans son article « La critique et l'invention ». Reste à savoir s'il faut lire dans cette profusion de citations un hommage ou l'étude d'un art en crise :

Si *Votre Faust* représente, d'une certaine manière, l'image d'une apogée de la culture occidentale, elle est également, à travers cet amalgame, le signe d'un déclin qui ne saurait être éloigné et sous-entend la nécessité de faire « table rase » : ambiguïté d'une œuvre qui répond à tous les critères de l'œuvre écrite occidentale, en est même une représentation des plus ambitieuses, l'opéra, accumule toutes ses propriétés consciemment, mais renvoie irrémédiablement à une impossibilité créatrice, celle que ressent Henri, compositeur, qui, dans la majorité des versions de l'opéra, sera réduit à l'impuissance et ne pourra mener à son terme l'œuvre qui lui était commandée par le directeur de Théâtre.<sup>2</sup>

Je suivrai Jean-Yves Bosseur dans son choix de conserver à l'œuvre toute son « ambiguïté » : à la fois hommage, « image d'une apogée », et en même temps preuve par l'exemple de l'impossibilité de créer des opéras traditionnels, c'est-à-dire des opéras qui se veulent originaux, expression nouvelle d'une intériorité unique. En accumulant les chefs-d'œuvre du passé, Henri Pousseur et Michel Butor donnent à entendre la nécessité d'une redéfinition de l'œuvre d'art comme collage, rencontre, de matériaux déjà existants.

<sup>1</sup> Henri Pousseur, « La musique aujourd'hui (étude sur *Votre Faust*) », dans *Les Cahiers du CERM* n° 62, Paris, 1968, p. 13.

<sup>2</sup> Jean-Yves Bosseur, « *Votre Faust* », *miroir critique*, thèse de troisième cycle, *op. cit.*, p. 92-93.

## b) Espace musical, espace harmonique

Dans *Henri Pousseur au présent*, Michel Butor retrace l'évolution esthétique d'Henri Pousseur en mettant l'accent sur son refus de toutes les frontières, de toutes les différenciations. À propos de *Votre Faust*, il écrit :

Pour augmenter et contrôler la variété, et surtout pour pouvoir utiliser à plein la relation avec le texte, il généralise son langage musical de telle sorte qu'il puisse y intégrer toute musique occidentale comme citation ou référence. La notion de rupture est alors dépassée par celle de mise en situation. On entend non seulement une structure musicale mais la façon dont la musique se transforme. La notion de variation prend des dimensions nouvelles.<sup>1</sup>

L'usage de la « citation » ou de la « référence » à d'autres musiques, apparaît comme un outil destiné à « pouvoir utiliser à plein la relation avec le texte » : on voit encore là à quel point l'union du texte et de la musique, la collaboration de l'écrivain et du musicien, est un objectif important de *Votre Faust*. Les phrases suivantes mettent en exergue l'aspect dynamique de cette musique : à la « notion de rupture », fixe, tranchée, elle substitue la notion de « mise en situation », qui pose un cadre dans lequel les éléments sont amenés à évoluer. On retrouve la même opposition du statique (« structure musicale ») et du mouvant (« la façon dont la musique se transforme »), déjà étudiée dans les œuvres mobiles (*Réseau aérien*, *6 810 000 Litres d'eau par seconde*) juste après, et elle revient concentrée même dans celle de « variation », à entendre à la fois comme la forme quelque peu galvaudée du thème et variations, mais aussi comme cette possibilité d'incessants changements dans la structure même de l'œuvre. C'est ce que j'ai appelé la structure-labyrinthe : on y trouve une profusion d'éléments variés, de chemins divergents, qui conserve pourtant une cohérence certaine.

Henri Pousseur appelle « espace harmonique » cette généralisation du « langage harmonique ». Cet espace doit rendre le musicien capable d'« intégrer toute musique occidentale comme citation ou référence ». Après avoir analysé le fonctionnement d'un tel espace, je verrai en quoi la « mise en situation » musicale permet de dépasser la « notion de rupture » et comment la citation est à la fois elle-même et déjà autre chose, déjà en train de se transformer.

La question de l'intégration de tous ces styles dans un style unique se pose aux deux artistes. Cependant, dans l'art musical, elle apparaît comme un véritable tour de force. En effet, il paraît difficile

<sup>1</sup> Michel Butor, « Henri Pousseur au présent », *op. cit.*, p. 537.

d'inventer un style dont tous les autres, tonaux, atonaux, sériels, puissent être déduits. C'est pourtant le projet d'Henri Pousseur, que l'opéra lui permet de travailler :

J'ai beaucoup réfléchi, depuis lors, à la question d'un espace harmonique qui rende possibles les intégrations fonctionnelles dont nous avons beaucoup parlé (et d'un espace musical plus général, dans lequel cet espace harmonique s'insère). C'est un problème difficile, à la fois dangereux (oui, sans pédanterie ; il y a trop de précédents stériles, voire malfaisants, inhibiteurs) et passionnant.<sup>1</sup>

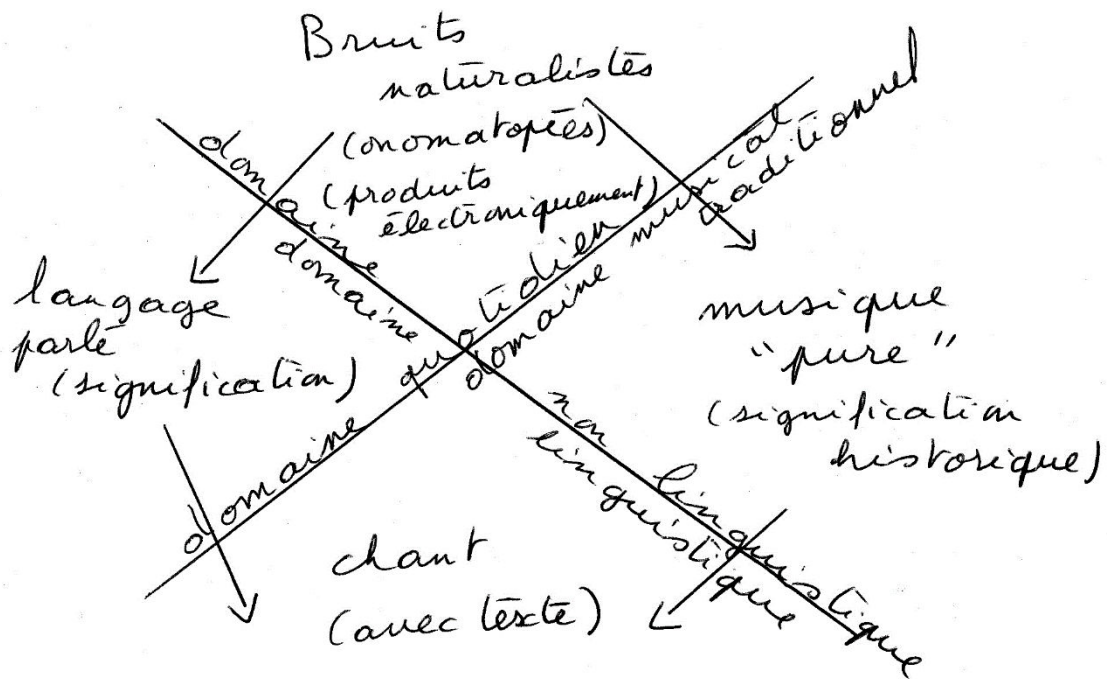
« Un espace harmonique » : l'expression revient dans le traité d'harmonie écrit par Henri Pousseur, sous la forme d'un « espace harmonique intégral<sup>2</sup> ». Cet espace découle de l'étude globale et exhaustive des rapports des différentes hauteurs de sons entre elles. En effet, chaque époque musicale a privilégié un certain nombre d'intervalles, en en excluant d'autres : par exemple, la musique grégorienne fonctionne principalement sur l'octave, la quinte et la quarte, et interdit les secondes, conçues comme dissonantes. Au contraire, l'époque dodécaphonique intègre tous les intervalles prétendument dissonants mais s'interdit l'octave, apanage de la musique tonale.

Avant de voir comment, dans *Votre Faust*, cet « espace harmonique » prend forme, remarquons qu'il est lui-même censé s'intégrer dans un « espace musical » plus vaste : il s'agit d'élargir les frontières de ce qu'embrasse le terme de musique. On peut à ce sujet évoquer la continuité qu'Henri Pousseur imagine entre le son, le langage et le bruit. Voici à ce propos un schéma très éclairant tiré des esquisses de *Votre Faust*, auquel Henri Pousseur a mis pour titre « étude préliminaire à la structure musicale des bruits. » Le titre déjà fait le lien entre bruits et musique, au sens où la musique doit être capable de proposer une « structure » dans laquelle les « bruits » peuvent s'inscrire.

<sup>1</sup> Henri Pousseur, *Correspondance*, *op. cit.*, référence 2-4-42.

<sup>2</sup> Henri Pousseur, « L'apothéose de Rameau (essai sur la question harmonique) », dans *L'Esthétique* n° 21, 1968, p. 105-172, ici 122.





Exemple 10

Les deux barres diagonales, qui séparent le « domaine linguistique » du « domaine non linguistique » d'une part, et le « domaine musical traditionnel » du « domaine quotidien » d'autre part, sont des frontières tout à fait poreuses, comme le montrent les flèches qui les traversent. Il faut cependant les conserver pour donner à entendre la spécificité de chaque domaine : c'est aussi l'un des rôles de la citation, qui permet d'entendre les différences. Quatre genres de sons émergent alors : « bruits naturalistes », « musique pure », « langage parlé » et « chant ». Les précisions apportées par les parenthèses ont leur importance : ainsi, elles différencient deux types de « bruits naturalistes », les « onomatopées », dont on pourrait discuter la nature linguistique ou non linguistique, et les bruits « produits électroniquement ». Il ne s'agit pas d'introduire des bruits naturels sans stylisation, comme cela a pu être le projet de Pierre Schaeffer, mais toujours de travailler le bruit, afin de pouvoir l'inscrire dans une structure. En effet, Henri Pousseur ne partageait pas tout à fait le goût de Pierre Schaeffer pour les bruits bruts, parce que, pour le dire rapidement, il estimait qu'alors les caractéristiques physiques du bruit captaient toute l'attention du créateur et du public, au détriment de la structuration musicale. On peut penser à la définition de Simha Arom pour qui un ensemble de son est musique à partir du moment où il est intentionnel.

Concerning the kind of music produced by human beings, one could make a list of criteria, a type of inventory of universals specific to music. The first of these criteria is *intentionality*. A given music – in fact, all music – implies an act of intentional construction, in other words, an act of creation that actualizes an intention. There is purpose and finality to it, shared between the creators of the music and members of their culture, through which they confirm their common identity.<sup>1</sup>

Les parenthèses, dans le schéma d'Henri Pousseur ci-dessus, précisent que la « musique pure » a une « signification historique », c'est-à-dire qu'elle est toujours utilisée à titre de citation, elle fait référence à une époque, voire à un musicien. De même, le « langage parlé » a une « signification » : ces deux types de bruits peuvent donc être rapprochés au sens où ils renvoient à autre chose qu'eux-mêmes, ils ont ce que la linguistique a appelé un signifié, à cette nuance près qu'on ne peut pas séparer signifiant et signifié, c'est par sa sonorité même que le son, ou le mot tel que l'utilise Michel Butor, fait sens. Alors qu'il semble imposer des délimitations avec ces deux diagonales, ce schéma invite en fait à faire des passages entre les catégories de bruits, par exemple entre le « langage parlé » et la « musique pure », tous deux capables d'évoquer autre chose qu'eux-mêmes. Remarquons ainsi qu'une des positions théoriques fortes de Michel Butor sur la musique, développée dans « La musique, art réaliste », se trouve confirmée par Henri Pousseur : la musique n'est pas l'art sans signification, au contraire, elle est figurative puisqu'elle évoque des époques, des lieux, des sentiments, des atmosphères... et elle est donc de même nature que le langage parlé, qui n'est pour Michel Butor qu'une exception de la musique. On retrouve cela dans la partition, quand Henri Pousseur choisit d'utiliser le début de la série de *Soleil des eaux* de Pierre Boulez pour faire les chants d'oiseaux : il montre ainsi comment une musique qui s'est voulue non-figurative le devient.

Toutes les catégories de bruit sont exploitées dans *Votre Faust*. Les « bruits naturalistes », créés par les bandes enregistrées, sont par exemple signalés dans la didascalie qui introduit la scène 1 de l'acte I : « *Exercices d'un violon. Bruits d'un cordonnier qui tape. Claquement de porte. Sonnerie de timbre. Bouffées d'une musique de danse fournie par la flûte, le hautbois, la harpe.*<sup>2</sup> » Ce passage, grâce à ses parallélismes syntaxiques (succession de phrases nominales, introduites par un groupe nominal sans déterminant), met sur le même plan le « violon » la « musique de danse fournie par la flûte, le hautbois, la harpe », qui participent de la « musique pure », et les « bruits d'un cordonnier qui tape » ou « claquement de porte », qui sont des « bruits naturalistes ». La « sonnerie de timbre » désigne l'utilisation de l'instrument appelé « timbre », mais évoque aussi, surtout dans ce contexte, une sonnette de porte

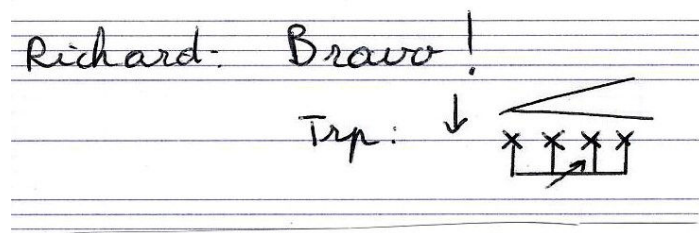
<sup>1</sup> Simha Arom, « Prolegomena to a Biomusicology », dans *The Origins of Music*, Nils L. Wallin et al. (éd.), The MIT Press, 2000.

<sup>2</sup> Michel Butor, *Votre Faust*, (texte), *op. cit.*, p. 937.

d'entrée, selon un autre sens du mot « timbre ». La musique et les sons du quotidien se rejoignent par l'intermédiaire de la polysémie du langage parlé.

On trouve aussi des intermédiaires nouveaux entre les quatre catégories de bruits indiquées par le schéma ci-dessus : les murmures à peine audibles sont encore vaguement linguistiques mais aussi très proches des « bruits naturalistes » ; certaines annotations insérées dans la partie des chanteurs permettent de comprendre que ceux-ci doivent produire quelque chose qui est entre le « langage parlé » et le « chant », lorsque les notes des chanteurs sont notées par des croix. La hauteur des notes est encore indiquée, mais les croix signalent qu'elles ne doivent pas être vraiment chantées, plutôt parlées, comme l'indiquent Henri Pousseur et Michel Butor dans les pages d'introduction à l'œuvre où ils mettent comme légende à ce type de symbole : « Avec texte (principalement les chanteurs) : parlé (ou crié ou chuchoté) dont l'intonation relative est fixée : les notes extrêmes représentant les possibilités extrêmes du chanteur en question dans le mode d'émission en question, toutes les autres forment une échelle souple entre ces limites.<sup>1</sup> » « L'intonation relative est fixée » : on est bien entre langage et musique. Notons l'influence du *Sprechgesang* de Schönberg : on peut entendre ce type de production sonore comme une allusion à ce compositeur.

Il faut aussi relever l'utilisation bruisante des instruments (frottements de cordes, jeux de souffles dans les instruments à vent) qui peuvent alors être entendus comme des hybrides entre « bruits naturalistes » et « musique pure ». On trouve un grand nombre de symboles, qui sont référencés au début de l'acte I, pour différents types de jeu : « frapper sur le couvercle avec le plat des doigts, » « cordes : frapper sur la caisse, frapper avec le gras du doigt, avec le coude du doigt, avec un objet dur »... En voici un exemple à la trompette, au moment où Henri est félicité par son ami à qui il vient d'annoncer qu'il allait composer un opéra :



2

Exemple 11

<sup>1</sup> Michel Butor et Henri Pousseur, *Votre Faust*, (partition), I, p. VIII.

<sup>2</sup> Michel Butor et Henri Pousseur, *Votre Faust*, (partition), I, *op. cit.*

Les notes signalées par des croix signifient ici encore que la hauteur n'est pas précisée, et la flèche qui se superpose aux hampes des notes implique qu'il faut accélérer. L'« espace harmonique » est intégré dans un espace sonore composé de paroles, de chuchotements, de battements de mains, de bruits de toutes sortes. De plus, par des moyens électroacoustiques, un véritable continuum allant du bruit à la musique et au langage apparaît, notamment au début, quand on passe de la conférence d'Henri au bruit puis à la musique, comme le montre Jean-Yves Bosseur dans sa thèse. Pour lui, dans ce prélude, « L'auditeur assiste en quelque sorte à des disparitions et renaissances successives du langage articulé, saisit sur le vif son enracinement dans la musique<sup>1</sup> ».

Dans ce continuum se joue une redéfinition du langage par le bruit, comme le montre Jean-François Lyotard à propos de *Ommagio a Joyce* de Bériot :

L'objet est de jalonner le chemin qui mène du bruit vital au terme communicable : vous écoutez la signification se conquérir ou se perdre en même temps que la terrible violence expressive du cri et du silence est reléguée ou découverte, vous entendez au moyen de quelle répression se forment les constituants du discours, et comment le terme est le signe anéanti.<sup>2</sup>

Le mot, parce qu'il est inscrit dans un continuum allant du bruit à la musique, est perçu comme « répression », dans tout ce qu'on a dû lui enlever pour en faire un « constituant du discours » : on entend comme il est entouré du « cri » et du « silence » qu'on a fait taire pour l'utiliser plus facilement. Dans toutes ces résonances, enrichi par son origine dans le bruit et la musique, le « signe » est « anéanti » : il n'est plus une entité arbitrairement choisie pour renvoyer à un référent, il signifie par lui-même, par ses caractéristiques sonores. Plus loin dans sa thèse, Jean-Yves Bosseur inscrit ce passage du son au bruit au langage dans les problématiques musicales de son époque :

Il s'agit bien d'une (dé)monstration objectivée d'un des problèmes théoriques fondamentaux de la nouvelle musique : refuser comme arbitraire la division entre domaines du son et du bruit, et dresser un continuum par des moyens électroacoustiques rigoureusement contrôlables entre les sons les plus purs (sons sinusoïdaux produits par des générateurs de fréquence) et les bruits, harmoniquement très complexes, mais que l'on peut reconstituer à partir de ces mêmes générateurs.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Jean-Yves Bosseur, « *Votre Faust* », *Miroir critique*, thèse de troisième cycle, *op. cit.*, p. 154.

<sup>2</sup> Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 89.

<sup>3</sup> Jean-Yves Bosseur, « *Votre Faust* », *Miroir critique*, thèse de troisième cycle, *op. cit.*, p. 315.

Analysons maintenant cet « espace harmonique ». Le « Prologue dans le ciel » est un morceau instrumental qui arrive après le « Prologue sur le théâtre » où le directeur a proposé le contrat à Henri, et avant la scène une où Henri l'acceptera. Ce prologue suspend donc l'intrigue, et va en quelque sorte résumer la démarche de l'opéra en présentant la tonalité, la polytonalité et l'atonalité dans une certaine continuité. Dans ses esquisses, Henri Pousseur présente ces trois pôles, tonalité, polytonalité<sup>1</sup> et atonalité comme les angles d'un même triangle : le choix du triangle montre une volonté de sortir de l'opposition duale entre deux pôles pour inviter à une continuité, un échange, entre eux. Ce qui m'intéresse est de comprendre comment la présence de ces styles très contrastés ne nuit pas à la cohérence interne de ce prologue. Je vais donc étudier la partie tonale de ce prologue, et je verrai que, si on peut la lire comme une musique tonale, Henri Pousseur garde des traits stylistiques de la musique polytonale ou atonale afin de ne pas créer un effet de contraste trop brusque, ce qui susciterait sans doute l'impression d'une parodie ou d'un pastiche. Au contraire, Henri Pousseur intègre réellement la musique tonale à un style plus large.

<sup>1</sup> Henri Pousseur écrit « multitonnalité ». J'ai choisi quant à moi d'utiliser la terminologie la plus courante et de parler de polytonalité.

Handwritten musical score for a 2/2 time signature, divided into two sections: **Mi bémol** and **Fa mineur**.

The score includes parts for the following instruments:

- Vcllo 2
- Hrp
- Cb
- Vcllo 2
- Ff 2
- Clari 2
- Cor 2
- Fg 2
- Vcllo 2
- Piano
- Tp 2

Key annotations and markings:

- Accord parfait Fa mineur**: A boxed section in the Harp and Cb parts showing a perfect triad (F, A, C) with a flat sign.
- perdurance de Mi b**: A boxed section in the Violoncello 2 part showing a sustained note (Mi) with a flat sign.
- Tempo markings:  $3/4$ ,  $7/8$ , and  $7:5$ .
- Dynamic markings:  $f$ ,  $p$ ,  $mf$ .
- Articulation:  $\zeta$  (accents),  $\downarrow$  (down-bow/brush),  $\uparrow$  (up-bow/brush).

Exemple 12

<sup>1</sup> Michel Butor et Henri Pousseur, *Votre Faust*, (partition), I, op. cit., p. 16.

Les trois premières mesures sont en *mi* bémol majeur, tous les *si*, *mi* et *la* sont donc bémols. On passe ensuite en *fa* mineur, ton voisin, avec les *si*, *mi*, *la* et *ré* bémol. Certains passages marquent ces tonalités, comme l'accord parfait de *fa* mineur entouré dans la troisième mesure, aisément perceptible puisqu'il se fait avec des intervalles relativement réduits. Remarquons cependant de nombreux éléments qui brouillent la lecture du plan tonal : par exemple, la troisième mesure du vibraphone fait entendre l'enchaînement du premier et du cinquième degré de *mi* bémol majeur, alors que le passage est en *fa* mineur, on peut y voir un élément polytonal. De plus, un grand nombre de notes étrangères et la grande amplitude des intervalles font de ce passage une exception : la plupart du temps, si la couleur tonale est perceptible, l'aspect moderne reste le plus sensible.

La méthode de composition d'un tel « espace harmonique » est présentée dans l'intrigue même par Henri en train de le composer grâce à la superposition de deux « cycles de quintes ». Cette expression, employée par Henri, fait référence à une théorie musicale de Johann David Heinichen, compositeur et théoricien allemand, exposée dans son traité *Der Generalbass in der Composition* en 1728. Elle consiste à montrer la relation entre les douze degrés de l'échelle chromatique de la musique tempérée. On voit déjà qu'il va s'agir pour Henri de réconcilier les théories musicales de diverses époques.

Voyons comment cette technique permet de transformer les musiques les plus anciennes (médiévales) en musique de style webernien :

H: On peut diviser la gamme chromatique...

H: en deux gammes par tons entiers et

Piano 4/8 f

imbriquées l'une dans l'autre

Si on transpose la deuxième sur elle-même, d'abord

f

un ton plus haut

on obtient ceci :

encore un ton plus haut

mf

encore un

ou, si on préfère

c'est la même chose; cycle de quintes; spéculations fort anciennes!

f



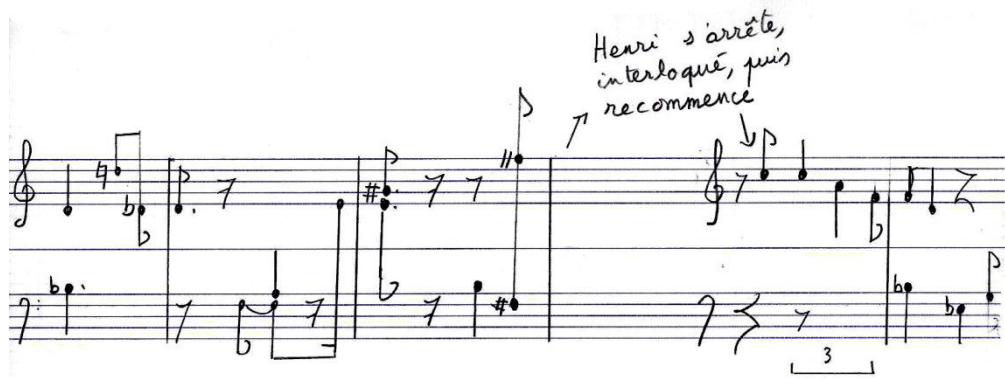
Si on continue, on obtient des symétriques.  
D'abord ↓

Preons la serie de webern ↓

H: L'une des deux gammes par tons entiers qui y sont disposées sera d'abord transposée un ton plus haut:

H: Pas tellement différent!

Voions en core un ton plus haut! ↓



1

### Exemple 13

Henri part de l'intervalle le plus petit de la musique tonale : le demi-ton. La suite de demi-tons constitue ainsi la gamme chromatique, qui est le matériau de base de la musique dodécaphonique. Puis il extrait de cette gamme deux gammes par tons entiers et les intercale. Ensuite, il transpose l'une des deux gammes un ton plus haut plusieurs fois, alors que l'autre gamme reste dans le ton initial, ce qui aboutit, lors de l'alternance des deux gammes, à un élargissement des intervalles. Il arrive ainsi au « cycle de quintes », « spéculations fort anciennes », puisque cette théorie, je l'ai vu, date du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ainsi, partant de la source de la musique dodécaphonique, il a trouvé la musique tonale. Ces deux systèmes, souvent considérés comme antinomiques, se trouvent liés. « Si l'on continue, on obtient des symétries » : un nouvel ordre voit le jour. En effet, observons le segment musical qui vient juste après la phrase que je viens de citer : on a d'abord une sixte majeure (*do-la*) puis une quarte (*la-ré*), une sixte majeure (*ré-si*), une quarte (*si-mi*), une sixte majeure (*mi-do dièse*), une quarte (*do dièse-fa dièse*), une sixte majeure (*fa dièse-ré dièse*), une quarte (*ré dièse-la bémol*), une sixte majeure (*la bémol-fa*), une quarte (*fa-si bémol*) et une sixte majeure (*si bémol-sol*). On a bien des intervalles symétriques qui font alterner la quarte et la sixte majeure. Le fragment musical suivant (après « puis ») propose le même jeu de symétrie entre la septième majeure et la tierce mineure. Les changements d'octaves, fréquents dans ces deux passages, empêchent d'entendre une mélodie trop identifiable à la musique tonale : on est toujours dans un entre-deux, entre la tonalité et l'atonalité. On voit bien comment Henri travaille l'harmonie en appliquant de manière répétée un même décalage (il monte ou descend une note d'un ton) afin de créer une continuité là où l'histoire de la musique nous apprend à voir des ruptures.

Cela fait, il revient à la musique dodécaphonique : « prenons la série de Webern ». Par le même procédé, c'est-à-dire en extrayant de la série deux gammes de tons entiers et en en faisant

<sup>1</sup> Michel Butor et Henri Pousseur, *Votre Faust*, (partition), I, *op. cit.*, p. 28-29.

progressivement monter une, Henri rapproche la série de Webern des « symétriques » : « pas tellement différent ! » s'exclame-t-il à la fin de son travail. En continuant, il aboutit même à une citation littérale de la *Faust-Symphonie* de Liszt, avant et après le « Henri s'arrête, interloqué », où on repère une octave (deux *fa* dièses superposés, juste avant « Henri s'arrête, interloqué, puis recommence »), l'intervalle le plus représentatif de la musique tonale, le plus décrié par la musique dodécaphonique et la musique nouvelle. Dans le segment musical qui vient ensuite, les octaves se multiplient : le *si* bémol et le *mi* bémol de la clé de *fa* du piano créent des octaves avec le cor et le *sol* de la même clé fait des octaves avec le basson. Ainsi, ce passage montre comment se construit « l'espace harmonique » de la pièce et prouve aussi la validité musicale de la démarche d'Henri Pousseur en montrant qu'on peut effectivement lier entre elles des musiques apparemment très différentes.

Remarquons que ce passage de la *Faust-Symphonie* est dans la partie intitulée « Méphistophélès » et, de fait, il annonce ici l'arrivée du directeur : on voit comment Henri Pousseur s'approprie la tradition de la musique à programme, dont Liszt est le père, avec son lien implicite entre texte et musique. De plus, il choisit, par son harmonisation, d'insister sur les octaves qui existent dans ce thème. Cette octave, qui va revenir régulièrement au fil de l'œuvre, est ainsi associée à un personnage, celui du directeur de théâtre, soit de Méphistophélès : ce dernier apparaît tout à coup derrière Henri au moment même où l'octave est jouée. Il y a là un jeu d'inversion la symbolique attachée aux intervalles. En effet, certains intervalles sont consonants et d'autres sont dissonants. À partir de là, un système symbolique complexe s'est mis en place dans la musique tonale : le triton, très dissonant, est appelé « l'accord du diable » et a longtemps été interdit. Il est resté un symbole du mal, parfois du diable. De même, les dissonances en général (tritons, secondes) sont souvent liées aux passages sombres des œuvres, voire aux personnages maléfiques. Au contraire, l'octave est l'intervalle consonant par excellence, il représente donc plutôt le bien, le retour de la sérénité, la résolution des tensions. Ici, ces polarités sont inversées, puisque le personnage diabolique, le directeur, est associé aux octaves. L'octave devient ici l'intervalle du diable, et cette association d'un intervalle avec une polarité morale s'inscrit dans une longue tradition qui trouve ses racines dans la musique médiévale, tout en évoquant le refus de l'octave de certains compositeurs de la musique contemporaine (pensons à Pierre Boulez par exemple).

Henri cherche donc à réconcilier les fractures de la musique savante, à associer les différents styles et les différentes époques, à tirer de la tradition la possibilité même d'un art nouveau, original, retrouvant alors ce que Danielle Cohen-Levinas définit comme une caractéristique essentielle du genre opéra : « l'opéra marche à reculons vers son avenir », la « référence au passé » y apparaît « comme possibilité même du nouveau », « le passé d'un modèle immémorial et l'avenir d'une utopie en perpétuelle mutation

chutant en permanence l'un dans l'autre et l'un sur l'autre.<sup>1</sup> » On est à ce moment au tout début de l'opéra : cette tentative musicale, faite par un personnage qui peut être assimilé dans une certaine mesure, par son nom et sa profession, à un double du compositeur, est programmatique de toute l'œuvre.

Le texte aussi cherche à créer un espace textuel capable d'accueillir tous les extraits littéraires et les allusions aux discours les plus quotidiens. C'est le mythe qui assure cette fonction. D'abord, de manière évidente, le mythe de Faust fait le lien entre les extraits des différents auteurs ayant écrit des Faust, comme Christopher Marlowe ou Goethe, très souvent cités. L'opéra explore les pistes ouvertes mais non développées par ces œuvres : par exemple, le *Prologue sur le théâtre* dans le *Faust* de Goethe propose un dialogue entre un directeur de théâtre, défendant avant tout l'aspect spectaculaire et pécuniaire du théâtre, un acteur bouffon qui prône le pathétique, et un poète qui refuse de se préoccuper du nombre d'entrées et revendique une certaine indépendance esthétique. Ce directeur de théâtre, qui disparaîtra ensuite dans l'œuvre de Goethe, devient le directeur de *Votre Faust*, le personnage de Goethe et celui de Michel Butor et Henri Pousseur ayant en commun le fait d'aborder le théâtre ou l'opéra sous sa dimension financière. Henri Pousseur et Michel Butor conservent également le titre, *Prologue sur le théâtre*, pour mieux indiquer la référence goethéenne.

De plus, l'espace imaginaire qu'ouvre ce mythe tend à s'élargir tout au long de l'œuvre. C'est autour de l'idée de rédemption ou de damnation que se font ces rapprochements : ainsi aux mythes de Faust sont associés ceux de Don Juan avec le *Don Giovanni* de Mozart dont nous est donnée la scène du Commandeur, mais aussi avec le *Faust et Don Juan* de Grabbe, d'Orphée avec l'*Orphée et Eurydice* de Gluck, lui aussi largement cité pendant le spectacle de marionnettes, la descente aux Enfers apparaissant alors comme une damnation. Le mythe d'Adam et d'Eve au moment de croquer la pomme ou la figure du Christ sont évoqués dans le texte, j'y reviendrai.

On comprend relativement bien le lien entre ces différentes figures mythiques, qui incarnent toutes, selon des modalités diverses, l'appel à l'infini que ressent l'homme frustré par son caractère limité, provoquant alors sa damnation ou sa rédemption. Cependant chaque mythe permet l'apport de certaines couleurs : Orphée amène une note de nostalgie, Don Juan une certaine sensualité, et le Christ une dimension religieuse.

L'étoilement du mythe de Faust ne s'arrête pas là : si les figures de Faust, Don Juan, Orphée et du Christ sont les plus récurrentes, des allusions ponctuelles intègrent d'autres personnages. Analysons à ce

<sup>1</sup> Danielle Cohen-Levinas, *L'Opéra et son double*, op. cit., p. 12.

sujet l'une des esquisses d'Henri Pousseur. En bas d'un texte extrait du *Docteur Faust* de Marlowe, dans lequel Henri Pousseur a repéré le mot « dragon », on trouve cette série de notes :

Dragon : puissance démoniaque, obstacle à vaincre. En Chine ? : Chien (tête), lion (griffes) serpent (queue) et biseau (?) (Ailes).

Dragon : jardin des Hespérides, toison d'or, Jason et les Argonautes, Médée, 12 travaux, Hercule, enchaîna Cerbère, délia Prométhée, délivra Thésée, labyrinthe, Ariane, Naxos.

Argonautes : comptaient aussi Hercule, Orphée, Castor et Pollux !

Hercule : chez Hölderlin, figure du Christ ?

Cerbère ; chien à trois têtes. Caron ; passeur du Styx (Achéron) : nocher, bateau !<sup>1</sup>

On voit bien ici comment l'univers de références du livret de cet opéra s'est construit par ramifications autour du mythe de Faust, jusqu'à créer un véritable labyrinthe de sens qui n'est pourtant pas sans cohérence. Le Dragon évoque à Henri Pousseur le jardin des Hespérides et la toison d'or, ce qui amène la référence au mythe des Argonautes, dont Orphée et Hercule font partie. Or Hercule a été une figure du Christ pour Hölderlin : ce saut dans l'univers chrétien est peut-être préparé mentalement par l'évocation du jardin des Hespérides, dont les pommes d'or inaccessibles ne sont pas sans rappeler celle du péché originel. L'allusion à Hercule entraîne de nouvelles figures mythiques, telles que Prométhée, Ariane ou Thésée. Le point d'exclamation dans « bateau ! » témoigne de la joie d'Henri Pousseur de retomber, après ce long détour dans différents mythes, sur un élément référentiel de *Votre Faust*, puisque Henri, dans le troisième acte consacré à sa fuite devant le directeur, prendra le bateau. Ce point d'exclamation, témoin d'une forme d'excitation et de joie créatrice, peut s'expliquer par le sentiment qu'a dû avoir Henri Pousseur de trouver, dans cet enchevêtrement, ce labyrinthe de références, une sorte de cohérence, puisque peu importent les détours qu'il fait, il revient au premier degré de référence de l'histoire de *Votre Faust*. C'est la fonction de cette pensée par ramifications : en créant un véritable labyrinthe de références dans lequel l'auditeur se perd, Michel Butor et Henri Pousseur effleurent une forme de cohérence culturelle qui nous dépasse et qui traverserait tous ces mythes, toutes ces traditions esthétiques.

Cet étoilement du mythe se retrouve dans *Votre Faust*. Ainsi dans la scène 2 de l'acte I, durant lequel Henri, Maggy, le directeur et la cantatrice vont visiter la foire où se donnent différents spectacles, les chanteurs et les instrumentistes font des allusions à différents mythes qui sont les thèmes des spectacles

<sup>1</sup> Henri Pousseur, *Esquisses de Votre Faust*, manuscrit conservé à la fondation Paul-Sacher à Bâle.

donnés à la foire en prononçant les noms de leurs héros : l’alto dit « le supplice de Tantale<sup>1</sup> », le soprano « les grâces<sup>2</sup> », le ténor « la vie agitée<sup>3</sup> » (référence possible à Don Juan, ou à d’autres), la basse « Judith et Holopherne !<sup>4</sup> » « Samson et Dalida<sup>5</sup> » puis le soprano reprend avec « les Parques<sup>6</sup> », la basse « Da.....vid et Golia.....th !<sup>7</sup> » en fortissimo, l’alto ajoute « le vautour de Prométhée<sup>8</sup> », doublé par le violon alto qui dit « des Prometheus<sup>9</sup> » et par le pianiste qui ajoute « Prometeo » et « Le rocher de Sisyphe !<sup>10</sup> » avant que le ténor enchaîne avec « et la fin effroyable du docteur Faust<sup>11</sup> » et la trompette avec « David<sup>12</sup> » dont il est précisé que ce nom doit être prononcé en anglais et forte, puis le saxophone dit « Samson » « Sisifo »<sup>13</sup> toujours en anglais mais piano, tout comme le marimba quelques instants plus tard. Il en est ainsi durant toute la scène, jusqu’à aborder des mythes beaucoup moins connus : « les Phorkiades<sup>14</sup> » par exemple, ou encore « Les Psylles et les Marsees<sup>15</sup> », différentes créatures évoquées dans la deuxième partie du *Faust* de Goethe. La pensée par ramifications est à l’origine de l’univers mythologique complexe qu’installe cet opéra.

### c) « Polystylistique »

Cette continuité entre des éléments apparemment hétérogènes se retrouve dans la structure globale de l’œuvre. Henri Pousseur parle, pour décrire sa façon de composer dans cet opéra ainsi que dans d’autres œuvres, de « polystylistique », c’est-à-dire qu’il confronte, au sein d’un même morceau, plusieurs styles, plusieurs époques. Ce terme de « polystylistique » dit à la fois la perdurance de la diversité des styles et leur association dans un même morceau, dans un tout esthétiquement cohérent. La force de la structure, de la sérialité, construite dans cet opéra, permet d’intégrer toutes les époques. Il y a ici une grande

<sup>1</sup> Michel Butor et Henri Pousseur, *Votre Faust*, (partition), I, *op. cit.*, p. 53.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Michel Butor, *Votre Faust*, (texte), *op. cit.*, p. 944.

<sup>15</sup> *Ibid.*

proximité entre l'art d'Henri Pousseur et celui de Michel Butor, qui déclarait des années plus tôt à Georges Charbonnier :

La rationalité que nous introduisons, c'est-à-dire tous ces schémas dont nous sommes à peu près maîtres, que nous pouvons expliquer aux autres, vont ouvrir sur un futur inépuisable, sur des œuvres possibles et sur des découvertes possibles inépuisables, sur un futur et en même temps sur un passé inépuisable.<sup>1</sup>

On voit ici comment les « schémas » maîtrisés sont ouvertures à ce qu'on ne peut pas maîtriser (les « œuvres possibles inépuisables »), et comment par eux le passé ouvre sur l'avenir. J'ai déjà vu une réalisation de cette idée dans le *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*. Voyons à ce sujet le projet d'Henri Pousseur pour les « cadres », c'est-à-dire les musiques censées suggérer un lieu.

Chambre : atmosphère wébérienne et post-wébérienne, avec les citations de la deuxième cantate (non seulement la toute première, lorsque s'ouvre la scène 1, mais aussi grâce au « petit air », qui permet une variation condensée du premier air de basse.)

Cabaret : musique plus « facile », mais surtout du point de vue rythmique, formel, phraséologique, l'aspect mélodico-harmonique restant assez non-tonal. Références : Berg-Debussy-modern jazz (mais, comme toutes ces références, il s'agit moins de conformations précises – sauf très brèves citations- points de départ- que de limites, l'autre pôle étant toujours « post-webernien ».)

Rue : musique « populaire » (archaïque, folklorique) modalisante, mais avec de perpétuelles « maladresses » d'exécution qui la font virer vers le « statistique » (je me souviens d'une merveilleuse chanson roumaine, enregistrée dans l'anthologie de l'UNESCO, intitulée « Johanni » et où une voix de femme faisait alterner de longues tenues avec des mélismes plus animés, accompagnée par un vague quatuor à cordes - trois violons et une contrebasse ?- dont les membres changeaient d'harmonie – consonante- à des moments différents, ce qui donnait des retards, des anticipations, des flous, des mélanges absolument étonnants), la structure polyphonique, principalement, prenant une tournure webernienne, discontinue, avec changement perpétuel de densité, silences, sauts de registres, mais avec des harmonies beaucoup plus diatoniques. Il faut que ça représente le point de rencontre des quatre autres « styles ». De plus, relents de la foire, voire, plus lointains, du port. S'il fallait des « limites référentielles », je citerais Bartók et certains Stravinsky « russisants » (mais on partira sans doute d'une modalité plus occidentale).

Foire : brassage de musique tonale facile, voire vulgaire (citations d'opéras, mais cette fois : 19<sup>e</sup>, Gounod, Berlioz, mais peut-être aussi Thomas, Bizet, Verdi, Puccini, aussi certains Allemands : il faut penser à la connivence des différents publics), allant jusqu'au chaos presque total, avec foule de voix parlées, etc. Relents du port. Au cœur de cela, parenthèse, le spectacle de marionnettes !

<sup>1</sup> Michel Butor dans Georges Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, op. cit., p. 120.

Port : chaos, mais absolument non-traditionnel ; statistique électronico-post-webernienne ; musique du monde, de la réalité quotidienne, de l'industrie, des villes, mais aussi du vent, de la mer etc. Les voyages s'y rattachent, mais avec spécialisations diverses, et sans plus aucun relent de foire, qu'il y avait encore. [...]

Remarquez que le port et la chambre, l'extrême bien et l'extrême mal, l'extrême paix, du moins, l'extrême intériorité, et l'extrême dérégulation, sont, stylistiquement, très proches l'un de l'autre, et différent avant tout par leur densité. En plus de la liaison qu'établissent entre eux les 3 autres lieux musicaux, et qui est une sorte d'arc-en-ciel par les pratiques musicales actuelles non-post-webernienne (ô capharnaüm !) il existe une liaison bien plus directe, comme souterraine à l'action, comme aussi l'enveloppant, la supportant et lui permettant seule d'éclorre, qui devra être exploitée dans quelque morceau indépendant. Le finale de la deuxième partie, par exemple ? (il y a aussi le prologue dans le ciel, qui jouera dans ce sens, mais peut-être plus restreint). Enfin, les ponctuations auront à établir des liaisons, des compositions inter-atmosphériques (tout en témoignant de certaines affinités structurelles qui accusent leur fonction syntaxique commune).<sup>1</sup>

Remarquons tout d'abord l'aspect référentiel de la musique de Pousseur dans cet opéra, puisque les musiques doivent évoquer des lieux, aspect qui trouve un écho théorique dans « La musique, art réaliste » de Michel Butor. Notons à ce sujet un changement intervenu entre cette esquisse et la version finale telle qu'elle est analysée dans les *Écrits théoriques*, où Henri Pousseur dit que le « fond » de la rue est influencé par Varèse, peuplé de sons électroniques pour créer des « paysages industriels<sup>2</sup> » : on voit bien en quoi ils peuvent évoquer la rue. Les différents « cadres » sont ainsi fortement contrastés sur les plans musical et textuel puisque les instrumentistes disent, parfois, des bribes de conversations, « la foule de voix parlées ». Cependant, une grande continuité s'installe entre ces lieux sonores : d'abord par le jeu des « relents » : « relents du port » « relents de la foire ». Cette continuité imite musicalement la continuité spatiale : c'est parce que le port n'est pas loin de la foire qu'on y entend des « relents de la foire », c'est parce que la rue est le lien entre ces différents lieux qu'elle est aussi « le point de rencontre des quatre autres « styles » ». L'aspect référentiel de cette musique en est ainsi confirmé, tout en créant une continuité d'ordre stylistique. D'autre part la présence très forte du style de Webern crée un lien entre ces lieux. Il est caractéristique de la chambre, avec de nombreuses citations de la *Deuxième cantate*, citations soulignées par le texte quand l'ami d'Henri, Richard, entre chez le compositeur alors que celui-ci joue au piano et lui demande ce qu'il est en train d'interpréter, ce qui permet à Henri de nommer la *Deuxième cantate* de Webern, ou reprises de manière incessante par le violoniste mendiant, pied de nez, sans doute, à la critique soviétisante qui voyait dans la musique de Webern un art « petit bourgeois », réservé à l'élite, et donc facilement identifiables pour le public. Rappelons que la chambre est le premier lieu, après les deux prologues qui sont comme hors de l'espace narratif, où l'intrigue se déroule : l'opéra s'annonce

<sup>1</sup> Henri Pousseur, *Correspondance*, *op. cit.*, référence 2-4-6.

<sup>2</sup> Henri Pousseur, *Écrits théoriques, 1954-1967*, *op. cit.*, p. 323.



donc bien sous l'égide de Webern, musicien qui incarne le début du renouveau musical pour la génération d'Henri Pousseur. Dans le cabaret, la musique « post-webernienne », donc la musique qui est dans le prolongement de celle de Webern, est « l'autre pôle » : on assiste ainsi à une sorte de dégradé stylistique, Henri Pousseur se proposant d'écrire une musique qui fait des va-et-vient stylistiques entre « Berg-Debussy-modern jazz » et la musique « post-webernienne ». Le cabaret devient ainsi le lieu de toutes les rencontres, sur le plan de l'intrigue (c'est là que la rencontre arrangée entre Henri et Greta a lieu, c'est là aussi qu'Henri rencontre la cantatrice et même Maggy dans l'une des versions possibles) comme au niveau musical : j'ai déjà parlé de la chanson modern-jazz qui parcourt la scène quatre de l'acte I, et qui est pourtant, d'après le compositeur lui-même, une reprise de la berceuse de Marie dans *Wozzeck* de Berg.

La référence à Webern revient dans le port, avec le mot composé « statistique électronique-post-webernienne » : la composition même du mot dit l'association de différents styles, de différentes époques. Le paragraphe qui suit présente les différents éléments de continuité qui existent entre ces « cadres » : la continuité spatiale d'une part, c'est-à-dire une continuité intra-diégétique, la continuité stylistique puisque les lieux du début de l'intrigue (la chambre) et de la fin (le port) sont tous deux « post-webernien » quand les trois lieux intermédiaires présentent les pratiques modernes « non-post-weberniennes ».

Les « ponctuations » dont il est question ici, ce sont les interludes, préludes et postludes qui encadrent les scènes, et qui jouent un rôle de transition, reprenant des éléments stylistiques du morceau précédent et en intégrant d'autres du morceau suivant.

Le sens donné par Henri Pousseur à cette continuité dépasse le domaine musical, puisque la chambre et le port incarnent « l'extrême bien » et « l'extrême mal », « l'extrême paix » et « l'extrême dérégulation » et qu'ils ont malgré tout de nombreux points communs sur le plan musical. C'est qu'avec Henri Pousseur, « tout va par gammes<sup>1</sup> », le manichéisme devient impossible.

Les langues utilisées et le volume du fond sonore construisent aussi la continuité entre ces lieux-cadres, comme le remarque Henri Pousseur dans ses *Écrits théoriques* : la chambre a un fond sonore faible et une seule langue (le français, dans la version originale), la rue un fond sonore un peu moins faible et deux langues (français, allemand), le cabaret un fond sonore assez élevé et trois langues (français, allemand, anglais), la foire un fond sonore élevé et quatre langues (français, allemand, anglais, italien) et le port un fond sonore très élevé et cinq langues (français, allemand, anglais, italien, espagnol). Ainsi, la cacophonie du fond sonore va de pair avec la cacophonie des langues, pour donner l'impression qu'il est impossible de s'entendre, de se comprendre, dans les lieux associés au mal.

Ceci trouve des échos importants dans l'intrigue même. S'il est vrai que certains personnages ont des caractères positifs (Maggy) et d'autres négatifs (le directeur, Greta), d'autres sont plus difficiles à classer.

<sup>1</sup> Michel Butor, « Henri Pousseur au présent », *op. cit.*, p. 539.

D'abord, Henri Pousseur et Michel Butor conservent l'ambiguïté morale de Faust : dans l'une des versions, Henri fait preuve d'une très grande cruauté envers Maggy en refusant d'aller la voir alors qu'il la sait très malade, et cause ainsi la mort de l'innocente jeune fille, comme dans la version de Goethe. D'autre part, certains personnages sont totalement ambigus : pensons à la cantatrice, qui apparaît parfois comme l'espionne du directeur et d'autres fois, selon les scènes choisies par le public, comme une victime de ce dernier qui tente de mettre Henri en garde. La figure mythique de Faust incarne cette ambivalence morale : il est à la fois celui qui pousse au plus loin les élans créateurs de l'homme et celui qui vend son âme au diable et se vautre dans les plaisirs les plus triviaux.

#### **d) « Une série d'objets<sup>1</sup> »**

Henri Pousseur ne renonce pas à la technique de composition sérielle, mais au lieu de garder la série de douze sons, il fait des séries avec les autres composantes du spectacle. Célestin Deliège résume la profonde mutation de l'écriture d'Henri Pousseur ainsi : « De fait, Pousseur pensait maintenant la série non plus comme une série de sons, mais comme une série d'objets ; et ainsi considérée, Butor, lui aussi, consentait à parler de série.<sup>2</sup> » Henri Pousseur garde la série comme principe structurant, mais imagine une série « d'objets », terme vague qui permet toutes les innovations.

Tout d'abord, la structure générale de l'œuvre est fondée sur des séries de cinq : on a cinq personnages, cinq lieux, cinq langues vivantes, cinq éclairages, cinq fins possibles. Il existe des correspondances entre ces séries : ainsi, chaque lieu est associé à une lumière particulière, la chambre en lumière bleue, le cabaret en lumière verte, la rue en lumière jaune, la foire en lumière rouge et le port en lumière violette.

L'ordre d'apparition des décors est structuré en séries tout au long de la pièce. Les quelques pages d'introduction contiennent l'indication suivante : « Les sigles D, C-D, C-G, G représentent les écrans se trouvant au-dessus des estrades (vus de la salle, de droite à gauche), et le signe indique qu'une projection s'y allume.<sup>3</sup> » Sur scène donc, quatre écrans, un à droite (D), un au centre droit (C-D), un au centre gauche (C-G) et un à gauche (G). Tout au long des scènes on trouve des indications expliquant ce qu'il faut projeter sur les écrans, et ces indications sont coordonnées à la musique. De plus, elles sont traitées selon les mêmes structures formelles que la musique ou le texte. Ainsi, la préface indique :

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Célestin Deliège, *Cinquante Ans de modernité musicale*, *op. cit.*, p. 363.

<sup>3</sup> Michel Butor et Henri Pousseur, *Votre Faust*, (partition), I, *op. cit.*, p. VI.

Pour le *Prologue dans le Ciel*, il faut un jeu de caches que l'on appliquera sur les plaques : 4 caches par lanternes, variant par leur densité de perforation et rangées dans l'ordre suivant :

Gauche : 4 1 3 2

Centre gauche : 1 4 2 3

Centre droite : 3 2 4 1

Droite : 2 3 1 4<sup>1</sup>

Ces numéros font référence à ce qui a été dit dans la page précédente à propos des différents décors qu'on peut projeter sur les écrans :

Au-dessus de chaque estrade un grand écran pour projections par lanternes magiques. Il faut un éclairagiste principal avec trois assistants pour les lanternes, plus les éclairagistes de la scène.

Il faut cinq décors fixes (plaques à projection) en quatre éléments, avec un élément commun deux à deux :

- 1) la chambre d'Henri ;
- 2) le cabaret de l'église ;
- 3) la rue de Maggy ;
- 4) la foire ;
- 5) le port.

Plus un décor de deux éléments s'ajoutant à l'élément commun à la chambre et à la rue (qui montre le clocher de l'église) :

- 6) intérieur de l'église infernale.

Quatre décors mobiles en quatre éléments constitués par de longues plaques que l'on fera glisser dans les lanternes (ils ont eux aussi un élément commun deux à deux) :

- 7) voyage en bateau ;
- 8) en train ;
- 9) en avion ;

– pour la scène du théâtre de marionnettes (2<sup>e</sup> partie), prévoir une reproduction en dispositif de l'eau-forte de Rembrandt, et l'une des lithographies de Delacroix. Les écrans doivent avoir un format conforme à celui de l'eau-forte.<sup>2</sup>

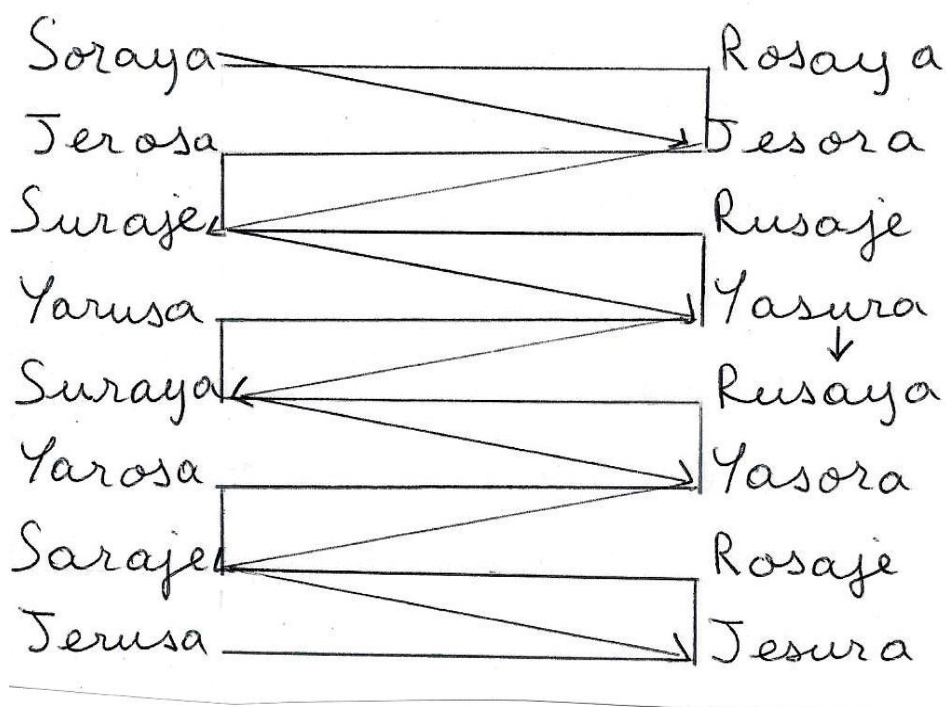
*Le Prologue dans le ciel* fait donc intervenir les 4 premiers décors, et cela selon toutes les combinaisons possibles de deux couples de nombre (1 et 4 d'une part, 3 et 2 d'autre part) : ces deux nombres sont systématiquement l'un à côté de l'autre, mais dans l'ordre croissant ou décroissant, et avec 1 et 4 en premier, ou 3 et 2. On voit là l'un des exemples de la manière dont Henri Pousseur adapte le

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. VIII.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. VII.

sérialisme à d'autres composantes de l'opéra, ici les décors. La « série d'objets » dont parle Célestin Deliège<sup>1</sup>, est ici une série de décors.

On retrouve le même genre de travail dans le texte : par le croisement de diverses séries de lettres, les mots donnent naissance à d'autres mots. Voyons à ce sujet un extrait des esquisses d'Henri Pousseur, forgeant des mots qui apparaîtront dans l'opéra :



2

Exemple 14

Cette suite de mots part des sonorités de « Jérusalem » réduit en « Jérusa » qui apparaît à la fin de la première colonne, et de « Soraya », le nom d'une voyante trouvée sur une affiche de foire, mais en mélange les différents phonèmes selon un ordre que les flèches font apparaître. Ainsi, on peut remarquer un système récurrent pour chacune des lettres prises verticalement, et des correspondances entre les deux colonnes. Les premières lettres dans la colonne 1 sont SJSY / SYSJ (on voit bien un effet de parallélisme, matérialisé ici avec une barre transversale), et dans la colonne 2 on trouve le même schéma, sauf que le S est remplacé par un R (RJRY / RYRJ). La deuxième lettre est identique pour les deux colonnes et obéit elle aussi à un ordre : oe / ua // ua / oe. Les barres transversales font apparaître des groupes de deux

<sup>1</sup> Célestin Deliège, *Cinquante Ans de modernité musicale*, op. cit., p. 363.

<sup>2</sup> Henri Pousseur, *Esquisses*, op. cit.

voyelles et un axe de symétrie au milieu des quatre groupes. La troisième lettre est un S dans la première colonne, un R dans la seconde. La quatrième lettre fait alterner ysjs / ysjs dans la première colonne, et yrjr / yrjr dans la seconde : comme pour la première lettre, le S de la première colonne se transforme en R dans la seconde. La dernière lettre est identique pour les deux colonnes et répète le segment aae : aae / aae / a. L'utilisation de séries de lettres combinées entre elles permet ainsi de créer de nouveaux mots. C'est alors le son, voyelle ou consonne, et non plus le demi-ton comme dans la série dodécaphonique, qui devient le matériau premier de la série. Remarquons que ce travail fait écho à une autre série de mots allant de Jérusalem à Arizona, et qui fait entendre des sons proches de ceux de Soroya.

Les citations littéraires forment elles aussi des séries. Voyons le « réservoir de paroles » situé en annexe des scènes de spectacles de marionnettes : ces réservoirs contiennent toutes les paroles que les chanteurs doivent dire de manière aléatoire aux moments indiqués dans la partition.

Basse : (A) Lust – (B) Quel audacieux mortel présomptueux ose porter ses pas dans ces sombres lieux ? – (A) The duke – (C) Die Augen liefen ihm hinunter in die flut – (A) lovely dream – (D) L'eau bouillonne jusqu'au balcon – (A) figuri – barre de reprise

Alto : (A) Once – (B) Quel affreux hurlement, quelle ombre terrible, quels remords dévorants – (A) famosi – (C) Sonft er trauk auf dem Schlass un Meur – (A) Mensonge – (D) Autrefois l'antique salle – (A) The cabinet – barre de reprise

Soprano (A) The cabinet – (B) Soyez sensibles à mes malheurs ! – (A) Mensonge – (C) Er soh ihn stürzen bis an das Grab – (A) Figuri – (D) Ses villes, son or que baignait la mer – (A) Once... – barre de reprise

Ténor : (A) Lovely dream – (B) Malgré nos efforts, tout cède à son art – (A) leri – (C) Es csar letzte Lebensglut – (A) famosi – (D) Il reçut de sa belle un vieux tombeau doré – (A) The duke – barre de reprise.<sup>1</sup>

On remarque immédiatement que chaque réservoir est organisé selon le même ordre ABACADA : on enchaîne les lettres BCD dans l'ordre alphabétique en intercalant des A. Cet ordre est perceptible puisque les textes sont dans des langues différentes, sauf la catégorie A qui reprend des fragments de paroles prononcés durant la scène de foire de l'acte I : c'est peut-être pourquoi il a un rôle particulier dans la série ABACADA où il revient sans cesse comme une sorte de refrain. Les textes B sont des extraits des lamentations d'Orphée à la porte des Enfers dans l'opéra *Orphée et Eurydice* de Gluck, les C des extraits inspirés de *Balladen* de Goethe, et les D des extraits de la traduction par Nerval de la chanson du roi de Thulé extraite du *Faust* de Goethe et adaptée par Berlioz pour *La Damnation de Faust*.

<sup>1</sup> Michel Butor et Henri Pousseur, *Votre Faust*, (partition), II, *op. cit.*, p. 234.

Tous les paramètres du spectacle, musique, texte, costume, décor, éclairage, sont traités avec la même précision et selon le principe structurel de la série, ce qui donne au spectacle une grande cohérence, sans doute nécessaire pour conserver la sensation d'une unité malgré la mobilité de la structure.

*Votre Faust* propose à l'auditeur un véritable labyrinthe de références, aussi musicales que littéraires. Pourtant, on en ressent intuitivement la cohérence, même si cette cohérence, comme celle du labyrinthe, n'est pas immédiatement maîtrisable. C'est par l'étude de la structure qu'on reconnaît dans l'œuvre un principe d'organisation unifiant, celui de la série, entendue en un sens bien plus large que celui du sérialisme intégral. Cependant, l'aspect rigoureux de la structure ne doit pas faire oublier qu'elle est aussi une œuvre mobile, c'est-à-dire qu'elle se modifie d'une représentation à l'autre. Ce caractère mouvant confère à l'œuvre une dimension baroque que je vais maintenant étudier.

## B) Jeu de masques

Le masque est ce qui permet de se faire passer pour un autre. En effet, tous les personnages sont autre chose qu'eux-mêmes : ce sont des acteurs jouant le rôle de personnages relativement réalistes, ce sont aussi des réactualisations des personnages du mythe faustien, et aussi, au moins pour Henri, un double du compositeur Henri Pousseur. Enfin, ce sont des marionnettes, dont l'aspect fictif est affiché par moments, sans pour autant interdire toute identification. C'est l'une des questions qui a passionné Aliénor Dauchez :

Je crois que c'est la grande contradiction de ce livret : il refuse la notion de personnage par la distanciation systématique et, en même temps, il a besoin de l'identification des personnages pour que le public ait une raison d'intervenir. Je pense que c'est la grande problématique de cette pièce, on en a discuté pendant des heures et des heures. Faut-il jouer les personnages ou non ? Faut-il jouer l'histoire ou non ? C'est une question insoluble. Comment jouer avec l'identification du public au personnage ? Faut-il malgré tout essayer de l'obtenir ? Plusieurs personnes m'ont conseillé de ne pas jouer l'histoire, parce que de manière théorique ce n'est pas le sujet du livret, mais de manière pratique je suis persuadée que s'il n'y a pas d'identification à l'histoire le vote est trop abstrait et apparaît sans raison. Pourtant, je travaille souvent sur des mises en scène abstraites, sans texte, sans personnage. Mais je trouve que, dans ce contexte, on a besoin de suivre l'histoire, de la comprendre, et de s'identifier d'une manière ou d'une autre aux personnages.

J'ai pris un chemin dans la contradiction. Je n'ai pas cherché à résoudre cette question dans un sens ou l'autre, mais j'ai touché les deux.

J'ai pu y revenir avec Michel Butor :

**À propos des personnages de *Votre Faust*, ceux-ci apparaissent bien souvent comme les jouets du public et du directeur. Les scènes de foire font voir des marionnettes, et la mise en abyme nous pousse également à voir dans les personnages des marionnettes. Pourtant, ils gardent une certaine indépendance, un caractère spécifique, qui donne à penser qu'on ne peut pas tout à fait les considérer uniquement comme des jouets.**

Les quatre personnages principaux sont évidemment liés au thème de Faust : Méphistophélès est repris par le directeur de théâtre, Faust par Henri – le musicien par excellence – et Marguerite est divisée en deux, Maggy et Greta. Chacun de ces personnages a donc un rôle tout à fait précis, sauf le cinquième qui est celui qui est capable de faire toutes les utilités – l'acteur par excellence.

Ce sont des jouets, des marionnettes, comme c'est toujours le cas des personnages de théâtre. Le théâtre est fait par des acteurs, humains ou artificiels, en chair et en os ou en bois et en tissu. Les marionnettes jouent parfois aussi bien que les acteurs, et il y a toutes sortes de marionnettes.

Cependant, le masque, dans une conception baroque du monde, c'est aussi ce qui révèle, ce qui donne à voir un aspect de la réalité : Méphistophélès, sous le masque du directeur, révèle l'aspect diabolique du système de financement des compositeurs de cette époque. En ce sens, le mythe lui-même fonctionne

comme un masque, puisqu'il est une fiction qui en dit long sur notre réalité. Remarquons que cette double fonction du masque est essentiellement attachée à la littérature pour Michel Butor :

Tout écrivain, en constituant ses personnages, chasse des masques accumulés sur son visage. L'écrivain va à la recherche de sa nudité. Certains vont être capables d'enlever perpétuellement de leurs visages de nouveaux masques ; ils vont traverser les épaisseurs de leur peau. Ils expulsent d'eux-mêmes les personnages romanesques.<sup>1</sup>

Cette analyse s'applique parfaitement à *Votre Faust*, œuvre qui cherche à montrer tous les masques qui recouvrent le créateur : ici, Michel Butor comme Henri Pousseur écrivent en citant, c'est-à-dire qu'ils reconnaissent dans leur singularité d'artiste le masque d'un autre, l'influence profonde d'un autre qui a informé leur façon de faire. Cette œuvre peut être lue comme une tentative de mise à nu par la révélation paradoxale de tous ses masques car elle dépouille l'artiste de cette aura romantique qui fait de lui un être à part, incompréhensible, absolument singulier, pour le montrer comme celui qui recueille et organise selon son génie propre ce que sa culture au sens le plus large lui lègue. On retrouve ici ce qu'on a longuement étudié dans *6 810 000 Litres d'eau par seconde* avec la réécriture de Chateaubriand, dans *Mobile* avec le jeu des citations, ou dans le *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*. Sous les masques, il n'y a plus de visage, comme sous les citations de *Mobile* on ne trouve plus de narrateur qui offrirait enfin un discours vrai, mais toujours un autre masque :

Vous voyez à quel point c'est lié à la question de la métamorphose : possibilité pour un masque non pas d'être démasqué, mais d'être commutable dans un autre masque, et commutable sans condition, et je dirai : sans loi, parce que s'il y a une loi de la commutation, alors de nouveau on instancie tout sur un degré de référence ;<sup>2</sup>

Le masque est un moyen de dépasser un système hiérarchisé où tout revient à trouver une référence. Dans cette œuvre, il n'y a plus de modèle de référence, plus de hiérarchisation des musiques ou des formes. Le masque est l'image de ce monde de culture, sans cesse à construire et à déconstruire, dans le deuil d'une origine fantasmée, perdue si ce n'est inexistante. Mais ce deuil est aussi l'occasion d'un jeu de déguisement, où l'on peut se fondre dans des identités variées, comme cela sera aussi le cas dans les livres qui composent le cycle *Matière de rêves*. Le masque, dans cette œuvre et chez Michel Butor en

<sup>1</sup> Michel Butor dans Georges Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, op. cit., p. 59.

<sup>2</sup> Jean-François Lyotard, « La confession coupée », dans *Approches de Butor*, colloque de Cerisy, op. cit., p. 150.



général, remet fondamentalement en cause la distinction entre l'imitation et le modèle, tout modèle étant déjà imitation, et l'imitation permettant de révéler le modèle dans ce qui en lui imite :

On a beaucoup parlé de la littérature comme dénudation. Il y a une liaison entre un certain travail sur l'écriture et la nudité, mais il y a liaison aussi entre tout ce qu'on appelle littérature et le vêtement. Parler, c'est aussi une façon de se cacher, de se dérober, mais se cacher est quelquefois le meilleur moyen de se montrer.<sup>1</sup>

« Se cacher » permet de « montrer » que tout est toujours construit, et que l'origine n'est jamais là où on l'attend. On retrouvera cette idée à propos du rêve dans les livres de *Matière de rêves*, qui est une façon de multiplier les masques que porte le rêveur.

Par sa nature même, l'opéra est bien loin de tout réalisme théâtral, ce qui donne à ce genre, qui voit son âge d'or se finir avec le XIX<sup>e</sup> siècle, un côté anachronique.

Henri Pousseur est pleinement conscient de cela. J'ai déjà vu qu'il a choisi le mythe de Faust pour son aspect actuel, parce qu'il lui semblait que ce mythe pouvait recouper les préoccupations de son époque. Cependant, si le projet est de faire un opéra en accord avec la modernité, l'utilisation systématique de citations d'opéras anciens peut sembler étrange.

Pour résoudre ce paradoxe, je vais m'intéresser aux scènes de foire. En effet on y trouve, surtout dans les spectacles de marionnettes qui en font partie, un foisonnement de citations et d'allusions. D'abord, les spectacles de marionnettes qui sont au centre de ces scènes sont en elles-mêmes une allusion à la célèbre scène de marionnettes de *Wozzeck* de Berg : on y trouve, comme dans *Votre Faust*, une réflexion sur ce qu'est la fiction et ce qu'est la réalité. Les marionnettes, qui représentent fictivement les personnages de l'intrigue, vont en fait révéler leur véritable identité, notamment l'infidélité de Marie. Mise en abyme théâtrale, ces spectacles de marionnettes proposent donc de considérer le théâtre comme un révélateur d'identité, le masque comme un moyen de se démasquer. De plus, il est aussi une reprise de la promenade dans le jardin, où les deux couples, Faust et Marguerite d'une part, Méphistophélès et Marthe d'autre part, se font la cour, dans le *Faust* de Goethe. En effet, la construction en parallèle de deux dialogues, l'évolution distincte de deux couples sur la scène évoquent bien l'œuvre goethéenne : ces deux

<sup>1</sup> Michel Butor, « Écorché vif », dans *Approches de Butor*, colloque de Cerisy, *op. cit.*, p. 436.

références, qu'on pourrait considérer comme des citations macrostructurales, offrent une caisse de résonance particulière aux scènes de foire, qui évoquent par elles des univers variés et riches de sens.

Véritable « foire aux opéras<sup>1</sup> », selon l'expression d'Henri Pousseur, chaque scène de foire permet de cerner les différents modes de traitement des citations et leur rôle : « Elle est un forum où la question d'un nouveau théâtre est par principe sujet à débat (d'un théâtre qui ne *rejettera* pas sans discernement toutes les expériences précédentes, mais leur donnera une vie nouvelle, les développera plus avant de manière dialectique).<sup>2</sup> » « Théâtre » désigne ici le genre de l'opéra mais en insistant sur sa dimension jouée, visuelle. On comprend que les scènes de foire seront l'occasion de réfléchir sur la façon d'appréhender une tradition, « de manière dialectique », c'est-à-dire en surmontant deux états contradictoires de la musique pour avancer, en utilisant les différences entre les styles musicaux comme une dynamique productive.

Ces scènes prennent place au début du second acte et sont le centre même de l'intrigue.

Car oui, ce spectacle (dont on sait avec certitude qu'il aura lieu et quand il aura lieu) doit être vraiment le cœur, le foyer de toute la pièce. Contrairement à ce que j'avais d'abord pensé, c'est là que vont se placer les références à l'histoire de l'opéra (et à travers lui de la musique tonale), du moins les citations de grands opéras classiques (Monteverdi, Mozart, peut-être Gluck, et Wagner, mais celui-ci déjà pour une fonction particulière, comme vous allez voir).<sup>3</sup>

Henri Pousseur explique ici le rôle de ces scènes de foire : elles accomplissent le plus totalement cette volonté de synthétiser et de représenter l'histoire de l'opéra. Je vais me demander en quoi cela fait d'elles « le cœur, le foyer de toute la pièce ». Je verrai que l'intégration incessante d'autres opéras dans cet opéra, d'autres mythes dans ce mythe, tout comme le jeu de masques que produisent les acteurs, crée un effet d'instabilité et offre une vision du monde baroque où tout peut survenir : la réalité est perçue comme une superposition d'illusions, et l'opéra, tout comme le mythe, devient alors une *représentation* du monde, une illusion illustrant ce qu'est le monde, ou de ce qu'il pourrait être. Puisqu'on ne peut pas voir la réalité en face, puisqu'on n'a jamais fini de lui enlever ses masques, il faut essayer de créer une illusion qui permette de saisir l'un des visages de la réalité toujours changeante : c'est bien l'une des fonctions du mythe, mais aussi de l'art tel que l'ont conçu les grands auteurs baroques, comme Calderón par exemple. Pas de solipsisme radical cependant chez Henri Pousseur qui déclare :

<sup>1</sup> Henri Pousseur, *Écrits théoriques, 1954-1967, op. cit.*, p. 339.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Henri Pousseur, *Correspondance, op. cit.*, référence 2-4-6.

S'il est donc vrai que nous ne pouvons avoir du monde une connaissance directe et impartiale, si c'est toujours d'une connaissance de notre rapport au monde qu'il s'agit, et si ce rapport est déjà lui-même un rapport au rapport antérieur, du moins se fonde-t-il sur une appartenance indubitable: celle de notre corps propre (siège et agent de notre pensée constructive) aux différents règnes de la nature. Les formes, les systèmes, les constructions par quoi nous tentons de rendre compte de la réalité, nous ne pourrions jamais les considérer comme définitifs parce que toujours la réalité les débordera, se dérobera à elles à peine après leur avoir donné prise (ce qui justifierait la position « épistémologique »). Mais ils sont avec cette réalité dans un rapport de pertinence limitée qu'il n'est possible de mettre en doute que pour tomber dans le scepticisme le plus stérile (et ceci rend valable, tout de même la position d'hypothèses ontologiques, sans lesquelles une épistémologie est à peine concevable). Comme à plusieurs reprises déjà, nous voyons que c'est par la réunion en un couple *dialectique* de deux notions apparemment exclusives l'une de l'autre (ici, celles de nature et de culture) que celles-ci peuvent être sauvées, sans pour autant être nivelées en un monisme asexué, en une moyenne indifférente, sans perdre leur signification autonome et personnelle, qu'elles peuvent se compléter mutuellement et faire progresser la connaissance.<sup>1</sup>

La forme concessive de la première phrase permet à Henri Pousseur d'assumer l'idée que nous n'avons jamais connaissance que du monde perçu et non du monde en soi (pour reprendre la terminologie kantienne), tout en rejetant le solipsisme de Descartes<sup>2</sup> : notre corps fait partie du monde. De cette base épistémologique, Henri Pousseur tire comme conséquence « la réunion en un couple *dialectique* » de la perception du monde en soi (la « nature »), et de l'idée qu'on ne peut l'effleurer que par le biais de systèmes culturellement construits et fondamentalement provisoires, la « culture ». *Votre Faust* et particulièrement ces passages à la foire mettent en scène l'aspect provisoire des systèmes, leur « pertinence limitée », et leur succession pour laisser pressentir quelque chose en deçà d'eux : il n'y a plus une vérité unique à découvrir sous une pluralité de masques, mais chaque masque est d'une « pertinence limitée », il donne à voir l'un des aspects du monde.

Commençons par expliquer clairement ce que sont les scènes de foire : il y a d'abord une scène qui se déroule dans la foire et qui participe encore de la première partie. Ce passage sert d'isoloir avec ce qui précède, on y entend un « fond sonore » (c'est l'expression d'Henri Pousseur) dans lequel s'insèrent des « parenthèses » en tempo régulier qui citent *Orphée aux enfers* et *La Belle Hélène* d'Offenbach, *Lucie de Lammermoor* de Donizetti, le *Concerto brandebourgeois n° 3* de Bach, et des extraits de la bacchanale du « Venusberg » de *Tannhäuser*. Vient ensuite le finale de la première partie, dans lequel on entend des invocations aux esprits et des demandes de conseil avant le vote. Il est construit à partir d'une citation de *l'Orfeo* de Monteverdi. Puis c'est l'entracte, donc le vote. Lorsqu'on reprend, Henri rejoint Greta ou Maggy (scène D1 ou D2), puis entre dans une baraque (scène E1, E2, E3 ou E4), et alors on a véritablement le spectacle de marionnettes. Durant les scènes D et E le public peut intervenir et faire alors

<sup>1</sup> Henri Pousseur, *Écrits théoriques, 1954-1967*, « Musique et hasard », *op. cit.*, p. 123-124.

<sup>2</sup> Descartes, *Méditations métaphysiques*, Luçon, Hatier, 2003.

basculer le spectacle dans un autre spectacle de marionnettes. Voici comment Henri Pousseur résume cette organisation :

Si on a voté *pour* Maggy et qu'on n'est pas intervenu dans la scène de rue précédente (D1), on joue la scène de foire E1 (ex. 5) ; mais, si elle est interrompue, on passe à E2, et la suite (y compris la fin) de l'action est naturellement influencée. Si on a voté *contre* Maggy et qu'on n'est pas intervenu avant, on joue E4 ; si on intervient alors, on passe à E3.<sup>1</sup>

On peut donc avoir au maximum deux scènes D et deux scènes E. Ajoutons que si on est déjà intervenu avant (dans la première partie), on ne peut plus avoir qu'une scène E, on n'a plus la possibilité d'intervenir durant la scène de marionnettes. C'est toujours le directeur qui informe le public de ces modalités d'intervention. Cependant, Henri Pousseur explique un peu plus loin que dans le cas du second E joué, on n'entendra plus la bande magnétique, qui sera remplacée par des musiciens sur scène. Ces derniers joueront alors des « ruines » des partitions de la bande magnétique, c'est-à-dire des simplifications. Au contraire, dans le spectacle de marionnettes lui-même, c'est la deuxième version qui fait entendre la bande quand la première donne les versions simplifiées pour l'ensemble des douze instrumentistes.

La bande magnétique des scènes E est toujours composée (abstraction faite du spectacle de marionnettes) de 12 blocs indépendants, qui doivent être clairement jalonnés, précédés de bande amorcée bien visible. Lors d'une interruption, l'opérateur se notera le numéro d'ordre du bloc auquel on est arrivé. Dans la scène reprise, la bande magnétique est *occultée* jusqu'au bloc portant le numéro d'ordre correspondant (si l'interruption a lieu *pendant* un bloc, on est libre de jouer ou d'omettre le bloc correspondant, ou de le jouer à une intensité moindre). Ainsi, le nombre total des blocs joués au cours des scènes E d'une même représentation est toujours 12.

Pour le spectacle de marionnettes, la relation est inverse : dans la première scène E jouée, la bande magnétique est occultée, et l'on joue les parties de remplacement prévues par la partition (notation variée d'après les versions). Si la scène E est interrompue et recommencée dans une autre version, et même si l'interruption a eu lieu avant le début du spectacle de marionnettes, ces parties sont omises dans la deuxième version jouée, et remplacées par la musique enregistrée notée en haut des pages, avec laquelle la musique de scène doit être parfaitement synchronisée. Selon que l'interruption aura eu lieu plus ou moins tard, cette partie enregistrée sera donc entourée ou non de « blocs » audibles, non occultés.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Henri Pousseur, *Écrits théoriques, 1954-1967*, p. 328.

<sup>2</sup> p. 47 de la version originale de *Votre Faust*, *Remarque concernant l'usage de la bande magnétique dans les scènes E1*, citée par Pascal Decroupet, « Espaces externes, espaces internes : élargissements du champ d'action et de conscience par l'utilisation de moyens électroacoustiques dans *Votre Faust* et dans *Die Soldaten* » dans *La Musique et la scène, l'écriture musicale et son expression scénique au XX<sup>e</sup> siècle*. Sous la direction de Giordano Ferrari, Paris, L'Harmattan, 2014.

On voit bien ici l'importance du nombre 12 (douze instrumentistes, douze tronçons de bande magnétique dans chaque version), qui rappelle la série dodécaphonique, mais l'adapte à d'autres « objets » que les degrés de la gamme. De plus, le jeu sur les versions complètes et leurs ruines dans un rapport qui s'inverse entre les scènes de foire et les spectacles proprement dits, montre une sorte d'équivalence entre le « modèle » et « l'imitation » : sous le masque, un autre masque. Il n'y a plus de référence dans cet opéra, tous les « modèles » se révèlent imitation d'autre chose, et l'origine est définitivement perdue.

### a) « Tout va par gamme » : l'univers baroque de *Votre Faust*

On peut lire la profusion de citations comme une manière de rendre l'identité de l'œuvre instable : *Votre Faust*, c'est le Faust de tout le monde, c'est tous les Faust du monde. De plus, le mythe de Faust lui-même incarne cet éclatement. Faust est, au moins dans sa version romantique proposée par Goethe, celui qu'habite une soif de savoir qui n'a pas de centre, qui se passionne pour tout et qui est toujours en quête. Tour à tour alchimiste, savant, tyran, artiste, mauvais sujet, amoureux, Faust échappe à toute classification. De même il est parfois difficile d'identifier les citations. Certaines apparaissent de manière littérale : ainsi, les bandes magnétiques transmettent le chant des lamentations d'Orphée dans *L'Orphée et Eurydice* de Gluck, ou la scène du Commandeur dans *Don Giovanni* de Mozart. Ces citations sont aisément repérables à l'oreille, d'autant plus que les paroles permettent d'identifier la langue et le mythe dont il est question. D'autres, au contraire, sont bien plus allusives. Voyons à ce sujet un extrait des esquisses d'Henri Pousseur :

Ritournelles spéciales :

E1 : gr. Soprano : Offenbach

E2 : gr. Alto : Wagner (venusberg)

E3 : gr. Basse : Lucia di Launnsmoor

E4 : gr. Ténor : musique d'Église (bien choisir !)

Ponctuations :

E1 : gr. Soprano : danse furies Gluck (distordue à la Milhaud)

E2 : gr. Basse : extraits fantaisie piano (distordus à la Schönberg)

E3 : gr. Alto : extraits scène Don Giovanni (distordus à la Stravinski)

E4 : gr. Ténor : musique d'Église (?)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Henri Pousseur, *esquisses*, *op. cit.*

Lors des scènes de foire, les quatre estrades produisent des spectacles qui évoquent une nationalité (français, allemand, anglais, italien), et un ou deux spectacles seulement seront donnés. Chaque estrade est menée par l'un des chanteurs (soprano, ténor, alto ou basse). Ici, on voit qu'Henri Pousseur a prévu certaines citations (par exemple, *Don Giovanni* pour la scène E3) mais, ce qui m'intéresse, c'est qu'il explique aussi son projet de « distordre » ces citations.

Se pose alors la question de l'identification : sera-t-il encore possible d'identifier la citation ? Sera-t-il possible de percevoir l'influence d'un autre musicien, de Stravinsky pour *Don Giovanni* par exemple ? Henri Pousseur recherche cette gradation dans l'évidence des citations : le terme de « ruine », utilisé pour désigner E3 s'il est joué après un autre spectacle de marionnettes, est à ce sujet évocateur :

Le troisième spectacle (EII, car EIII [et dans la version sans bande, c'est une assez belle ruine... Je me suis contenté d'enlever des notes, plus ou moins de notes selon les endroits, à Mozart, jusqu'à un point, à une place, presque du Webern...] est déjà terminé) est à peu près fini, et je me suis beaucoup amusé à en composer le « décor » musical (qui est en très étroite corrélation avec le commentaire littéraire, Roi de Thulé et autres citations – la musique de celui-ci étant beaucoup plus intégrée au décor, faisant beaucoup plus un seul corps avec lui que par exemple dans EIII) : c'est une fantaisie, dans une version, pour piano et orchestre (c'est-à-dire les onze autres instruments), dans l'autre pour piano seul, qui commence – variation assez perceptible de la scène de Gluck et de sa variante pour violon solo et petit ensemble de l'autre version de EI – comme du (jeune) Beethoven et évolue progressivement, d'une façon tout à fait continue et « naturelle », chaque chose semblant naître, à la fois nécessairement et miraculeusement, de l'autre, en passant par Schubert, Schumann, Liszt, Wagner, Strauss et quelques autres, jusqu'au d'abord jeune (pré-atonal, puis atonal) et même plus vieux Schönberg (le châtimeur, c'est le système dodécaphonique), et cela en faisant toute une série de réflexions intrin et extrinsèques qui je pense nous amuseront aussi.<sup>1</sup>

La musique qui entoure les citations est reléguée au rang de « décor » : elle permet de poser le cadre spatial, par exemple avec des extraits de discussion entre les badauds venus à la foire. Elle doit permettre aussi d'intégrer les citations, ce qu'Henri Pousseur estime avoir mieux réussi dans EII que dans EIII, et être « en étroite corrélation avec le commentaire littéraire ». D'autre part, cet extrait de lettre permet de comprendre les différents traitements des citations musicales : ainsi, dans la version sans bande magnétique de EIII, la citation de Mozart (*Don Giovanni*) devient presque impossible à détecter, elle est « une assez belle ruine », Pousseur ayant enlevé des notes jusqu'à faire entendre « presque du Webern ». Encore une fois, le travail du compositeur consiste à faire émerger des liaisons entre les styles musicaux apparemment très différents.

<sup>1</sup> Henri Pousseur, *Correspondance*, op. cit., référence 2-4-76.

Cette notion de « ruine » permet aussi de mieux cerner le rôle de la structuration dans cet opéra, mais aussi dans toute l'œuvre de Michel Butor. Écoutons-le dans *La Rose des vents* : « La vérité ne peut se manifester que par l'intermédiaire d'une œuvre très construite mais fragmentaire, d'une contre-ruine, et même falsifiée... il convient que le lecteur languisse vers une harmonie inaperçue.<sup>1</sup> » Cet opéra est une « contre-ruine » parce que, tout en étant extrêmement construit, malgré et grâce à la grande solidité de la structure, elle suggère une harmonie dont elle prive le spectateur, afin de laisser à celui-ci la tâche d'organiser, du mieux qu'il peut, l'univers culturel dans lequel il évolue et dont il prend conscience dans l'œuvre. Il s'agit de lui interdire la sensation d'achèvement que procure la reconnaissance pleine et complète d'une citation par exemple (ici celle de Mozart) ou d'une structure, afin de le pousser à accepter un univers complexe, et de l'encourager à s'y frayer des chemins.

Le même objectif est poursuivi dans le traitement de la citation d'*Orphée et Eurydice* de Gluck sur bande magnétique, d'abord donnée suffisamment peu modifiée pour que le spectateur puisse l'identifier, puis de plus en plus distordue afin de faire émerger, dans la musique de Gluck, les styles d'autres époques de manière à la fois « naturelle » et « miraculeuse ». « Naturelle » parce qu'Henri Pousseur construit un passage fluide, progressif voire logique d'un style à l'autre, et « miraculeuse » parce que très surprenante pour un public qui a l'habitude d'opposer les styles de ces auteurs, particulièrement le style de Schönberg (dodécaphonique) et celui du très classique Gluck.

Étudions cette transformation progressive :

<sup>1</sup> Michel Butor, *La Rose des vents*, *op. cit.*, p. 28.

quel est l'au-da - ci - eux qui dans ces som - bres lieux O - se por -  
 ter ses pas Et de - vant la tré - pas Ne fai - blit pas  
 que la peur la ter - reur s'em - pa - rant de son cœur A l'af - freux  
 hur - le - ment Du Cer - bère é - cu - mant et ru - gi - ssant  
 A l'af - freux hur - le - ment du Cer - bère é - cu - mant et ru - gi -  
 ssant

1

Exemple 15

<sup>1</sup> Michel Butor et Henri Pousseur, *Votre Faust*, (partition), II, *op. cit.*, p. 250-254.



Les dix premières mesures font entendre, dans une réduction à deux voix, une version fidèle du chœur des furies dans *Orphée et Eurydice* de Gluck. Les paroles en français, l'homophonie et l'homorythmie entre les deux voix rendent la citation particulièrement audible. Dans les mesures 11 à 14, les voix se dédoublent et quelques dissonances sont introduites : le *mi* bécarre dans la mesure 11, le demi-ton *do-ré* bémol à la première note de la clé de *sol* de la mesure 12, et le *si* bémol de la clé de *fa* avec le *do* de la clé de *sol* à la mesure 13. À partir de la mesure 15, des appoggiatures dans la clé de *fa* introduisent un grand nombre de notes de passage et complexifient un peu l'homorythmie. On voit bien comment, peu à peu, la citation devient de moins en moins fidèle, tout en restant, dans ce cas, toujours identifiable.

« Le châtimeur, c'est le dodécaphonisme » : par cette phrase, Henri Pousseur souligne avec humour les critiques très agressives et très moralisantes qu'a reçues Schönberg lorsqu'il fonda la musique dodécaphonique. De plus, on comprend que le dodécaphonisme se fait entendre au moment où l'intrigue évoque le châtimeur : c'est toujours par le jeu du collage, du rapprochement entre des éléments divers, que le sens émerge. Notons qu'il y a déjà ici un jeu ambigu : j'ai vu au début de ce travail que le directeur, incarnant le mal, était associé à l'octave, l'intervalle interdit du dodécaphonisme ; or ici, c'est le dodécaphonisme qui incarne, sans doute avec beaucoup d'ironie, « le châtimeur » : rien d'immuable dans cet opéra.

Dans ses *Écrits théoriques*, Henri Pousseur différencie les spectacles E1 et E3, pour lesquels il y a des citations assez littérales des opéras de Gluck et Mozart, et E2 et E4 pour lesquels il y a de « fausses citations », parce que Michel Butor avait déjà choisi un texte ; il était donc impossible d'y superposer le texte d'un autre opéra. Il décide alors d'écrire des « fonds musicaux ». On voit bien ici le caractère très souple de la collaboration des deux artistes, Michel Butor ayant construit son texte à partir de la musique d'Henri Pousseur dans E1 et E3, et Henri Pousseur sa musique à partir du texte de Michel Butor dans E2 et E4 : « Je décidai donc de composer dans ce but de *fausses* citations, des *imitations* stylistiques contenant éventuellement de courtes citations réelles, mais pourvues aussi de caractères particuliers, non traditionnels.<sup>1</sup> »

D'autre part, la « fausse citation », le pastiche, est une autre nuance de la citation vers la réminiscence à peine perceptible. Henri Pousseur imagine alors E2 par rapport à E1 et E4 par rapport à E3. Il décrit sa manière de créer ces « fausses citations » dans le passage des *Écrits théoriques* qui suit :

Le fond musical de E2 devait donc apparaître comme une transformation plus poussée du fond *original* de E1. J'ai composé à cette fin une *fantaisie romantique* pour piano (avec petit orchestre, si c'est sur bande magnétique, *solo*, si elle est exécutée par le pianiste de la scène parce que la

<sup>1</sup> Henri Pousseur, *Écrits théoriques, 1954-1967, op. cit.*, p. 331.

bande est occultée). Elle commence par une variation très fidèle du schéma harmonique du début de la scène de Gluck, comme aurait par exemple pu la composer le jeune Beethoven ; elle s'en détache ensuite progressivement et survole très rapidement mais aussi avec une extrême continuité, en un glissement stylistique insensible, tout le XIX<sup>e</sup> siècle, tout le romantisme « allemand » jusqu'à la « suspension » par Schönberg de la tonalité classique (s'appuyant pour cela sur différents matériaux, sur différents motifs, composés soit de citations réelles et plus ou moins variées, soit de simples imitations). Peu après le début apparaît d'abord une phrase rappelant Schubert, dans laquelle il y a d'ailleurs effectivement des parties de phrase du *Roi de Thulé* de cet auteur. On débouche ensuite sur un motif à la Mendelssohn (Ténor : « L'invocation ! »), qui n'est rien d'autre qu'une variation plus poussée de l'air d'Orphée, tel qu'il avait déjà été transformé dans la version pour violon que l'on entend si la bande magnétique est « occultée » et si l'enregistrement de la scène de Gluck doit être remplacé par le jeu sur scène de quelques musiciens (ex. 6). Son propre développement rencontre deux citations combinées des *Scènes de Faust* de Schumann, dont la première réapparaît encore en une variation très « piano-virtuose » (« Le démon ! ») qui déclenche elle-même des harmonies berliozziennes entraînantes (« La chevauchée fantastique ! ») ? Avec l'évolution graduelle de l'harmonie apparaissent alors des allusions à la *Faust-Symphonie* de Liszt (« L'apparition d'Hélène ! ») et celles-ci conduisent aux fatals accords de *Tristan* (« Fauste, Fauste, praepara te ad mortem ! »), d'où se développe aussitôt une valse dont les harmonies deviennent de plus en plus dissonantes, jusqu'à ce que le thème de Liszt, dans une harmonisation tout à fait chromatique, donne le signal de la déchéance de l'ordre tonal (« L'heure de la mort ! »). Après un court pastiche de Schönberg typiquement atonal, commence une sorte de fantasmagorie dodécaphonique (« Le châtiment »), qui aboutit à un rappel (presque webernien) d'un de mes propres *Chants sacrés* (« Veniet Dominus et non tardabit... »), composé en 1951.<sup>1</sup>

Voici le « un motif à la Mendelssohn » qui est en même temps « une variation plus poussée de l'air d'Orphée » :

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 331-332.

E1 avec bande magnétique

Lais-sez - vous tou - cher par mes pleurs

E1 sans bande magnétique

E2

1

Exemple 16

On comprend bien comment ces « fausses citations » ont pour fonction de créer des ponts entre différentes musiques : Gluck se métamorphose en Beethoven puis en Mendelssohn qui se transforme en des citations littérales des *Scènes de Faust* de Schumann avant de devenir « berliozienne », puis en « des allusions à la *Faust-Symphonie* de Liszt », puis il devient les accords du *Tristan* de Wagner que j'ai déjà cités, avant de se transformer en du Schönberg et finalement en un extrait des *Chants sacrés*. Henri Pousseur souligne ensuite le sens d'une telle démarche qui « témoigne de ce que les éléments les plus « dangereux » pour la tonalité, notamment les dissonances « tendues », étaient présents dès le début, mais aussi de ce que la musique dodécaphonique Schönbergienne doit encore beaucoup à l'héritage de Beethoven.<sup>2</sup> » On retrouve bien une vision cyclique du temps partagée par Michel Butor, dont j'avais parlé à propos du *Sablier du phénix* ou du *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* : le passé contient le présent, le présent contient le passé, tout communique.

De plus, par son système de parenthèses, Henri Pousseur souligne le rapport de ces citations musicales avec le texte : les accords du *Tristan* sont « fatals » puisqu'ils évoquent l'histoire tragique de ce héros, et sont donc associés à l'annonce de la mort dans le texte. J'ai déjà commenté l'association de Schönberg au « châtiment ». On appréhende ici un autre élément qui contribue à cette instabilité baroque du sens : une

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 333.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 332.

citation ne porte pas en elle-même le sens, mais elle le construit par son rapprochement avec d'autres citations, littéraires ou musicales ; une citation devient autre chose qu'elle-même par sa rencontre avec une autre, la place des citations leur confère un sens. Ainsi, le sens d'un élément musical se construit petit à petit en fonction de ce qui vient après et de ce qu'il y a avant, par glissement progressif. Par exemple, les deux accords du début du *Tristan* de Wagner sont donnés lors de l'apparition d'Hélène, c'est-à-dire quand l'actrice met le masque d'Hélène. Cet épisode du mythe est le point culminant de la vie de Faust, le moment où il atteint la beauté idéale. Dans le *Faust* de Goethe, Hélène incarne la perfection grecque, classique, par opposition aux débordements romantiques que symbolise Faust : ce passage marque donc l'association de ces deux tendances esthétiques et illustre ainsi le projet littéraire de Goethe. On peut alors se demander pourquoi Henri Pousseur a choisi de mettre cet élément du mythe en relation avec le célèbre accord du *Tristan et Yseult* de Wagner. Cet accord a fait couler beaucoup d'encre parce qu'il déstabilise déjà l'ordre tonal, car il est composé de nombreuses notes étrangères et surtout il ne respecte pas les règles classiques de préparation et de résolution des intervalles. Ainsi, on a pu le considérer comme une ouverture vers l'atonalité, ou vers la suspension de la tonalité. Schönberg explique que ce type de phénomène pousse la tonalité à ses limites, et amène son implosion :

En priorité, le fait que, dans le cadre de chaque tonalité (on nomme cela tonalité élargie) on puisse – sous le prétexte d'une échappée – introduire presque tous les éléments spécifiques aux tonalités les plus étrangères et que, finalement, ladite tonalité se trouve véritablement exprimée par d'autres accords que ceux qui lui sont spécifiques sans qu'elle soit pour autant considérée comme suspendue. Mais, au fait, existe-t-elle encore réellement ? « Réellement, cela veut dire agissant. » Alors ? Action du son fondamental ? Ou bien la tonalité ne serait-elle pas par là, au fond, déjà suspendue ?<sup>1</sup>

Dans l'accord du début de *Tristan*, la tonalité est bien « exprimée par d'autres accords que ceux qui lui sont spécifiques », du moins tels qu'ils sont écrits. Mais ces accords peuvent être lus à la fois comme tonaux et comme des ouvertures vers l'atonalité. En effet, on ne peut rattacher le premier accord à aucune tonalité tel qu'il est écrit mais il est l'enharmoine de l'accord septième mineur avec quinte diminuée : *fa si ré* dièse *sol* dièse a pour enharmonie *fa, do* bémol, *mi* bémol, *la* bémol. De plus, le *fa* est attaqué, tout comme le *sol* dièse qui ne se résout pas. On observe une symbiose de ces deux systèmes musicaux, tonalité et atonalité, si souvent opposés : ils se trouvent réconciliés le temps d'un accord. Or cet accord est associé au moment du mythe où Faust atteint la perfection esthétique qu'incarne Hélène : la symbiose des systèmes qui ordinairement s'opposent apparaît donc comme un idéal à atteindre.

<sup>1</sup> Arnold Schönberg, *Traité d'harmonie*, op. cit., p.52.

À ce moment, vient un passage particulièrement perceptible lors du spectacle puisqu'il est joué *forte* et qu'il est porteur d'une phrase frappante par son message et par le fait qu'elle est énoncée en latin, langue du mythe et de la magie dans le *Docteur Faust* de Marlowe ou dans le *Faust* de Goethe.

Exemple 17

Dans la lettre du 6 août 1961 à Michel Butor, Henri Pousseur explique qu'il pense

aux accords de Tristan pour « la belle Hélène », plus précisément : pour accompagner le chant du « Fauste, Fauste, prae para te ad mortem » (qui constituera une série dodécaphonique, mais très étroite (à l'intérieur d'une octave, déjà pour rendre possible l'unisson de voix masculines et féminines), très mélodique et conductrice (donc, contenant des intervalles très proches de ladite citation)<sup>2</sup>

Le chant du « Fauste, Fauste, prae para te ad mortem » est une série dodécaphonique : il est donc composé dans le style de la seconde école de Vienne, autour de Schönberg, Webern et Berg. Mais chez ces trois compositeurs, et surtout dans la partie dodécaphonique de l'œuvre de Schönberg, les notes de la série provoquent de grands intervalles, afin de faire entendre une mélodie extrêmement disjointe, bien différente des mélodies conjointes ou composées majoritairement de petits intervalles de la musique tonale. Or ici, Henri Pousseur prend une caractéristique du dodécaphonisme (l'usage de la série de douze sons) et une autre de la musique tonale (une mélodie composée de petits intervalles) : dans une écoute immédiate, sans analyse, il devient donc difficile de rattacher ce segment musical à une époque précise. La volonté d'Henri Pousseur de placer la citation des accords du *Tristan* de Wagner à ce moment-là prend

<sup>1</sup> Michel Butor et Henri Pousseur, *Votre Faust*, (partition), II, *op. cit.*, p. 324.

<sup>2</sup> Henri Pousseur, *Correspondance*, *op. cit.*, référence 2-4-6.

alors tout son sens, puisque j'ai vu que ces accords peuvent être lus comme tonaux ou atonaux. Les frontières entre tonal et atonal sont gommées, les systèmes ordinairement opposés sont réconciliés.

Avec cet exemple, on voit bien comment la place de la musique par rapport au texte donne du sens à la citation musicale. L'art du collage consiste à créer ce type de miroitement du sens qui se construit par rapprochement, comme je l'ai déjà vu dans les œuvres mobiles (*Description de San Marco, Mobile, Réseau aérien, 6 810 000 Litres d'eau par seconde*). Le sens naît de la rencontre d'éléments divers.

Les mêmes remarques peuvent être faites sur le travail du livret : on y retrouve cette pratique du collage qui éclaire le sens par des rapprochements inattendus ainsi que le lent dégradé de la citation telle quelle à l'allusion à peine perceptible. Dans le spectacle de marionnettes, des « relents » des textes de la scène de foire de l'acte I, ou du cabaret dans l'acte I (moment où Henri doit décider s'il reste fidèle à Maggy ou non), viennent hanter le texte des opéras cités ou les citations littéraires. Revoyons le « réservoir de paroles » situé en annexe des scènes dans lesquelles auront lieu les spectacles de marionnettes :

Basse : (A) Lust – (B) Quel audacieux mortel présomptueux ose porter ses pas dans ces sombres lieux ? – (A) The duke – (C) Die Augen liefen ihm hinunter in die Flut – (A) lovely dream – (D) L'eau bouillonne jusqu'au balcon – (A) figuri – barre de reprise

Alto : (A) Once – (B) Quel affreux hurlement, quelle ombre terrible, quels remords dévorants – (A) famosi – (C) Sonft er trauk auf dem Schlass un Meur – (A) Mensonge – (D) Autrefois l'antique salle – (A) The cabinet – barre de reprise

Soprano (A) The cabinet – (B) Soyez sensibles à mes malheurs !- (A) Mensonge – (C) Er soh ihn stürzen bis an das Grab – (A) Figuri – (D) Ses villes, son or que baignait la mer – (A) Once... - barre de reprise

Ténor : (A) Lovely dream – (B) Malgré nos efforts, tout cède à son art – (A) leri – (C) Es csar letzte Lebensglut – (A) famosi – (D) Il reçut de sa belle un vieux tombeau doré – (A) The duke – barre de reprise.<sup>1</sup>

Je l'ai vu, les textes B sont des extraits des lamentations d'Orphée à la porte des Enfers dans l'opéra *Orphée et Eurydice* de Gluck. Cependant, ce texte, qui apparaît tel quel chanté dans la bande magnétique, est ici prononcé (et non chanté) avec des transformations notables. Voici le texte du livret :

<sup>1</sup> Michel Butor et Henri Pousseur, *Votre Faust*, (partition), II, *op. cit.*, p. 234.

**N° 19 – Chœur**

FURIES

Quel est l'audacieux  
Qui dans ces sombres lieux  
Ose porter ses pas,  
Et devant le trépas  
Ne frémit pas?

**N° 20 – Danse des furies**

*Les esprits dansent autour d'Orphée pour l'effrayer.*

**N° 21 – Chœur**

FURIES

Quel est l'audacieux, *etc.*

Que la peur la terreur  
S'emparent de son cœur  
À l'affreux hurlement  
Du Cerbère écumant  
Et rugissant !

**N° 22 - Air**

ORPHÉE

Il s'approche avec sa lyre  
Laissez-vous toucher par mes pleurs,  
Spectres...

FURIES

Non !

ORPHÉE

... larves...

FURIES

Non !

ORPHÉE

... ombres terribles !

FURIES

Non !

ORPHÉE

Soyez, soyez sensibles  
À l'excès de mes malheurs !

FURIES

Non ! Non ! Non !

ORPHÉE

Laissez-vous toucher par mes pleurs, *etc.*

**N° 23 – Chœur**

*Le chœur apaisé répond à Orphée avec un peu plus de pitié dans l'expression.*

FURIES

Qui t'amène en ces lieux,  
Mortel présomptueux?  
C'est le séjour affreux  
Des remords dévorants  
Et des gémissements  
Et des tourments.  
Qui t'amène en ces lieux *etc.*

**N° 24 – Air**

ORPHÉE

Ah ! La flamme qui me dévore,  
Est cent fois plus cruelle encore.  
L'enfer n'a point de tourments  
Pareils à ceux que je ressens.

**N° 25 – Chœur**

FURIES

*encore plus apaisé*  
Par quels puissants accords,  
Dans le séjour des morts,  
Malgré nos vains efforts  
Il calme la fureur de nos transports.  
Par quels puissants accords, *etc.*

**N° 26 – Air**

ORPHÉE

La tendresse  
Qui me presse,  
Calmera votre fureur,  
Oui, mes larmes,  
Mes alarmes  
Fléchiront votre rigueur.

**N° 27 – Chœur**

FURIES

*encore plus doux*  
Quels chants doux et touchants  
Quels accords ravissants !  
De si tendres accents  
Ont su nous désarmer  
Et nous charmer.

Qu'il descende aux enfers !



Les chemins sont ouverts.  
Tout cède à la douceur  
De son art enchanteur,  
Il est vainqueur.

La phrase B de la basse, « Quel audacieux mortel présomptueux ose porter ses pas dans ces sombres lieux ? », mélange les paroles des chants n<sup>os</sup> 19 et 23 dont viennent les mots « mortel présomptueux ». De même, la phrase B de l'alto, « Quel affreux hurlement, quelle ombre terrible, quels remords dévorants » condense les chants n<sup>os</sup> 21 (« affreux hurlement »), 22 (« ombre terrible ») et 23 (« remords dévorants »). Le soprano reprend une parole d'Orphée du chant n<sup>o</sup> 22, « soyez, soyez sensibles à l'excès de mes malheurs » et la condense en « soyez sensibles à mes malheurs. » Le ténor mélange les chants n<sup>os</sup> 25 (« malgré nos vains efforts » devient « malgré nos efforts ») et 27 (« tout cède à la douceur de son art » devient « tout cède à son art »). On constate l'efficacité d'une telle méthode de citation : non seulement les spectateurs qui connaissent l'opéra de Gluck sont en mesure d'identifier la référence, d'autant plus que le texte intégral est donné dans la bande magnétique, mais en plus tous les grands thèmes de cette lamentation sont repris en quelques phrases. Cependant la condensation des paroles du chœur modifie quelque peu le sens. On pourrait effectuer le même travail sur les extraits D, qui sont tirés, je l'ai vu, de la Chanson du roi de Thulé traduite par Nerval et adaptée par Berlioz pour la *Damnation de Faust* : la basse prend ses extraits dans les strophes 5 et 6, l'alto dans la strophe 4, le soprano dans les 3 et 4, le ténor dans les 1 et 5, en mélangeant les groupes nominaux. Par exemple, « Il reçut de sa belle un vieux tombeau doré » est un mélange de « jusqu'au **tombeau** fut fidèle » (première strophe) « **reçut** à la mort **de sa belle** » (première strophe) « auprès d'un **vieux** balcon **doré** » (cinquième strophe). Le glissement de sens est ici notable : la belle, fidèle et dévouée jusqu'à la mort dans le texte de Goethe, devient ici porteuse de mort.

Souvenons-nous maintenant que ces paroles sont superposées à la même scène des lamentations produite par la bande magnétique, mais cette fois sous sa forme chantée, et dans sa forme intégrale, moins les réponses des furies. La confrontation du chant et de la diction, qui se superpose à la confrontation d'un texte intégral à un texte-collage produit un effet de progression de l'art le plus académique (le bel opéra classique, le mythe bien connu d'Orphée) vers sa « ruine » dans l'univers quotidien des hommes, dans la langue parlée. Cette évolution est tout à fait progressive, d'autant plus que ces phrases parlées gardent quelque chose de musical puisque des nuances et des timbres spécifiques sont indiqués pour chaque groupe (A, B, C, D) à la suite du « réservoir de paroles ».

La partie A est composée d'autocitations de l'acte I, partiellement modifiées et condensées elles aussi. Michel Butor et Henri Pousseur inscrivent donc leur opéra, leur Faust, dans la grande tradition des opéras

dont ils sont en train de faire la synthèse ici, et dans cette culture mouvante, toujours en train de devenir autre chose qu'elle-même.

De plus, le fait que ces textes soient en français, en anglais et en allemand, crée une forme de transition entre texte et musique, du moins pour les auditeurs qui ne parlent pas parfaitement ces trois langues. Voici un autre glissement, une autre instabilité, que j'ai déjà remarquée dans cette œuvre : entre musique et texte, il n'y a plus de frontière étanche. Les extraits donnés dans une langue inconnue du spectateur sont perçus uniquement pour leurs sonorités, sans que l'auditeur puisse y associer le moindre signifié. Il les écoute donc plus comme une musique que comme un texte. Ce jeu sur les langues apparaît très souvent dans *Votre Faust*, d'abord parce qu'il permet de donner une coloration nationale évidente à certains passages, ensuite parce qu'il aide à identifier certains opéras (la langue italienne, par exemple, évoque les opéras de Mozart à l'auditeur), mais aussi parce qu'il interdit parfois la compréhension sémantique de l'énoncé, faisant de ce dernier un texte-musique. Remarquons que quand ce sont des passages dont le sens est nécessaire à la compréhension de l'intrigue, Michel Butor et Henri Pousseur indiquent qu'ils veulent que ces textes soient traduits dans la langue du pays dans lequel l'opéra est donné, mais pour les éléments comme ceux du « réservoir de paroles », aucune indication de ce type n'est donnée : l'incompréhension de l'énoncé n'est pas évitée, elle est peut-être même recherchée.

Pour comprendre la manière dont le collage permet des rapprochements de sens étonnants, je vais étudier l'utilisation du mot « patron » qui revient plusieurs fois dans ces spectacles de marionnettes. Le terme vient du *Dies irae* qu'entend Marguerite dans une église dans le *Faust* de Goethe, comme nous l'indique un extrait des esquisses d'Henri Pousseur, dans lequel il découpe ce texte en vue de sa répartition entre les différents segments musicaux, et le traduit du latin vers le français. Voici le vers qui m'intéresse : « Quem patronum rogaturus (quel avocat [patron] vais-je implorer) ?<sup>1</sup> » Le poème du *Dies irae* se fait entendre durant les spectacles de marionnettes. Sa présence dans le contexte des scènes de foire renforce l'aspect symbolique et solennel, proposant une interprétation chrétienne de ces scènes qui transparaît souvent dans les différents Faust, littéraires ou musicaux. La traduction d'Henri Pousseur de « patronum » par « avocat » et « patron » est tout à fait étonnante : en contexte chrétien, ce mot se traduit fréquemment « protecteur » ou « saint protecteur », « saint patron ». Le terme « avocat » donne une coloration plus triviale à la chose, tout comme le mot « patron », dans son sens commercial. Ce mot trivial apparaît dans le livret de *Votre Faust* en superposition au poème du *Dies irae*, dans la bouche de Guignol qui répète à

<sup>1</sup> Henri Pousseur, *Esquisses*, op. cit.

de multiples reprises « il faut trouver un nouveau patron ». Cela vient du fait que dans l'une des affiches de foire pré-goethéenne qui ont inspiré le texte des scènes de foire, Guignol est le valet de Faust. Mais cette phrase évoque surtout l'attitude comique de Sganarelle à la fin du *Don Juan* de Molière, le valet n'étant pas touché outre mesure par la dimension mystique de la condamnation de Don Juan, mais plutôt par le problème financier que cette disparition lui cause.

Le contact entre le poème *Dies irae* et la réplique de Guignol crée donc un contraste de registre, entre l'atmosphère mystique du jugement divin et les préoccupations financières et prosaïques de Guignol, contraste souligné par la musique, puisque le *Dies irae* est chanté sur de longues notes tenues qui évoquent le genre du choral alors que les répliques de Guignol apparaissent comme des ponctuations comiques sur des rythmes bien plus brefs. Ce contraste de registre évoque la fin du *Don Juan* de Molière, et ceci d'autant plus facilement que le *Don Giovanni* de Mozart est l'une des citations principales de ces spectacles de marionnettes. Le collage de deux textes permet donc d'en faire surgir un autre, le *Don Juan* de Molière apparaissant comme une citation fantôme, une allusion à peine esquissée, et pourtant présente à l'esprit de certains auditeurs. Les références se croisent et se mélangent, Guignol devient Sganarelle. De plus, un troisième texte vient se mêler aux répliques de Guignol et au *Dies Irae*, c'est celui de la scène 3 de l'acte I de *Docteur Faust* de Christopher Marlowe. À ce moment-là, Faust invoque Méphistophélès en latin. Se trouvent ainsi juxtaposées les phrases saintes et les phrases diaboliques, telles que « veni, veni, o Mephistophile », toutes dans la même langue latine. Cela rappelle le dialogue entre Dieu et le diable dans le « Prologue dans le ciel » du *Faust* de Goethe, et le schéma classique de la tentation, où le bien et le mal se répondent pour tenter de convaincre l'homme prêt à pécher, souligné par les chanteurs sous une forme humoristique grâce aux répétitions de « voix », de « droite » et de « gauche » et au jeu de mots « droite-adroite » : « Voix sur la droite, voix sur la gauche, les plus adroites sont à ma gauche mais votre gauche est à ma droite !<sup>1</sup> » La fin de la phrase, « votre gauche est à ma droite », s'adresse peut-être au spectateur, dont la gauche est à la droite des acteurs qui lui font face : la dimension symbolique de la droite et la gauche est alors brouillée, comme si l'on nous disait que ce qui nous semble mal (à notre gauche) est en réalité bon pour les acteurs (à leur droite).

On trouve le même système de citation fantôme dans l'un des textes créés par Henri Pousseur, qui figure dans ses esquisses et qui réapparaît dans la scène 3 de l'acte I :

A Pluie  
B la pluie  
C il pleut

<sup>1</sup> Michel Butor et Henri Pousseur, *Votre Faust*, (partition), II, *op. cit.*, p. 254-256.

D les plis de la pluie  
E il pleut sur les plis  
F de plus en plus de pluie  
G pluie sur pluie  
H pli selon pli  
I la pluie sur les plans  
J le plomb de la pluie  
K plein de pluie  
L le pullulement de la pluie<sup>1</sup>

On voit tout de suite comment se construit le texte, par glissement progressif autour des sonorités et du sens de « pluie » : encore une fois, la notion de « dissémination<sup>2</sup> » du sens élaborée par Derrida est opérante. On arrive ainsi à « pli selon pli », qui est le titre d'une œuvre célèbre de Pierre Boulez : cette référence, à peine esquissée par le texte, comme au hasard des rencontres des sonorités, oriente l'écoute de la musique environnante pour y chercher les éléments bouléziens, dont la musique a de nombreux points communs avec celle d'Henri Pousseur. De la même manière, se trouvera évoqué « le soleil des eaux », autre œuvre de Pierre Boulez, par le même jeu de glissement des sonorités.

La profusion de citations dote l'œuvre d'une identité multiple et instable : ce qui semble rattachable à une époque, à un style et à un message précis se trouve bientôt influencé jusqu'à se modifier profondément et signifier autre chose. Sous un style, un autre se cache : le sens émane des rencontres que permet cette mouvance.

## **b) Splendeur et misère de l'opéra**

Dans sa lettre du 6 août 1961 Henri Pousseur propose que le spectacle de marionnettes décourage Henri car il « le persuaderait de l'anachronisme du théâtre d'opéra dans la situation actuelle (comment oser faire encore jouer des acteurs comme des marionnettes ? » Comme souvent, les questions qu'Henri est censé se poser, les doutes qui le traversent, sont ceux d'Henri Pousseur : tout cet opéra cherche à combattre l'aspect anachronique du théâtre d'opéra. Danielle Cohen-Levinas rappelle la mauvaise réputation de ce genre dans les années 1960-1980, notamment à travers la pensée d'Adorno : il « était considéré comme

<sup>1</sup> Henri Pousseur, *Esquisses*, *op. cit.*

<sup>2</sup> Jacques Derrida, *La Dissémination*, *op. cit.*

un genre mourant ou déjà mort, pétrifié, iconique, archaïque, voire régressif dans sa forme traditionnelle.<sup>1</sup> »

À ce titre, l'article d'Henri Pousseur dans le numéro 42 de *Recherches*, dédié au genre de l'opéra, est très utile. Henri Pousseur commence par y constater que l'opéra est un genre souvent sclérosé :

Certes, l'opéra comme institution-type d'une société mi-pétrifiée, mi-putréfiée, comme lieu d'un culte fétichiste de l'or et de ses substituts, d'une exaltation de héros fantoches, entretenue par la passivité d'assemblées auto-satisfaites, n'est pas le lieu où l'on imagine et souhaite mener une activité créatrice et communicative soutenue.<sup>2</sup>

On trouve, dans *Votre Faust*, des relents de cette vision de l'opéra : tout d'abord, le directeur ne cesse de parler d'argent, mais c'est surtout sa demande de produire « un Faust » qui est suspecte. L'article indéfini tend à transformer ce mythe en un « héros fantoch[e] », n'importe quel Faust que le public puisse reconnaître pour s'auto-satisfaire de sa culture. De plus, cette exigence apparaît comme l'équivalent du pacte diabolique de Méphistophélès : accepter d'écrire un opéra sur Faust devient donc une façon de vendre son âme, ce qui implique que l'opéra soit une compromission. Et, on le comprend, c'est aussi pour des raisons financières qu'Henri ne refuse pas : écrire un opéra (ou du moins, celui demandé par le directeur), c'est se vendre, c'est se soumettre au « culte fétichiste de l'or. » *Votre Faust* sera donc le refus de ce « culte fétichiste », mais aussi de tout culte, de toute soumission à un mot d'ordre exclusif, y compris à celui du sérialisme intégral, comme je l'ai montré.

Le spectacle de marionnettes met en avant cet aspect sclérosé, affichant le jeu mécanique, sans vie, à l'opposé du « revivre » de Stanislavski par exemple, des acteurs. Mais c'est au cœur de cette répétition du même que se fait le renouveau :

Il se pourrait en effet que l'éternel retour du même inscrive ses nombreuses *épokhè* dans la figure du retournement dans une perspective de ritualisation de régénération du temps dont la condition d'émergence serait la répétition. Retourner le retournement : telle serait désormais la *tâche* de l'opéra.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Danielle Cohen-Levinas, *L'Opéra et son double*, op. cit., p. 12.

<sup>2</sup> Henri Pousseur, « Aujourd'hui l'opéra », dans *Recherches* n° 42, janvier 1980, p. 203.

<sup>3</sup> Danielle Cohen-Levinas, *L'Opéra et son double*, op. cit., p. 13.

Ce temps répétitif, qui donne à voir sans cesse le même jeu mécanique, le même visage figé de la marionnette, se *retourne* pour devenir « ritualisation » et donc condition de la « régénération du temps ». Paradoxalement, c'est dans la répétition du même que peut survenir l'innovation, la métamorphose. L'anachronisme de l'opéra serait alors perçu par le compositeur comme le moyen même d'innover : « Le compositeur se laisse séduire par l'anachronisme ambiant. Il poursuit non seulement l'utopie de l'œuvre totale, mais aussi celle de la transmettre à un présent qui transite par le passé.<sup>1</sup> » C'est parce qu'il est tellement lié au passé, tellement anachronique, que l'opéra peut être l'absolument présent : cet élément de définition du genre opéra par Danielle Cohen-Levinas caractérise parfaitement *Votre Faust* et son rapport à la tradition comme possibilité d'innovation.

Ce spectacle de marionnettes sert alors à montrer que les acteurs d'opéra, qui jouent comme des marionnettes, *sont* symboliquement des marionnettes, manipulées par un directeur-Méphistophélès et par le public, lui aussi manipulé, je le montrerai, par le directeur durant le vote, tout comme les musiciens que représente Henri, soumis aux diktats de l'argent que le directeur assume sans scrupule. Ce genre de l'opéra, avec ses acteurs marionnettes, serait alors un reflet tout à fait actuel de notre situation.

Le spectacle rend l'auditeur sensible aux enjeux théoriques, à la définition du rôle de l'opéra, qu'il va proposer. Cela se fait par des effets de distanciation, au sens brechtien<sup>2</sup>, très visibles. En effet, la mise en abyme du spectacle que produit l'apparition de l'acteur et de l'actrice masqués rappelle immédiatement au spectateur qu'il est lui aussi en train d'assister à un spectacle. La mise en abyme est rendue évidente par la mise en scène de la scène des marionnettes : pendant ces scènes, deux acteurs jouent le rôle d'acteurs et changent de masques au gré de l'évolution du texte et de la musique. Sans masques, ce sont les personnages de Richard (l'ami d'Henri) et de la cantatrice, dont j'ai vu le caractère ambigu, tour à tour espionne du directeur et victime de celui-ci. Puis ils se masquent pour devenir Guignol et la femme de Guignol, Faust et la Belle Hélène, puis l'acteur met enfin le masque du démon. Ces effets de distanciation existent aussi dans tous les interludes musicaux qui ponctuent l'opéra : parce qu'ils arrêtent l'intrigue, ils proposent au spectateur un moment pour prendre du recul, comme les « songs » brechtiennes. L'usage même de la citation peut être vu comme un moyen de distanciation. En effet, pour Benjamin, « Reposant sur l'interruption, le théâtre épique se prête au sens spécifique de la citation.<sup>3</sup> » : En citant, on interrompt

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>2</sup> Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000.

<sup>3</sup> Walter Benjamin, *Essai sur Bertolt Brecht*, Paris, Maspero, 1969, p. 30.

la continuité de l'œuvre, on intègre des décalages, on focalise donc l'attention de l'auditeur sur le geste du créateur, on rompt chez lui l'identification passive.

On retrouve une organisation sérielle de ces éléments de mise en scène, ce qui tend aussi à rappeler au spectateur qu'il est en face d'une œuvre d'art stylisée. Le jeu des masques développé dans l'acte II, se traduit par cette suite de didascalies :

L'acteur qui joue Richard, en veste bariolée, les 3 masques à la main, approche une chaise de Maggy qui s'assied, puis saute sur l'estrade allumée. Il met le masque de Guignol et salue.<sup>1</sup>

L'actrice qui joue la cantatrice, en robe bariolée, ses 2 masques à la main, approche une chaise pour Henri qui s'assied, et saute sur l'estrade à côté de Guignol. Elle met le masque de la femme de Guignol et salue.<sup>2</sup>

Tout d'abord, la didascalie laisse imaginer qu'on doit reconnaître « l'acteur qui joue Richard » et « l'actrice qui joue la cantatrice », donc comprendre qu'ils endossent ici un autre rôle : l'effet de distanciation est évident. La présence des masques ainsi que la reprise de personnages du théâtre de marionnettes, Guignol et sa femme, montre bien qu'on est ici dans l'univers du théâtre de convention, qui ne cherche pas à être réaliste mais s'assume comme stylisation. « L'acteur qui joue Richard » et « L'actrice qui joue la cantatrice » jouent chacun plusieurs rôles dans l'opéra, changeant de costume pour être identifiables. Cette didascalie insiste sur le jeu d'acteur : elle aurait pu se contenter de dire « Richard » ou même « La marionnette homme », puisque l'acteur a appris dans l'avant-propos que c'est l'un des rôles qu'il devait tenir : « Richard, costume de ville, qui peut devenir le marlou, blouson noir, le policier, veste d'uniforme, le garçon du cabaret de l'église, veste de garçon, le médecin veste blanche, la marionnette homme, veste bariolée, le contrôleur, veste galonnée.<sup>3</sup> » Dans l'entretien qu'il m'a accordé, Michel Butor insiste sur l'importance de ces changements de rôles et de costumes, dont le spectateur doit être conscient :

Nous nous sommes arrêtés à cinq acteurs : le directeur de théâtre, Henri, Maggy et Greta – qui sont la même personne mais qu'il faut pouvoir regarder ensemble –, et enfin un dernier acteur qui fait les utilités, qui est là quand on a besoin de lui. Lui, c'est l'acteur dont on voit tous les déguisements. En général, un acteur joue des rôles différents quand ce sont des pièces différentes. Dans les petits théâtres, un acteur joue deux rôles dans la même pièce, mais là, c'est marqué dans la partition. Ainsi, les personnages s'affichent comme tels, comme des marionnettes, avec les changements de costume surtout pour notre cinquième acteur, celui qui bouche les trous, qui peut

<sup>1</sup> Michel Butor et Henri Pousseur, *Votre Faust*, (partition), II, *op. cit.*, p. 249.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. VI.

jouer tous les rôles, et puis il y a une mise en abyme classique avec la scène des masques bien sûr, où les personnages se voient sur la scène.

On peut en déduire que le caractère joué de cet épisode doit être souligné, exagéré, et cela d'autant plus que les acteurs font les marionnettes, jouent comme des marionnettes.

Cette stylisation est visible aussi dans la forme évidemment structurée que prend cette mise en scène : on remarque facilement le parallélisme entre l'attitude de l'acteur et celle de l'actrice qui vient juste après. Il y a cependant aussi un effet de variation, puisque l'actrice n'a que deux masques alors que l'acteur en a trois. Ils se positionnent symétriquement à côté d'Henri et Maggy, chacun se rapprochant du personnage de sexe opposé. Ils mettent ensuite les masques de Guignol et sa femme et saluent.

L'acteur met le masque de Faust et salue.<sup>1</sup>

L'acteur met le masque du démon et salue.<sup>2</sup>

L'acteur met le masque de Faust et fait le geste du serment.<sup>3</sup>

Cette suite respecte une sorte de série : mettre un masque + faire un geste.

L'acteur met le masque de Guignol.<sup>4</sup>

L'actrice met le masque de la femme de Guignol.<sup>5</sup>

L'acteur met le masque de Faust.<sup>6</sup>

L'acteur met le masque du démon.<sup>7</sup>

L'acteur met le masque de Guignol.<sup>8</sup>

Les deux acteurs saluent.<sup>9</sup>

<sup>1</sup> *Ibid.*, I, p. 250.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 272.



Voici une variation de la série précédente : les deux acteurs changent plusieurs fois de masque avant d'effectuer ensemble un geste de salut.

Guignol descend de son estrade et va chercher Maggy sur la sienne. Jusqu'à la fin de la scène, il la tiendra par la main.<sup>1</sup>

La femme de Guignol descend de son estrade et va chercher Henri sur la sienne. Jusqu'à la fin de la scène, elle le tiendra par la main.<sup>2</sup>

De nouveau, on voit une action parallèle entre l'acteur et Maggy d'un côté, et l'actrice et Henri de l'autre, qui vient boucler cette séquence théâtrale puisqu'elle reprend le même parallélisme et les mêmes couples qu'au début. La stylisation évidente de cette mise en scène qui obéit à une structuration parfaitement claire, provoque un effet de distanciation qui rend le spectateur capable de se rendre attentif aux enjeux théoriques et au message métathéâtral, métamusical, de l'œuvre.

Le jeu des masques propose en effet une définition du rôle que *Votre Faust* tend à remplir. On peut donner au jeu de masques une interprétation symbolique évidente : sous ces personnages réalistes, quotidiens, que sont Henri, le directeur, la cantatrice ou Maggy, se cachent les personnages mythiques de Faust, Méphistophélès, Marguerite, et sous ces personnages mythiques s'en cachent d'autres issus d'univers culturels différents, comme Guignol et sa femme. Mais le masque n'est pas seulement un moyen de voiler la réalité, il est aussi un moyen de la révéler : en se transformant en marionnettes, les acteurs montrent qu'ils ne sont pas ce qu'ils semblent être, puisqu'ils jouent un rôle ; ils montrent aussi, j'y reviendrai, que nous sommes nous aussi les marionnettes de cet énigmatique directeur. À travers la fiction du mythe ou de l'histoire d'Henri, c'est une facette de notre réalité que nous dévoile l'opéra.

De plus, ce jeu de marionnettes contribue à la dimension baroque de l'œuvre : faire de Faust une marionnette, un Guignol, c'est aussi une manière de proposer l'idée d'un manipulateur, d'une personne qui tire les ficelles. Derrière la marionnette, il y a quelqu'un d'autre qui joue : celui qui décide de l'action n'est pas celui qu'on croit. De même, derrière le personnage, il y a un acteur, derrière le masque, il y a un personnage, derrière le mythe, il y en a toujours un autre. Faust devient Orphée, Don Juan ou le Christ, tout se mêle et se répond. Le jeu de masques rend instables toutes les représentations morales et esthétiques que nous pouvions avoir. N'importe quoi peut devenir son contraire, et tout évolue sans cesse vers autre chose.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>2</sup> *Ibid.*

En effet, ce changement de masques rend les frontières entre le trivial et le grandiose, entre le comique et le tragique, poreuses : Guignol devient Faust en un tour de masque, les paroles comiques en français (« Voix à ma droite, voix à ma gauche, les plus adroites, sont à ma gauche ») se superposent aux paroles mythiques, magiques, en latin (« Fauste, Fauste, praepara te ad mortem »), le plus sacré (le *Dies Irae*) rencontre le plus profane puisqu'il est entendu en même temps que la chanson du roi de Thulé, composée par Berlioz et chantée par Marguerite juste avant qu'elle trouve les bijoux et se contemple dans un miroir, image de la coquetterie.

Voici comment Henri Pousseur présente le spectacle de marionnettes dans une lettre adressée à Michel Butor : « Il constitue donc le paradis de l'Âge d'or, l'enfer du doute et de la nostalgie (ou plutôt : de la nostalgie et du doute), et cette ambiguïté est accusée par l'ambiguïté Faust-Orphée.<sup>1</sup> » Ces spectacles font entendre les opéras donnés pendant « le paradis de l'Âge d'or », le moment où l'opéra était un genre musical largement pratiqué et apprécié de toutes les classes sociales. Mais ce « paradis de l'Âge d'or » est aussi un « enfer du doute et de la nostalgie », dédoublement qui répond à celui du mythe de « Faust-Orphée », Faust du côté de l'espoir démesuré, Orphée de celui de la nostalgie. Un peu plus loin, Henri Pousseur parle du « caractère à la fois infernal et sacré » de ce passage. C'est le moment du spectacle, où Henri vient voir se réaliser sur les planches son destin sans le comprendre, où on touche au plus grave, la révélation du pacte démoniaque, et au plus léger, la foire étant un lieu de divertissement. Remarquons en passant que cette image de la foire comme lieu de révélation et de distraction rappelle celle de Bleston dans *L'Emploi du temps*. Rien de fixe et de certain dans cette œuvre.

### c) « Un temps dénué d'impatience » : le temps du mythe

Ce recours au masque, cet effeuillement de la réalité à travers ses multiples avatars, est aussi un apprentissage du temps, d'un autre temps, d'une autre manière de vivre le temps, peut-être le temps du mythe. Le travail formel influencé par la musique permet d'approcher la complexité du phénomène du temps, comme je l'ai déjà vu dans *La Modification*, *L'Emploi du temps*, *Degrés*, *Mobile*, *6 810 000 Litres*

<sup>1</sup> Henri Pousseur, *Correspondance*, *op. cit.*, référence 2-4-6.

*d'eau par seconde, Réseau aérien, Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* ou dans « Les révolutions des calendriers. »

On dit souvent que la musique est l'art du temps, parce qu'elle se développe sur une certaine durée, mais aussi parce que le temps y est strié par la pulsation, autant de bornes qui permettent de le mesurer. Michel Butor voit d'ailleurs dans ce rapport au temps la spécificité de sa collaboration avec des musiciens : « La spécificité quand on travaille avec des peintres, surtout étant donné la façon dont je le fais, c'est qu'il s'agit de mettre du texte dans un espace visuel tandis que pour la musique, il s'agit de mettre du texte dans un espace sonore. Le problème de la durée est encore plus important. »

Le fonctionnement de la musique tonale est fondé sur l'opposition tension-détente, au niveau harmonique : on va du cinquième degré vers le premier, de la modulation vers le retour à la tonalité d'origine, on construit des carrures de quatre mesures dans lesquelles ce même schéma de tension-détente se répète. Cette conception de la temporalité musicale comme allant d'une tension vers une détente est remise en cause par de nombreux musiciens du XX<sup>e</sup> siècle. J'ai vu comment, d'après Henri Pousseur lui-même, la série de Webern n'est plus directionnelle, c'est-à-dire qu'elle ne va pas d'une tension à une détente, elle multiplie les directions possibles. Dans *Votre Faust*, le travail de la temporalité intègre cette réflexion sur l'aspect directionnel de la musique, ce qui plonge l'opéra dans ce que le compositeur appelle « le temps du mythe », mais à cela s'ajoute une tension entre le temps de la lecture et le temps de l'audition musicale, que j'ai déjà étudiée à propos de *Réseau aérien* et *6 810 000 Litres d'eau par seconde*.

Ce travail se fait d'abord sous la forme d'un dialogue tout à fait trivial, mais qui propose de lire la création musicale comme inscrite dans une temporalité différente de celle des affaires : elle nécessite cette autre temporalité. Le prologue sur le théâtre installe cette problématique :

H : Quelle vie ! Une conférence ici, une conférence là, le train, l'avion, le bateau quelquefois ; jamais le temps de voir les endroits où l'on passe... Tout cela pour quel profit ! Et toujours sur les problèmes de la musique contemporaine, au lieu d'en faire, de travailler vraiment... qui m'apportera une solution ?<sup>1</sup>

À quoi répond une réplique, un peu plus loin, du directeur :

<sup>1</sup> Michel Butor et Henri Pousseur, *Votre Faust*, (partition), II, *op. cit.*, p. 2.

D : dites-moi, que faites-vous ce soir ? Vous avez bien quelques moments. J'ai un projet qui vous concerne. Il est vraiment par trop dommage de vous voir continuer de cette façon. Quelle vie ! Une conférence ici, une conférence là ; le train, l'avion, le bateau quelquefois... cette tension, cette fatigue, ce gâchis ! Jamais le temps de voir les endroits où l'on passe... et tout cela pour quel profit ! Je sais, je comprends. Et toujours sur les problèmes de la musique contemporaine, au lieu d'en faire, de travailler vraiment, comme vous le pourriez, comme vous le devriez. Je vous apporte une solution. Voulez-vous me composer un opéra ?

H : Un opéra ?

D : Cela ne vous tente pas ?

H : C'est un travail de longue haleine.

D : Vous aurez tout le temps qu'il faudra.<sup>1</sup>

La reprise à l'identique du texte d'Henri par le directeur montre que celui-ci a entendu les paroles, pourtant prononcées en aparté, du compositeur. Ici, le « bouclage serré », pour reprendre les termes de Michel Vinaver<sup>2</sup> qui nomme ainsi une réplique qui reprend non seulement le contenu sémantique de la précédente mais aussi certains éléments formels de celle-ci, crée un effet de malaise. Le directeur reprend certaines phrases d'Henri (« tout cela pour quel profit ! ») et répond trop exactement à sa question (« qui m'apportera une solution ? » « Je vous apporte une solution ») : non seulement le contenu sémantique correspond à celui attendu par la question d'Henri, mais en plus il en reprend le verbe « apporte » et le groupe nominal « une solution ». De plus, le présent de l'indicatif et l'absence de modalisateur (du type « j'ai peut-être une solution » « je peux vous proposer une solution ») montre la certitude qu'a ce directeur d'être suivi par Henri. Le directeur apparaît donc immédiatement comme à la fois *dans* et *hors* de l'espace diégétique, personnage capable d'influencer un autre personnage mais aussi spectateur qui entend ce que les personnages disent en son absence, ce qui deviendra encore plus clair lorsqu'il se fera maître du jeu pour indiquer les conditions du vote. Le « bouclage serré » de la réplique d'Henri par celle du directeur crée une sorte de dédoublement entre le personnage du directeur et l'acteur qui le joue, lequel a conscience de ce qui se passe sur scène quand il n'y est pas et a conscience de jouer une pièce de théâtre dont le texte est travaillé. Il fait aussi émerger dans ce personnage réaliste du directeur de théâtre la réincarnation de la figure mythique de Méphistophélès car on comprend alors qu'il en sait plus que les autres personnages et qu'il peut les manipuler à sa guise, passant d'une temporalité à l'autre, entrant puis sortant de l'espace diégétique à sa guise : pour lui, le quatrième mur n'existe pas. Il y a là aussi une multiplication des temporalités : on ne laisse pas les auditeurs confondre ou faire semblant de confondre,

<sup>1</sup> *Ibid.*, I, p. 3.

<sup>2</sup> Michel Vinaver, *Une méthode d'approche du texte théâtral*, Arles, Actes sud, 1993.

comme c'est la norme dans le théâtre occidental, le temps de l'œuvre d'art, le temps de la diégèse et celui de la réalité des spectateurs. Il y a une temporalité spéciale qui est celle de l'œuvre d'art. En effet, le dialogue entre Henri et le directeur, tout comme l'aventure d'Henri et de Maggy, structure le temps de la diégèse, qui dure apparemment assez longtemps pour permettre à Henri de faire de nombreux voyages, à Maggy de tomber malade... alors que simultanément, le spectateur ne passe que quelques heures dans son fauteuil. Mais ce n'est pas seulement ce dédoublement que le bouclage serré souligne, c'est aussi la présence d'une autre temporalité, qui serait celle du mythe lui-même, beaucoup plus longue : avec ce bouclage serré, le directeur devient une incarnation de Méphistophélès, capable d'entendre ce qu'on ne lui dit pas, de manipuler les autres personnages parce qu'il en sait plus qu'eux.

Le problème du temps est donc immédiatement posé. Henri n'a pas le temps de pratiquer la musique, parce qu'il doit prendre le temps de faire des conférences, ce qui était effectivement trop souvent le cas d'Henri Pousseur et des autres compositeurs de cette époque (Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez...). Il n'a pas le temps de voir les endroits dans lesquels il passe parce qu'il doit voyager vite. À chaque fois, s'opposent le temps qui rapporte de l'argent (celui-là, on le trouve forcément) et celui de la création ou du voyage. Le directeur résout cette opposition : « Vous aurez tout le temps qu'il faudra » signifie « je vous paierai aussi longtemps que nécessaire ». Cette « solution » (pour reprendre le mot d'Henri) pose problème : d'abord par intertextualité, elle devient l'équivalent du pacte avec Méphistophélès ; ensuite, elle déclenche immédiatement le doute d'Henri sur les intentions du directeur, comme on le voit dans la scène 1 du premier acte, pendant la discussion entre Henri et Richard.

HENRI : [...] À propos, imagine-toi, j'ai fait une conférence dans un théâtre l'autre soir, pour présenter une sorte de spectacle ; eh bien, le directeur m'a fait une proposition.

RICHARD : Bravo !

HENRI : Je me demande ce qu'il y a là-dessous. Il devait venir me voir. Je n'ai pas le moindre signe. Cela me semblait bizarre aussi...

RICHARD : Vraiment ?

HENRI : Il me commande un opéra.

RICHARD : Formidable ! Mais...

HENRI : Il me laisse tout le temps : il me donne tout l'argent que je veux ; il met tout à ma disposition.

RICHARD : Il vaudra mieux vérifier.<sup>1</sup>

Henri est méfiant, et Richard le devient quand il sait que le directeur procure à Henri tout l'argent et tous les moyens qu'il veut. La générosité du directeur le rend immédiatement suspect aux deux amis qui se demandent quelles sont ses véritables intentions. Cela en dit long sur les problèmes habituels de financement rencontrés par les musiciens de cette époque, et permet aussi d'alerter immédiatement le spectateur de l'aspect diabolique de ce contrat, ce qui crée une forme d'ironie tragique ici.

Cette préoccupation du temps, cette idée que l'art nécessite une autre temporalité que celle des affaires, un « temps dénué d'impatience », est reprise dans la scène 1 de l'acte I par le directeur lorsqu'il clarifie avec Henri les conditions pratiques de la composition de l'opéra. Le directeur énonce encore une fois ce qui préoccupe Henri, mettant ainsi en valeur sa capacité à le manipuler :

HENRI : Le délai...

LE DIRECTEUR : Il n'y a pas de délai ! Je vous attendrai. Je veux que, pour une fois, dans notre époque de hâte, dans notre société si pressée, quelqu'un comme vous puisse prendre son temps, puisse mûrir enfin une œuvre...<sup>2</sup>

La périphrase « quelqu'un comme vous » qui désigne Henri donne l'impression que le compositeur appartient à une catégorie de personnes à part, qui aurait besoin d'une autre temporalité, puisque « prendre son temps » s'oppose à « notre époque de hâte, notre société si pressée », où les deux possessifs (« notre ») excluent Henri et les compositeurs d'une temporalité partagée par les autres membres de la société. On peut imaginer que le « notre » ne renvoie pas à Henri et au directeur, mais plutôt au directeur et au public, forçant ainsi une sorte de connivence, comme il le fera à diverses reprises lors de ses adresses frontales au public. Cette temporalité propre à l'art, ce « temps dénué d'impatience » que le directeur offre à Henri sera réalisé par *Votre Faust* : comme souvent dans cette œuvre, les buts d'Henri sont en fait réalisés dans la forme même de l'œuvre.

Un autre « bouclage serré » crée une ambiguïté temporelle, puisque c'est un « bouclage serré » qui est en même temps un « bouclage à retardement », c'est-à-dire qu'il se fait à plusieurs répliques d'écart. On repère en effet un écho très net entre la phrase qui marque le pacte proposé par le directeur à Henri dans ce « Prologue sur le théâtre », « Il faut que cela soit un Faust », et la réplique de Maggy dans la fin la plus

<sup>1</sup> Michel Butor, *Votre Faust*, (texte), *op. cit.*, p. 937-938.

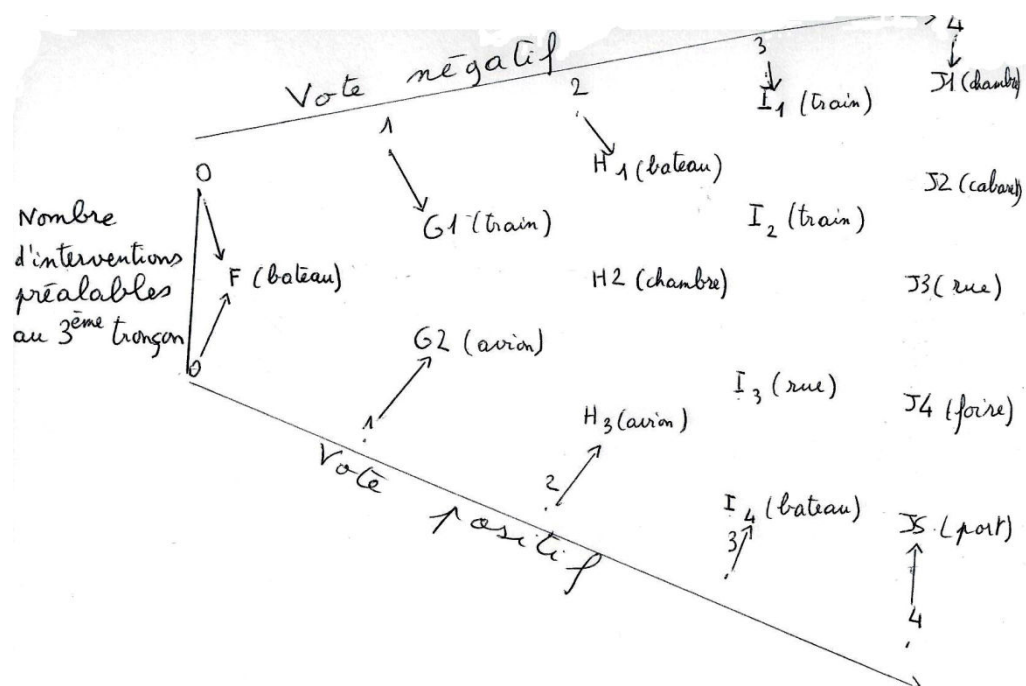
<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 940.

positive, « Il faut que ce ne soit pas un Faust<sup>1</sup> ». Là encore, ce « bouclage serré », parce qu'il reprend exactement la phrase du directeur en la mettant à la forme négative et en réduisant le « cela » en « ce », fait que Maggy répond au directeur. Or la réplique du directeur était celle qui a noué l'intrigue, puisqu'elle est à l'origine du pacte diabolique ; au contraire celle de Maggy met fin à ce pacte, elle en propose une sorte d'antidote. Maggy est donc aussi porteuse d'une voix qui dépasse le temps de l'intrigue : ces répliques, si elles ont une fonction diégétique très claire, participent aussi du temps du mythe, et inscrivent l'histoire d'Henri, de Maggy et du directeur dans une temporalité beaucoup plus étendue que celle de l'intrigue puisqu'elle englobe aussi toutes les histoires de Faust, depuis Marlowe. En prononçant ces mots, Maggy devient l'incarnation de Marguerite, c'est-à-dire de la jeune fille dont l'innocence et l'amour sont capables de contrer le pouvoir diabolique de Méphistophélès. Ces « bouclages serrés », offrent à l'intrigue une dimension mythique, créent une communication entre l'histoire réaliste d'Henri, du directeur et de Maggy, et le mythe atemporel de Faust, comme combat de la tentation du pouvoir absolu et l'acceptation des contraintes de la vie : le directeur donne tous pouvoirs à Henri en lui offrant tous les moyens financiers et techniques qu'il veut, alors que Maggy ne peut pas lui offrir cela mais lui propose, dans la fin la plus positive, la chance d'une collaboration harmonieuse et misérable. En effet, juste après lui avoir dit « Il faut que ce ne soit pas un Faust » elle ajoute « nous sommes dans la plus belle misère<sup>2</sup> ». Le temps du mythe émane du « temps des horloges » pour reprendre l'expression de Bergson : un temps qui véhicule des vérités éternelles comme celle du désir de puissance qui anime Faust. L'œuvre nous invite à vivre, l'espace d'un soir, cette temporalité-là.

La mobilité du texte implique l'invention d'un temps non-linéaire : dans le deuxième acte, certains segments peuvent être interrompus à n'importe quel moment, d'autres peuvent être intercalés ou non. Dans le troisième acte, le système arborescent, qu'Henri Pousseur et Michel Butor font figurer dans l'avant-propos du tome III et qu'Aliénor Dauchez fait dessiner par le performeur au fond de la scène, fait bien comprendre que le temps n'existe plus sur une ligne mais dans un ensemble, chaque embranchement permettant un changement de direction.

<sup>1</sup> Michel Butor et Henri Pousseur, *Votre Faust*, (partition), III, *op. cit.*, p. 369.

<sup>2</sup> *Ibid.*, t. III, p. 370



Exemple 18

Ce « temps dénué d'impatience » est aussi rendu sensible par des moyens musicaux. J'ai déjà remarqué la présence très fréquente de battues irrégulières : entre chaque pulsation, c'est un temps différent qui s'ouvre. L'écoute n'est plus bercée par le retour régulier du temps accentué, elle est comme suspendue, sans attente. Les fluctuations du tempo sont aussi produites par les pupitres, ce qui fait que des tempos différents peuvent être entendus en même temps. La scène 1 de l'acte II contient une série de notations très approximatives : « dès que possible », « peu répété », « vite<sup>1</sup> », « parlé assez rapide<sup>2</sup> ». On a aussi au saxophone, trombone et marimba « le plus tôt possible, chacun pour soi<sup>3</sup> », ce qui implique que tous ne vont pas jouer à la même vitesse, tout comme la notation « plus lent que la batterie<sup>4</sup> » un peu plus loin. La variabilité des tempos se fait même parfois à l'intérieur d'un seul pupitre, comme c'est le cas à la trompette, qui doit jouer « avec fluctuation du tempo<sup>5</sup> ». On peut voir en cela une façon d'enrichir le temps musical par son contact avec le temps de la lecture, suivant l'une des analyses de Jean-Yves Bosseur dans sa thèse : « Michel Butor et Henri Pousseur ont cherché des moyens susceptibles de suppléer à la mobilité du temps de la lecture, ses facultés de suspension, ralentissement, accélération, afin

<sup>1</sup> Michel Butor et Henri Pousseur, *Votre Faust*, (partition), III, *op. cit.*, p. 200

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 201

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 197

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 201

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 204



de briser la linéarité de la perception temporelle.<sup>1</sup> » Réciproquement, le temps musical enrichit le temps de la lecture puisque la diction des acteurs, des chanteurs ou des musiciens, est guidée par le chef d'orchestre, parfois aussi par sa correspondance syllabe par syllabe à un rythme musical : une telle précision dans le débit est impossible à noter pour la littérature. Aliénor Dauchez m'a expliqué cette interinfluence des temps de la récitation et des temps musicaux propre à *Votre Faust* :

Il y a différents types de lien entre la musique et le texte dans cet opéra. Dans la plupart des cas, le chef fait signe à l'acteur après un motif musical pour que celui-ci commence son texte, mais il y a aussi des signaux inverses, où c'est le chef d'orchestre qui attend un mot dans le texte pour lancer le son. Par exemple, Henri va dire : « Ah tiens, il fait humide, je sens qu'il va bientôt pleuvoir », et derrière on va entendre la pluie qui tombe. J'aime beaucoup cet aspect de la pièce, c'est très naïf et direct. Il me semble qu'un public qui n'est pas habitué à la musique contemporaine peut saisir et apprécier cela. À cette époque-là, ce réalisme n'était pas à la mode, c'est assez spécifique à Michel Butor.

L'intérêt de cette façon d'attendre un mot-clé pour lancer la musique, pratique qui n'existe pas dans l'opéra traditionnel, c'est que si le comédien, ce soir-là, veut faire traîner une phrase, parce que ça l'intéresse à ce moment-là, tout le monde attend.

Dans la même scène, on observe un travail fin sur les arrêts : en effet, chaque pupitre fait alterner des moments joués et des moments de silence, et on leur demande parfois de faire des « arrêts brusques » ou « suspensifs<sup>2</sup> ». Or les arrêts sont des manières de scansion du temps, d'autant plus que les parties jouées sont bien souvent répétitives, un même segment étant répété pendant plusieurs mesures. Un arrêt brusque donne l'impression d'une rupture nette, avec sans doute un léger appui sur la dernière note, d'un temps qui évolue, mais qui évolue vers le même, puisque les mêmes motifs reviennent constamment. Au contraire, un arrêt suspensif peut laisser entendre une note qui se prolonge légèrement. Le contraste laisse entendre un temps « dénué d'impatience », où les motifs cessent vaguement, passent pour revenir un peu après.

Il faut aussi noter que l'omniprésence des citations musicales et textuelles mêle au sein de la représentation, qui par essence se fait *au présent*, dans le temps du concert, des textes et partitions issus d'un passé plus ou moins lointain. L'écoute s'ouvre à la réminiscence, plus ou moins consciente, et fait des ponts entre les époques, jusqu'aux éléments les plus modernes de la musique d'Henri Pousseur. Alors le passé vient après le moderne ; les siècles s'entremêlent : le temps du mythe gomme toute chronologie linéaire. Le temps désordonné n'obéit plus à la linéarité. S'ouvre un temps « dénué d'impatience », où

<sup>1</sup> Jean-Yves Bosseur, « *Votre Faust* », *miroir critique*, thèse de troisième cycle, *op. cit.*, p. 141

<sup>2</sup> Michel Butor et Henri Pousseur, *Votre Faust*, (partition), III, *op. cit.*, p. 203.

passé et présent se confondent, où l'on n'attend plus rien que ce qui a déjà eu lieu. Emmanuel Reibel, dans *Faust : la musique au défi du mythe*, propose de voir dans *Votre Faust* une « saturation de la mémoire » et il y voit une mise en scène de la « paralysie du présent<sup>1</sup> » puisque, écrasé par le poids de cette tradition, Henri n'arrive pas à composer. Je ne partage pas tout à fait cette interprétation pessimiste de l'œuvre, d'abord parce que l'une des fins se termine sur la composition à venir en association avec Maggy, et ensuite parce que composer, en l'occurrence, ce serait obéir au diable, à Méphistophélès. La tradition musicale, apportée par ces citations, tout comme le personnage de Maggy, distrait Henri de sa tâche : ce sont plutôt des aides pour échapper au directeur, qui incarne à la fois la dynamique de la création (Aliénor Dauchez déclare pour cela que « Le Méphistophélès de Michel Butor est plus goethéen que Marlowien parce qu'il est celui qui permet à l'art de se faire. Il envoie Henri à la foire ; sans lui Henri serait resté dans sa chambre et tout le monde se serait ennuyé. ») et le temps de l'impatience, où il faut produire rapidement pour satisfaire le public. Finalement, pour parvenir à créer, il faut savoir installer ce temps dénué d'impatience, échapper à l'emprise du directeur.

Le temps de l'œuvre, dans lequel le présent se fait poreux et accueille chaque époque, rappelle le concept d'anamnèse tel que le développe Giancarlo Siciliano, qui en fait une caractéristique de la musique postmoderne. Signalons tout de suite qu'on fait traditionnellement débiter la postmodernité dans les années 1980, soit après *Votre Faust*. Cependant, les caractéristiques de cette période pour Giancarlo Siciliano, récupération du passé dans une forme souple et non hiérarchisée, s'appliquent tout à fait à cet opéra. L'anamnèse telle que la décrit Giancarlo Siciliano remet fondamentalement en cause l'idée du temps comme progrès, ce qui est, d'après Jean-François Lyotard dont Giancarlo Siciliano s'inspire évidemment ici, la caractéristique de la postmodernité<sup>2</sup> quand il dit : « Contrairement au fantasme moderne de la *tabula rasa*, le sujet de la *Spätzeit* vit dans l'accumulation des restes des époques antérieures. Les métarécits du progrès et de l'illusion entretenus par les avant-gardes historiques d'effacer leur héritage cessent de nous guider.<sup>3</sup> » La *Spätzeit*, qui signifie en allemand « époque », désigne ici la postmodernité : le musicologue refuse ce terme à cause du préfixe « post » qui induit que cette postmodernité est un dépassement ou une opposition à une modernité. Je ne me pencherai pas plus sur l'appartenance, ou non, de *Votre Faust* à la postmodernité : cette classification n'est pas très pertinente pour mon propos. Je retiendrai simplement cette redéfinition du temps débarrassé de toute eschatologie, ou pour le dire avec Giancarlo Siciliano, qui utilise ici « postériorité » pour désigner l'époque

<sup>1</sup> Emmanuel Reibel, *Faust : la musique au défi du mythe*, Paris, Minerve, 2008.

<sup>2</sup> À ce sujet, on peut lire *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, de Jean-François Lyotard.

<sup>3</sup> Giancarlo Siciliano, « Postmodernité ou *Spätzeit*. Notes sur la puissance anamnésique du musical », dans *Dissonance* n° 119, septembre 2012, p. 12.

postmoderne : « La postériorité est, en revanche, une temporalité relationnelle et non pas historique (à l'instar du Baroque, des Lumières ou du Romantisme)<sup>1</sup> ».

C'est une Histoire de l'art non-linéaire, sans hiérarchisation et sans idée de progrès, que propose *Votre Faust*, tout à fait en accord avec le statut de la citation dans les œuvres du XX<sup>e</sup> siècle, toujours d'après Giancarlo Siciliano : « Mais la citation autrefois était comme naturalisée, elle allait de soi, et on citait innocemment, comme on respire. La citation au XX<sup>e</sup> siècle n'est donc pas nouvelle en soi, c'est son statut qui a changé.<sup>2</sup> » Là où elle était nostalgique, pittoresque, accueillie comme un corps étranger dans un milieu qui n'est pas le sien, elle devient constitutive d'un présent vécu comme espace accueillant. Une lecture de l'Histoire de l'art non pas linéaire, eschatologique, mais plutôt, comme la décrit Ivanka Stoïanova, « hors temps », qu'elle lie à la pratique musicale des années 1980, se dessine alors :

Car les vraies traditions ne progressent pas, puisqu'elles représentent le point le plus avancé de toute vérité. Et l'unique progrès réalisable consiste à conserver la forme et la force de ces traditions. [...] Le savoir scientifique n'a jamais été — et n'est pas, même à l'époque des immatériaux — tout le savoir. Il a été toujours en conflit, ou plutôt en relation complémentaire avec un autre savoir — celui des traditions « hors temps » qui défient l'idée du progrès. La musique elle-même, comme la langue, n'est jamais « toute ». Les années 1980 avec l'impureté — les acquisitions technologiques, les références multiples, les mélanges de styles, les interactions et les contaminations — mettent en évidence le fait qu'aujourd'hui, plus que jamais, l'esprit de « l'homme de la caverne » ne peut être qu'un anachronisme fort regrettable.<sup>3</sup>

Il est intéressant de constater que, pour décrire le temps installé par *Votre Faust*, c'est vers les analyses de la musique des années 1980 que je trouve des pistes. L'aspect toujours actuel de *Votre Faust* m'a été confirmé par Michel Butor :

**Vous avez dit que c'était une œuvre déjà ancienne. Pourquoi présente-t-elle un intérêt aujourd'hui ? Cet intérêt est-il différent de celui de l'époque ?**

Non, c'est le même, c'est ce qui est bien : c'est aussi neuf qu'à l'époque. Cet opéra se situait à un moment de l'histoire de la musique où il y a eu une espèce de stase, où les choses se sont un peu arrêtées, on s'est mis à chercher dans d'autres directions, ce qui était, par ailleurs, très bien. Les questions qui sont posées par cette œuvre restent toujours posées. Elle est toujours actuelle, et pourtant elle a plus de quarante ans.

**Parce qu'il y a eu une stagnation de la musique ?**

Il y a eu une stagnation d'une certaine musique, pas de la musique populaire qui, elle, a beaucoup évolué. On a parlé du jazz, qui n'est qu'une région de la musique populaire, mais il y a

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>3</sup> Ivanka Stoïanova « Les années 80 : sans utopie ? », *Silences* n° 1, Paris, La Différence, 1985, p. 30.

beaucoup d'autres choses très intéressantes musicalement et que les musiciens du conservatoire n'utilisent malheureusement presque pas, alors que les musiciens d'autrefois utilisaient les chansons qu'ils entendaient dans les bistrots. Aujourd'hui, on a l'impression qu'ils se bouchent un peu les oreilles.

C'est dans le troisième acte que le temps perd le plus de sa vectorisation : il ne tend plus vers un certain futur mais fonctionne de manière cyclique. En effet, la structure entière est basée sur la notion de « moyeu », comme nous le découvrons dès les explications de l'avant-propos de l'acte III :

Au début d'une scène, l'éclairage général est à son maximum dans la 1<sup>re</sup> couleur indiquée pour cette scène. Son intensité décroît progressivement au cours de la 1<sup>re</sup> moitié de la scène, jusqu'à s'éteindre au moment du « moyeu ». Il se rallume alors dans la 2<sup>e</sup> couleur indiquée et augmente progressivement jusqu'à atteindre son maximum en fin de scène.<sup>1</sup>

Le moyeu désignant le centre d'une roue, on comprend bien ici que les scènes sont conçues comme des cycles organisés autour d'un « moyeu », cycle souligné par les jeux de l'éclairage, qui décroît pendant la première moitié puis croît ensuite, avant de décroître de nouveau pour la scène suivante, etc. La musique suit elle aussi cette organisation cyclique. Voici ce qu'on peut lire à la fin de l'une des scènes : « L'orchestre joue un renversement exact des mesures marines du début de la scène. L'orchestre poursuit quelques mesures marines dans lesquelles est de plus en plus sensible un certain accent ferroviaire (vote positif) ou aéronautique (vote négatif).<sup>2</sup> » La fin reprend le début en le renversant, c'est-à-dire en transformant les intervalles pour en faire l'intervalle complémentaire afin d'arriver à l'octave. Ainsi, une quarte (*do fa*) devient une quinte (*fa do*). On a bien alors l'idée de cycle, la fin complétant l'octave proposée par les intervalles du début, revenant au point de départ au niveau harmonique. Le renversement doit être « exact » : cela donne à penser que le compositeur veut ici transmettre, autant qu'une qualité musicale, une donnée symbolique, pour que le début et la fin remplissent exactement ce qui, traditionnellement, est assimilé à un tout harmonique, à un cycle harmonique complet, l'octave. Puis, en poursuivant avec ce renversement, l'orchestre doit commencer à introduire l'atmosphère (« un certain accent ») du lieu où se déroulera la scène suivante, créant ainsi une continuité spatiale entre les scènes et les endroits : Henri aussi effectue un cycle puisque son voyage le fait tourner autour de la terre pour revenir, finalement, à son point de départ. Le même schéma se répète à la fin de toutes les scènes.

<sup>1</sup> Michel Butor, Henri Pousseur, *Votre Faust*, (partition), III, *op. cit.*, p. III.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 221.

La métaphore du « moyeu » et de la roue n'organise pas que l'acte III, elle est l'un des principes structurels de la totalité de l'opéra. Dans les esquisses, elle est liée à un passage du *Faust* de Marlowe qu'Henri Pousseur retranscrit en répartissant les paroles par numéros, sans doute afin de les distribuer aux différents chanteurs et instrumentistes. À chaque fois, il cite le texte qui est en latin et propose, entre parenthèses, une traduction. Pour l'un des vers cependant, il ajoute des commentaires de sa propre plume au milieu de cette traduction :

N° 1 : signumque crucis quod nunc facio (et par le signe de croix que je fais maintenant)

N° 2 et 3 : quid sum miser tunc dicturus ?

N° 1 : et per rota nostra ipse nunc surgat nobis dictatis (et par notre roue [moyeu : tas / fortune / supplice / paon, etc.] > dimension et niveau, croix) qu'il surgisse maintenant à nos paroles !

N°s 1, 2 et 3 : Veni, veni, o Mephistophilis.<sup>1</sup>

Ici, certains vers n'ont pas été traduits, parce qu'ils sont répétés et qu'Henri Pousseur les a déjà traduits un peu plus haut. Ce qui m'intéresse, c'est « et per rota nostra », traduit par « et par notre roue », ce dernier mot étant souligné par le compositeur, qui note ensuite les idées que cela lui évoque entre parenthèses, « (moyeu : tas / fortune / supplice / paon, etc.) > dimension et niveau, croix) ». On comprend alors que le « moyeu » permet aussi l'évocation de divers mythes (le supplice d'Ixion), représentation culturelle (la roue de fortune) ou réalité esthétique (la roue du paon), et la liste reste ouverte par le « etc. » Les trois termes suivants, « dimension et niveau, croix », sont plus difficiles à comprendre. Les termes de dimension et niveau pourraient peut-être renvoyer au fait que le cycle, tout en revenant sur lui-même, se construit comme une spirale qui monte ou qui descend : cela correspondrait très bien au cycle harmonique construit sur l'octave, puisqu'une octave est l'équivalente de l'autre, mais plus aiguë ou plus grave. La croix est sans doute ici la croix chrétienne, le Christ étant l'une des figures mythiques principales de cet opéra, comme je le verrai bientôt.

Le terme « niveau » pourrait aussi renvoyer au feuilletage de sens de cet opéra : prenons par exemple le jeu des mythes.

Dragon : puissance démoniaque, obstacle à vaincre. En Chine ? : Chien (tête), lion (griffes) serpent (queue) et biseau (?) (Ailes).

Dragon : jardin des Hespérides, toison d'or, Jason et les Argonautes, Médée, 12 travaux, Hercule, enchaîna Cerbère, délia Prométhée, délivra Thésée, labyrinthe, Ariane, Naxos.

<sup>1</sup> Henri Pousseur, *Esquisses*, *op. cit.*

Argonautes : comptaient aussi Hercule, Orphée, Castor et Pollux !

Hercule : chez Hölderlin, figure du Christ ?

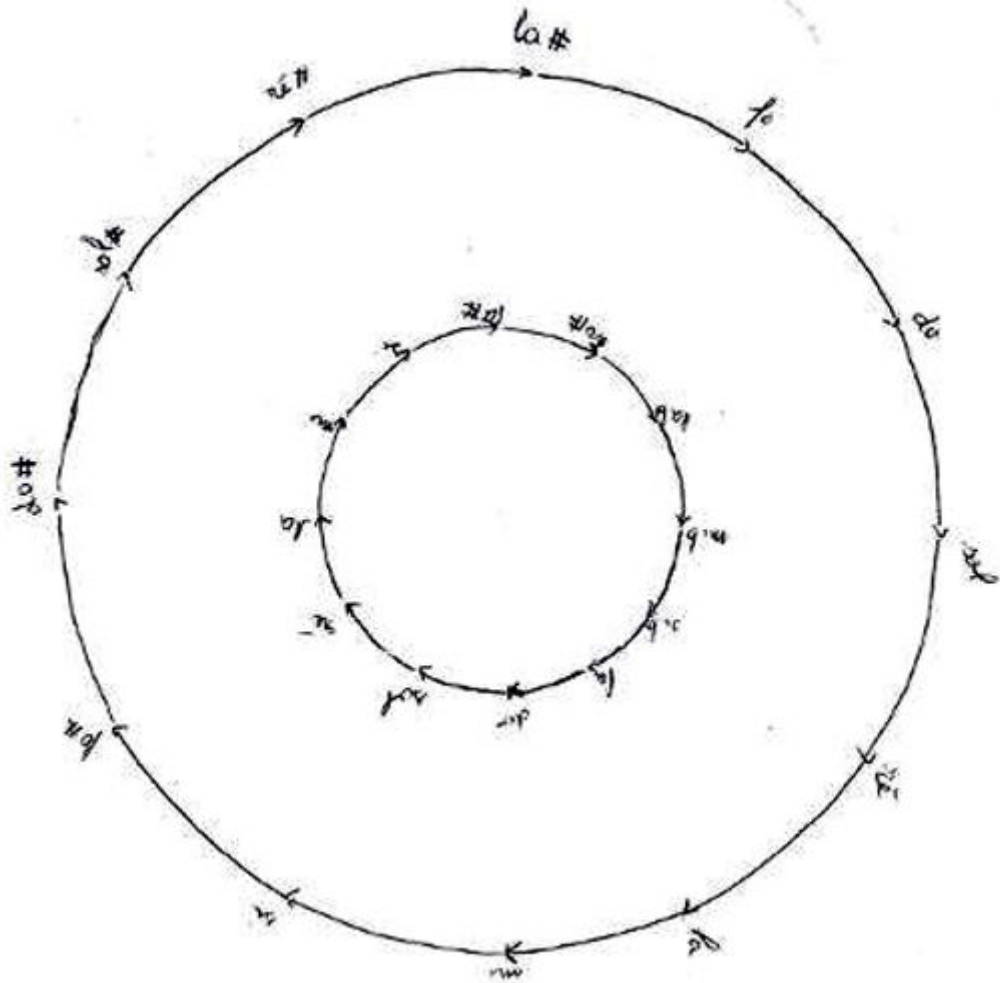
Cerbère ; chien à trois têtes. Caron ; passeur du Styx (Achéron) : nocher, bateau !<sup>1</sup>

Cet extrait des esquisses, que j'ai déjà cité, vient juste après le texte de Marlowe ci-dessus, dont le mot « dragon » est extrait. J'ai déjà montré comment un mythe en engendre un autre. Attachons-nous maintenant à voir les différents niveaux de ces représentations : on a d'abord une dimension triviale (le chien, lion, serpent, mais aussi le « bateau » sur lequel Henri passera une partie de l'acte III), une autre qui évoque la mythologie grecque (Hercule, Jason, Cerbère, Médée, Prométhée, Thésée...) et enfin celle qui, par l'entremise d'Hölderlin, propose une ouverture sur la figure chrétienne du Christ. Il y a bien à chaque fois un retour au même, à une caractéristique commune à toutes ces figures, mais en même temps, on passe d'une dimension culturelle à une autre.

Le phénomène se retrouve au niveau musical. Voyons ainsi un passage de la correspondance, où Henri Pousseur, à propos de l'acte I, signale à Michel Butor que « les exercices de violon viennent bien : à partir du solo de violon dans le 1<sup>er</sup> mouvement de la 2<sup>e</sup> cantate. Mais : per rota nostra ! », avant d'inscrire les accords et le schéma que voici :



<sup>1</sup> *Ibid.*



Exemples 19 et 20

Analysons les deux lignes d'accords. On y voit un jeu sur le cycle des quintes : dans tous les accords, on retrouve le *do* et le *sol*, c'est-à-dire une quinte. Entre les deux, on interpose des quintes, descendantes en partant du *la* pour la série d'en haut (*la, ré, sol, do, fa, si bémol*), montantes en partant du *mi* pour la série d'en bas (*mi, si, fa dièse, do dièse, sol dièse ou la bémol, ré dièse ou mi bémol*). Or, si on poursuivait la série du bas, l'accord suivant serait *do sol si bémol*, soit le dernier accord de la série du haut : on peut donc lire ces deux séries comme une boucle, ce qu'illustre bien l'autre schéma constitué de deux cercles proposant deux cycles de quintes, et la flèche verticale introduit le *mi* entre le *do* et le *sol*, créant ainsi le premier accord de la deuxième série d'accords écrite.

Cette manière de jouer sur les cycles de quinte est utilisée par Henri dans la scène 1 de l'acte I pour créer des ponts entre les divers styles musicaux, comme je l'ai déjà vu. Il y a ici un lien évident entre le

<sup>1</sup>Henri Pousseur, *Correspondance*, lettre du 7 juin 1963, référence 2-4-54

personnage d'Henri et Henri Pousseur, tous deux composant à partir des musiques de toutes les époques « Mais : per rota nostra ! », c'est-à-dire en faisant tourner le cycle des quintes jusqu'à créer un univers harmonique capable d'intégrer tous les styles. L'image de la roue rend alors compte de la dimension dynamique de cette musique qui refuse de se fixer dans un style ou dans une œuvre achevée, qui sans cesse met en péril nos certitudes sur les différences entre les époques, pour installer l'auditeur dans un temps dénué d'impatience, débarrassé de la nécessité de progresser et de l'interdiction de régresser, puisque tout tourne : dans le passé on découvre en germe le futur, et vice-versa. Dans les *Écrits théoriques* du compositeur, on trouve en effet « per *rota* nostra – par notre roue, magique, ce qui pourrait peut-être désigner le système de transformation harmonique mis en œuvre<sup>1</sup> ».

Danielle Cohen-Levinas considère que l'opéra par essence est le genre de « l'éternel retour », qui ne cesse de tisser encore et encore le même, « véritable Pénélope de la composition musicale ». Elle lie cette vocation de l'opéra à son affinité certaine avec le mythe, qui se différencie des autres histoires par le fait qu'il est toujours à rejouer, à métamorphoser :

L'opéra renoue avec la forme de l'utopie comme exhortation au réveil de l'allégorie et du mythe. Il est une démystification de la fantasmagorie qu'accompagne l'éternel retour du théâtre lyrique. Jusqu'où une époque s'enfonce-t-elle dans l'une et dans l'autre ? Cette véritable Pénélope de la composition musicale exprime la vocation du mythe à ne jamais obéir à une logique de l'indifférencié, mais à celle des métamorphoses et de ce que l'avenir peut encore attendre de l'opéra. Nous avons appris de Claude Lévi-Strauss qu'en matière de mythe, « le dossier n'est jamais clos ».<sup>2</sup>

*Votre Faust*, par sa forme ouverte, actualiserait donc à la fois les caractéristiques de l'opéra et celles du mythe, dans une logique où une interprétation n'exclut pas l'autre, où une époque n'efface pas la précédente. C'est que par sa mise en musique, l'histoire de Faust affirme ses qualités de mythe, sa capacité à se rejouer sans cesse, à ne pas aller vers son achèvement :

Poursuivre narrativement la musique, c'est accepter de ne jamais rattraper l'histoire qu'elle nous raconte. C'est faire l'expérience d'un hiatus profondément poétique, un moment d'inconfort pour l'oreille grâce auquel on entre dans le *tempo* du récit, sans chercher à capter la cohérence de chacun des moments qui passe.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Henri Pousseur, *Écrits théoriques, 1954-1967, op. cit.*, p. 327.

<sup>2</sup> Danielle Cohen Levinas, *L'Opéra et son double, op. cit.*, p. 22-23.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 17.



La mise en musique modifie la perception de la narration des aventures de Faust : ce ne sont plus des épisodes qui s'enchaînent dans un ordre défini, ce n'est plus une histoire cohérente, c'est un « tempo » où les éléments reviennent sous une autre forme, « à la fois le même et le différent », comme le dit Danielle Cohen-Levinas dans son livre (« Chaque opéra serait comme la pierre de touche d'un ancien dont il serait à la fois le même et le différent.<sup>1</sup> ») Opéra et mythe fonctionnent ensemble, dans la même temporalité.

Il y aurait comme une utopie théorique sous-jacente à l'utopie compositionnelle : l'opéra n'atteint pas son achèvement. Au mieux, il le poursuit. Une telle idée de l'achèvement, définitif ou provisoire, met en péril le rapport subtil, intrinsèque ou musical, entre le son et l'allégorie, la notation et ses représentations symboliques.<sup>2</sup>

L'opéra ne peut pas s'achever, sous peine de « mettre en péril le rapport subtil » qui le lie au mythe : les « représentations symboliques » de ce dernier sont sans fin, toujours ouvertes, ce dont l'opéra, refusant de finir, rend compte.

### **c) Damnation, rédemption**

On peut alors comprendre l'association de l'histoire de la damnation de Faust avec celle de la Rédemption chrétienne, l'une étant comme le mouvement inversé de l'autre, tout apparaissant comme réversible. Encore une fois, sous Faust, l'homme damné, on trouve le Christ, un masque laisse place à un autre pour mieux révéler l'immense complexité du monde. Les mythes abordés, je l'ai vu, sont liés par le fait qu'ils racontent une damnation (Don Juan, Faust, et Orphée ou Christ avec leur descente aux enfers). Pour comprendre comment on en arrive à une forme de Rédemption, j'étudierai le E4 et le finale de l'opéra entier.

Henri Pousseur déclare, à propos de la scène E4 : « je voulais faire de toute cette scène de foire un résumé de l'histoire de l'humanité selon la Bible<sup>3</sup> ». Il choisit donc un « fond » en rapport avec la religion, mais lié aussi à l'intrigue en ce qu'il présente l'histoire du Christ comme une « descente aux

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>3</sup> Henri Pousseur, *Écrits théoriques, 1954 – 1967*, « La foire de “Votre Faust” », *op. cit.*, p. 333.

enfers », le mot « encore » la mettant implicitement en rapport avec celle d'Orphée et celles, au sens symbolique, de Faust et de Don Juan :

Je composai comme « fond » pour celui-ci une sorte de *fantaisie pour orgue* sur le choral « Christ lag in Todesbanden » (encore une histoire de descente aux enfers, nous paraissant particulièrement importante et justifiée ici tout spécialement par le fait que le « héros » se trouve sur le chemin le plus direct vers la damnation, et qu'il convient de lui rappeler une dernière fois – c'est-à-dire de rappeler au public qui décide pour lui – la possibilité de salut qui lui reste).<sup>1</sup>

Donner un conseil à Henri, c'est en fait donner un conseil au public : on comprend alors que cette référence biblique, à travers le titre du choral mais aussi avec le mot « salut », adresse un message symbolique, plus ou moins conscient suivant les capacités d'identification des auditeurs, au public. C'est le « salut » d'Henri, mais aussi de chaque spectateur, qui se joue ici. En effet, Henri Pousseur pense que l'artiste a un rôle civique, éthique, à jouer :

Mais il ne faudrait pas non plus se tromper sur les véritables facultés intérieures du « peuple ». Nous sommes absolument persuadés qu'on peut toujours éveiller en lui un sens de la responsabilité et de la dignité spirituelle, que c'est même, aujourd'hui plus que jamais, la tâche principale de l'artiste ;<sup>2</sup>

Le « salut » proposé par l'œuvre à l'auditeur, c'est peut-être ce « sens de la responsabilité et de la dignité spirituelle » qui permet à l'auditeur de renaître à sa propre culture, sortant d'une apathie qui serait alors sa damnation. Le mot « spirituelle » est connoté religieusement, comme pour faire le lien avec l'histoire de la damnation de Faust. Revenons-en à la description du « fond » sonore de E4 :

Pour la figuration des strophes de choral, qui sont respectivement présentées à la basse (basson), au soprano orné (saxophone) et en un canon entre l'alto et le ténor (trompette et cor), on a utilisé des motifs provenant des trois sections principales de la scène [de *Don Giovanni*], mais pris maintenant dans l'ordre inverse (ex. 7) : il s'agit moins, en effet, d'une descente aux enfers, que de son « mouvement rétrograde », d'une *résurrection* du royaume des morts (et la fugue est donc construite sur le *seul* motif du choral). L'exégèse possible de cette forme musicale, soit comme allégorie de toute l'histoire du salut (1 : chute d'Adam, Ancien Testament avec Avent et

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 341-342.

Annonciation, 2 : pastorale de Noël, 3 : vie publique et combattante, y compris Passion et Crucifixion, 4 : Résurrection et Ascension, 5 : Glorification et Retour eschatologique), soit comme représentation de la passion en détail (1 : Chemin de la croix et Mort en croix, 2 : Elégie de la mise au tombeau, 3 : Visite aux enfers, lutte avec les esprits obscurs et libération des âmes y séjournant, 4 : Résurrection, 5 : Ascension) est encore suggérée par le chuchotement simultané de phrases isolées, tirées d'une traduction française traditionnelle du *Credo* et enregistrée sur la bande magnétique.<sup>1</sup>

Pour Henri Pousseur, le sens symbolique découle de la construction musicale, comme le souligne l'utilisation d'un terme technique musical, « mouvement rétrograde » : faisant entendre la damnation de *Don Juan* à l'envers, il transforme la descente aux enfers en résurrection. Le sens symbolique est celui d'une rédemption, d'un passage du mal au bien, que ce soit celle de l'humanité ou celle de Jésus Christ. Comme toujours, le texte renforce le message musical grâce à des chuchotements de phrases du *Credo*. De plus, Jean-Yves Bosseur propose, dans l'entretien qu'il m'a accordé, de lire dans l'acceptation du langage tonal un équivalent musical de la rédemption évoquée par le texte :

**Pousseur parle souvent du mythe de la rédemption qui traverse tout *Votre Faust*. Est-ce qu'il se traduit au niveau musical ?**

Sans doute à travers la relation au langage tonal. Pousseur a souhaité dépasser l'état de refus, de négation, qui était très radical dans ces années-là, et il a introduit dans son vocabulaire musical cette réactualisation de la tradition. Il y a un philosophe important pour Pousseur et Butor à l'époque : Ernst Bloch, notamment son livre *Le Principe espoir*. Pousseur visait une sorte de réactualisation de ce qui a été considéré comme obsolète par un certain nombre de courants littéraires et musicaux. Il y aurait peut-être là quelque chose de l'ordre de la rédemption.

La dimension symbolique, la référence chrétienne, est aussi présente dans l'intrigue : quand Henri va vers Greta, il s'arrête devant chacune des baraques pour écouter les annonces auxquelles sont mêlées des inscriptions latines très claires de la Vulgate, qui sont celles gravées sur les murs de San Marco, utilisées au même moment par Michel Butor en train d'écrire *Description de San Marco* :

Elles racontent l'histoire de l'expulsion du paradis, sont psalmodiées comme du chant grégorien, notamment sur l'ancien « ton » de la passion, et on les retrouve (mais en second plan), parlées par les musiciens dans la traduction française (et mêlées à la musique de foire). Henri donne donc l'impression de regarder aussi bien les baraques de la foire que les fresques de la basilique, avec lesquelles il s'identifie encore de l'une ou l'autre manière. Avant qu'il arrive à Greta (et que le directeur disparaisse sous les violentes injures réservées au serpent dans le texte sacré), on entend

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 334.

encore la chanson du pommier, caractéristique de la foire, et qui est ici tout naturellement à sa place (qu'on se rappelle aussi la métaphore arbre-croix).<sup>1</sup>

Un lieu musical, la basilique de San Marco évoqué par le chant grégorien, le mode de diction (psalmodie) et le texte des inscriptions bibliques, vient se superposer au lieu représenté par le décor. Henri, rattaché au mythe de Faust, « s'identifie » alors au récit biblique de l'expulsion du paradis, au moins inconsciemment pour le spectateur, puisque rejoindre Greta signifie pour lui qu'il finira mal, et le spectateur en a été informé. La « chanson du pommier », qui est une citation du *Faust* de Goethe régulièrement présente dans l'opéra, évoque plus sûrement l'arbre de connaissance dont provient la pomme du péché originel, qui évoque aussi, dans la tradition catholique, la croix du Christ. Henri Pousseur insiste sur le fait que ces scènes de foire doivent être l'occasion pour le spectateur de comprendre, plus ou moins consciemment, ce qui se joue au niveau symbolique dans cet opéra, c'est-à-dire la question du salut et de la rédemption, comprise comme une manière, pour le public, de retrouver sa « dignité spirituelle ».

Voyons maintenant la version amoindrie de cette scène E4, c'est-à-dire quand c'est le second spectacle de marionnettes joué. Dans ce cas, Henri n'a plus aucune chance d'être sauvé, sa fin sera forcément triste. Le fond musical précédemment décrit

est remplacé par des instruments qui accompagnent le chant sur la scène, cette fois dans un tout autre idiome, à la manière des musiques de cabaret des années 1920, avec marche et valse, tango et boston, rumba, fox-trot et finalement slow-step au lieu des cinq parties originales. Le tout est ainsi transformé en une petite parodie de l'*Opéra de Quat-sous*, d'ailleurs signée à la fin par des rappels mélodiques sans équivoque (il faut remarquer que le début du choral de Peachum, les notes ornementales mises à part, peut être compris comme mouvement « rétrograde » du début du choral de Pâques). Alors qu'en E2 se produit un passage *successif*, diachronique, de la musique ancienne à la musique moderne (mais « sérieuse »), on propose donc ici une simultanéité virtuelle, une coïncidence *synchronique* de musique sacrée archaïque et plutôt conformiste et de musique moderne frivole mais aussi subversive.<sup>2</sup>

La musique connotée négativement au niveau moral, puisqu'elle est attachée à des scènes de séduction et à des endroits troubles, est en fait associée à la musique sacrée, d'abord parce qu'Henri Pousseur propose de lire le début du choral de Peachum comme le mouvement « rétrograde » du début du choral de Pâques, comme si l'un découlait de l'autre, puis parce que les deux versions de E4 offrent une

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 335.

« simultanéité virtuelle » de ces deux musiques. Virtuelle, puisque en aucun cas les deux versions d'un même spectacle de marionnettes ne peuvent être jouées durant la même représentation : cette interprétation de l'œuvre est réservée à celui qui ira lire la partition.

C'est que le bien et le mal communiquent dans les deux sens, damnation ou rédemption : rien n'est figé, surtout pas l'identité humaine. Ce refus du manichéisme est présent sur le plan musical tout au long de l'œuvre. Le *Prologue dans le ciel* de Goethe propose une discussion entre Méphistophélès et le Bon Dieu au sujet de Faust : pendant cette scène, le bien et le mal ne s'opposent plus frontalement mais discutent, débattent, annonçant ainsi le personnage de Faust, au-delà de tout manichéisme. C'est l'un des apports fondamentaux de Goethe au mythe, qui dans ses versions plus anciennes fait de Faust le mauvais chrétien qu'il faut punir, comme me l'a expliqué Michel Butor :

L'histoire de Faust a été adaptée pour le théâtre de marionnettes au XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est là que Goethe l'a trouvée, il ne l'a pas trouvée chez Marlowe mais dans les spectacles populaires de marionnettes. Dans le XVI<sup>e</sup> siècle anglais, je pense qu'il y avait déjà des spectacles de marionnettes sur le thème de Faust. C'était du théâtre très populaire, dans lequel le docteur Faust est un méchant qu'il faut punir, comme Don Juan. C'est chez Goethe que Faust est de plus en plus sauvé – sauveur et sauvé – et Méphistophélès à la fin réussit à devenir un bon diable.

Dans le *Prologue dans le ciel* d'Henri Pousseur et de Michel Butor, ce sont les musiques tonale et atonale qui se trouvent réconciliées, j'ai déjà vu comment. Or la première musique tonale à laquelle il est fait référence, c'est la musique grégorienne, avec les suites de quintes sur lesquelles se base le travail d'Henri au piano, soit de la musique religieuse. L'autre pôle du travail d'Henri au piano, c'est la musique dodécaphonique de Webern, dont les critiques ont souvent été moralisantes, affirmant que la musique dodécaphonique est sans âme, est l'équivalent musical d'une dictature, est la négation de la liberté créatrice... Ces références à la musique dodécaphonique comme musique diabolique sont souvent présentes dans *Votre Faust*, avec évidemment beaucoup d'ironie. Pensons à l'extrait de lettre précédemment cité où on trouve « le châtement, c'est le système dodécaphonique ». Cependant, entre la musique du Bon Dieu et la musique du diable, Henri Pousseur invente toute une série de dialogues et de transitions, comme je l'ai vu : on retrouve bien l'esprit non-manichéen du *Prologue dans le Ciel* de Goethe, tout en le doublant d'un regard ironique sur la manière dont les critiques musicaux ont parfois assigné une valeur morale (ou immorale) à des styles musicaux. Le schéma qui voudrait que la musique tonale représente le bien et la musique dodécaphonique le mal se trouve encore renversé quand on voit que le directeur (Méphistophélès moderne) est associé à l'intervalle tonal par excellence, l'octave. En

effet, j'ai déjà vu qu'il apparaît dans le dos d'Henri en train de jouer du piano au moment où ce dernier aboutit à des octaves.

Le finale général de l'opéra reprend l'association des scènes de foire à un message religieux puisqu'il doit être « un résumé, une interprétation *critique* des événements propres à *chaque* soirée. »<sup>1</sup> Le petit orchestre rejoue le *Prologue dans le ciel* pendant que les chanteurs chantent ou parlent. Par hasard, d'après Henri Pousseur, chaque représentation de *Votre Faust* comprend quatorze scènes, puisque si on double les scènes de foire, on supprime des scènes dans le tronçon final, dans lequel Henri fuit le directeur, qui est composé de quinze scènes réparties en delta, dont on ne peut jouer que cinq scènes maximum, si le public n'est pas intervenu jusque-là, ce qui lui laisse le temps de réagir et de tenter de sauver Henri. Ce nombre permet à Henri Pousseur d'associer l'intrigue de l'opéra aux quatorze stations du chemin de croix : les éléments structurels de l'opéra prennent ainsi une interprétation symbolique.

Grâce à ce nombre 14, et en liaison avec la couleur « religieuse » de différents éléments de l'œuvre, je pouvais encore faire correspondre toute l'histoire d'Henri aux *stations du chemin de croix* (je voulais de toute façon la « comparer » au « Faust » du théâtre de marionnettes et à ses versions différemment éclairées). Le ténor annoncerait à voix haute 14 situations dans lesquelles les événements de ces stations seraient mêlés avec et transformés par les situations du spectacle de marionnettes (et par quelques éléments verbaux tirés des cris de la bande magnétique). Voici dans l'ordre, ces 14 cris :

1 Voici Guignol condamné à mort !  
Et voici Madame Guignol chargée de sa croix !  
Guignol tombe pour la première fois dans la théologie !  
Invocation de la belle-mère de Guignol !  
Le démon aide Madame Guignol à porter sa croix !  
Photographie du Pacte !  
Le docteur Faust rencontre les femmes sans tête de l'Arizona !  
Apparition de Madame Guignol, voyante !  
Madame Guignol tombe sur la photographie pour la deuxième fois !  
Chevauchée fantastique, où Guignol est dépouillé de tous ses vêtements !  
Pour la troisième fois, le docteur Faust tombe dans la magie !  
L'heure de l'Amour !  
Descente dans les ruines effroyables du docteur Faust !  
Madame Guignol mise au tombeau... faut trouver un nouveau patron !<sup>2</sup>

Chaque annonce du ténor mélange la description des stations du chemin de croix à d'autres citations tirées des annonces des scènes de foire. Ainsi le rapprochement du Christ et de Faust se fait au cœur

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 339.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 340.

même de la phrase, créant des effets de décalage qui associent le théâtre à la Bible, volonté assumée par Henri Pousseur tout au long de son article, sans doute pour suggérer que le théâtre, ou en tout cas cet opéra, doit être interprété comme le texte biblique, au niveau symbolique. Après chaque titre, un chanteur chante une phrase tirée de la scène correspondante, par exemple une phrase de la huitième scène jouée après le huitième titre : elles sont donc différentes à chaque représentation. Ce doit être des phrases « caractéristiques de leur scène pour être reconnues telles quelles par le public ; mais elles entretiennent aussi toujours une relation significative avec les annonces du ténor qui les entourent<sup>1</sup> », afin de permettre doublement au public d'associer l'histoire d'Henri à celle du Christ. Or, comme Henri est un personnage dépourvu de volonté et que son histoire dépend des choix du public, on peut voir cet opéra comme un moyen d'expérimenter une damnation ou une résurrection, l'une comprenant, au moins musicalement, l'autre. Tout est réversible, et il devient impossible de juger un quelconque personnage. L'exemple de Don Juan est à cet égard très parlant : la citation de la scène du commandeur dans Mozart nous invite à voir en lui un damné, puni par le ciel, mais l'évocation de Grabbe, qui écrivit un *Don Juan et Faust* dans lequel Don Juan l'emporte sur Faust parce qu'il a pris le parti du sensible alors que Faust a choisi l'abstraction intellectuelle, vient nuancer cela. Finalement, cet opéra nous présente symboliquement la question du choix et de sa réversibilité, l'absence de destin et l'instabilité de l'âme. Faire des choix durant le spectacle, voir leurs conséquences mais voir aussi qu'on peut les faire évoluer, nous apprend, ou cherche à nous apprendre, à faire des choix dans notre vie aussi, sans jamais croire que les dés en sont jetés. Peut-être est-ce là le sens des dés qui se trouvent dans le coffret original de *Votre Faust*.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 341.

### C) L'opéra, « *theatro mundi* » à réinventer

Exorcisons donc désormais cet ancien opéra à la fois révérend et honni, ce spectacle sournoisement « sacré » d'une société dont les cérémonies religieuses sont en voie de dissolution. Au lieu de nous enthousiasmer passivement ou de nous révolter en ricanant, étudions-en les plus grands exemples afin d'en tirer quelque enseignement pour notre « théâtre ».<sup>1</sup>

Voici le dessein que se fixe Michel Butor dans « l'opéra, c'est-à-dire le théâtre », et qu'Henri Pousseur reprend en exergue de son article « la foire de *Votre Faust*. » On comprend bien qu'il s'agit de changer notre regard sur l'opéra, vu ici comme le genre conservateur, passéiste, qui procure à certain un « enthousiasme passif », c'est-à-dire une jouissance qui ne remet rien en cause, qui confirme le public dans une vision sclérosée du monde, et qui pousse les autres à un rejet ironique. On trouve ici l'opposition des conservateurs et des progressistes, que Michel Butor remet régulièrement en cause en montrant que c'est en appréhendant le passé avec un œil neuf qu'on construit l'avenir, comme c'est le cas dans *Votre Faust* ou dans d'autres œuvres étudiées (*Sablier du phénix*, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*).

Je vais essayer maintenant de comprendre comment les transformations que Michel Butor et Henri Pousseur amènent au genre de l'opéra permettent de redéfinir le monde qui les entoure. En effet, on peut définir *Votre Faust* comme Umberto Eco définit l'œuvre de Joyce, dont Jean-Yves Bosseur a montré les nombreux points communs avec l'opéra que j'étudie<sup>2</sup> : « une continuelle définition et de l'univers et de l'œuvre comme « Ersatz » de l'univers<sup>3</sup> ». Pour ces deux artistes, l'art trouve sa place dans le monde et dans la société. Le texte « Henri Pousseur au présent », déjà cité, nous aide à comprendre l'aspect éthique de cette musique :

Elle est aussi l'une des plus « politiques », non qu'elle obéisse aux mots d'ordre ou slogans de quelque parti que ce soit, de quelque tonique ou dictature si bien timbrée, si bien intentionnée qu'elle puisse être, mais par ce refus de la fermeture des frontières entre les États, entre les époques, ce refus de se laisser assimiler dans une uniformisation servile, dans la monotonie d'un dirigisme qui ne peut assurer sa survie qu'en excommuniant, fermant bien ses verrous. Cette passion d'ouvrir des trous dans les remparts, de berner les douanes, c'est aussi, bien sûr, le refus des cloisons étanches à l'intérieur de notre société, c'est la passion d'une société sans classes ni

<sup>1</sup> Michel Butor, « L'opéra, c'est-à-dire le théâtre », dans *Répertoire III*, *op. cit.*, p. 1028.

<sup>2</sup> Jean-Yves Bosseur, « *Votre Faust* », *Miroir critique*, thèse de troisième cycle, *op. cit.*, p. 233-239, chapitre « «*Votre Faust*», miroir joycien ».

<sup>3</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 171.



castes, où chacun puisse manifester sa différence, sa relation unique aux autres nœuds du réseau, du flux, de la vibration.<sup>1</sup>

Michel Butor différencie d'abord l'engagement musical d'Henri Pousseur de ce qu'on a pu appeler « musique engagée » : il ne s'agit pas de prendre parti, d'adhérer à une doctrine, et ceci aussi bien dans le domaine politique que musical. On trouve en effet le champ lexical de la politique (« mots d'ordre, slogans, parti, dictature ») mais aussi de la musique (« tonique », « bien timbrée »). La dictature de la tonique, c'est ainsi qu'a pu être présentée par certains musiciens atonaux l'obligation de composer dans le système harmonique tonal durant les siècles passés, mais cela a pu être aussi un dodécaphonisme trop étroit, trop rigoureux. Le déterminant « quelque » dans « quelque tonique », élargit le propos : ce n'est pas seulement la dictature de la musique tonale qu'Henri Pousseur refuse, mais en général tous les systèmes qui peuvent se prétendre exclusifs. On a vu comment, par exemple, tout en écrivant dans un style sériel, il réintroduit des octaves, l'intervalle honni de la musique sérielle.

Le mot « frontière » concentre cette association du musical et du politique : les frontières refusées par Henri Pousseur, ce sont à la fois les frontières musicales et les frontières politiques, ce que montre le parallélisme syntaxique « frontières entre les États, entre les époques ».

La fin de la citation propose une reformulation, « du réseau, du flux, de la vibration. » Au terme « réseau », le mot « flux » ajoute la dimension du mouvement, et le mot « vibration » ramène le propos dans le champ lexical de la musique. Cette phrase nous aide à comprendre comment la forme mobile, aléatoire, de l'opéra, permet ici d'inscrire le spectateur dans une démarche active, et donc d'ouvrir la frontière qui sépare le créateur du spectateur.

Je reviendrai sur le caractère ouvert de cette œuvre pour comprendre en quoi cela redéfinit la notion d'œuvre d'art. Puis je verrai que cette œuvre gomme la frontière entre ses différents acteurs : librettiste et compositeur, je l'ai vu, mais aussi chef d'orchestre, techniciens, acteurs, instrumentistes, chanteurs, et même public, au sujet duquel j'étudierai l'aspect mobile de la forme. Enfin, je m'interrogerai sur la dimension politique, ou géopolitique, de ce refus des frontières.

<sup>1</sup> Michel Butor, « Henri Pousseur au présent », *op. cit.*, p. 538-539.

## a) L'œuvre ouverte

Dans le contexte des années 1960 et 1970, la notion d'œuvre ouverte joue un rôle particulier. Elle vient se placer entre le sérialisme intégral de Pierre Boulez par exemple, qu'on peut voir comme une détermination maximale de l'œuvre qui empêche l'auditeur de la pénétrer, d'y participer, parce qu'il ne parvient pas à maîtriser la complexité de système, et l'esthétique d'un Cage qui cherche au contraire la non-maîtrise, qui veut faire de l'œuvre un moment de disponibilité absolue à la créativité de chacun, courant ainsi, comme Pierre Boulez le souligne souvent, le risque de briser la communication entre le compositeur, l'interprète et son public. Pour Cage donc, l'œuvre ouverte redéfinit totalement la nature de l'œuvre, l'exclut de toute continuité esthétique : elle n'est plus la possession de son auteur, elle n'est plus l'expression de sa sensibilité propre.

En associant l'œuvre ouverte au genre de l'opéra et au mythe de Faust, Henri Pousseur et Michel Butor posent bien la question de la nature de l'œuvre d'art. En effet, ce genre et ce mythe incarnent la croyance romantique en l'originalité : l'auteur possède son œuvre, elle vient de lui seul. Cela s'oppose tout à fait à l'usage de la citation dans *Votre Faust*, qui montre qu'en réalité, on cite toujours, volontairement ou non, puisqu'on s'inscrit toujours dans une tradition. Le tissage de citations dépossède l'artiste de son œuvre, comme le dit si bien Françoise Van Rossum-Guyon au sujet des citations dans l'œuvre butorienne : « La littérature comme expression et propriété d'un individu fait place à une littérature faite par tous et pour tous. À la notion de chef-d'œuvre unique et intouchable se substitue la notion d'œuvre ouverte indéfiniment transformable. <sup>1</sup> »

Cependant il n'y a pas, comme chez John Cage, un réel lâcher-prise de l'artiste : l'expression du style propre à Michel Butor et Henri Pousseur se fait alors dans le choix des citations, dans leur découpage et leur assemblage. Cet opéra propose donc une vision originale de l'œuvre ouverte, qui n'est pas une rupture avec la tradition ni un abandon complet de la maîtrise d'une forme. Pour Henri Pousseur, la mobilité est la suite logique de la sérialité telle que la pratique Webern, car la série webérienne tend à être apériodique et non directionnelle ; l'auditeur est donc dans l'obligation de s'inventer son chemin dans l'œuvre. L'œuvre ouverte devient le moyen de créer un espace où tout coexiste, où des liens inattendus peuvent surgir, sans que pourtant le hasard déstabilise la structure générale de l'opéra. De même Umberto Eco<sup>2</sup> estime que la technique sérielle conduit à l'œuvre ouverte, et cela dans *Finnegans Walk* de Joyce, mais à partir d'une citation d'Henri Pousseur :

<sup>1</sup> Françoise van Rossum-Guyon, « Aventure de la citation chez Butor », dans *Approches de Butor*, colloque de Cerisy, *op. cit.*, p.21.

<sup>2</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, *op. cit.*, p.24.

Les phénomènes n'étant plus enchaînés les uns aux autres par un déterminisme de terme à terme, c'est à l'auditeur de se placer volontairement au milieu d'un réseau de relations inépuisables, de choisir pour ainsi dire lui-même ses dimensions d'approche, ses points de repère, son échelle de référence, de tendre à utiliser simultanément le plus grand nombre d'échelles et de dimensions possibles, de dynamiser, de multiplier, d'écarquiller à l'extrême ses instruments de saisie.<sup>1</sup>

Cet opéra réserve une place au hasard en renforçant la structure même, trouvant ainsi un chemin entre les positions bouléziennes, pour qui le compositeur doit maîtriser parfaitement chacune des possibilités de son œuvre ouverte, et John Cage, qui prône la déresponsabilisation de l'artiste au profit de la libération des interprètes. Henri Pousseur peut ainsi parler dans ses *Fragments théoriques*, à propos de *Votre Faust*, de « la présence mouvante inextricablement associée de la construction ordinatrice et du hasard, sans en faire deux entités à opposer.<sup>2</sup> » Cette association de la maîtrise de la forme et du hasard vient aussi du fait que le public est composé de plusieurs personnes, et que donc personne ne peut prévoir avec certitude le résultat des votes ou même le résultat de sa propre initiative : si quelqu'un vote pour qu'Henri aille au spectacle de marionnettes avec Maggy, il espère donc une fin positive pour le personnage, mais il sait aussi que si les autres spectateurs agitent régulièrement leurs clochettes, le spectacle s'orientera dans le sens contraire de son vote. Pour reprendre une jolie formule de Jean-Yves Bosseur : « l'invention collective étant à ce moment-là « plus grande » que la somme des inventions individuelles additionnées<sup>3</sup> », le hasard s'invite dans toutes les prises de décision, dans toutes les tentatives de maîtrise, que ce soit celles des compositeurs ou du public.

Un autre problème se pose alors : celui de la perception par le public du caractère ouvert de l'œuvre, sur laquelle Aliénor Dauchez cherche à travailler :

**Avez-vous mis en place des choses pour faire comprendre l'aspect mobile de l'œuvre ? Pour éviter que le public ait l'impression d'être face à un objet fini, fixe ?**

La partition est à la disposition du public pendant l'entracte et nous proposons des discussions avec nous ou avec Michel Butor. Pendant la pause, notre modérateur explique la structure de la pièce et il dessine l'arbre des différentes possibilités de scènes pour le public.<sup>4</sup> Je voudrais faire un pas de plus et donner aux gens la possibilité d'entendre les différences entre les versions. Ce qui est passionnant, c'est que ce n'est pas seulement intellectuel : cela a beau être variable, psychologiquement tout a du sens. Plus le public intervient, plus il y a de bandes sonores, plus le spectacle est riche et plus Henri est actif. Henri est le reflet du public : si le public est mou, Henri est mou, il ne réagit pas. Plus le public est actif, plus Henri l'est aussi. Pour moi, ce serait très intéressant que le public le comprenne, peut-être avec un programme accompagnateur.

<sup>1</sup> Henri Pousseur, « La nouvelle sensibilité musicale », dans *Incontri musicali* n° 2, Milan, Zerboni, 1958, p. 60.

<sup>2</sup> Henri Pousseur, *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>3</sup> Jean-Yves Bosseur, « *Votre Faust* », *Miroir critique*, thèse de troisième cycle, *op. cit.*, p. 106.

<sup>4</sup> On peut se référer à ce schéma dans c) « un temps dénué d'impatience » : le temps du mythe, quatrième partie de ma thèse.

En effet, on sait que certaines œuvres sont ouvertes au sens où l'interprète doit faire des choix qui en modifient la réalisation, mais le public ne perçoit pas forcément de différence essentielle entre ce genre d'œuvre et une œuvre fixe. C'est par le jeu des reprises que cette prise de conscience s'effectue dans *Votre Faust* : ainsi, les interventions du public peuvent faire passer d'une scène de foire à une autre et Henri Pousseur et Michel Butor ont prévu que ces scènes fonctionnent deux par deux, avec de nombreux éléments communs, afin que le public ait la sensation de réentendre la même chose quelque peu modifiée. De même, le glissement qui fait passer d'un style musical ou littéraire à un autre, d'une citation à une autre, doit être la marque de cette ouverture, où tout peut devenir autre chose et où chaque chose appelle son dépassement.

### **b) Égalitarisme et refus des carcans**

Les frontières entre les rôles de chaque actant du spectacle deviennent poreuses. L'opéra, associé à la recherche d'un art total, fait en effet appel à différents métiers (musiciens, acteurs, techniciens du son, de l'éclairage, etc.), dont les fonctions sont traditionnellement bien délimitées. Elles sont ici redistribuées.

Tout d'abord, l'orchestre n'est plus dans la fosse, mais sur scène, comme les chanteurs et les acteurs. On lui demande souvent de parler, par exemple pour faire entendre les remarques des clients du cabaret ou des autres locataires de l'immeuble d'Henri : même si les musiciens n'assument pas de rôle construit, ils existent sur le plan de la diégèse, ils participent à l'intrigue. D'autre part, chaque personnage se voit associer un instrument, ce qui tend à donner à ce dernier une fonction dans l'intrigue :

Les éléments sont « soudés » les uns aux autres, de telle sorte qu'il se trouve toujours une propriété de l'un dans un autre, pour l'illustrer, le caricaturer, le représenter ou le symboliser ; par exemple, les personnages du drame sont associés à des instruments et à certaines qualités dramatiques de ceux-ci, de telle sorte que les instruments soient quelque peu les acteurs anecdotiques de l'histoire, et les personnages des instruments avec lesquels il est souhaitable de jouer comme de marionnettes ou de masques : « Pour le directeur, j'ai bien envie de changer la caractérisation instrumentale : non pas les percussions sèches, trop belles pour lui, mais du flonflon, par exemple la harpe seule » (Pousseur, lettre non datée à Butor).<sup>1</sup>

Cela est très novateur et perturbant pour des musiciens classiques, comme me l'a expliqué Aliénor Dauchez, mais répond pourtant à une attente, chez les musiciens comme dans le public :

<sup>1</sup> Jean-Yves Bosseur, « *Votre Faust* », *Miroir critique*, thèse de troisième cycle, *op. cit.*, p. 65-66.

**Avez-vous rencontré des résistances chez les musiciens, les chefs d'orchestre, ou se sont-ils prêtés de bonne grâce à cette « dé-spécialisation » ?**

J'ai commencé mon travail de metteur en scène en 2007 avec l'ensemble Solistenensemble Kaleidosko. Lors du premier projet, on a beaucoup débattu, on s'est beaucoup battus. Ils avaient une partition très difficile à jouer et je leur demandais des choses assez compliquées pour eux, sur la respiration, la concentration, les déplacements. C'est déjà compliqué pour des acteurs, alors pour eux c'était beaucoup trop de travail ! Finalement, ils ont eu un retour tellement positif du public qu'ils sont tombés de leur chaise et ont décidé de recommencer. On a fait un deuxième, un troisième, un quatrième projet, et maintenant ils ne veulent plus travailler autrement : dès qu'il y a un metteur en scène qui les met sur le côté, ils protestent. En plus, les autres ensembles sont jaloux parce qu'ils sont devenus de vrais performeurs. À Berlin, il y a une envie très forte des musiciens d'avoir une présence théâtrale. Je suis très curieuse de la façon dont cela va se passer en France. Depuis 2007, cette façon de travailler s'est beaucoup propagée.

Comme assez souvent dans la musique contemporaine, le chef d'orchestre a un rôle à jouer dans la conception formelle de l'œuvre, rôle traditionnellement réservé au compositeur. À plusieurs reprises, les temps sont irréguliers et c'est au chef d'orchestre de décider de la battue à adopter, c'est-à-dire que les instrumentistes répètent un même segment musical jusqu'à ce que le chef d'orchestre leur signale de passer au segment suivant. De manière plus surprenante, le chef-opérateur joue lui aussi un rôle dans la réalisation de l'œuvre, dans le troisième acte notamment :

2) La longueur des vagues est toujours un peu supérieure à la plus grande longueur de ce qui peut avoir à s'y superposer : musique, chant, dialogue. Les différents éléments caractéristiques qui les constituent et qui doivent émerger aux endroits de « pointe » (marqués  $\diamond$  dans la partie du chef), sont distribués de manière à pouvoir répondre aux différentes extensions ou condensations de ce temps polyphonique (par ex., si telle pointe doit comporter des cris, il y aura des cris suffisamment tôt et suffisamment tard pour qu'ils émergent dans tous les cas). L'opérateur BM doit donc : a) faire démarrer chaque vague au moment *ad hoc* ; b) moduler la BM de manière à la faire émerger aux endroits marqués  $\diamond$ , quel que soit le « contenu » de ces modulations. Cependant, leur longueur exacte et le détail de leur courbe sont laissés à sa discrétion, c'est-à-dire à sa perception de ce contenu et de son rapport (par exemple dynamique) aux éléments qui s'y superposent ; c) stopper la BM au moment *ad hoc* (après avoir mis la modulation à zéro) et se préparer pour la vague suivante. Les degrés dynamiques approximatifs, *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, *fff*, ont été placés dans les signes des pointes. Les interpréter, veiller surtout aux gradations qu'ils indiquent.<sup>1</sup>

L'opérateur responsable de la bande magnétique a un rôle artistique : « Cependant, leur longueur exacte et le détail de leur courbe sont laissés à sa discrétion, c'est-à-dire à sa perception de ce contenu et de son rapport (par exemple dynamique) aux éléments qui s'y superposent ». De même, l'opérateur s'occupant des lumières a un véritable rôle de direction, puisque c'est lui qui fait évoluer la lumière d'une

<sup>1</sup> Michel Butor et Henri Pousseur, *Votre Faust*, (partition), III, *op. cit.*, p. 411.

teinte à une autre pour chaque scène de l'acte 3, et c'est quand la lumière change que les chanteurs changent aussi leur matériau sonore.

Au début d'une scène, l'éclairage général est à son maximum dans la 1<sup>re</sup> couleur indiquée pour cette scène. Son intensité décroît progressivement au cours de la 1<sup>re</sup> moitié de la scène, jusqu'à s'éteindre au moment du « moyeu ». Il se rallume alors dans la 2<sup>e</sup> couleur indiquée et augmente progressivement jusqu'à atteindre son maximum en fin de scène.<sup>1</sup>

Enfin, les chanteurs disposent encore de 5 feuilles mobiles comportant, d'un côté, les « phrases mobiles », de l'autre, les éléments de fond. Sur chaque page, il y a un élément pour chacun des lieux où l'on peut se trouver. Chaque chanteur dispose les 5 feuilles dans l'ordre qui lui convient personnellement le mieux. Aussi longtemps qu'on reste dans une même couleur d'éclairage, on utilise une seule et même feuille, la tournant quand nécessaire pour passer des « phrases » aux « fonds », y choisissant l'élément ou une partie de l'élément correspondant au lieu où l'on se trouve, et tirant éventuellement parti des possibilités de variation. Quand l'éclairage change de couleur, on passe à la feuille suivante.<sup>2</sup>

En effet, les chanteurs ont chacun un réservoir de famille d'airs ou de segments musicaux à chanter, et doivent piocher dans une famille spécifiquement attachée à une couleur et à un lieu. C'est bien l'éclairage qui donne le signal pour passer à la feuille suivante : l'opérateur s'occupant des lumières joue donc le rôle du chef d'orchestre en indiquant aux chanteurs ce qu'ils doivent chanter. L'une des frontières majeures du spectacle, celle qui sépare technicien et artiste, est gommée.

De même la frontière entre musiciens et non-musiciens, ou plutôt spécialistes de la musique et non-spécialistes, est mise à mal. D'une part, les musiciens assument un rôle de bruiteurs de manière régulière dans le spectacle, frappant dans leurs mains ou utilisant des objets non musicaux, comme les sifflets de scouts : leur jeu s'étend ainsi de la virtuosité instrumentale classique à la plus élémentaire manifestation rythmique, avec le frappement de mains. D'autre part, le public, a priori composé de non-spécialistes, prend part à la création musicale : dans la représentation donnée à Berlin le 30 mars 2013, une clochette était remise à chaque membre du public afin qu'il puisse la faire sonner pour influencer sur le déroulement de l'intrigue. Le public assumait donc une présence sonore forte, et était poussé à faire le plus de bruit possible, le déroulement de l'intrigue n'étant modifié qu'à partir d'un certain volume sonore. Aliénor Dauchez m'a confié qu'elle avait été surprise par l'engouement du public :

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. III.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. IV.

### **Avez-vous eu des surprises lors de la réalisation du spectacle ?**

La plus grosse surprise, c'est que le public était déchaîné ! À Berlin, pour aider le public à participer, nous avons donné des clochettes aux gens parce que nous pensions qu'ils n'oseraient pas crier. Mais les clochettes étaient tellement mignonnes que les gens avaient envie de les utiliser, ils étaient déchaînés ! De plus, j'avais demandé au modérateur de chauffer la salle, et il a fait ça tellement bien qu'à la deuxième représentation, les musiciens étaient abasourdis par le bruit et se sont mis à faire du bruit pour faire monter l'applaudimètre, de sorte que ça s'arrête plus vite. C'était assez violent pour les musiciens : ils avaient une partition difficile, ils essayaient de se concentrer, tous les soirs c'était différent, et en plus ils avaient ce public qui se déchaînait contre eux. Ce n'était pas contre eux en fait, mais ils l'ont ressenti comme cela.

Quand nous avons repris *Votre Faust* à Bâle, nous avons enlevé les clochettes et nous leur avons demandé de crier. Pour les musiciens c'était tout aussi violent, voire plus violent, mais ils avaient eu le temps de se faire à l'idée. Nous n'étions pas sûrs que cela fonctionne, d'autant plus que le public de Bâle ne nous était pas connu, mais ils ont joué le jeu. C'était encore plus fort parce que crier demande une vraie implication, beaucoup plus que de juste faire bouger un objet amusant. On s'est rapprochés de l'esprit de la pièce.

Bien sûr, l'attrait de l'objet a joué un rôle dans cet engouement, mais lors de la seconde manifestation, à Bâle, le public a participé en criant, sans les clochettes, avec la même énergie, contrairement à ce qui avait eu lieu lors de la première : cet effacement de la frontière entre scène et salle, tout comme celle entre spécialistes et non-spécialistes de la musique, répond donc à un goût, peut-être un besoin, du public. Voilà qui donne sens à cet hommage rendu par Michel Butor à Henri Pousseur dans « Henri Pousseur au présent » : « Il s'agit de faire ruisseler toute technicité depuis les spécialistes ou virtuoses, comme en cascade à travers tous les échelons d'écoute et d'écho. Henri Pousseur est un merveilleux professeur. Ce qu'il m'a appris dépasse tout ce que j'en puis dire. »<sup>1</sup> C'est cette cascade musicale qui envahit la salle entière du spectacle, faisant de chacun un acteur et un créateur, faisant de l'opéra l'art de tous les sons, de tous les gestes et de toutes les images. Dans ce geste multiplicateur, l'écoute s'ouvre à de nouveaux possibles et les « échos » foisonnent, comme je l'ai vu avec les ramifications du mythe de Faust dans divers systèmes référentiels culturels, ou des citations classiques d'opéras qui se mêlent tant et plus à différents modes d'émission sonore et à différents styles musicaux.

Le gommage de la différence entre salle et scène se fait aussi au niveau théâtral, comme le montre la didascalie initiale du « Prologue sur le théâtre » :

*Le public – on l'espère nombreux, bavard, aguiché – remplit peu à peu la salle. Les dames s'installent, arrangent leur châle, font des mouvements de cou, se cherchent des yeux, se reconnaissent, se font de petits signes ; les messieurs vont se serrer la main, achètent des programmes qu'ils feuilletent.*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Michel Butor, « Henri Pousseur au présent », *op. cit.*, p. 539.

<sup>2</sup> Michel Butor, *Votre Faust*, (texte), *op. cit.*, p. 931.

Et un peu plus loin : « *Tandis que les spectateurs, les uns prévenus, les autres surpris et vraisemblablement fort agacés, s'agitent, se livrent à divers commentaires, vérifient sur le programme, des haut-parleurs répartis dans la salle applaudissent discrètement.*<sup>1</sup> » Traditionnellement, la didascalie initiale permet de présenter le décor et les costumes des acteurs. Ici au contraire, elle s'attache à décrire l'attitude du public : or, on doute que le public obéisse à cette didascalie dont il n'a pas connaissance, tout comme pour la suivante. La didascalie perd donc sa dimension directrice : elle ne donne pas d'ordre au public. Elle sert plutôt à signifier, dès le début, que les gestes et bruits du public font partie du spectacle.

La deuxième didascalie nous apprend qu'il y a des haut-parleurs situés dans la salle. Eux sont bien dirigés par les didascalies, et ils servent, ironiquement, à « remplacer » le public, à créer un public fantôme, qui, lui, est partie intégrante du spectacle, puisque ses réactions ont été programmées et qu'il obéit aux consignes de la partition. Se crée ainsi une sorte d'étape intermédiaire entre le public réel, non dirigé par la partition, mais à qui les compositeurs ont réservé une place dans la partition, et les musiciens, bien dirigés par la partition.

La participation du public à l'élaboration de l'œuvre fait du spectateur l'un des créateurs. Voyons à ce sujet les différents épisodes où le spectateur peut intervenir, et les conséquences de ses interventions, ou de leur absence. Tout d'abord, il y a le moment du vote, à la fin de l'acte I : les spectateurs doivent décider si Henri ira au spectacle de marionnettes avec Maggy ou avec une autre femme. Voici comment son choix lui est présenté :

LE DIRECTEUR :

Mes chers amis, les choses ont tourné de cette façon ! Mais il y aurait eu d'autres possibilités : si l'éclairagiste avait allumé cet écran-ci au lieu de cet autre, notre Henri aurait rencontré la curieuse Maggy dans des circonstances fort différentes (selon les cas : au milieu de la foire par exemple / au cabaret de l'église par exemple). Si l'opérateur chef d'orchestre avait fait un autre signe, la pluie (se serait arrêtée / aurait continué) : (je serais sorti avec Maggy pour la raccompagner chez elle / je serais resté avec Maggy pour attendre le retour d'Henri). Maintenant, c'est vous-mêmes qui allez décider du sort de notre protégé et de sa charmante compagne. Je vois parmi vous certaines âmes un peu sensibles qui se désolent de la disparition de cette jeune personne. N'ayez crainte, l'administration débonnaire vous donne le pouvoir de la faire revenir avec toutes les conséquences que cela pourra avoir pour Henri. Où le mènera-t-elle, avec son passé trouble ? J'en vois d'autres, plus affranchis, qui se réjouissent un peu vite. Vous auriez tort de sous-estimer les capacités de Maggy. Si la majorité d'entre vous préfère que l'obstacle qu'elle constitue soit écarté du chemin qui peut mener Henri à la composition de sa grande œuvre, si vous désirez qu'il se consacre entièrement à son art en toute pureté, nous nous plierons naturellement à votre décision. Mais ce sera peut-être dommage... oh, ne vous inquiétez pas outre mesure ; il ne serait pas condamné pour autant à la solitude ; d'autres femmes sont toutes prêtes à venir lui tenir compagnie, à lui apporter de temps en temps quelques soulagements au milieu de ses travaux. Elles seront peut-être moins insistantes... Permettez-moi seulement, en mon nom personnel,

<sup>1</sup> *Ibid.*



d'exprimer alors un petit regret. J'avoue que cette Maggy me plaît, j'oserais presque dire me tente...

Je connais maintenant suffisamment Henri pour pouvoir vous dire qu'il se rendra prochainement à la foire du port pour y assister à un spectacle de marionnettes. Il a toujours éprouvé une sorte de tendresse pour les formes d'art populaires. Je sais de plus qu'il n'aime pas beaucoup être assis dans une salle obscure, sans avoir à côté de lui une épaule complaisante. Vous allez donc voter, si cela vous plaît, sur le point suivant : « Henri assistera-t-il au spectacle de marionnettes en compagnie de Maggy ou d'une autre femme ? » La cantatrice et son ami Richard vont passer au milieu de vous pendant l'entracte ; l'un vous proposera des billes noires qui voudront dire : avec une autre, l'autre des billes blanches qui voudront dire : avec Maggy. Vous les déposerez selon votre choix dans le tronc qu'ils feront sonner devant vous. Ensuite, nous pèserons le pour et le contre.<sup>1</sup>

Célestin Deliège, dans *Cinquante Ans de modernité musicale* reprend la critique formulée par Berio à l'égard de ce vote comme moyen d'impliquer le public. Il explique que pour lui, la question, d'ordre intime, ne permet pas de passionner le public, contrairement aux grands questionnements d'ordre politique, habituels au théâtre à cette époque grâce à Brecht. Cependant, je pense que l'intérêt de ce vote ne se trouve pas dans la destinée d'Henri, mais plutôt dans le fait que c'est le directeur qui en donne les règles du jeu, ce qui introduit une part d'équivoque et de trouble. Lors de la représentation donnée à Berlin au printemps 2013, le sentiment complexe qu'a suscité ce vote n'était pas dû, pour ma part du moins, à l'excitation qu'on aurait pu avoir d'observer et d'orienter la vie amoureuse d'Henri. Il venait plutôt de la sensation que le directeur, tout en nous annonçant que le pouvoir d'orienter l'histoire nous revenait, nous cachait quelque chose. Le public est ainsi mis dans la même situation que Faust : Méphisto-directeur nous offre les pleins pouvoirs sur l'œuvre, ou du moins il le prétend, mais nous comprenons immédiatement qu'il reste le maître du jeu de ce pacte qui apparaît, dans une certaine mesure, comme un jeu de dupe. Comme Henri, nous sommes les marionnettes de cet étrange directeur.

Pour commencer, le public apprend que d'autres intervenants ont déjà orienté le spectacle à son insu : l'éclairagiste et le chef d'orchestre. Il y a de nombreux joueurs, et seul le directeur, le diable, a une vue d'ensemble sur la situation. Il profite de cette situation, en ne donnant pas au public toutes les clés nécessaires pour faire un choix en toute conscience. Si le public comprend que choisir Maggy est le « bon » choix, c'est par un système de symboles plus que pour des raisons rationnelles : elle est associée aux boules blanches, la couleur du bien, contre les boules noires, la couleur du mal, et le directeur a déjà essayé de l'évincer un peu plus tôt dans l'acte. De plus, le directeur avoue qu'elle lui plaît, et même qu'elle le « tente » : on peut comprendre cela comme une façon pour le diable de reconnaître que cette jeune femme, avec son innocence et sa bonté, sera un défi à sa hauteur. Cependant, elle est présentée

<sup>1</sup> Michel Butor et Henri Pousseur, *Votre Faust*, (partition), I, *op. cit.*, p. 170.

comme un « obstacle » à la réalisation artistique d'Henri. Le choix des boules noires, de l'infidélité d'Henri, est au contraire associé à la « pureté » de ses préoccupations artistiques. Se profile alors un choix qui oppose le bonheur sentimental d'Henri à sa réussite artistique. Or, quand on prend connaissance des fins possibles, on comprend qu'ici le jeu est truqué, puisque même dans les fins auxquelles l'exclusion de Maggy prépare, Henri ne parvient pas à réaliser son Faust, et même dans la pire des fins, le directeur prédit la noyade du compositeur pour la nuit à venir. Au contraire, dans les fins où Maggy est avec Henri, même si le Faust n'est pas commencé, les deux amants prennent la décision d'écrire un opéra, à une condition, que ce ne soit pas un Faust. La mobilité de ce jeu permet encore de gommer les frontières entre le bien et le mal, de mettre les spectateurs dans la situation de Faust, et de présenter l'opposition statique de la réussite professionnelle et du bonheur amoureux comme un leurre diabolique. Ce vote permettrait donc d'impliquer pleinement le public dans l'histoire, dans le mythe de Faust, en le mettant dans une situation semblable à celle de Faust prêt à conclure le pacte dont ce vote est une sorte de version moderne. L'ambiguïté de ce vote participe à le rendre intéressant et intrigant, comme me l'a expliqué Aliénor Dauchez :

**J'avais aussi été intriguée par la fascination qu'il a pour Maggy. Dans le long discours qu'il fait juste avant le vote, il explique que si on élimine Maggy ce sera plus simple pour lui mais qu'en même temps il sera un peu triste ; on le sent touché par cette jeune fille, ce qui le rend un peu attachant.**

Je ne le lis pas comme vous, je crois qu'il essaie juste de brouiller les pistes. S'il est trop contre Maggy, le public peut avoir le réflexe de voter pour Maggy par esprit de contradiction. S'il fait un discours trop favorable à Greta, il n'y aura plus de tension dramatique. Théâtralement, il fallait qu'il y ait des arguments pour Maggy de sa part, pour garder une complexité. Sans cela, il y aurait eu la méchante et la gentille, ce n'aurait pas été drôle. De plus, Maggy n'est pas seulement gentille, elle est aussi sexy, ce qui rend le personnage intéressant : il aimerait bien garder Maggy parce qu'il joue un rôle de séduction avec elle.

Après ce vote, le public est amené à intervenir à certains moments des scènes de foire du second acte, particulièrement ceux du spectacle de marionnettes. Les modalités de ces interventions ne sont pas éclaircies par la partition imprimée, mais plusieurs suggestions sont proposées par la correspondance des deux artistes. D'abord, ils avaient imaginé que lorsqu'un spectateur crierait « non » de toutes ses forces, cela ferait basculer l'œuvre dans un autre spectacle de marionnettes, mais Henri Pousseur marque à plusieurs reprises sa réticence à ce qu'un seul spectateur puisse contrer les décisions du vote de la totalité des spectateurs. Il propose alors d'exiger que trois personnes crient « non » en même temps pour que le spectacle bascule. Lors de la représentation donnée à Berlin en mars 2013, des clochettes avaient été distribuées aux spectateurs, et lorsqu'ils les faisaient sonner suffisamment fort (donc lorsqu'un

suffisamment grand nombre de spectateurs faisait sonner sa clochette), le spectacle changeait. Le performeur était juge de l'intensité du bruit des clochettes et, en fonction de cette intensité, faisait grimper le long d'une barre verticale un repère qui, lorsqu'il atteignait le haut de la barre, allumait une petite lumière. Cela, associé au fait que le directeur présentait les modalités des interventions avec un micro, un costume de présentateur télévision et en se déplaçant sur le plateau à la manière de ces présentateurs, donnait au jeu des allures de show télévisé : peut-être faut-il y voir une critique de l'aspect manipulateur de ces jeux télévisés, qui rejoint la manière dont le directeur manipule le public. Pascal Decroupet, dans son article, nous offre quelques citations de ce directeur, qui n'apparaissent plus dans la version des éditions Universal, lesquelles offrent une version simplifiée de l'œuvre. Voici ce qu'il annonce au public à la suite du vote :

LE DIRECTEUR :

Certains d'entre vous ne sont peut-être pas satisfaits de la décision de la majorité. L'administration compréhensive leur a ménagé la possibilité de jouer un bon tour à leurs voisins. [...] Surveillez-vous soigneusement les uns les autres, chers Messieurs et chères Dames, si vous ne voulez pas que votre voisin déjoue soudain vos prévisions, vos décisions.<sup>1</sup>

Le directeur est ici celui qui autorise le public à satisfaire toutes ses envies, même si elles vont à l'encontre de la morale : il n'est plus obligé de se plier à l'avis de la majorité après le vote, et il est, en quelque sorte, invité à une forme de répression non définie sur son voisin si ce dernier exprime une volonté qui le contrarie. De plus, on découvre ici la manière dont il infantilise le public en le débarrassant de la nécessité d'obéir à des règles morales et par l'expression facétieuse « jouer un bon tour à leurs voisins. »

### **c) Espaces interlopes**

Les frontières nationales sont elles aussi rendues poreuses dans les spectacles de marionnettes. Voyons à ce sujet le schéma représentant ces différents spectacles que nous trouvons dans les esquisses d'Henri Pousseur. J'y montrerai alors que les « couleurs nationales » sont rendues perméables les unes aux autres.

<sup>1</sup> P. 7 de la version originale de *Votre Faust*, citée par Pascal Decroupet, « Espaces externes, espaces internes : élargissements du champ d'action et de conscience par l'utilisation de moyens électroacoustiques dans *Votre Faust* et dans *Die Soldaten* » dans *La Musique et la scène, l'écriture musicale et son expression scénique au XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*

	II2	E1	E2	E3	E4
Ténor	<p>Annonces : Faust</p> <p>Ponctuation : opéra français</p> <p>Air allemand</p>	<p>Annonces : figures de cire</p> <p>Ponctuation : français</p> <p>Air allemand</p>	<p>Annonces : dioramas</p> <p>Ponctuation : français</p> <p>Air allemand (début anglais)</p>	<p>Annonces : bibliques</p> <p>Ponctuation : français</p> <p>Air allemand (fin français)</p>	<p>Annonces : Faust</p> <p>SPECTACLE : Choral anglais</p> <p>Ponctuation : musique d'église (3<sup>e</sup> Concerto <i>brandebourgeois</i>)</p> <p>Air allemand</p>
Soprano	<p>Annonces : figures de cire</p> <p>Ponctuation : opéra romantique allemand</p> <p>Air français</p>	<p>Annonces : Faust</p> <p>Ponctuation : français, Offenbach</p> <p>SPECTACLE : Gluck, français</p> <p>Air français</p>	<p>Annonces : figures de cire</p> <p>Ponctuation : allemand</p> <p>Air français</p>	<p>Annonces : figures de cire</p> <p>Ponctuation : allemand</p> <p>Air français</p>	<p>Annonces : figures de cire</p> <p>Ponctuation : allemand</p> <p>Air français</p>
Alto	<p>Annonces : Dioramas</p> <p>Ponctuation : bel canto</p> <p>Air anglais</p>	<p>Annonces : Dioramas</p> <p>Ponctuation : italien</p> <p>Air anglais</p>	<p>Annonces : Faust</p> <p>Ponctuation : allemand (Venusberg)</p> <p>SPECTACLE : romantique allemand</p> <p>Air anglais</p>	<p>Annonces : Dioramas</p> <p>Ponctuation : italien</p> <p>Air anglais (fin français)</p>	<p>Annonces : Dioramas</p> <p>Ponctuation : italien</p> <p>Air anglais</p>
Basse	<p>Annonces : bibliques</p> <p>Ponctuation : musique d'église</p> <p>Air italien</p>	<p>Annonces : bibliques</p> <p>Ponctuation : musique d'église</p> <p>Air italien</p>	<p>Annonces : bibliques</p> <p>Ponctuation : musique d'église</p> <p>Air italien (début allemand)</p>	<p>Annonces : Faust</p> <p>Ponctuation : italien (Donizetti)</p> <p>SPECTACLE : Mozart italien</p> <p>Air italien (fin français)</p>	<p>Annonces : bibliques</p> <p>Ponctuation : musique d'église</p> <p>Air italien</p>

1

*Exemple 21*<sup>1</sup> Henri Pousseur, *Esquisses*, op. cit.

Sur scène, les musiciens sont, tout au long du spectacle, répartis sur quatre estrades différentes (ils ne sont pas dans la fosse, ils font partie des acteurs), et les chanteurs solistes sont assignés à une estrade durant cette scène. Les différentes versions possibles de cette scène sont indiquées dans l'abscisse : II2 présente l'introduction, c'est-à-dire ici la venue d'Henri avec Greta, puis chaque version est nommée E + numéro.

Chaque estrade, désignée dans la première colonne par le chanteur qui y est assigné, à ce moment du spectacle, se charge d'une couleur nationale, grâce à des « airs » et des citations d'opéra ou de musique d'orchestre si elle doit jouer le « spectacle » (en français, *Orphée et Eurydice* de Gluck, en allemand, un opéra romantique qui n'est pas encore défini, en italien *Don Giovanni* de Mozart, et en anglais, des chorals). Les frontières sont donc conservées, au sens où il est possible d'assigner un pays à chaque estrade, afin de faire entendre la spécificité de chaque musique et de chaque langue. Cependant les airs et la langue du spectacle ne correspondent pas forcément : par exemple, si c'est le spectacle allemand qui est donné, où l'alto chante, les autres estrades joueront des airs anglais. De plus, sur l'estrade E3 par exemple, ces airs anglais finissent dans des styles français, selon les dégradés stylistiques dont j'ai étudié des exemples. Cela se complique encore avec la présence des « ponctuations » : chaque estrade laisse ce petit espace sonore à la ponctuation d'une estrade dans une autre langue.

Imaginons donc l'une des versions de la scène, par exemple E4. On entend principalement le ténor qui propose le « spectacle » de marionnettes et annonce « Faust ». La langue la plus audible sera donc l'anglais, associée dans cette scène à la musique d'église. Cependant, son estrade propose des airs de musique allemande, le *Concerto brandebourgeois n° 3* de Bach. Dans le même temps, l'estrade du soprano donne des airs français avec ponctuation allemande, celle de l'alto des airs anglais avec des ponctuations italiennes, et la basse des airs italiens avec une ponctuation « musique d'église » (associée, je l'ai vu, à la nationalité anglaise). Si chaque estrade garde une couleur nationale dominante, parfois soulignée par les costumes (lors de la représentation de mars 2013 à Berlin, il y avait un coq sous l'estrade « française »), les brouillages sont si nombreux qu'ils deviennent des passages, des « trous dans les frontières ».

On comprend avec ce schéma comment Henri Pousseur fait des « séries d'objets », pour reprendre l'expression de Célestin Deliège.<sup>1</sup> On voit ainsi une série d'objets musicaux : on a une série régulière qui enchaîne « annonce » « ponctuation » et « air », et cela pour chacun des chanteurs. Cependant, cette série est perturbée par l'introduction d'un « spectacle » dans l'une des quatre cellules. Ces quatre objets musicaux permettent d'installer des « couleurs nationales », par leur style musical ou par leur langue. On ressent à travers cette expression, qu'Henri Pousseur utilise dans sa correspondance et dans ses esquisses,

<sup>1</sup>Célestin Deliège, *Cinquante Ans de modernité musicale*, op. cit., p. 363.

l'influence de « La musique, art réaliste », dans laquelle Michel Butor remarque que les styles musicaux sont porteurs de « couleurs nationales », entre autres.

Chaque scène E se fait dans une couleur dominante, déterminée par le spectacle donné et par les airs, qui se font dans la même langue. Cependant, les ponctuations font entendre toutes les autres langues, chaque chanteur prononçant toujours les mêmes ponctuations quel que soit le spectacle joué, sauf si c'est sur son estrade que se joue le spectacle. Dans ce cas, l'estrade où est le chanteur qui va faire le « spectacle » fait une ponctuation dans la même langue que le spectacle juste avant ou juste après. Or, cela a une importance lors de la représentation puisque, suivant les votes du public, on peut basculer dans le spectacle de marionnettes d'avant ou d'après (de E1, on peut passer à E2, de E4 on peut passer à E3). Les langues ont permis à Henri Pousseur et Michel Butor d'organiser cette série de spectacles en les différenciant grâce à leur « couleur nationale », cependant ces dernières sont perméables les unes aux autres, par le biais des airs : chaque spectacle fait entendre des airs de toutes les nationalités, mais en plus, par moments, ces airs commencent et finissent dans deux couleurs nationales distinctes. Ainsi, en E3, le ténor, qui chante des airs allemands, l'alto, qui chante des airs anglais, et la basse, qui chante des airs italiens, finissent dans un style français. En E2, le ténor débute dans un style anglais avant de continuer dans un style allemand, la basse dans un style allemand pour continuer dans un style italien. On voit bien ici que chaque chanteur a sa langue : le ténor chante en allemand, le soprano en français, l'alto en anglais, la basse en italien. Cependant, des variations sur les débuts et les fins ont lieu : l'organisation sérielle des langues n'empêche pas les passages de l'une à l'autre, les frontières sont toujours poreuses.

Notons que les « annonces », dont j'ai vu qu'elles sont tirées d'affiches allemandes de réclame pour des spectacles de Faust de l'époque pré-goethéenne, permettent de faire référence à l'art cinématographique, qui n'est pas oublié dans le large tissu artistique voulu par cet opéra : on trouve *Le Cabinet des figures de cire* de Paul Leni et Leo Birinsky qu'on peut lier à *Votre Faust* par le fait qu'un « directeur » engage un jeune homme.

Cette rencontre entre les langues s'opère textuellement : dans la scène 2 de l'acte I, lors de la première visite d'Henri à la foire, le nom de « Faust » est annoncé dans toutes les langues en même temps, et il est demandé aux instrumentistes de bien faire entendre l'accent.

H: Vous entendez?  
Ils donnent un faust. D. Un faust!

Piano 4/4 ... faust... (français)

Trp 3/4 ... faust... (français) 4/4 ... faust... (allemand)

Sax 3/4 ... faust... (allemand) 4/4 ... faust... (français)

Cl 3/4 ... faust... (français) 4/4 ... faust... (anglais)

1

Exemple 22

Remarquons en passant qu'un chiffrage est indiqué pour ces paroles, qui doivent s'énoncer sur un certain nombre de temps et s'inscrire ainsi dans le tempo général du morceau : comme toujours les mots font partie de la musique, la limite entre la parole et la musique devient poreuse. Le mythe devient un espace ouvert à toutes les langues européennes en présence. À noter aussi le métissage du mythe de Faust, germanique, à celui de Don Juan, plus méditerranéen, opposition travaillée par Grabble (cité dans la dédicace de *Votre Faust*) dans son *Faust et Don Juan*. La version nordique et la version méditerranéenne du mythe de celui que son appétit de vie détruit se rencontrent et se croisent, tissant tout un réseau de significations et de communications. La différence de langue apparaît ici comme un jeu, une possibilité esthétique : au niveau éthique, c'est une vision de la différence comme source d'enrichissement et de partage, et c'est la preuve de ponts culturels entre les nations que nous propose cet opéra, puisque toutes peuvent nommer ce personnage, Faust, et connaissent ce mythe. D'autant plus que, comme le remarque Jean-Yves Bosseur dans *La Musique du XX<sup>e</sup> siècle à la croisée des arts*, les cinq langues utilisées dans cet opéra sont rendues perméables les unes aux autres par le jeu des accents : parfois, l'allemand est prononcé avec l'accent français, ou le français avec l'accent italien par exemple.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Michel Butor et Henri Pousseur, *Votre Faust*, (partition), I, *op. cit.*, scène 2.

<sup>2</sup> Jean-Yves Bosseur, *La Musique du XX<sup>e</sup> siècle à la croisée des arts*, *op. cit.*, chapitre 1, « Entre la musique et le texte dans la musique contemporaine ».

De plus, Jean-Yves Bosseur souligne, dans l'entretien qu'il m'a accordé, ce continuum entre les langues à travers un autre exemple :

**Est-ce qu'on retrouve ce continuum dont vous nous avez parlé comme la caractéristique fondamentale de cette œuvre entre les différentes langues ?**

Oui, puisque dans les cris et appels prononcés par les instrumentistes à certains moments, vous avez, un peu à la Joyce, des mots-valises, avec des rencontres, mélanges de différentes langues, dont le wallon, cher à Pousseur (mais aussi à Apollinaire).

Là encore, la liste reste ouverte : les cinq langues dominantes de l'opéra accueillent le wallon ainsi que tous les néologismes nés de leurs mélanges.

On peut alors se demander quelle est la fonction du mythe de Faust dans cet opéra. Le livret (« Il faut que ce soit un Faust ! »), la pluralité des *Faust* cités, la correspondance d'Henri Pousseur et Michel Butor où le compositeur déclare que « Le mythe de Faust me paraît susceptible de rassembler les principales interrogations, les principales préoccupations collectives de notre temps », comme le déclare Henri Pousseur à Michel Butor dans une lettre du 29 septembre 1960 dans la lettre que j'ai déjà citée, nous y invitent.

Il faut alors commencer par définir ce qu'est un mythe. Pour cela, je m'appuierai sur la synthèse effectuée par Pierre Brunel dans la préface du *Dictionnaire des mythes littéraires*. Le mythe est un récit, comme le dit Mircea Eliade dans *Aspects du mythe* : « Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements<sup>1</sup> », ou plutôt il est un ensemble de « mythèmes » ou « d'invariants » (Jean Rousset) qui tendent à s'organiser en récit. Ainsi, Gilbert Durand dans *Structures anthropologiques de l'Imaginaire* déclare : « Nous entendons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit.<sup>2</sup> » De plus, « Le mythe explique, il explique les causes, il est étiologique<sup>3</sup> », ou pour le dire avec André Jolles dans *Formes simples* : « Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Etres surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une « création » : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être.<sup>4</sup> » Enfin, « Le mythe révèle<sup>1</sup> », il a toujours

<sup>1</sup> Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Rocher, 1988, p.8.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>4</sup> *Ibid.*



une dimension sacrée, ce qui le différencie de l'archétype : Don Juan est un mythe, Casanova un archétype. Eliade dans *Mythes, rêves et mystères* déclare donc que « toute mythologie est une ontophanie » : le mythe révèle l'être.

Ensuite, Pierre Brunel insiste sur le « caractère vivant<sup>2</sup> » du mythe, citant cette fois Claude Lévi-Strauss dans *Le Cru et le Cuit* :

Les mythes n'ont pas d'auteur : dès l'instant qu'ils sont perçus comme mythes, et quelle qu'ait été leur origine réelle, ils n'existent qu'incarnés dans une tradition. Quand un mythe est raconté, des auditeurs individuels reçoivent un message qui ne vient, à proprement parler, de nulle part ; c'est la raison pour laquelle on lui assigne une origine surnaturelle.<sup>3</sup>

Pierre Brunel cite aussi Pierre Albouy dans *Mythes et mythologies dans la littérature française* qui explique que le mythe littéraire est un récit que l'auteur modifie avec une grande liberté : « Point de mythe littéraire sans palingénésie qui le ressuscite dans une époque dont il se révèle apte à exprimer au mieux les problèmes propres. <sup>4</sup> » Pierre Brunel se penche alors sur le problème des mythes récents, tel que Faust, inventé au XIX<sup>e</sup> siècle et déclare qu'on peut les considérer comme des mythes parce qu'ils comprennent des « éléments mythiques<sup>5</sup> » comme le pacte avec le diable. Faust serait donc la lointaine réécriture d'un « invariant » mythique, le pacte avec le diable.

Cette définition du mythe par ses fonctions aide à comprendre le rôle joué par le mythe de Faust dans l'opéra qui m'intéresse. En effet, cette œuvre a pour vocation de fonder une communauté culturelle : en renouant le lien qui unit public et artistes, et en résolvant les conflits de chapelle qui opposent les musiques ou les textes des différentes époques et surtout, pour ce qui m'intéresse ici, des différents pays européens. D'autre part, elle est, pour moi, aussi ce que Mircea Eliade appelle une « ontophanie » en ce qu'elle révèle l'unité des productions culturelles disparates à première vue : elle révèle une sorte de socle culturel commun à toutes les œuvres qu'elle cite. En effet, Faust est ici le noyau autour duquel s'organise une culture européenne. Il fait le lien entre des œuvres venant de différents pays, il semble agglomérer toutes sortes d'histoires, de cultures et d'œuvres, jusqu'à Guignol, Orphée, Don Juan, Jésus Christ. À travers ses différentes versions, qui font éclater le mythe car elles en rendent impossible toute interprétation, c'est cette fonction de liant, de pont entre les cultures et entre les individus, qui se fait jour.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 13.

« Il faut que ce soit un Faust », parce qu'il faut utiliser le mythe capable d'intégrer tous les contraires, toujours au bord du débordement, comme le dit Goethe de son personnage :

Sa tête qui fermente le pousse au loin. [...]  
Au ciel il réclame les plus belles étoiles,  
À la terre les suprêmes jouissances.  
Nul objet proche ou lointain,  
N'apaise ce cœur tumultueux.<sup>1</sup>

Il est intéressant de noter à ce propos une distinction que Jean-Yves Bosseur propose entre *Votre Faust* et deux œuvres de Stockhausen, *Telemusik* et *Hymnen* qui elles aussi associent des cultures musicales étrangères les unes aux autres, y compris des cultures orientales. Pour lui il y a chez Stockhausen « une sorte de colonisation de différentes formes de pensées musicales, effectuée de telle sorte qu'il lui en échappe le moins possible et que le tout porte sa marque indélébile.<sup>2</sup> » À cela il oppose la pratique de Michel Butor et Henri Pousseur qu'il définit comme « coexistence » de plusieurs cultures musicales, rendue possible d'après lui entre autres par le fait que Henri Pousseur et Michel Butor se limitent (si l'on peut dire !) aux civilisations occidentales, sans chercher à s'appropriier des civilisations ayant des systèmes de communication autres, oraux par exemple, car alors le passage à l'œuvre écrite implique une forme d'appropriation, de dénaturation.

#### **d) Rêver l'opéra en utopie**

J'ai déjà compris que cet opéra peut se lire comme une critique du temps qui rapporte de l'argent, qui est pressé de progresser, notamment dans le « Prologue sur le théâtre » où Henri regrette de n'avoir pas le temps de faire de la musique à cause du temps passé à faire des conférences, mieux rémunérées. Cependant la visée éthique d'une telle œuvre va beaucoup plus loin, comme on peut le comprendre en lisant un article d'Henri Pousseur, consacré à une autre de ses compositions, *Les Éphémérides d'Icare 2* :

<sup>1</sup> Johann Wolfgang Von Goethe, *Faust*, traduction par Gérard de Nerval, Dondey-Dupré et fils, imp.-lib., 1828, p. 302-307.

<sup>2</sup> Jean-Yves Bosseur, « *Votre Faust* », *Miroir critique*, thèse de troisième cycle, *op. cit.*, p. 96.

Dans *Les Éphémérides d'Icare 2*, le projet est résolument prospectif, utopique et socio-expérimental : autrement dit, du fait qu'une vingtaine de musiciens disposent de libertés d'improvisation, de droits et de stimulations à l'initiative, mais dans un cadre bien défini, garantissant de manière non autoritaire, comme par en dessous, sorte de support géologique, la pertinence structurelle et expressive du résultat, il se produit une situation micro-sociale assez exemplaire, un climat de paix vivante, une sensation de temps dépourvu d'impatience, qui nous introduit peut-être à ce que l'humanité *pourrait* être, à beaucoup plus grande échelle, si un certain nombre de dispositifs préservateurs du *statu quo* étaient définitivement abattus.<sup>1</sup>

On peut appliquer, dans une certaine mesure, cette analyse à *Votre Faust*, ou du moins à certains passages de cet opéra, puisqu'on y retrouve des « libertés d'improvisation », « droits et [...] stimulations à l'initiative mais dans un cadre bien défini, garantissant de manière non autoritaire, comme par en dessous, [...] la pertinence structurelle et expressive du résultat ». Le spectacle d'opéra devient alors « une situation micro-sociale assez exemplaire », « ce que l'humanité *pourrait* être » : en effet, ce n'est plus une battue régulière, extérieure aux exécutants, qui sert de cadre et permet à tous de jouer ensemble, comme c'est le cas dans les opéras traditionnels, mais ce sont des signaux donnés par différents exécutants (le public, le chef d'orchestre, le responsable de la bande magnétique, le chef-opérateur des lumières pour le troisième acte). Ces exécutants eux-mêmes doivent être attentifs au reste du spectacle, car il leur est régulièrement demandé, dans les avant-propos, de *sentir* le moment adéquat pour livrer leur signal. Se met alors en place un « climat de paix vivante, une sensation de temps dépourvu d'impatience », où chacun est sensible aux impulsions données par les autres et y répond, où le spectacle se forge sur ces échanges, sans que personne ne soit jamais dans l'attente exclusive du signal donné par le chef désigné, qu'il soit un chef d'orchestre ou une partition précise et autoritaire. Plus qu'une attente d'un signal qui *doit* arriver, se met en place une écoute des événements qui *peuvent* surgir. Cette paix est « vivante » car elle repose sur l'ouverture à l'autre, sur l'écoute et l'interaction. Le spectacle devient alors l'exemple d'une micro-société fonctionnant sans hiérarchie, où la liberté des uns répond à celle des autres. La dernière phrase de la citation fait sortir cette utopie sociale de la salle de concert pour la reproduire, à titre d'hypothèse, de possibilité, « à beaucoup plus grande échelle ».

Henri Pousseur, comme d'autres compositeurs de son temps, voit dans le genre de l'opéra la possibilité d'un art total :

celle d'un théâtre ou plus généralement d'une action (fête, rite, jeu, forum, démonstration), où convergent toutes les énergies sonores et visuelles (y compris celles du silence... !), où soient tissés le temps et l'espace, les voix et les corps, la lumière et les gestes, le concret et le

<sup>1</sup> Henri Pousseur, « Aujourd'hui l'opéra », *op. cit.*, p. 205.

merveilleux, la présence et les histoires, et où vient s'exalter la ferveur tribale, trouvant en ces déploiements et ces fusions le meilleur miroir de ce qui l'émeut dans ses plus grandes profondeurs.<sup>1</sup>

Cette très longue phrase laisse bien sentir la fonction totalisante qu'Henri Pousseur voit dans ce genre, qui est à la fois visuel et sonore, art du temps et de l'espace. Il est intéressant de voir qu'il l'associe à des « actions » conviviales, des événements sociaux qui rassemblent une communauté autour de valeurs (« rite », « forum ») ou de distractions communes (« fête », « démonstration » ou même « jeu » si on l'entend dans son sens antique). L'opéra est donc vu par Henri Pousseur comme une forme de célébration dans laquelle la communauté se reconnaît comme telle. On voit bien le lien avec l'idée du spectacle comme « situation micro-sociale » que j'ai étudiée précédemment. Reste alors à refonder le genre de l'opéra, à lutter contre ses tendances sclérosées :

Il y faut un régime de fiction et de réaction qui conteste systématiquement tout principe idolâtrique. Il faut briser dans l'œuf l'hégémonie de tout mode d'expression, toute hiérarchie – et d'abord division – arrêtée des acteurs ou de leurs langages. Il faut par exemple gommer les frontières entre parlé et chanté, entre musique et bruitage, permettre l'échange perpétuel des fonctions. Il faut refuser tous les tabous, tous les impératifs dogmatiques, aussi bien ceux des plus récentes « avant-gardes » que les plus éculés. Il faut pouvoir combiner la parole la plus claire et la problématique la plus quotidienne avec la méditation et la contemplation des valeurs (apparemment) intemporelles. Il faut pouvoir à la fois toucher directement le cœur et faire appel à la spéculation la plus abstraite, susciter l'emportement le plus impulsif (y compris celui du rythme et de la danse) et provoquer une distanciation sceptique et réfléchie (proche de celle du tribunal, et préparatoire à la décision politique). Il faut aussi savoir mettre en œuvre les forces de persuasion les plus directes, élémentaires, spontanées, et déchaîner la marée des styles et des modèles hérités.<sup>2</sup>

On retrouve là certaines des caractéristiques que j'ai étudiées dans *Votre Faust* : « échange perpétuel des fonctions », gommage de la frontière « entre musique et bruitage ». La forme ouverte, invitant le public à intervenir, participe aussi de cet « échange perpétuel des fonctions. » Ce refus des « tabous » se fait tout d'abord sur le plan musical, autant à l'égard de la tradition que de la plus grande modernité, comme je l'ai vu dans l'utilisation provocatrice d'octaves à la fin du « Prologue dans le ciel ». De façon paradoxale, en étendant le sérialisme à de très nombreux paramètres de l'œuvre (éclairage, textes, citations, jeu d'acteur, lieux...), l'hégémonie d'une loi unique que serait la série implose car les liens

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 204.

deviennent si nombreux et si imprévisibles entre les éléments qu'aucune lecture unique ne peut exister, comme l'explique Jean-Yves Bosseur dans sa thèse de troisième cycle :

Des croisements de hiérarchies masquent la présence d'une hiérarchie unique et totalitaire, aident la reconnaissance de motifs thématiques, lieux, situations dramatiques et reconstruisent une distribution démocratique, égalitaire de ces éléments, de telle sorte que chacun trouve sa place dans le système, sans nécessairement renvoyer à une réalité suprême, qui pourrait être, par exemple, la suprématie de la série à un niveau par trop exclusif, comme s'il s'agissait de fuir le rôle centralisateur de tout système clos et sa tendance à l'individualisme.<sup>1</sup>

Cette manière de voir s'applique aussi à l'intrigue, à la fois triviale (lorsque, notamment, il est question d'argent entre le directeur et Henri, ou lorsqu'ils se disent importunés par les morceaux de violon du mendiant qu'on entend de la chambre d'Henri), et philosophique (quand le directeur propose au public de choisir pour Henri entre une vie consacrée exclusivement à l'art ou son amour pour Maggy).

La volonté de représenter toutes les tendances se fait aussi au niveau théâtral : les dialogues d'amour, très touchants, entre Maggy et Henri, ou la présence du chant de lamentation de l'*Orphée et Eurydice* de Gluck ne refuse pas la sentimentalité facile souvent reprochée au genre de l'opéra. Aliénor Dauchez a tenu à bien faire entendre l'aspect presque galvaudé des moments où les noms des personnages sont sans cesse répétés, dans lesquels elle lit une forme d'autodérision :

Je trouve que cette pièce a un sens de l'autodérision incroyable.

**On retrouve cette autodérision dans le fait que Michel Butor a joué le directeur.**

Et c'est quelque chose qui manque tellement au théâtre aujourd'hui, surtout dans le milieu du théâtre musical. On l'a plutôt joué dans ce sens-là, notamment les « Henri ! Henri ! » criés par Maggy avant le vote.

Cependant les tendances plus modernes du théâtre des années 1960 et 1970 sont aussi intégrées : la présence du directeur comme maître de jeu, qui s'adresse directement au public et érige le public en tribunal en leur demandant de voter pour ou contre la relation d'Henri avec Maggy, force le spectateur à sortir de l'identification, à prendre une position critique à l'égard des personnages et de leurs agissements, ce qui est tout à fait représentatif du théâtre épique de Brecht.

<sup>1</sup>Jean-Yves Bosseur, « *Votre Faust* », *Miroir critique*, thèse de troisième cycle, *op. cit.*, p. 58-59.

Il en ressort des opéras foisonnants, utilisant toutes les possibilités sonores, visuelles et structurelles. Ce foisonnement, cet appétit pour tous les styles et tous les arts, est l'un des espaces de rencontre, et non des moindres, entre Henri Pousseur et Michel Butor :

Dans les quelques ouvrages pour la scène qu'il m'a été donné d'entreprendre (le plus souvent en collaboration avec Michel Butor), j'ai tenté, nous avons tenté de faire quelques pas dans le sens de ces rêves, de proposer quelques exemples de transformation (partielle, transitoire) de la situation théâtrale. Dans *Votre Faust* comme dans *Le Procès du jeune chien*, l'orchestre est sorti de la fosse, mis sur la scène, mêlé aux musiciens, plus près donc de *l'Histoire du Soldat* ou de *L'opéra de 4 sous*, ou encore du théâtre oriental, que d'un quelconque opéra classique européen. Les chanteurs sont soit intégrés à cet orchestre, soit ils se partagent les rôles avec des acteurs parlants. Dans les deux cas, il s'agit de véritables interrogations allégoriques sur le sens de notre culture musicale, sur son insertion sociale, mais enveloppées de paysages sonores relativement naturalistes, en partie grâce à l'utilisation de bandes magnétiques ; et le public y est directement interpellé dans sa réalité actuelle, voire appelé à intervenir et à orienter l'anecdote par ses choix, à mêler ses voix à celles de la symphonie.<sup>1</sup>

« Interrogations allégoriques sur le sens de notre culture musicale » a pour équivalent « sur son insertion sociale » : on peut comprendre alors que, confisqué par une élite, le genre opéra perd de son sens. Il n'est plus cette « fête », ou ce « rite » souhaité par Henri Pousseur. C'est peut-être le plus grand défi auquel *Votre Faust* a tenté, tente encore, de répondre. L'opéra incarne, dans la société actuelle, le genre esthétique élitiste par excellence, et le courant musical que représente Henri Pousseur échappe lui aussi au grand public, et c'est cette culture confisquée qu'il faut ramener au cœur de la « réalité actuelle », sans démagogie ou simplification. Marianne Pousseur décrit d'une façon émouvante ce que cela a pu représenter pour son père :

Il venait de la petite bourgeoisie, ses parents étaient tous deux des musiciens amateurs : sa mère chantait et son père faisait partie d'une société chorale très présente dans la petite ville où il a grandi. C'est pour cela que la pratique musicale accessible à tous lui tenait beaucoup à cœur ; il a beaucoup écrit pour des fanfares, des chœurs, les gens de sa ville d'origine lui passaient souvent des commandes et il adorait ça.

Concluons avec cette lettre, dont la brièveté même laisse sentir la force de la préoccupation éthique dans l'esthétique de ces deux artistes :

<sup>1</sup> Henri Pousseur, « Aujourd'hui l'opéra », *op. cit.*, p. 204.

Darmstadt, samedi matin

Cher Michel,

S'il vous plaît, faites-nous quelque chose d'exhortatif, parlez-nous des virtualités morales du théâtre, des possibilités signifiantes de la musique : on en a besoin !<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Henri Pousseur, *Correspondance*, *op. cit.*, référence 2-4-57

## Conclusion : quand le diable mène le jeu

*Votre Faust*, œuvre labyrinthique, peuplée de masques, qui fait trembler le grand genre de l'opéra, les doctrines de la Nouvelle Musique et du Nouveau Roman, n'en finit pas de reformuler le message que contient tout mythe : il existe des vérités qui ne se montrent jamais sous leur vrai visage, mais qui reviennent, sans cesse, nous hanter. Henri, Faust, Orphée, Don Juan, Guignol, Jason, le jardin des Hespérides, Ixion, Christ, Hercule, Hélène, le labyrinthe... sont autant de masques recouvrant la nature complexe du désir humain de conquérir le monde, d'y découvrir un ordre, d'y laisser une trace, d'y exprimer sa liberté. C'est *Votre Faust*, parce qu'il vous invite à vous approprier ce mythe, qui est à tous, et qui peut devenir, dans cette œuvre, le lieu commun, celui où toutes les cultures peuvent dialoguer, se rencontrer et se bouleverser les unes les autres. Et alors plus rien de fixe, les convictions esthétiques, morales ou même politiques tremblent, se déplacent, reprennent vie, s'ouvrent à tous les possibles.

Si « Le mythe de Faust me paraît susceptible de rassembler les principales interrogations, les principales préoccupations collectives de notre temps », comme le déclare Henri Pousseur à Michel Butor dans une lettre du 29 septembre 1960 que j'ai déjà citée, c'est que ces « préoccupations collectives de notre temps » sont liées à l'éclatement du sens, que le mythe de Faust contient en germe et que *Votre Faust* accentue : tout comme Henri est à la fois le héros du mythe et un personnage fâncoche, sans force de décision, cet opéra n'est ni un opéra typique de la musique sérielle, ni un opéra traditionnel, il est l'un citant l'autre, l'un dans l'autre.

Cet opéra nous prive de réponse, de représentation univoque, et nous oblige à nous impliquer personnellement dans la constitution d'une interprétation. On comprend alors pourquoi cette œuvre est mobile, c'est-à-dire que le public doit intervenir à divers moments de l'intrigue pour orienter la suite de l'histoire. Les votes et interventions du public ouvrent le mythe, qui peut se terminer de cinq manières différentes. Le destin d'Henri n'est pas forcément celui de Faust, l'interprétation s'ouvre. Pourtant, le public ne maîtrise pas entièrement l'évolution de l'intrigue : quand le diable mène le jeu, l'incertitude règne. Placé sous le signe de l'éclatement et de l'incertitude, cet opéra profondément moderne fait le deuil de l'unité d'interprétation d'un mythe, d'un opéra ou d'un personnage, au profit d'une approche ludique de l'œuvre d'art.

Cette collaboration confirme donc ce que la musique avait déjà amené à l'œuvre de Michel Butor, dans les romans et certaines œuvres mobiles : elle permet de perturber la forme (*La Modification*, *Intervalle*, *Mobile*, par exemple), de rendre au mot sa valeur sonore (*Réseau aérien*, *6 810 000 Litres d'eau par seconde*), afin de traduire une sensibilité moderne où l'équivoque n'est plus vécue comme une lacune



mais comme un jeu, où l'inachèvement est l'occasion d'inviter le lecteur à entrer dans la danse. On comprend pourquoi Michel Butor déclare alors :

**Qu'est-ce que cette longue collaboration a représenté pour vous ?**

Nous avons travaillé d'une façon très intime tous les deux, et nous avons fait beaucoup d'autres choses en plus de *Votre Faust*. Cela m'a fait rentrer bien plus avant dans l'univers musical. Les structures musicales jouaient déjà un rôle très important dans ce que j'écrivais, cette collaboration n'a fait qu'affiner cette tendance. Si je n'avais pas été prédisposé à cela, elle n'aurait pas été possible.

## **CINQUIÈME PARTIE**

*Le Long de la plage et Matière de rêves :*  
**écouter l'inattendu, jouer l'imprévisible**

## Introduction

Michel Butor exprime souvent sa passion pour le jazz, qu'il découvrit à la Libération, dans les caves du faubourg Saint-Germain :

J'ai découvert le jazz à la Libération, parce que pendant l'Occupation, il y avait une censure musicale, comme une censure de tout. On n'avait pas accès au jazz, on ne connaissait que des disques de jazz français d'avant-guerre, qui permettaient de danser un peu. Après la Libération donc, la découverte du jazz a commencé dans les caves de Saint-Germain-des-Prés, où des jazzmen français comme Claude Luter et ses Lorientais, par exemple, s'efforçaient d'imiter le jazz des années 1920. Puis, peu à peu, on s'est modernisé, on est passé à la grande musique de jazz : la musique de La Nouvelle-Orléans, avec Louis Armstrong, le Hot Five, et puis les grands orchestres, Fletcher Anderson, Duke Ellington, Count Basie... Puis il y a eu le jazz moderne : je me souviens d'un petit marchand de musique, rue de la Gaîté à Paris, où tous les dimanches matin il y avait un éditeur de disques qui revenait des États-Unis avec sa serviette remplie de vinyles pour les faire écouter. C'est là que j'ai eu l'occasion d'entendre le be-bop : Gillespie, Parker, les débuts de Miles Davis... À cette époque, j'étais assez au courant, mais ensuite j'ai voyagé, je n'ai pas eu l'occasion de suivre l'évolution de la musique de jazz. Cependant j'ai eu des étudiants ou des amis qui suivaient et qui m'ont mis un peu au courant. Ainsi, c'est mon gendre, qui s'occupe du son au Théâtre du Châtelet, qui m'a fait rencontrer Marc Copland.

Cette musique incarnait l'ouverture, la liberté, la nouveauté, et elle marqua durablement son écriture, se superposant souvent à l'influence de la musique savante. À travers une collaboration avec un jazzman, Marc Copland, j'aborderai l'influence de l'improvisation sur l'écriture butorienne, ce qui me donnera des pistes d'interprétation que je suivrai à travers les cinq tomes de *Matière de rêves*.

J'ai assisté à une représentation du *Long de la plage*, au Réservoir, à Paris, le 29 novembre 2012, qui m'a plongée, comme beaucoup d'autres, dans une forme de rêverie. J'ai essayé, dans la suite de ce travail, de garder quelque chose de ces premières impressions, tout en m'appuyant sur le disque intitulé *Le Long de la Plage*, produit par Naïve, afin de permettre des citations plus précises. D'autre part, Marc Copland a bien voulu répondre à quelques questions, ce qui a été pour moi l'occasion de m'inscrire dans ce flux toujours vivant entre les arts, car cet entretien a eu lieu juste avant un concert de Marc Copland, entre les

langues aussi, puisque Marc Copland me répondait en français ou en anglais, d'être sur le corps du métier, de rajouter une strate dans ce dialogue. J'utiliserai aussi l'entretien que m'a accordé Michel Butor.

## I. *Le Long de la plage* : écouter l'inattendu, jouer l'imprévisible

Ce qui frappe dans *Le Long de la plage*, c'est la souplesse du dialogue qui s'engage entre la musique et la littérature. Il ne s'agit pas, comme pour *Votre Faust*, de créer ensemble une structure et un projet esthétique nourri par un échange incessant de lettres et d'esquisses, mais plutôt d'ouvrir un dialogue où ce que dit l'un influe sur ce que dira l'autre. Michel Butor écrit les poèmes regroupés sous le titre *Le Long de la plage* après avoir écouté un concert et des disques de Marc Copland et s'être promené au bord de la mer. Il était question d'une collaboration avec le pianiste, projet dont l'initiative revient à l'un des beaux-fils de Michel Butor, Stéphane Oskeritzian. Voici comment Marc Copland raconte la naissance de ce projet :

### **Comment s'est passée la prise de contact entre Michel Butor et vous ?**

C'est Stéphane Oskeritzian, le beau-fils de Michel Butor, qui en a eu l'idée. Il rêvait d'enregistrer une collaboration entre Michel Butor et moi. Stéphane a accompagné Michel à l'un de mes concerts à Genève puis il nous a proposé, à Michel et moi-même, de réaliser un enregistrement. Michel a écrit ces poèmes uniquement pour moi, à la main, pas à l'ordinateur, dans deux très beaux petits livres ; il en a envoyé un à Stéphane et un à moi. J'ai trouvé cela superbe. J'ai ensuite imaginé plusieurs choses à jouer à partir des poèmes. Philippe Ghielmetti, le chef ancien du label Sketch qui produisait du jazz français, vers 2006, s'est intéressé au projet. L'équipe était à alors son complet et on a prévu l'enregistrement.

Michel Butor, de son côté, affirme avoir été séduit par le toucher de Marc Copland, et avoir trouvé chez lui quelque chose qui lui rappelait Schumann<sup>1</sup>. Le texte a donc été écrit à partir d'autres musiques de Marc Copland, et Marc Copland improvisa la musique qui dialogue avec ces poèmes à partir de ces

<sup>1</sup> Cf. « Les plages de Michel Butor : rêverie pianistique, avec Marc Copland » de Sarah-Anaïs Crevier-Goulet, dans *Michel Butor ou l'écriture polytechnicienne*, sous la direction de Pierre Brunel, *Revue d'histoire littéraire de France* n° 3, juillet-septembre 2014, Paris, PUF, 2014, p. 619-620. « Dans un entretien radiophonique [Michel Butor, « Entretien avec François Busnel », dans *Le Grand Entretien*, France Inter, mardi 27 novembre 2012.], Michel Butor raconte avoir écrit les 10 poèmes de cette série adressée à Marc Copland lors d'un séjour estival à Hendaye, où il a sa maison de vacances. Connaissant depuis le début des années 2000 le travail de Marc Copland, grâce à Stéphane Oskeritzian, c'est en pensant aux compositions pour piano de ce dernier que Michel Butor écrivit, à la suite d'une promenade « le long de la plage », les poèmes que nous pouvons entendre sur le disque. Butor affirme que c'est la promenade au bord de la mer qui a déclenché l'écriture des poèmes, précisément parce qu'il y a selon lui dans les compositions de Marc Copland un rythme de marche et une atmosphère de promenade (ce n'est donc pas fortuit si deux poèmes s'intitulent « Randonnée », j'y reviendrai) ; l'écrivain voit d'ailleurs une parenté entre Marc Copland et Robert Schumann, lequel a composé plusieurs marches pour piano. »

textes. La musique inspire le texte qui inspire une nouvelle musique. Je suis revenue, avec Marc Copland, sur ce rapport subtil entre improvisation et préparation :

**Comment avez-vous travaillé pour préparer ce disque ?**

Avant l'enregistrement, je lisais les poèmes plusieurs fois. Je n'avais rien composé. Les poèmes me servaient de partition. Pendant l'enregistrement, j'écoutais la récitation de Michel et je réagissais. Après un ou deux morceaux, on est entrés dans la salle de contrôle pour écouter ; Stéphane et Philippe étaient très heureux. Je leur ai dit que le mieux était de continuer sans partition, je pense qu'ils ont eu un peu peur. Je faisais ce que je fais toujours : j'improvisais.

**Vous dites que vous avez travaillé les poèmes d'abord en les lisant dans le silence. Le fait d'entendre la récitation de Michel Butor, très posée, assez lente, et le grain de sa voix a-t-il changé quelque chose dans votre écoute ?**

Oui, j'en suis sûr. Mais ce n'était pas conscient. Quand j'ai entendu sa voix, j'ai juste réagi dans le moment présent. C'est la même chose que lorsque je joue avec un instrumentiste. C'est ce qu'on fait en jazz, on écoute et on réagit. On a une partition, mais on réagit. Même aujourd'hui [le 8 août 2014, avant l'un de ses concerts avec John Abercrombie], ce sera le cas, John et moi n'allons pas jouer la même chose que la dernière fois. C'est ce qu'on fait en jazz, on doit reprendre la même pièce mais d'une manière toujours différente.

**Vous mélangez la mémoire et la spontanéité.**

Exactement.

Marc Copland insiste beaucoup sur cette notion de « réaction », qu'il oppose à une forme de travail plus « conscient ». « Quand j'ai entendu sa voix, j'ai juste réagi dans le moment présent » : l'adverbe « juste », l'insistance sur le « présent » de l'improvisation font sentir l'aspect intuitif, spontané de cette musique. Marc Copland voit en cette façon de créer l'essence même du jazz, comme le montrent le présent de vérité générale et le pronom personnel indéfini « on » : « C'est ce qu'on fait en jazz, on écoute et on réagit. » En effet Marc Copland s'inscrit dans une longue tradition jazzistique, comme le montre la réflexion de Gilles Mouëllic sur la spontanéité propre au jazzman :

La créativité nécessite une part de spontanéité. Pablo Picasso donne ce conseil au cinéaste Henri-Georges Clouzot qui lui montre ses toiles d'amateur : « Si tu veux apprendre à dessiner, tu regardes ton sujet, tu fermes les yeux, tu fais ton dessin. Tu ne dessines pas en regardant. Tu regardes après. <sup>1</sup> » Belle définition du jazz, art du jaillissement, de l'élan vital et de l'instinct chers à Bergson. Au moment de la création, le musicien n'a plus besoin de partition. Il connaît le sujet. Et ce n'est qu'après avoir joué qu'il sait si la performance mérite l'attention.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> José-Luis Boquet, *Henri-Georges Clouzot, cinéaste*, Paris, La Sirène, 1993, p. 63.

<sup>2</sup> Gilles Mouëllic, *Le Jazz, une esthétique du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000, p. 71.

Le duo jazzistique a alors la particularité de nécessiter l'adaptation constante à l'autre dans ses improvisations, ou pour le dire avec Gilles Mouëllic, « Le jazzman est lui-même participant de ce suspense qu'il vit en direct : le soliste ne peut prévoir la capacité de réaction des autres musiciens. De ces réactions et de ses propres *réflexes* dépend la phrase à venir, avec le risque de perdre le contrôle.<sup>1</sup> »

Le travail préparatoire de Marc Copland consistait alors à lire, et non plus à jouer. Contrairement à ce qu'il fait habituellement dans ses duos avec des instrumentistes, il n'a pas préparé de phrases ou d'idées musicales avant de se trouver en salle d'enregistrement. Il n'avait donc pas de partition ou d'indications musicales à suivre, comme c'est pourtant le cas lorsqu'il fait un duo avec un musicien. Les poèmes, placés sur le piano, remplaçaient la partition : on est bien là dans une lecture musicale du poème, au sens littéral du terme.

**Vous jouez souvent, comme ce soir, avec un autre instrumentiste. Lorsque vous avez joué avec Michel Butor, était-ce différent ?**

Non, c'est pareil. La seule différence, c'est que quand je joue avec une guitare par exemple, je réagis aux sentiments, aux émotions de la musique. Quand je suis avec Michel, je réagis aux sentiments et aux émotions que je trouve dans les poèmes. *The only difference is that I already have images and ideas because I've read the poems.*<sup>2</sup> *But when he read the poems in the studio, it was simple for me to react because it's exactly what we do when we are a jazzman*<sup>3</sup>.

Les poèmes de Michel Butor inspirent Marc Copland au même titre que la musique d'un duettiste. Il y a bien là une écoute musicale de la récitation. Le dialogue modifie la nature même de cette récitation : le public est poussé non plus à se concentrer sur le sens des mots mais plutôt sur le grain de la voix, sur les sonorités et les rythmes des vers. Cette attention aux grains des voix était aussi provoquée, on l'a vu, par les œuvres radiophoniques (*Réseau aérien* et *6 810 000 Litres d'eau par seconde*). Danielle Cohen-Levinas parle à ce sujet d'« infravocalité<sup>4</sup> ». En effet pour elle, le chant dépossède le langage de sa capacité à signifier : « La voix chantée ne ressemble en rien à la voix parlée. Ce qui diffère, c'est le sens des paroles. Une fois mises en sons, elles *contrepointent* un langage autre : celui de la musique. Il y a assimilation de l'un des deux systèmes par l'autre, de soi par autrui. En chantant sur la langue, en la vocalisant, on finit par ne plus la percevoir comme telle.<sup>5</sup> » Même si ici Michel Butor ne chante pas, sa récitation est elle aussi « assimilée » par la musique : difficile de se focaliser sur le sens des mots récités,

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.75.

<sup>2</sup> « La seule différence, c'est que j'ai déjà les images et les idées parce que j'ai lu les poèmes. »

<sup>3</sup> « Mais quand il récite les poèmes dans le studio, c'est simple pour moi de réagir parce que ça c'est exactement ce qu'on fait quand on est musicien de jazz. »

<sup>4</sup> Danielle Cohen-Levinas, *La Voix au-delà du chant*, Paris, Vrin, 2006, p. 25.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 32.

c'est bien plutôt leurs sonorités qui nous portent. Pourtant, je crois qu'on ne peut pas parler d'« assimilation » : au contraire, ce qui est intéressant, c'est que la tension entre la musique et la langue est conservée, notamment parce que Michel Butor récite et ne chante pas. Il s'agit plutôt de faire entendre la spécificité du langage et du chant et la continuité qui existe entre eux : les frontières, rendues poreuses, sont pourtant conservées. Il est intéressant à ce propos de voir comment Jean-Yves Bosseur parle de la récitation de Michel Butor dans ses propres collaborations avec l'artiste :

Il faut dire que, quand j'ai commencé à travailler avec lui, j'avais toujours beaucoup de mal à trouver des acteurs qui n'en fassent pas trop, qui ne cherchent pas à dramatiser le texte. L'écriture de Michel Butor ne demande pas à être traitée ainsi, car il ne recherche pas l'effet psychologique, l'intention par trop explicite. Il préfère fonctionner par touches, de manière plus insidieuse. J'avais un ami acteur, Pierre Chabert, qui avait joué Richard dans l'enregistrement discographique de *Votre Faust*. Je lui avais fait lire des textes d'*Une chanson pour Don Juan (Don Juan dans les Yvelines, Don Juan dans l'Essonne, Don Juan dans la manche...)* pour les réalisations radiophoniques et, chaque fois, j'étais obligé de le reprendre, lui disant : « Tu mets trop d'intentions psychologiques, tu mets trop de pathos. » Et il me répondait gentiment : « Tu n'aimes pas le théâtre, ton problème c'est que tu n'aimes pas le théâtre. » Ce à quoi je répondais que ce n'était pas le problème...

**Vous attendiez plutôt une attention aux sonorités des mots, une articulation particulièrement soignée, une lecture plus musicale que théâtrale, peut-être ?**

Exactement. Alors, à un moment donné, j'ai demandé à Michel Butor de lire ses textes, et je n'ai plus eu de problème. Il en a été de même avec *Les Tarots-musiciens* et *Concert*. C'est toujours lui que j'ai pris comme lecteur parce que, d'abord, il aime ça, et puis c'est merveilleux la façon dont il le fait, de quelle manière il « goûte les mots », les inscrit dans une temporalité toute musicale.<sup>1</sup>

Jean-Yves Bosseur oppose ici la lecture théâtrale, qui cherche à donner une intention au texte, à révéler une psychologie à travers lui, et la récitation de Michel Butor, attachée aux sonorités des mots et surtout à leur tempo : inscrire les mots « dans une temporalité toute musicale », c'est trouver le moyen de la faire coïncider avec les rythmes et les tempos de la musique. Michel Butor cependant lie cette façon de réciter à une volonté de faire entendre, comprendre, le texte : le sens n'est absolument pas négligé au profit du son, mais ils ne s'opposent plus. C'est parce qu'ils sonnent qu'ils sont compris :

Si les musiciens ont aimé me faire jouer le rôle de récitant, c'est parce que j'ai une voix placée, comme on dit. Il se trouve que quand j'étais enfant, ma mère est devenue sourde. J'avais à peu

<sup>1</sup> Il faut lire à ce propos ce que raconte Michel Butor à la fin du colloque *Approches sur Butor, colloque de Cerisy*, après sa propre intervention : « Je me surprends quelquefois quand je travaille à des textes à presque battre la mesure. La question d'articulation est si importante que j'ai besoin dans certains cas de la mimer », *Approches sur Butor, colloque de Cerisy, op. cit.*, p. 450.



près sept ans. À l'époque, on n'avait pas les possibilités d'aujourd'hui, on a essayé des appareils mais ils n'avaient pas beaucoup évolué depuis l'époque de Beethoven ! Par contre, elle a appris à lire sur les lèvres, et nous avons appris à bien articuler. Nous étions sept enfants, et elle pouvait lire sur nos lèvres. Certains des dialogues entre nous étaient muets. C'était une espèce de langue secrète, entre les enfants de la famille et leur mère. Il pouvait y avoir des gens dans la pièce, si nous avions quelque chose à dire à notre mère, nous pouvions le faire sans aucun son. C'était passionnant, naturellement. Les adultes, en général n'arrivaient pas à se faire comprendre d'elle parce qu'ils avaient leur diction formée depuis très longtemps. Sa mère n'a jamais réussi à se faire comprendre de sa fille, ce qui produisait des drames. Nous, nous nous faisons très bien comprendre d'elle, dans cette espèce de langage secret.

Cela m'a été très utile par la suite, parce que cela m'a donné une diction très précise et donc très intelligible. Je lis en privilégiant l'intelligibilité du texte.

J'essaierai ici de montrer comment la part d'improvisation du texte et surtout de la musique permet un dialogue souple, où les reprises du texte à la musique, où les appels de la musique au texte se font en douceur, sans insistance.

Le texte n'est pas improvisé, Michel Butor le récite tel qu'il l'a écrit. Cependant, il y a ce qu'on pourrait appeler un effet d'improvisation, dans la souplesse de la métrique utilisée par Michel Butor. Cette souplesse a été remarquée par Sarah-Anaïs Crévier-Goulet dans son article *Les plages de Michel Butor : rêverie pianistique, avec Marc Copland*. Elle l'associe à « la liberté du jazz » :

Signalons tout de suite l'une des particularités de ces poèmes : ils sont ordonnés autour du chiffre 7 ; il y a en effet 7 poèmes dans la série, 7 strophes par poème, 7 vers par poème, et les vers sont des heptasyllabes (c'est-à-dire composés de 7 pieds). Bien qu'un certain ordonnancement se mette en place par le biais du chiffre 7, celui-ci introduit néanmoins un rythme irrégulier dans la récitation ; par ailleurs, les poèmes ne comportent aucun signe de ponctuation. Butor joue ainsi avec les conventions de la prosodie classique dans cette poésie en apparence « sage »<sup>1</sup> (c'est son mot). Butor fait sienne en quelque sorte la *liberté du jazz*, celle qui a trait en particulier au rythme, en choisissant un chiffre impair, autrement dit un chiffre qui n'est pas clos, fini, mais ouvert, qui laisse une place pour l'événement, pour de l'inattendu.<sup>2</sup>

Suggérant ici l'Impair de Verlaine, dont elle cite d'ailleurs « L'Art poétique » en exergue de son article, Sarah-Anaïs Crévier Goulet est sensible au caractère ouvert de cette poésie qui reste en suspens, « sans rien qui pèse ou qui pose ». Comme le jazz avec ses cadences bien particulières, qui ne concluent pas le morceau à la façon de l'harmonie classique mais laissent l'auditeur poursuivre par la rêverie les notes

<sup>1</sup> « Entretien avec François Busnel », dans *Le Grand entretien*, France Inter, mardi 27 novembre 2012, Butor qualifie lui-même ses poèmes de « semi-réguliers ».

<sup>2</sup> Sarah-Anaïs Crévier-Goulet, *Les plages de Michel Butor : rêverie pianistique, avec Marc Copland*, dans *Michel Butor ou l'écriture polytechnicienne*, sous la direction de Pierre Brunel, *Revue d'histoire littéraire de France* n° 3, juillet-septembre 2014, Paris, PUF, 2014.

jouées par le musicien, la poésie de Michel Butor, impaire et sans ponctuation, ouvre sur « l'inattendu ». Citant « air marin », l'un des poèmes de ce cycle, elle propose de rapprocher ce rythme souple du « roulis » de la mer, qui a été, d'après Michel Butor, source d'inspiration. Elle revient sur « l'irrégularité du rythme » à propos de ces vers de « L'œil et l'oreille » :

Le voyage où nous embarque  
la musique prend essor  
sur un fleuve dont les berges  
s'écartent de plus en plus  
avec des radeaux de branches  
où les oiseaux se répondent  
en approchant de la mer

Le visage que nous trace  
la musique ouvre les yeux  
sur un continent nouveau  
où nous cherchons à le suivre  
parmi murmures et bruits  
chevelures et sourires  
dans la surprise et l'émoi<sup>1</sup>

Elle remarque que « Le même principe de parallélisme se retrouve : premier vers suivi d'un enjambement ou d'un rejet du sujet du verbe, ce qui accentue l'irrégularité du rythme.<sup>2</sup> » D'autre part, la métrique de ces poèmes est très régulière, chaque vers faisant sept syllabes, ce qui leur donne un aspect plus classique que d'autres œuvres butoriennes. On peut penser que cette régularité est nécessaire à l'improvisation du jazz et du récitant, comme la grille d'accords dans le jazz de La Nouvelle-Orléans. Gilles Mouëlllic, dans son livre sur le jazz, lie en effet les « archaïsmes » de cette musique à sa capacité à être au présent, dans l'improvisation :

Les « archaïsmes » (forme fixe, primauté à la mélodie, pulsation régulière) sont nécessaires à la création instantanée, gages de l'existence du jazz au présent, et garants de sa modernité (le paradoxe n'est qu'apparent). À l'image de Monk, au style profondément enraciné dans le passé, qui fait reculer les limites de la phrase sur un blues (*Back's Groove*, Miles Davis, 1954).<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Michel Butor, « L'œil de l'oreille », dans *Le long de la plage*, op. cit., p. 11-12

<sup>2</sup> Sarah-Anaïs Crévier-Goulet, *Les plages de Michel Butor : rêverie pianistique, avec Marc Copland*, op. cit.

<sup>3</sup> Gilles Mouëlllic, *Le Jazz, une esthétique du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 73.

On comprend bien pourquoi la régularité d'une des parties musicales permet à l'autre de prévoir ce qui va arriver et donc d'improviser plus aisément.

De plus, il reste une part d'improvisation dans la récitation, d'après les propos de Michel Butor lui-même, dans le choix du moment d'insertion du texte : il faut parvenir à trouver une brèche dans la musique, souvent très continue, de Marc Copland, où insérer le poème.

Je n'attends pas qu'il ait fini pour reprendre ma lecture, je sens le moment où je peux m'introduire.  
Je n'attends pas qu'il ait fini pour reprendre ma lecture, je sens le moment où je peux m'introduire.  
Le texte n'est pas improvisé dans son fond, tout est écrit d'avance, mais dans sa lecture. Il y a un degré d'improvisation très important dans la lecture en ce qui concerne les silences et le débit. Je lis, et puis il y a un moment où je sens que je peux m'arrêter ; je l'écoute, puis je sens que je peux me réintroduire. D'une exécution à l'autre, cela donne des choses qui peuvent être très différentes puisque les silences ne sont pas du tout de la même durée et n'interviennent pas forcément au même moment.

Je verrai comment se traduisent ces appels. D'autre part, j'étudierai les réponses subtiles et discrètes que la musique fait au texte, parfois sur le mode de l'imitation, le plus souvent comme une réminiscence ou une rêverie.

Le début de la première piste permet d'analyser la manière dont musique et texte dialoguent. La musique de Copland utilise souvent un même motif mélodique court répété, donnant l'impression d'un tapis mélodique sur lequel des événements viennent s'inscrire pour perturber l'espace d'un instant la continuité installée. Ainsi le début de la piste 1 répète avec douceur « *si-do-si-mi* » dans un rythme régulier, sans cassure, avec des notes légèrement tenues, fondues les unes dans les autres. Le titre du poème, « *Sotto Voce* », reprend une indication musicale, qui signifie « sous la voix », et indique à l'accompagnement instrumental qu'il doit être joué moins fort que la voix. Ce titre indiquerait alors que la musique de Copland est l'accompagnement d'une voix, celle du texte. Mais, puisque le titre est celui du poème, donné par Michel Butor, il pourrait aussi signifier que la voix du récitant est l'accompagnement discret d'une autre voix qui se fait attendre. La première strophe de « *Sotto Voce* » s'inscrit parfaitement dans cette atmosphère rêveuse, planante, attentive, au sens où elle est dans l'attente patiente de l'événement :

On commence doucement  
très doucement comme si  
on voulait ne pas troubler  
le silence seulement  
faire signe qu'on écoute

ce qu'il voudra bien nous dire  
quand ce sera le moment

Ce texte est à entendre à deux niveaux : ou on le considère comme un commentaire de la musique qu'on vient d'entendre, ou on le considère comme métalittéraire, comme se décrivant lui-même. Le pronom « on », par son indéfinition, permet cette double interprétation, l'une n'excluant nullement l'autre. « On commence doucement » : c'est la musique de Copland qui a commencé doucement, c'est aussi la récitation, d'une voix lente et douce, de Michel Butor. L'ambiguïté du texte poétique s'annonce ainsi : entre le commentaire et la création, le texte est poème mais le poème décrit et prolonge la musique.

Le « doucement » est lui aussi à entendre à deux niveaux : comme une nuance d'intensité (le *piano* ou *pianissimo* de la musique) et comme l'indicateur d'une atmosphère, d'un toucher pianistique bien particulier à Marc Copland, qui semble à peine effleurer les touches. La formule « comme si » introduit le paradoxe d'une musique qui ne troublerait pas le silence, voire d'une musique qui le révélerait. Et en effet, on sait que le silence en tant qu'absence de bruit n'existe quasiment jamais dans la vie courante, que ce qu'on prend pour lui est constitué d'une multitude de bruits minuscules qu'on n'entend plus, car on n'entend que la rupture, l'événement sonore. En ce sens-là, le début de « Sotto Voce » peut être entendu comme un dialogue entre silence et musique ou texte, une musique-texte qui « fait signe » au silence, et qui installe une attente sans brusquerie : elle annule la rupture, elle supprime l'événement sonore. Le silence devient capable de « dire » (« ce qu'il voudra bien nous dire »), il est donc une voix, peut-être cette voix que la poésie de Michel Butor ne fait qu'accompagner, qu'accueillir. Cela rappelle la phrase de Michel Butor déjà citée, « la musique creuse le lit du texte<sup>1</sup> » : la musique appelle le texte qui appelle le silence, ou plutôt qui traduit l'appel de silence de la musique même.

La façon de lire cette première strophe est elle aussi à l'écoute du silence, puisque Michel Butor crée des pauses à la fin des vers mais aussi entre les mots, de manière irrégulière, peut-être pour laisser émerger la musique entre les mots. Juste après « quand ce sera le moment » (2 min. 22 de la première piste), comme pour faire entendre ce moment, intervient une rupture rythmique avec des accords et non plus des arpèges continus. Les accords, quand on les oppose aux arpèges, peuvent être compris comme une façon de condenser les notes sur un seul instant pour ensuite les laisser résonner dans une sorte de silence, au sens d'un moment sans événement sonore, constitué uniquement de résonances.

On remarque dans la suite de la piste ce qui pourrait s'apparenter à des effets d'imitation, au sens où on l'entend pour parler par exemple de la musique des madrigalistes. Ainsi le texte « des rideaux de soie / qu'agitent des mains fantômes » est illustré par une suite chromatique répétée (*mi* bémol, *ré*, *ré* bémol, *do*), et on a bien l'impression d'un mouvement minime et fluide comme celui de la soie. De même « ça et

<sup>1</sup> Michel Butor, « La musique, art réaliste », *op. cit.*, p.392.

là des colonnades s'enfoncent vers l'horizon » est doublé par de longues suites mélodiques conjointes qui émergent sur le tapis harmonique des *si-do-si-mi* (4 min. 10 sur l'enregistrement), « Soudain tout s'immobilise » est doublé par une pédale en *mi* qui donne bien l'impression d'une immobilisation au niveau mélodique (5 min. 09 et suite). Enfin, pour le dernier paragraphe, on revient au tapis harmonique en *si-do-si-mi* dépouillé, comme au début, qui donne l'impression d'une « mer qui nous recouvre » et d'un retour au début (« et la salle reparaît »). Cependant, Marc Copland distribue avec parcimonie ce genre d'effets, comme il me l'a expliqué :

Quand j'entends les images, je les laisse venir, je n'y réfléchis pas, je réagis seulement. *For example, if Michel speaks about ocean, it would be easy to play something aquatic, liquid, but it would be a cliché.*<sup>1</sup> Je peux le faire une fois peut-être mais pas plus. Je n'imité pas l'image, je me laisse porter par le sentiment qu'elle suscite.

Le jazzman oppose encore « réfléchir » et « réagir ». L'imitation, parce qu'elle est « réfléchie », devient facilement un « cliché ». On comprend alors que le jazz est toujours nouveau, parce qu'il s'ancre sur le moment présent ; non pas sur le poème, mais sur la récitation du poème ; non pas sur une technique musicale (l'imitation) mais sur une réaction émotionnelle. Marc Copland joue les circonstances contre les conventions car ces dernières font toujours abstraction du physique, de l'événement, de l'inattendu.

Dans le deuxième poème, « Air marin », on repère une communauté de structure entre musique et texte, mais elle se joue sur le mode de l'allusion, elle n'a rien de systématique, comme cela pouvait être le cas dans le *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*. En effet, la musique est structurée selon deux motifs voisins, A et A', qui durent aussi longtemps que la récitation d'une strophe de poème : le motif A se compose d'un accord arpégé suivi d'une note très aiguë répétée quatre fois, et le motif A' est identique mais transposé dans les graves. Entre ces motifs on trouve des passages libres, parfois courts et permettant de lier deux énonciations du motif, mais parfois beaucoup plus longs, jusqu'à avoir une sorte d'indépendance par rapport aux motifs. De même le texte se compose de deux motifs voisins, très visibles dans le premier vers de chaque strophe, qui répètent un même groupe nominal avec le verbe « dire » entre les deux : « la vague dit à la vague », « l'épave dit à l'épave », « le rocher dit au rocher », « l'écume dit à l'écume »... Je parle de deux motifs voisins car le groupe nominal est féminin ou masculin, en alternance d'un bout à l'autre du poème : deux strophes féminines, une masculine. Cependant ces motifs musicaux et textuels ne coïncident pas complètement : le motif musical

<sup>1</sup> Par exemple, si Michel parle de l'océan, il serait facile de jouer quelque chose d'aquatique, de liquide, mais ce serait un cliché.

A se fait entendre au début des strophes 1, 2, 3, et 7, le passage au motif A' ou au pont se fait, pour ces quatre strophes, au début du quatrième vers, mais les strophes 4, 5, et 6 sont construites sur des passages libres, qui ne reprennent pas les motifs A et A', ou alors de manière très fragmentaire (on entend une note répétée quatre fois au début de la strophe 5).

Remarquons l'insistance, dans ce poème, sur le verbe « dire » : par la musique, qui avait fait parler le silence dans « Sotto voce », tous les objets du monde acquièrent la capacité de dire, et entament des dialogues, multipliant les messages de tendresse et d'abandon : « recouvre-moi je m'assèche », « unissons nos abandons », « je contemple ton usure », « demeure encore un instant », « laissons-les fermer leurs yeux ». Car ce monde où tout parle n'est pas celui dans lequel nous vivons, mais celui créé par la musique : dans le premier poème, « Sotto voce », le monde de la vie quotidienne s'est effacé :

Les immeubles de la place  
où piétons et véhicules  
ont maintenant disparu  
fondent comme les reflets  
des arbres dans la rivière  
où nous glissons en canot  
entre roseaux et vitrages

La troisième pièce, « L'œil de l'oreille », décrit, ou tente de décrire, ce monde que la musique fait naître. Ici encore, on rencontre dans la poésie un motif récurrent : le premier vers se compose d'un groupe nominal suivi d'un subordonnant (« que » ou « où ») et d'un groupe verbal, et le second commence par « la musique » suivie d'un groupe verbal. Ainsi :

L'histoire que nous raconte  
la musique va et vient  
[...]  
Le paysage que peint  
la musique se transforme  
[...]  
Le voyage où nous embarque  
la musique prend essor  
[...]  
Le visage que nous trace  
la musique ouvre des yeux

Le retour incessant de la métaphore qui désigne le monde que la musique fait naître par un groupe nominal toujours changeant est comme l'aveu de l'incapacité de la poésie à dire ce monde, et en même temps le plaisir de la créativité toujours renouvelable qu'elle offre. Comme toujours, la musique permet d'amener la littérature vers des espaces qu'elle ne maîtrise pas, pour sa plus grande jouissance. L'avant-dernière strophe explicite ce message :

La pensée que nous suggère  
la musique cherche un mot  
qui permettrait de nous dire  
ce qu'on avait entrevu  
nous avons cru le saisir  
il se dérobe et nous laisse  
pantois dans l'obscurité

Dans la quatrième pièce, « Méditation », on peut entendre la manière dont le texte s'insère dans la musique. Après la première strophe, le piano introduit une voix mélodique relativement aiguë, qui se détache sur la pédale de *la* présente depuis le début. Cette voix mélodique s'épanouit durant une demi-minute, et le texte ne reprend qu'une fois qu'elle disparaît, comme pour la prolonger ou la métamorphoser. Michel Butor écoute Marc Copland afin de commencer à parler à la fin d'une phrase musicale, et Marc Copland écoute Michel Butor puisqu'il n'entame pas une nouvelle phrase, qu'il laisse au texte la place précédemment occupée par la voix mélodique. Cette continuité entre voix mélodique et texte montre qu'il ne s'agit pas ici de poésie accompagnée, ou de musique avec parole, mais d'un duo entre un piano et une voix, entre jazz et poésie. C'est une qualité d'écoute nouvelle que nous proposent alors cette musique et cette poésie :

L'équilibre de la branche  
où vient de tomber la neige  
c'est à peine un tremblement  
mais un paquet se détache  
tombant d'étage en étage  
tout le dessin se redresse  
et le tremblement reprend

L'événement minimal décrit ici, qui rappelle certains haïkus, laisse entrevoir l'attention profonde et patiente du poète, capable de percevoir ce qui arrive « à peine », sous le poids de minuscules flocons de neige, dans un « tremblement » subtil, qui est parfois celui des mélodies de Copland, et qui conduit à modifier « tout le dessin » : du détail à la totalité, tout passe par cet infime « tremblement » de l'harmonie et du verbe.

Les trois poèmes suivants, « Randonnée 1 », « Fenêtres auditives » et « Randonnée 2 », élargissent les possibilités de dialogue de cette poésie-musique. « Randonnée 1 » propose un voyage dans l'Europe méditerranéenne, nommant « l'Espagne », « le Portugal », puis Gibraltar avec « le drapeau britannique », et à travers l'Europe du nord pour « Randonnée 2 », avec « la Gironde », « la Saintonge », « la forêt de Brocéliande », « le pays des Celtes », « celui des Normands », « la baie de Somme », « les Flandres » « les ruines d'Uraniborg », et enfin « les lacs de la Finlande ». « Fenêtres auditives », quant à lui, ouvre un dialogue entre les époques du passé et du futur. Les premiers vers annoncent ce projet, avec toujours cette même ambiguïté : le poème est-il ici en train de décrire la musique de Copland ou son propre projet poétique ? Comme toujours les deux interprétations se confondent et se répondent :

Un écho venu d'ailleurs  
Mais de quel siècle ou quel lieu  
hier ou demain qui sait

On entend alors, en avançant progressivement dans l'histoire, « La cohorte des classiques », « Une chanson de l'enfance », « Et les airs qui se diffusent / des écouteurs mal réglés / de patineurs à roulettes », « Sur le zinc de l'insomnie / l'entrechoquement des verres », « Venu d'autres continents / l'appel d'instruments nouveaux », et enfin, un véritable hommage au jazz et plus particulièrement à la musique de Copland :

Sur le clavier de l'Histoire  
les arpèges apprivoisent  
les accords dilapidés  
défont les ronds du progrès  
essaient en transpositions  
des possibilités vertes  
pour changer notre savoir



Cette musique du présent, qui reprend des éléments du passé et anticipe peut-être le futur, c'est celle qui contredit l'idée du progrès linéaire, qui en démontre « les ronds », les reprises et les retours en arrière, et qui même les défait, comme pour les refaire dans des « transpositions » qui sont « des possibilités vertes », « pour changer notre savoir » : ce dernier vers décrit bien le rapport du jazz aux musiques antérieures, ni table rase ni imitation, mais modulation subtile dont les ramifications sont toujours « vertes », vivantes, en train de se développer. Ainsi Marc Copland, durant notre entretien, revenait souvent sur cette association de la mémoire et de l'improvisation, du passé et du présent, au cœur même de la musique :

Il faut prendre un thème, un morceau d'une chanson et réagir avec elle d'une façon nouvelle à chaque fois, en rendant compte de tout ce qu'on a écouté dans les années précédentes et aussi de ce qu'on entend, de ce qu'on ressent juste au moment du jeu. Il faut réagir sans oublier ce qui a eu lieu par le passé et avec ce qui se passe maintenant.

*For example, if we meet again, when I'll come back to Paris, we may speak, but it won't be the same, we'll continue what we speak about today, but we won't have the same discussion than today.*<sup>1</sup>

**Quand je vous ai écouté au Réservoir l'an dernier. J'ai été frappée par la fluidité des enchaînements et des entrées : prévoyez-vous à quel moment Michel Butor récitera et à quel moment vous jouerez ?**

Pour l'enregistrement, on n'avait pas prévu les entrées. On a joué puis on a demandé à Stéphane et Philippe si ça allait. Pour le dernier concert, on a préparé les entrées, on a décidé durant la répétition à quel moment chacun interviendrait. C'était intéressant aussi. Si on rejoue ensemble, et j'espère que ce sera le cas, je ne sais pas ce qu'on choisira.

**C'est une forme de dialogue qui se prolonge d'un concert à l'autre.**

*Exactly.*<sup>2</sup>

Considérer la création artistique comme un dialogue c'est lui donner la possibilité de s'interrompre pour être repris, mettant ainsi en place une forme de mémoire qui ne s'oppose pas à la spontanéité : « il faut réagir sans oublier ». Ainsi, l'œuvre obéit à une logique de réécriture perpétuelle, où rien ne se fixe jamais, et qui évoque la pratique artistique de Michel Butor : l'écrivain réécrit sans cesse ses textes pour les adapter à différents événements, que ce soit des récitations (on peut penser à la version écrite et la version récitée du *Dialogue avec 33 variations de Ludwig Van Beethoven sur une valse de Diabelli*) ou des associations avec des artistes, musiciens ou peintres. On trouve aussi dans l'œuvre de Marc Copland

<sup>1</sup> « Par exemple, si on se rencontre à nouveau, quand je reviendrai à Paris, on discutera peut-être, mais ce ne sera pas la même chose, on continuera la conversation qu'on a aujourd'hui, mais ce ne sera pas la même qu'aujourd'hui. »

<sup>2</sup> Exactement.

un goût pour le dialogue avec les autres arts, avec la poésie notamment dans *Poetic Motion*. Le « je ne sais pas » de Marc Copland à propos de la prochaine représentation du *Long de la plage* laisse entrevoir l'importance de la création *au présent* de l'œuvre de jazz : « Où le *hic* et *nunc* du jeu détermine l'architecture de l'œuvre.<sup>1</sup> »

L'exemple d'une conversation dit cette souplesse, et montre aussi que la relation artistique entre les deux duettistes se construit, s'enrichit d'une fois à l'autre. Ainsi, le fait de préparer les entrées, de prévoir les moments de silence, pour le concert au *Réservoir* devient un moyen de ne pas refaire la même chose que lors du concert précédent, de continuer à inventer.

<sup>1</sup> Gilles Mouëllic, *Le Jazz, une esthétique du XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 73.

## II. Matière de rêves et rêveries jazzistiques

Entre 1975 et 1985, Michel Butor écrit les cinq livres qui composent *Matière de rêves*, chacun contenant cinq récits de rêve. « Il s'agit moins, pour Michel Butor, de raconter ses songes que d'explorer leur récurrence, les motifs oniriques qu'ils convoquent et le principe de prolifération et de variation qui les anime.<sup>1</sup> » On y retrouve en effet des procédés d'écriture que j'ai déjà étudiés ailleurs dans l'œuvre de l'écrivain : ces livres comprennent de nombreuses citations comme *Degrés* ou *Mobile*, inscrites dans une structure présentant certaines régularités. Je ne m'attarderai donc pas sur cet aspect, dont on trouvera une analyse précise dans *L'Architexture du rêve* de Jacques La Mothe, qui propose notamment de voir dans l'ensemble des cinq livres une imitation de la structure de la fugue, car le dernier récit de *Mille et Un Plis* (dernier tome) reprend le premier récit de *Matière de rêves* (premier tome), constituant ainsi une forme de coda.<sup>2</sup> Je me contenterai de montrer, à partir du travail de Jacques La Mothe, quelques exemples de cette structuration pour donner une idée du fonctionnement général de l'œuvre, qui ressemble à ce que j'ai pu étudier dans les œuvres mobiles ou dans le *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*. Ce qui m'intéresse, c'est d'étudier un certain assouplissement dont parle Michel Butor lui-même : « Au bout de quelques années, la recherche sur les structures et leur généralisation est allée beaucoup plus loin : les séries les groupes dont je me sers maintenant sont plus souples que ceux dont je me servais à l'époque et il est plus difficile de les identifier.<sup>3</sup> » Il lie cet assouplissement à l'influence de la musique jazz. L'étude de *Matière de rêves* sera l'occasion de prolonger ma réflexion sur cette influence, déjà entamée au sujet de *Le Long de la plage*, en montrant comment elle amène Michel Butor à proposer une vision du temps, de l'identité, et du rapport entre tradition et modernité proche de celle qu'on a observée dans *Votre Faust* ou *6 810 000 Litres d'eau par seconde*.

J'étudierai donc ce qui me semble être les principaux apports du jazz à cette écriture, c'est-à-dire la façon dont les citations et les motifs se déploient, puis la variation des débits et des timbres. Je me concentrerai sur le jazz connu par Michel Butor, du style New Orleans au Bebop, comme il me l'a dit.<sup>4</sup>

Dès 1926, André Schaeffner définit ce qui constitue la spécificité du jazz<sup>5</sup> : un certain travail du timbre, basé sur une imitation instrumentale du traitement afro-américain de la voix dans les gospels ou

<sup>1</sup> Préface à *Matière de rêves*, dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, VIII, *Matière de rêves*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2008, p. 433.

<sup>2</sup> Jacques La Mothe, *L'Architexture du rêve. La littérature et les arts dans Matière de rêves de Michel Butor*, Atlanta/Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 1999.

<sup>3</sup> Michel Butor, *Entretiens, quarante ans de vie littéraire*, I, *op. cit.*, p. 308.

<sup>4</sup> Cf. l'extrait d'entretien qu'on trouve dans l'introduction de la cinquième partie.

<sup>5</sup> André Schaeffner, *Le Jazz* (1926), Paris, Jean-Michel Place, 1988.

les blues, et une façon particulière d'appréhender le temps, le *swing*. Je reprendrai ces deux caractéristiques, qui recouvrent d'après moi la particularité de l'influence de la musique dans les *Matière de rêves* par rapport aux autres œuvres de Michel Butor précédemment étudiées.

## A) Citations et motifs

L'insertion de citations dans les œuvres de Michel Butor ne cesse de s'intensifier : les romans en comportaient quelques-unes, particulièrement le dernier, *Degrés*, puis les œuvres mobiles étaient en grande partie composées de citations, tout comme *Votre Faust*. La nouveauté de *Matière de rêves*, c'est l'usage généralisé de l'autocitation : les récits de rêves comportent des lambeaux des précédents et des suivants. En plus de ces autocitations on trouve des citations extraites d'autres livres, et tout un dégradé d'allusions plus ou moins évidentes. Jacques La Mothe parle même de « contre-texte », rapprochant ce mot du « contre-sujet » de la fugue, et du « contrepoint » musical, pour désigner l'ensemble des motifs citationnels qui viennent se mêler au récit de rêve proprement dit, parfois jusqu'à le faire disparaître. Cette notion m'intéresse parce que le contrepoint ou le contre-sujet musical reprennent et modifient le sujet principal : il en est de même, dans une certaine mesure, dans ces textes. Tous ces éléments se mêlent et s'emmêlent, pour donner l'impression d'une matière textuelle, terme qui évoque une certaine épaisseur et aussi la nécessité d'une mise en forme par le lecteur. Cependant, le rapprochement avec le contrepoint implique une idée de rigueur, de régularité quasi-mathématique, bien peu en adéquation avec *Matière de rêves*, qui se rapprocherait plutôt de certaines manières de traiter les motifs mélodiques dans le jazz. Pensons par exemple aux riffs, particulièrement ceux de Count Basie, que Lucien Malson et Christian Bellest présentent ainsi :

[...] les riffs orchestraux (motifs rythmiques répétés), invention du jazz, ont été particulièrement exploités à Kansas City, et surtout chez Basie, tant à titre de thèmes que de fragments excitateurs dans l'arrangement (*One O'Clock Jump, Sent for You Yeterday, Every Tub, Swingin' the Blues, Jumpin' at the Woodside, Rock-A-Bye-Basie, Lester Leaps in.*)<sup>1</sup>

En effet, les livres qui composent *Matières de rêve* contiennent un grand nombre de très courtes citations, parfois un mot, parfois une courte phrase, qu'on pourrait rapprocher des « fragments excitateurs » dont parlent Christian Bellest et Lucien Malson : on pense par exemple aux noms de personnages romanesques, ou aux noms des filles de l'écrivain, qui viennent ponctuer de nombreux tomes de *Matière de rêves*, comme je le verrai ensuite. On peut penser aussi au jeu de Miles Davis où « semble faire flotter dans l'air de petits motifs mélodiques de plus en plus ascétiques. Il ne reste plus que des

<sup>1</sup> Christian Bellest, Lucien Malson, *Le Jazz*, Paris, PUF, 1987, p. 55.

traces, des fantômes de phrases, réduites parfois à une seule note, mais qui suffisent à suggérer l'espace infini.<sup>1</sup> »

Quand ces motifs constituent la voix principale, pour filer la métaphore musicale proposée par Jacques La Mothe, leur insertion se fait aussi avec une souplesse qui rappelle l'improvisation du jazz. Qu'on pense par exemple à la version de *Body and soul* de Coleman Hawkins. Elle reprend un standard extrêmement connu, fait honneur à la tradition des grands saxophonistes comme Louis Armstrong, mais elle fait aussi, pour la première fois, large place à l'improvisation : il ne s'agit plus de respecter le thème à la lettre, mais d'improviser à partir de ses enchaînements harmoniques. Ce solo devient d'ailleurs le symbole de la liberté nouvelle du jazz. Cette façon de reprendre souplement les standards, de travailler sur un segment seulement (ici, le refrain), de les insérer à différentes parties, parfois irrégulières, du morceau, évoque pour moi la structure des livres de *Matière de rêves*, que je vais maintenant étudier.

#### **a) Chanter l'ombre : les structures du rêve**

*Matière de rêves* offre de multiples réseaux de citations. Il s'agit pour l'instant de comprendre la régularité globale de ces structures. Je montrerai ensuite comment ce cadre général permet des variations internes plus souples. Cette structuration, comme dans l'ensemble de l'œuvre de Michel Butor, se rapproche de la composition musicale :

Enfin, s'apparente à la structure musicale le principe organisateur du texte régi selon une mathématique spécifique, autour d'une opposition. Texte de rêve, « matériau torturé par le cauchemar », tissu de textes parcellisés qui tentent une synthèse progressive, chaque registre parvenant à conserver par-delà le métissage, sa nature propre. À travers séries, refrains, reprises et variations, échos et amplifications, changements de vitesses élaborés selon un complexe système d'enchaînements, de concaténation qui établit une parenté avec les lois de composition musicale et « fait entrer en jeu les mathématiques » comme soutien de la poésie, c'est à l'architecture de l'œuvre qu'il faut s'arrêter.<sup>2</sup>

Jacques La Mothe livre une étude précise de ces structures dans l'ensemble des cinq livres. Je me contenterai d'en extraire quelques-unes afin de donner une idée des fonctionnements à l'œuvre. Le critique montre par exemple l'organisation du motif « [une œuvre d'art] où je vois [« je » en train d'agir,

<sup>1</sup> Gilles Mouëllic, *Le Jazz, une esthétique du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 87.

<sup>2</sup> Jacques La Mothe, *Architexture du rêve*, op. cit., p. 38.

ou une partie de « je »] » (exemple : « Une peinture où je vois mon visage<sup>1</sup> ») dans *Matière de rêves* (premier tome), grâce au tableau que je reproduis ici :

Rêve	séquence	phrase
I	1	5
	2	4
	3	1
	4	2
II	5	4
	6	10
	7	11
	8	4
III	9	2
	10	14
	11	14
	12	2
IV	13	4
	14	11
	15	10
	16	3
V	17	2
	18	2
	19	4
	20	5 <sup>2</sup>

On remarque la symétrie du nombre de phrases autour des deux occurrences en comprenant quatorze dans le troisième récit de rêve. De plus, il y a le même nombre d'occurrences dans tous les rêves.

Étudions maintenant la construction d'un motif particulier, les « chansons d'ombre », insérées dans le quatrième récit de *Second Sous-sol*. Elles se composent de dix ensembles de dix-huit vers chacun.

1)

Je me surprands à chanter l'air des huissiers :

*Après les fantômes sur la terrasse  
des ibis brûlés voici  
l'ombre et le givre des orgues  
mordant la suie du Gouffre*

<sup>1</sup> Michel Butor, *Matière de rêves* (1975), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, VIII, *Matière de rêves*, op. cit., p. 443.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 67-68.

*Et bientôt les nageurs anguilles  
dans la piscine claire l'ombre  
avant le gypse et les pupilles  
baisant les violons de la Captivante*

Alors j'entends  
vilebrequins d'ossements  
pour la première fois  
connexions de charbon  
le son de leurs voix  
cordages de gypse  
dans le cliquetis  
essuie-glaces de neige :

*C'EST L'ANTICHAMBRE DE MERCURE*

2)

Je me surprends à gazouiller la rengaine des nageurs :

*Après les huissiers dans l'antichambre  
des langoustes noires voici  
l'ombre et les ossements des clavecins  
mordant le charbon de l'Ingénieux*

*Et bientôt les grimpeurs fourmis  
dans le grenier pâle l'ombre  
avant la neige et le goudron  
baisant les bassons de la Terre*

Alors j'entends  
volants de nacre  
pour la seconde fois  
transistors de pupilles  
le son de leurs voix  
chaudières de sel  
dans le clapotis  
pédales de sucre :

*C'EST LA PISCINE DE LA REINE*

3)

Je me surprends à murmurer la comptine des grimpeurs :

*Après les nageurs dans la piscine  
des anguilles sombres voici  
l'ombre et le gypse des violons  
mordant les pupilles de Vénus*

*Et bientôt les chandeliers castors  
dans la glacière livide l'ombre  
avant la nacre et le jais  
baisant les cors de chasse du Soldat*

Alors j'entends  
tubes de porcelaine  
pour la troisième fois  
hélices de goudron  
le son de leurs voix  
freins de plâtre



dans les grincements  
décodeurs de papier :

*C'EST LE GRENIER DE LA FIDÈLE*

4)

Je me surprends à nasiller la plainte des chandeliers :

*Après les grimpeurs dans les greniers  
des fourmis obscures voici  
l'ombre et la neige des bassons  
mordant le goudron de la Mère*

*Et bientôt les tricoteurs corbeaux  
dans l'atelier lumineux l'ombre  
avant le sel et l'ébène  
baisant la harpe des Multipliés*

Alors j'entends  
coursives de givre  
pour la quatrième fois  
carburateurs de jais  
le son de leurs voix  
antennes d'ossements  
dans les crépitements  
conditionneurs de gypse :

*C'EST LA GLACIÈRE DE MARS*

5)

Je me surprends à braire l'air des tricoteurs :

*Après les chandeliers dans la glacière  
des castors ténébreux voici  
l'ombre et la nacre des cors  
mordant le jais du Séducteur*

*Et bientôt les ravaudeurs abeilles  
dans le garage blanc l'ombre  
avant le sucre et l'encre  
baisant les violoncelles de Jupiter*

Alors j'entends  
radiateurs de neige  
pour la cinquième fois  
diodes d'ébène  
le son de leurs voix  
mâts de nacre  
dans les froissements  
batteries de sel :

*C'EST L'ATELIER DES ENFANTS*

6)

Je me surprends à aboyer la marche des ravaudeurs :

*Après les tricoteurs dans l'atelier  
des corbeaux brûlés voici*

*l'ombre et le sel des harpes  
mordant l'ébène des Astéroïdes*

*Et bientôt les tisserands huitres  
dans le théâtre clair l'ombre  
avant la porcelaine et la poix  
baisant les pianos du Père*

Alors j'entends  
haut-parleurs de sucre  
pour la sixième fois  
vergues d'encre  
le son de leurs voix  
solénoïdes de porcelaine  
dans les gargouillements  
cadrans de plâtre :

#### *C'EST LE GARAGE DE L'ÉQUITABLE*

7)

Je me surprends à grincer le cantique des tisserands :

*Après les ravaudeurs dans le garage  
des abeilles noires voici  
l'ombre et le sucre des violoncelles  
mordant l'encre du Roi*

*Et bientôt les magiciens mouettes  
dans la serre pâle l'ombre  
avant le plâtre et la fonte  
baisant les flûtes de l'Immense*

Alors j'entends  
haubans de papier  
pour la septième fois  
phares de poix  
le son de leurs voix  
potentiomètres de givre  
dans les applaudissements  
traverses d'ossements :

#### *C'EST LE THÉÂTRE DE SATURNE*

8)

Je me surprends à couiner le répons des magiciens:

*Après les tisserands dans le théâtre  
des huitres sombres voici  
l'ombre et la porcelaine des pianos  
mordant la poix du Prophétique*

*Et bientôt les déchiffreurs taupes  
dans la cave livide l'ombre  
avant le papier et la laque  
baisant les contrebasses de Neptune*

Alors j'entends  
avertisseurs de gypse  
pour la huitième fois  
bobinages de fonte

le son de leurs voix  
échelles de neige  
dans les bouillonnements  
cardans de nacre:

*C'EST LA SERRE DU CIEL*

9)

Je me surprends à meugler le quadrille des déchiffreurs:

*Après les magiciens dans la serre  
des mouettes obscures voici  
l'ombre et le plâtre des flûtes  
mordant la fonte d'Uranus*

*Et bientôt les fantômes ibis  
sur la terrasse lumineuse l'ombre  
avant le givre et la suie  
baisant les orgues du Généreux*

Pour entendre  
condensateurs de sel  
pour la neuvième fois  
filets de laque  
le son de leurs voix  
différentiels de sucre  
dans les écoulements  
connexions de porcelaine:

*C'EST LA CAVE DE L'OCÉAN*

10)

Je me surprends à bramer la valse des fantômes:

*Après les déchiffreurs dans la cave  
des taupes ténébreuses voici  
l'ombre et le papier des contrebasses  
mordant la laque du Voyageur*

*Et bientôt les huissiers langoustes  
dans l'antichambre blanche l'ombre  
avec les ossements et les charbons  
baisant les clavecins du Messenger*

Alors j'entends  
quilles de plâtre  
pour la dixième fois  
tambours de suie  
le son de leurs voix  
transistors de papier  
dans les bombardements  
étraves de givre:

*C'EST LA TERRASSE DE PLUTON*

À l'intérieur de ces « chansons d'ombre », de très nombreux motifs se mêlent, ayant chacun un système de récurrence particulier. Il faut imaginer les ensembles comme une boucle : après le dixième, il

y a le premier. Ainsi, si un motif doit se retrouver dans la strophe suivante, son représentant dans l'ensemble 10 reviendra dans l'ensemble 1. Voici la structure de ces ensembles sous forme de schéma :

v. 1 : « Je me surprends à » + [synonyme de chanter] + [synonyme de chanson] + [corps de métier]

v. 2 « Après » + [corps de métier de l'ensemble précédent] + [lieu du v. 18 du couplet précédent.]

v. 3 « Des » + [nom d'animal de l'impair d'avant si c'est un couplet impair, du pair d'avant si c'est un couplet pair] + [adjectif foncé (celui qui était à la même place six couplets avant)] + « voici »

v. 4 « ombre et » [matière] + [instrument]

v. 5 « mordant » + [matière] + [nom avec une majuscule].

v. 6 « Et bientôt » + [nom du corps de métier du v.1 de l'ensemble suivant] + [nom d'animal de l'impair d'après si c'est un couplet impair, du pair d'après si c'est un couplet pair]

v. 7 [Lieu du v. 18 de l'ensemble suivant] + [adjectif clair (celui qui était à la même place six couplets avant)] + « ombre »

v. 8 « Avant » + [matière] + [matière]

v. 9 « baisant » + [instrument (reprise de l'instrument de la première strophe du couplet pair suivant si c'est un couplet pair, du couplet impair suivant si c'est un couplet impair)] + [nom avec une majuscule.]

v. 10 « Alors j'entends » [ou « pour entendre »]

v. 11 [matière] « de » [matière]

V. 12 « Pour la xième fois »

v. 13 [matière] « de » [matière]

v. 14 « le son de leur voix »

v. 15 [matière] « de » [matière]

v. 16 « Dans les » + [mot en « ents »]

v. 17 [matière] « de » [matière]

v. 18 : « C'EST » + [NOM DE LIEU] + [NOM].

On comprend qu'il y a une occurrence identique de la série des animaux au vers 3 tous les deux ensembles : celui du vers 3 de l'ensemble 1 est le même que celui du vers 3 de l'ensemble 3. Les corps de métier des vers 2 sont ceux des vers 1 de l'ensemble précédent, quand ceux des vers 6 annoncent ceux qui seront dans le vers 1 suivant. Le lieu qui apparaît dans le vers 18 est repris au vers 2 de l'ensemble suivant. Les instruments des vers 9 reprennent ceux des vers 4 deux ensembles avant.

Les séries des matières sont plus complexes, parce que chaque mot appartient à deux séries différentes qui ont un mode de récurrence particulier. Voici les deux séries :

– la matière du milieu du vers 4 se retrouve au début du vers 8 deux ensembles avant ;

– la matière de la fin du vers 15 se retrouve à la fin du vers 17 trois ensembles après, puis à la fin du vers 11 quatre ensembles après l'occurrence du vers 15.

Les mots ayant une majuscule fonctionnent aussi en série, mais sur une base de trois, ce qui crée des irrégularités puisque dix n'est pas un multiple de trois. Les noms de planètes reviennent tous les trois ensembles en partant du premier dans les vers 18 (ensembles 1, 4, 7, 10), de l'ensemble 2 dans les vers 9 (ensembles 2, 5, 8), et de l'ensemble 3 dans les vers 5 (ensembles 3, 6, 9, 1). De même les adjectifs nominalisés apparaissent tous les trois ensembles en partant du premier pour les vers 9, du deuxième pour les vers 5 et du troisième pour les vers 18. Enfin, des sortes de miniséries viennent combler les lacunes des deux systèmes précédents :

- Vers 18 de l'ensemble 2 : « La Reine. » Vers 9 de l'ensemble 3 : « Le Soldat. » Vers 5 de l'ensemble 7 : « Le Roi. »
- Vers 9 de l'ensemble 6 : « Le Père. » Vers 6 de l'ensemble 4 : « La Mère. » Vers 18 de l'ensemble 5 : « Les Enfants. »
- Vers 18 de l'ensemble 8 : « Le Ciel. » Vers 18 de l'ensemble 9 : « L'Océan. » Vers 5 de l'ensemble 10 : « Le Voyageur. » Vers 9 de l'ensemble 10 : « Le Messager. »

On comprend bien comment dans ces « chansons d'ombre », chaque mot appartient à une série et est amené à se répéter à d'autres places prévues mathématiquement, ou musicalement, si on lie ces systèmes de récurrences au fonctionnement de la musique contrapuntique. Cette façon d'écrire, outre son aspect ludique, est aussi une manière de faire lâcher prise à l'intelligence, de laisser se faire les rencontres des mots : on retrouve l'idée que la musique donne à la littérature de nouvelles contraintes, afin d'entraîner l'écriture sur de nouvelles voies. La description du rôle qu'il attribue à ces structures dans un entretien avec Jean-Yves Bosseur éclaire cette démarche :

Dans tous les procédés littéraires que j'emploie, il s'agit toujours pour moi de dépasser ma propre conscience, ma subjectivité, dans la mesure où je la connais, et faire autre chose que ce que je savais déjà. En utilisant des procédés de ce genre il y a des rencontres qui se produisent auxquelles je n'aurais pas pensé autrement ; l'essentiel est de conserver un certain contrôle sur ces rencontres. C'est-à-dire qu'il faut trouver une façon d'agir telle que je puisse à la fois obtenir ce que je pensais, mais également ce que je n'avais pas tout à fait prévu ; les instruments d'exploration dont je dispose fonctionnent alors comme je le veux et parviennent à m'apporter des spécimens zoologiques, minéralogiques, botaniques nouveaux.<sup>1</sup>

J'espère avoir montré ici qu'on retrouve le jeu de structuration mathématico-musical propre à l'œuvre de Michel Butor. Ce qui fait la spécificité de ces œuvres, et qui rapproche les livres de *Matière de rêves* du

<sup>1</sup> Michel Butor dans Jean-Yves Bosseur et Michel Butor, « Séance de travail avec Michel Butor », *Revue des sciences humaines*, janvier-mars 1987, dans *Entretiens, quarante ans de vie littéraire*, III, *op. cit.* p. 206.

jazz, c'est la souplesse, voire l'imprévisibilité, du déroulement des séries et de leur emboîtement les unes dans les autres.

## b) Motifs et vibrato : rêveur, qui es-tu ?

Les motifs cités vont et viennent, s'étoffent puis s'effacent, au fil de l'œuvre. Là où les œuvres mobiles mettaient souvent en valeur des contrastes, des oppositions, *Matière de rêves* installe des continuités. Ainsi dans *Second Sous-sol* (deuxième livre), on peut étudier la naissance d'une série, la manière dont elle prend de l'ampleur, avant de disparaître pour réapparaître ensuite. La série complète consiste en une suite qu'on pourrait schématiser ainsi :

J'oubliais : [citation d'un autre récit de rêve]. J'allais oublier : [citation d'un autre récit de rêve]. Ne pas oublier avec l'Espace [citation d'un autre récit de rêve]. Ne pas oublier avec la Lune [citation d'un autre récit de rêve]. Ne pas oublier de dormir [citation d'un autre récit de rêve]. Ne pas oublier de me réveiller [citation d'un autre récit de rêve]. Rien à déclarer ? Je vous assure [flatterie à l'égard d'un homme ayant des titres honorifiques, promesse de ne pas avoir transgressé les règles dictées par cet homme] + [le narrateur évoque son rougissement s'il fraudait] + [le narrateur annonce qu'il a un cadeau et une bombe et qu'il compte faire exploser une institution comme si ce n'était pas grand-chose]. [Deux lignes de petits points.]

Ce motif se construit peu à peu au fil du premier récit :

- « Annonce » + [citation d'un autre récit de rêve] + lignes de petits points.<sup>1</sup>
- « Annonce » + [citation d'un autre récit de rêve] + lignes de petits points.<sup>2</sup>
- « J'oubliais : » [citation d'un autre récit de rêve] « Rien à déclarer ? Je vous assure » + lignes de petits points.<sup>3</sup>
- « J'oubliais : » [citation d'un autre récit de rêve] « j'allais oublier : » [citation d'un autre récit de rêve] « Rien à déclarer ? Je vous assure » + [terme honorifique : « Monsieur le douanier bleu »] + lignes de petits points.<sup>4</sup>
- « J'oubliais : » [citation d'un autre récit de rêve] « j'allais oublier : » [citation d'un autre récit de rêve]. « Ne pas oublier » [citation d'un autre récit de rêve], « Je vous assure » + [terme honorifique : « Monsieur l'Inspecteur »] + [promesse de ne pas avoir transgressé les règles dictées par cet homme] + lignes de petits points.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Michel Butor, *Second Sous-sol* (1976), *Œuvres complètes de Michel Butor*, VIII, *Matière de rêves*, op. cit., p. 519.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 522.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 524.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 528.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 530.

– « J’oubliais : » [citation d’un autre récit de rêve] « j’allais oublier : » [citation d’un autre récit de rêve]. « Ne pas oublier » [citation d’un autre récit de rêve]. « Ne pas oublier, avec l’Espace » [citation d’un autre récit de rêve]. « Ne pas oublier, avec la Lune » [citation d’un autre récit de rêve]. « Rien à déclarer ? Je vous assure » + [terme honorifique : « Monsieur le Contrôleur »] + [promesse de ne pas avoir transgressé les règles dictées par cet homme, un peu plus longue] + lignes de petits points.<sup>1</sup>

– « J’oubliais : » [citation d’un autre récit de rêve] « j’allais oublier : » [citation d’un autre récit de rêve]. « Ne pas oublier » [citation d’un autre récit de rêve]. « Ne pas oublier, avec l’Espace » [citation d’un autre récit de rêve]. « Ne pas oublier, avec la Lune » [citation d’un autre récit de rêve] + « ne pas oublier de dormir » [citation d’un autre récit de rêve]. « Rien à déclarer ? Je vous assure » + [terme honorifique : « Monsieur le Vérificateur »] + [promesse de ne pas avoir transgressé les règles dictées par cet homme, un peu plus longue] + [« à la moindre tentative de fraude je rougirais »] + lignes de petits points.<sup>2</sup>

– « J’oubliais : » [citation d’un autre récit de rêve] « j’allais oublier : » [citation d’un autre récit de rêve]. « Ne pas oublier » [citation d’un autre récit de rêve]. « Ne pas oublier, avec l’Espace » [citation d’un autre récit de rêve]. « Ne pas oublier, avec la Lune » [citation d’un autre récit de rêve] + « ne pas oublier de dormir » [citation d’un autre récit de rêve] + « ne pas oublier de me réveiller » [citation d’un autre récit de rêve]. « Rien à déclarer ? Je vous assure » + [terme honorifique : « Monsieur le Juge »] + [promesse de ne pas avoir transgressé les règles dictées par cet homme, un peu plus longue] + [« vous voyez, je rougis déjà »] + lignes de petits points.<sup>3</sup>

On voit bien comment chaque occurrence ajoute un élément dans la première partie de la série, celle autour du verbe « oublier », et un autre autour de la seconde série, le dialogue adressé au Monsieur. Remarquons pourtant que ce n’est pas tout à fait systématique : la dernière occurrence n’ajoute rien à la seconde série par rapport à l’occurrence précédente.

Voyons maintenant comment le même motif se dégrade, par exemple dans le quatrième récit : on peut y observer que la première série y apparaît en version rétrogradée, c’est-à-dire avec « ne pas oublier de se réveiller » en tête et « J’oubliais » en dernier. De plus, certains éléments sont mis entre parenthèses, et un intrus vient s’ajouter : « ne pas oublier, avec l’amour ». La série suivante, elle aussi, se dégrade d’une façon relativement imprévisible : « Rien à déclarer ? » a disparu, mais la série se dédouble à partir de « Je vous assure ». Le premier « je vous assure » est systématiquement suivi de « Monsieur le Douanier ». De nouveaux éléments fixes apparaissent : « je ne cherche que », « et ce cadeau, rapporté à travers tant » « est bien pour vous ».

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 534.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 537.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 539.

– « (ne pas oublier de se réveiller) » [citation d'un autre récit de rêve] « (ne pas oublier de dormir) » [citation d'un autre récit de rêve]. « Ne pas oublier, avec l'amour » [citation d'un autre récit de rêve]. « Ne pas oublier, avec l'Espace » [citation d'un autre récit de rêve]. « Ne pas oublier, avec la Lune » [citation d'un autre récit de rêve] « j'allais oublier » [citation d'un autre récit de rêve] « j'oubliais » [citation d'un autre récit de rêve]. « Je vous assure, Monsieur le Douanier » + [promesse de ne pas avoir transgressé les règles dictées par cet homme]. « Je vous assure, » + [terme honorifique : « Monsieur le Douanier-confiscateur perpétuel »)] + [flatteries] + [promesse de ne pas avoir transgressé les règles dictées par cet homme] + « je ne cherche que » [destruction de son pouvoir : « l'abolition totale de votre pouvoir, »] « et ce cadeau, rapporté à travers » [évocation de dangers : tant de typhons du bout du monde vert,] « est bien pour vous » + lignes de petits points.<sup>1</sup>

– « (ne pas oublier de dormir) » [citation d'un autre récit de rêve]. « Ne pas oublier, avec l'amour » [citation d'un autre récit de rêve]. « Ne pas oublier, avec l'Espace » [citation d'un autre récit de rêve]. « Ne pas oublier, avec la Lune » [citation d'un autre récit de rêve] « j'allais oublier » [citation d'un autre récit de rêve] « j'oubliais » [citation d'un autre récit de rêve]. « Je vous assure, Monsieur le Douanier » + [promesse de ne pas avoir transgressé les règles dictées par cet homme]. « Je vous assure, » + [terme honorifique : « Monsieur le Douanier-conditionneur principal »)] + [flatteries] + [promesse de ne pas avoir transgressé les règles dictées par cet homme] + « je ne cherche que » [destruction de son pouvoir : « l'engloutissement définitif de votre croiseur, »] « et ce cadeau, rapporté à travers » [évocation de dangers : « tant de typhons du bout du monde vert, »] « est bien pour vous » + lignes de petits points.<sup>2</sup>

– « Ne pas oublier, avec l'amour » [citation d'un autre récit de rêve]. « Ne pas oublier, avec l'Espace » [citation d'un autre récit de rêve]. « Ne pas oublier, avec la Lune » [citation d'un autre récit de rêve] « j'allais oublier » [citation d'un autre récit de rêve] « j'oubliais » [citation d'un autre récit de rêve]. « Je vous assure, Monsieur le Douanier » + [promesse de ne pas avoir transgressé les règles dictées par cet homme]. « Je vous assure, » + [terme honorifique : « Monsieur le Douanier-adaptateur supérieur »)] + [flatteries] + [promesse de ne pas avoir transgressé les règles dictées par cet homme] + « je ne cherche que » [destruction de son pouvoir : « l'engloutissement définitif de votre croiseur, »]<sup>3</sup>

– « Ne pas oublier, avec l'Espace » [citation d'un autre récit de rêve]. « Ne pas oublier, avec la Lune » [citation d'un autre récit de rêve] « j'allais oublier » [citation d'un autre récit de rêve] « j'oubliais » [citation d'un autre récit de rêve]. « Je vous assure, Monsieur le Douanier » + [promesse de ne pas avoir transgressé les règles dictées par cet homme]. « Je vous assure, » + [terme honorifique : « Monsieur le Douanier-correcteur chef »)] + [flatteries]<sup>4</sup>

– « Ne pas oublier, avec la Lune » [citation d'un autre récit de rêve], « j'allais oublier » [citation d'un autre récit de rêve] « j'oubliais » [citation d'un autre récit de rêve] « Je vous assure, Monsieur le Douanier » + [promesse de ne pas avoir transgressé les règles dictées par cet homme]. « Je vous assure, » + [terme honorifique : « Monsieur le Douanier-normalisateur vert »)]<sup>5</sup>

– « j'allais oublier » [citation d'un autre récit de rêve] « j'oubliais » [citation d'un autre récit de rêve]. « Je vous assure, Monsieur le Douanier » + [promesse de ne pas avoir transgressé les règles dictées par cet homme]. « Je vous assure ».<sup>6</sup>

Le même motif s'étoffe puis se dégrade de nouveau dans le récit de rêve suivant (*Second Sous-sol*, cinquième récit). À travers cet exemple, on voit bien comment les motifs gagnent en souplesse, peuvent évoluer de différentes manières, relativement imprévisibles. Il faut ajouter à cela que grâce au jeu

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 591.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 595.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 597.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 602.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 603.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 606.



d'autocitation, ce même motif réapparaîtra de façon fragmentaire dans les autres livres de *Matière de rêves*. Cela donne l'impression de réminiscences spontanées, instinctives. De la même manière, un motif nommant des personnages de romans français (Esméralda, Quasimodo, Catherine Maheu, Atala, madame de Rênal, madame Bovary...) revient à travers les cinq livres, mais de manière irrégulière : par exemple, il apparaît dans les premier, deuxième, troisième et quatrième récits de *Second Sous-sol*, n'apparaît pas dans le cinquième et revient dans *Troisième Dessous* et *Mille et Un Plis*. On retrouve là l'une des caractéristiques du jazz, défini par Gilles Mouëllic comme « art de l'accidentel » : « Et la beauté peut naître d'un *accident de travail*, d'une phrase où s'est glissée une « fausse » note. Le jazz, art de la performance, est aussi art de l'accidentel. *Happening* avant l'heure, il a redécouvert et revendiqué l'intervention du hasard, qui fait du suspense une de ses qualités.<sup>1</sup> » Le hasard est un « accident », qui s'inscrit dans une certaine continuité sans pour autant remettre en cause la structure globale, qui s'en trouve assouplie. On retrouve ici une idée déjà évoquée au sujet des œuvres mobiles comme *Réseau aérien* ou des romans comme *Intervalle* ou *La Modification* : les structures des œuvres de Michel Butor laissent toujours une part à l'accident. Ici cependant le très grand nombre de ces « accidents » donne un aspect imprévisible spécifique aux livres de *Matière de rêves* dans mon corpus. Cette continuité est encore plus marquée dans *Quadruple Fond* (quatrième livre), qui reprend les dialogues de *Votre Faust*, où l'évocation des personnages ne se fait pas par leur prénom d'origine mais par un prénom commençant par une lettre voisine de la première lettre de leur nom dans l'alphabet. La cantatrice apparaît pour la première fois sous le nom de Dorothée, Maggy sous le nom de Nelly, Henri sous celui d'Irénée Ivan, etc. Puis ce glissement se prolonge, toujours par saut d'une seule lettre : Maggy-Nelly devient Odile. Peu à peu, les noms se confondent, on a du mal à comprendre qui est qui, d'autant plus que le directeur, quand son nom glisse de cinq lettres, prend un nom commençant par H, comme le nom original d'Henri. De même le nom de la cantatrice finit par évoquer celui de Greta. Henri, quant à lui, s'appelle « Marcel Michel<sup>2</sup> », évoquant une correspondance entre ce personnage et l'auteur, d'autant plus que les *Matière de rêves* sont chargées de références autobiographiques. S'installe ainsi une sorte de vibrato, comme une hésitation entre deux personnages différents. Ceci se rapproche d'une façon de traiter le son en vibrato, voire en glissando, typique du jazz. Lucien Malson et Christian Bellest affirment que « l'emploi de vibratos accusés, de grande amplitude et de grande fréquence, conférait à la sonorité une chaleur et un volume accrus (ex. *Relaxin' at the Touro* de Muggsy Spanier, l'introduction à la trompette)<sup>3</sup> » et expliquent que le jazz propose une manière nouvelle d'émettre le son :

<sup>1</sup> Gilles Mouëllic, *Le Jazz, une esthétique du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 75.

<sup>2</sup> Michel Butor, *Quadruple Fond* (1981), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, VIII, *Matière de rêve*, op. cit., p. 843.

<sup>3</sup> Lucien Malson et Christian Bellest, *Le Jazz*, op. cit., p. 13.

Ainsi, au lieu d'émettre le son de manière franche et à sa hauteur « normale », le musicien de jazz put faire varier en cours d'émission l'intensité de ce son et sa résonance et le hisser ou l'abaisser jusqu'à la place visée, parfois distante d'un demi-ton (ex. *The Mood to Be Woored* de Duke Ellington, le solo de Johnny Hodges). Ces inflexions eurent, et selon les instruments, des sous-espèces dans le glissando où la note s'étire sur plusieurs degrés de la gamme, voire près de l'octave (ex. *Snowball* de Louis Armstrong, la coda), glissando qui peut, une fois la note atteinte, à l'inverse, retomber (ex. *If You See Me Comin'*, solo de guitare de Teddy Bunn).<sup>1</sup>

Le mot « vibrato », d'ailleurs, revient à l'intérieur de ce livre, inséré en lettres romaines au milieu des *Textamorphoses*, qui elles sont en italiques. Ce jeu sur l'identité, cette reconnaissance d'un personnage dans un autre, très présent, je l'ai vu, dans *Votre Faust*, est récurrent dans les livres de *Matière de rêves*. En effet le narrateur devient différents « Bernard » dans le premier récit de *Matière de rêves* (premier livre), dont un Bernard noir, puis un homme en train de muer en serpent dans le quatrième récit du même livre, une femme dans le premier récit de *Second Sous-sol*, une sorte d'homme-robot, composé en partie d'argile dans le cinquième récit du même livre, une fourmi et un homme de diverses nationalités dans le premier récit de *Troisième Dessous*, un enfant dans le troisième récit du même livre... Sans compter les changements de point de vue, qui font que ce n'est pas toujours le même personnage qui dit « je », comme je le montrerai bientôt. Voilà qui fait déclarer à Jean Roudaut « ce qui dit “je” en ce livre est un être composite, habité, dissocié et recomposé en une harmonie de voix. <sup>2</sup> » L'identité s'ouvre, accueille en elle toutes les différences, de nationalité, de couleur de peau, d'âge, de sexe, de race en devenant un animal et même de nature en devenant une machine. C'est bien sûr l'une des potentialités du rêve, mais elle est liée chez Michel Butor à la musique jazz. Lucien Malson et Christian Bellest, analysant le spiritual comme racine du jazz, montrent qu'il permet de définir l'identité des esclaves noirs américains, entre racines africaines et religion américaine, puisqu'il mêle des éléments de la musique traditionnelle africaine (timbres triturés, entre le son et le bruit, souci permanent du tempo qui se traduit par les battements de mains, bémolisation du *mi* et du *si* dans la gamme de *do* majeur) à des composantes blanches (cantiques protestants.)<sup>3</sup> Le jazz est une musique dont l'identité est composite et mouvante.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>2</sup> Jean Roudaut, « Michel Butor : la nuit c'est désormais encore le jour », dans *La Nouvelle Revue française* n° 480, 1987, p. 67.

<sup>3</sup> Lucien Malson et Christian Bellest, *Le Jazz, op. cit.*, p. 10 -11.

### c) « Je t'aime » : mélanges et rencontres

J'ai vu comment l'évolution d'un motif se faisait de façon fluide. Il existe le même type de continuité entre des motifs différents : deux motifs apparemment distincts en viennent souvent à se fondre l'un dans l'autre. Le « Je t'aime », qui revient obstinément dans les différents livres, raconte aussi la rencontre et l'accouplement des motifs. Voici trois exemples tirés de *Troisième Dessous* qui devraient nous en convaincre : « Le Tchadien, qui n'a pas changé depuis notre enfance, nous accueille et nous glisse à l'oreille : de dix heures 20 à dix heures 47 du soir.<sup>1</sup> » Dans ce cours extrait, sont repris un premier motif, apparu en lettres capitales un peu avant, « DE DIX HEURES 20 À DIX HEURES 47 DU SOIR<sup>2</sup> », un extrait du récit de rêve qui constitue le corps du cinquième récit de *Troisième Dessous*, « l'oncle Jules, qui n'a pas changé depuis notre enfance, nous accueille et nous glisse à l'oreille :<sup>3</sup> », ainsi que le motif des étrangers dans un bistrot, qui traverse tout le livre.

« Elle entre au bistrot, saigne. “Belle étudiante, s'écrie Michel Butor, que signifie ?”<sup>4</sup> » reprend un extrait du rêve du déménagement (troisième récit de *Matière de rêves*, premier livre) où Marie-Jo saigne, la série des étrangers au bistrot, et un extrait de *Portrait de l'artiste en jeune singe*, qui est repris dans *Troisième Dessous* avec une modification, le narrateur à la première personne devient « Michel Butor », ce qui donne à l'extrait une charge autobiographique plus grande, puisqu'il évoque l'histoire de Michel Butor et Marie-Jo.

Le dernier extrait est un peu plus long :

se posent les mouettes et se dispersent les nuages dont ils vont porter la neige au-delà des horizons, le Chinois sort de sa poche un petit drapeau rouge avec une étoile d'or dans le coin en haut à gauche, flanquée d'un arc de quatre étoiles plus petites, tremble l'automne peindre l'été et repeindre l'ocelot secrètement le lendemain du Roussillon le balancé en se souvenant de ce que j'avais dialogué l'opossum furieusement le jour des faubourgs l'oscillé médité le violet superbement la nuit du Languedoc le déployé effacé l'indigo en cachette j'entre au bistrot, tremble. Impossible de décider si ces boucles blanches sont des nuages ou de l'écume. On met Djali la chèvre dans son cercueil. L'Ivoirin salue la compagnie.<sup>5</sup>

On y trouve :

– une phrase longue qui ne commence pas par une majuscule, ce qui évoque la phrase d'ouverture du second récit de *Troisième Dessous* ;

<sup>1</sup> Michel Butor, *Troisième Dessous* (1977), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, VIII, *Matière de rêves*, op. cit., p. 739.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 735.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 695.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 671.

- les étrangers au bistrot avec « L’Ivoirin salue la compagnie », « j’entre au bistrot, tremble » et « le Chinois sort de sa poche un petit drapeau rouge avec une étoile d’or dans le coin en haut à gauche, flanquée d’un arc de quatre étoiles plus petites, tremble » ;
- le dialogue avec la peinture, motif qui comprend un va-et-vient entre un « je » écrivain et un « tu » peintre, lesquels se passent des thèmes, souvent des saisons. On y trouve toutes sortes de dérivés des verbes « écrire » et « peindre » (surécrire, surpeindre, sousécrire, repeindre) ;
- un extrait de l’Atlas de 1840, avec l’évocation du Languedoc et du Roussillon ;
- une citation du second récit de *Troisième Dessous* (« Impossible de décider... ») ;
- le thème des personnages de roman évoqués dans le premier livre de *Matière de rêves* qui se dégradent et meurent (« On met Djali la chèvre dans son cercueil »).

Tout comme le jazz, *Matière de rêves* mêle des textes très divers. Le jazz, à l’origine, a en effet pour caractéristique principale de mêler des musiques africaines à des musiques d’Amérique du Nord. Il gardera cette capacité d’accueil. Franck Bergerot caractérise ainsi le jazz des années 1980, mais il me semble que cet ancrage idéologique de la musique de jazz est valable pour l’ensemble de son histoire :

Aux tensions xénophobes consécutives à l’accélération des flux migratoires, le jazz, par son histoire et son ouverture, invitait à l’enracinement tout en dénonçant le repli sur soi. Pour les jeunes jazzmen, soucieux de renouveler leur langage, l’autre était vécu comme une aubaine et non pas comme une menace. [...] Par-delà la déclaration d’intention, cette ouverture à l’autre ne reposait plus sur de rapides emprunts exotiques ou des rencontres superficielles, mais sur un partage patient.<sup>1</sup>

Les citations du jazz ne sont pas de « rapides emprunts exotiques », mais proposent un « partage patient », c’est-à-dire qu’il y a réellement un échange, une véritable interinfluence : les caractéristiques d’un genre se retrouvent dans un autre, il y a véritablement métissage. Cela rappelle la façon dont Michel Butor caractérise ses séries dans *Matière de rêves* :

**Georges Raillard : Dans *Matière de rêves*, il y aurait encore des structures que vous pourriez identifier à des modèles musicaux comme vous l’avez fait pour vos premiers livres ?**

<sup>1</sup> Franck Bergerot, *Le Jazz dans tous ses états*, Bologne, Larousse/ VUEF, 2001, p. 252.

Michel Butor : Ce sont des structures qui ne sont plus tout à fait les mêmes. Elles sont plus riches, plus rusées, elles se faufilent mieux.<sup>1</sup>

Ces structures qui « se faufilent » permettent alors d'imaginer des rencontres inattendues entre plusieurs sortes de textes, comme c'était déjà le cas dans les romans (*Intervalle*, *Degrés*), les œuvres mobiles (*Mobile*), ou les œuvres sur Beethoven comme *Le Château du sourd*, mais ici ces rencontres deviennent aussi mélange, fusion, échappant ainsi à toutes les catégorisations, qui visent à isoler chaque mouvement, chaque art, voire chaque artiste dans sa spécificité, et proposant ainsi une sorte de renouvellement perpétuel : quand on retrouve un extrait de texte dans son contexte qu'on avait lu sans vraiment le comprendre lorsqu'il était inséré dans un autre contexte, nous faisons comme une relecture rétrospective, interprétant autrement, a posteriori, l'extrait, prenant ainsi conscience du fait que le contexte modifie le sens. Le quatrième récit de *Second Sous-sol* contient : « J'oubliais : le boucher ouvrira une armoire frigorifique et en sortira une assiette sur laquelle je reconnaîtrai la tête de Monteverdi, en me recommandant le silence d'un air entendu<sup>2</sup> » On imagine alors, en-dehors de tout contexte, que la tête de Monteverdi est peinte sur une assiette. Mais voici que, dans son contexte, le motif réapparaît dans le cinquième récit du même livre : « Il ouvre une armoire frigorifique et en sort une assiette sur laquelle je reconnais la tête de Monteverdi, les yeux fermés, les narines ornées de brins de persil.<sup>3</sup> » Suite à quoi le narrateur va dévorer toute une série de têtes de musiciens persillées, installant un registre burlesque que rien ne pouvait évoquer lors de la première occurrence de la citation. Il y a bien alors un effet de relecture rétrospective : comme dans les œuvres mobiles, l'influence musicale implique de renouveler notre façon de lire.

La répétition d'un motif peut en modifier le sens, faisant de la citation non pas tout à fait une reprise à l'identique mais une variation. Tout le cinquième récit de *Mille et Un Plis* reprend le premier récit de *Matière de rêves*, qui se charge alors d'un sens nouveau, puisqu'il apparaît, dans ce contexte, comme un « grand classique du récit de rêve ». En effet, chacun des récits de *Mille et Un Plis* se base sur un récit de rêve célèbre (Sorel, Nerval, Baudelaire, Huysmans et Butor). Une réflexion sur ce qui caractérise un classique s'ouvre alors. Jacques La Mothe déclare à ce propos :

La notion de variation ne se trouve donc pas nécessairement dans le léger décalage imprimé d'un point de vue formel à une phrase par rapport à son modèle, mais, bien plus, à la place qu'elle occupe dans la texture de l'architecture générale de l'œuvre. La phrase devient différente de par

<sup>1</sup> Michel Butor et Georges Raillard, *Entretiens, quarante ans de vie littéraire*, I, *op. cit.*, p. 309.

<sup>2</sup> Michel Butor, *Second Sous-sol*, *op. cit.*, p. 611.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 631.

son contexte de la même façon que les textes tressés dans *Matière de rêves* sont distincts des textes apparemment identiques, publiés sous forme de livres d'artiste, même si l'on se retrouve face aux mêmes mots, aux mêmes phrases.<sup>1</sup>

« Le rêve de la signature qui disparaît » (cinquième récit de *Mille et Un Plis*) est particulièrement représentatif à cet égard puisqu'il reprend textuellement le début du « Rêve de l'huître » (premier récit du premier livre, *Matière de rêves*), mais avec des redoublements : par exemple la première phrase du « rêve de la signature qui disparaît » fait entendre trois fois « Mes pas enfoncent un peu dans le sable. Il doit y avoir un aéroport pas très loin ; mais je n'entends nul bruit de moteur. Le vent me pousse. Les vagues clapotent doucement à mes pieds. Je suis en chaussures de ville noires et allongées », extrait du « rêve de l'huître ». Jacques La Mothe remarque à ce propos : « Cette seconde strate de citations permet une réverbération de l'un ou de l'autre des autres rêves dans chacune des strophes du volume : ici, il s'agit donc, non pas d'une seconde reprise du « Rêve de l'huître », mais bien d'un premier rappel du « Rêve de la signature qui disparaît ». »<sup>2</sup> L'extrait, parce qu'il a déjà été cité, change de statut. Peut-être est-il inutile de trancher, comme le fait Jacques La Mothe, quant à la provenance de la citation : elle est à la fois extraite du « Rêve de l'huître » et du « Rêve de la signature qui disparaît ». Son origine se dédouble, elle se charge, à chacune de ses apparitions, d'un peu plus de sens, et même d'un sens nouveau. C'est le principe même de la répétition qui est étudié ici : en quoi modifie-t-il le sens de l'extrait répété, comment peut-il signifier ? Cette façon de ne plus subordonner la reprise à sa première énonciation est typique, d'après Gilles Mouëllic, du Bebop :

Ce qui est ici le plus important est la disparition progressive de la hiérarchie entre thème et variations. L'ordre ancien est balayé pour en inventer instantanément un nouveau. L'exposition du thème est remplacée par une personnalisation de la phrase qui va bien au-delà du son ou de la variation rythmique. Il s'agit plutôt d'une improvisation toujours déjà commencée.<sup>3</sup>

Ou encore : « Les versions suivantes ne seront pas d'autres lectures de la même œuvre mais d'autres œuvres. »<sup>4</sup>

Il y a dans ce dernier récit quelque chose de l'ordre de l'ostinato, dont Jacques La Mothe donne cette définition : « ostinato signifiant le maintien d'une formule rythmique tout au long ou en partie d'une

<sup>1</sup> Jacques La Mothe, *Architexture du rêve*, op. cit., p. 47.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>3</sup> Gilles Mouëllic, *Le Jazz, une esthétique du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 79.

<sup>4</sup> *Ibid.*

œuvre musicale.<sup>1</sup> » L'aspect lancinant des retours du « Rêve d'une huître » leur donne des allures d'obsession, poussant le lecteur à chercher dans ces extraits, assez peu chargés émotionnellement, quelque chose qui justifie leur retour.

Le quatrième récit de *Quadruple Fond* contient des extraits de descriptions d'animaux par Buffon. L'aspect scientifique de l'ouvrage donne une sorte d'objectivité, bien loin de celle exigée des sciences aujourd'hui, mais cette œuvre est pourtant moins subjective que les textes littéraires. Cela rend ces fragments particulièrement disponibles à toutes colorations par le contexte. Ainsi, la description du pécarari, tout comme le fait que le « je » désigne ici le directeur, fait passer le motif qui nomme les parties du corps de la femme aimée de l'érotisme à la dévoration :

Les aisselles le long des bras le long du corps l'os de la hanche dans mes mains le nombril la taille.  
Des larmes coulent sur le visage de Léon. Ma porte se rouvre et j'apparais. Le pécarari mange aussi  
les serpents, crapauds, lézards qu'il écorche auparavant avec ses pieds. La poitrine le cou dans mes  
mains la gorge sous mes mains les coudes dans mes mains.<sup>2</sup>

Parfois, c'est le récit principal qui teinte ainsi l'ensemble du contre-texte. C'est particulièrement vrai dans *Mille et Un Plis*, où le patronage d'un « grand classique du récit de rêve » accompagne chaque récit en lui conférant une atmosphère, érotique et fantastique pour « le rêve de Charles Sorel », sombre et provocateur pour « le rêve de Charles Baudelaire », métaphysique et nostalgique pour « le rêve de Gérard de Nerval », décadent pour « le rêve de Huysmans ». Voici pourquoi Jacques La Mothe peut déclarer :

L'adaptation que la transcription leur aura fait subir, met en lumière plusieurs altérations par rapport au récit de rêve d'origine. Cette reprise qui revient en début de chacune des strophes de chaque rêve, joue le rôle d'une *altération* en musique, d'un bémol ou d'un dièse qui modifie la hauteur des notes placées sur la même ligne ou le même interligne qu'elles : le processus de reprise impose donc une *armure* au récit ainsi repris, en caractérisant la tonalité du morceau ou de la matière textuelle prélevée, mais cette tonalité va déteindre sur l'ensemble de l'élaboration poétique tressée à chacune de ces quatre reprises. Ces classiques du rêve sont un peu comme la « tonique » de chacun des récits de rêves de *Mille et Un Plis*.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Jacques La Mothe, *L'Architexture du rêve*, *op. cit.*, p. 83.

<sup>2</sup> Michel Butor, *Quadruple Fond*, *op. cit.*, p. 833.

<sup>3</sup> Jacques La Mothe, *L'Architexture du rêve*, *op. cit.*, p. 82.

Ce système de réinterprétation par le contexte interdit toute lecture définitive, assouplissant ainsi toutes les catégorisations et tous les dogmes de l'histoire de l'art. Étudions à ce sujet la dernière occurrence d'une série d'extraits du texte du *Procès d'un jeune chien*, composé par Michel Butor et Henri Pousseur, apparaissant dans le cinquième récit de *Quadruple Fond* :

Dernière des cinq versions des trois discours de l'ivresse de Noé dans le troisième acte du *Procès du jeune Chien* : sur Yubal, le musicien. « Je suis Noé le nouvel Adam. J'ai fait mes preuves en aveuglement divinatoire et illuminations, ce pourquoi on m'a nommé Homère. Je suis ivre dans ma caravelle. Voici la gamme que les silences font sourire dans la nuit de ma nouvelle jeunesse ; Je m'adresse enfin à toi, Yubal, mon dernier. Tu deviendras le père des joueurs d'orgues et de gongs, tous les danseurs, conteurs, chanteurs, ce pourquoi certains t'appelleront premier Orphée. Ne construisez pas l'empire de Babel, car le Vieux ne manquerait pas de susciter parmi vous des ambitieux qui utiliseraient ses degrés pour vous asservir. Distribuez vos vénérationes entre toutes sources, chemins, vents, étoiles, ombres, humeurs, fourrures, parfums, soupirs et mères. Brûlez les mots et dans les mots ! »<sup>1</sup>

Il est intéressant de constater que le dernier mot de Noé est adressé au père des musiciens, ce qui est relativement attendu dans cet opéra composé en l'honneur d'Arnold Schönberg. Noé met son fils en garde contre les dogmatismes : « brûlez les mots », « prendre tous les chemins et toutes les sources » signifierait qu'il ne faut pas se contenter d'appliquer les dogmes et les leçons, même pas ceux de Schönberg avec le dodécaphonisme, qu'il faut continuer à explorer librement toutes les possibilités. L'évocation des « sources » ainsi que la dénomination « premier Orphée » là où on attendrait plutôt « nouvel Orphée » évoque sans doute la nécessité d'un retour à la tradition musicale pour les musiciens : j'ai vu dans *Votre Faust* en quoi cela tenait particulièrement à cœur à Henri Pousseur et Michel Butor. Le terme « degrés » peut évoquer, dans ce contexte musical, les degrés de la gamme, ce qui nous pousse à relire la phrase « car le Vieux ne manquerait pas de susciter parmi vous des ambitieux qui utiliseraient ses degrés pour vous asservir. » Le « Vieux » évoque en premier titre ici le Dieu de l'Ancien Testament, jaloux des progrès des hommes, mais il pourrait aussi renvoyer ici à Schönberg lui-même, « ses degrés » seraient alors les degrés de la série dodécaphonique, qui suscitèrent des « ambitieux » soucieux de respecter à la lettre les méthodes de composition de Schönberg et méprisant tous ceux qui s'en écartaient. Honorer Schönberg, c'est aussi le dépasser, ou plutôt poursuivre sa démarche inventive vers d'autres voies : « Brûlez les mots et dans les mots » signifierait alors le refus du dogmatisme et la volonté de s'ouvrir à la littérature, de prendre le risque de la littérature, afin de « brûler dans les mots ».

<sup>1</sup> Michel Butor, *Quadruple Fond*, op. cit., p. 841.



Le système complexe de citations met en place une sorte de polyphonie, donnant l'impression que le texte est construit de diverses strates, comme dans les romans, particulièrement *L'Emploi du temps*. Ces livres suscitent le plaisir de la reconnaissance, et donnent en même temps conscience du fait que certaines références nous échappent, tout comme *Votre Faust*. Par exemple, on trouve dans le texte des allusions ponctuelles à certains artistes, auxquels il ne sera fait référence qu'une seule fois, comme au détour d'une phrase : « Et point de silence éternel dans ces étendues infinies qui nous effrayaient<sup>1</sup> » évoque ainsi *Les Pensées* de Pascal, l'oncle Jules se révèle être Jules Verne grâce à cette allusion : « L'oncle Jules qui ne venait nous voir qu'une fois tous les 80 jours (le reste du temps il faisait son tour du monde)<sup>2</sup> ». De même, Magritte est discrètement suggéré par « ceci est bien une pipe<sup>3</sup> ». Cependant, parce que ces phrases sont comme noyées dans d'autres contextes, le plaisir lié à leur reconnaissance se double de la sensation que d'autres allusions ne nous sont pas apparues : le secret du texte n'est jamais complètement résolu. Certains extraits servent aussi à laisser planer un doute, surtout lorsque les citations sont extraites de textes que, logiquement, le lecteur ne connaît pas encore puisqu'ils viennent plus loin dans la série des *Matière de rêves*. Ces phrases développent alors l'envie de la relecture, comme si elles proposaient une autre strate de lecture. Jacques La Mothe constate ainsi :

Si le jeu intertextuel mine le réalisme en accentuant la relation entre les différents textes mis en présence aux dépens d'une relation texte-référent, la perspective dialogique des croisements sériels, en jouant le rôle de résonateur, de nœuds de vibrations, donne une épaisseur polyphonique à l'ensemble : chaque lieu de rapprochement, de juxtaposition, d'intersection des séries est suffisant pour provoquer chez le lecteur une prolifération de résonances, d'*interprétants*, selon le terme de Peirce, c'est-à-dire un ensemble confus d'atomes sémantiques empruntés à son expérience, voire à son encyclopédie, d'autant plus qu'il aura appris à « accepter et à reconnaître d'une manière jusque-là inconnue, selon les mots d'Henri Pousseur, une multiplicité de plus en plus grande de « couleurs » harmoniques, individualisées, saisies dans leur unité qualitative », lui permettant ainsi « de contrôler mentalement la superposition de plusieurs voix et le résultat harmonique de cette superposition. »<sup>4</sup>

Tous ces glissements sans rupture, ces retours et ces annonces donnent une vision du temps cyclique, où les choses apparaissent, disparaissent et reviennent. Les cycles sont ainsi particulièrement mis en évidence : les personnages romanesques du premier livre de *Matière de rêves* reviennent mourants dans

<sup>1</sup> Michel Butor, *Second Sous-sol*, op. cit., p. 615.

<sup>2</sup> Michel Butor, *Troisième Dessous*, op. cit., p. 766.

<sup>3</sup> Michel Butor, *Second Sous-sol*, op. cit., p. 547.

<sup>4</sup> Henri Pousseur, *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale*, op. cit., p. 291, cité par Jacques La Mothe, *L'Architecture du rêve*, op. cit., p. 64.

*Second Sous-sol* (sous forme de squelettes dans le premier récit<sup>1</sup>), *Troisième Dessous* et *Mille et Un Plis*. Les fragments de citations qui reviennent montrent le travail de la mémoire, les traces que peuvent laisser dans le temps une œuvre ou une personne. De même le cinquième récit de *Second Sous-sol* met en scène un cavalier et son cheval qui vieillissent à toute allure :

C'est un très vieux cavalier ; je n'avais pas remarqué sa longue barbe qui blanchit à chaque pas ; et le cheval vieillit aussi, c'est pourquoi maintenant ses mouvements sont d'une telle lenteur ;

*Rouler brûler*  
*Gratter bondir*

il tremble tout doucement, il n'a bientôt plus que la peau et les os, et bien que le cavalier s'amaigrisse aussi et que ses vêtements s'en soient presque entièrement allés en lambeaux, il n'a plus la force de le porter, s'agenouille, se couche, allonge la tête jusqu'à mon œil qu'il lèche avec une grande secousse dans toute l'échine, puis c'est l'immobilité. Le vieillard se penche vers moi, s'agenouille aussi, de ses mains osseuses pétrit de l'argile et me fabrique une seconde jambe, mais au cours de son travail toute sa peau a quitté ses doigts, il a juste le temps de saisir un couteau à lame rouillée dans sa ceinture moisie qui s'effiloche, de fendre la peau amincie du ventre de son ancienne monture, de m'y enfiler en compagnie de cette jambe nouvelle, et ses doigts tombent, ses bras tombent, il ne reste plus qu'un petit tas d'ossements que les corbeaux commencent à nettoyer.<sup>2</sup>

Le passage du temps, mais aussi les images de renaissance reviennent comme des obsessions dans ces livres, rappelant la conception du temps que j'ai évoquée au sujet du *Sablier du phénix* par exemple : la musique en général et le jazz en particulier offrent à Michel Butor une réflexion sur le retour du passé dans le présent, voire dans l'avenir. Le système de résurgences et d'annonces qui structure tout *Matière de rêves* évoque pour moi la manière dont des phrases reviennent, plus ou moins modifiées, plus ou moins complètes, à travers certains morceaux de jazz, sans avoir la précision des retours d'un sujet dans une fugue ou d'un thème dans un morceau contrapuntique, mais avec une souplesse et des effets de surprises dues à l'improvisation.

J'ai montré comment fonctionnent les séries dans *Matière de rêves* et en quoi cela peut évoquer le jazz. Le rapprochement peut se faire en ce qui concerne les variations de débit, comme le dit Michel Butor lui-même.

<sup>1</sup> Michel Butor, *Second Sous-sol*, *op. cit.*, p. 531.

<sup>2</sup> Michel Butor, *Second Sous-sol*, *op. cit.*, p. 624.

## B) Le temps du rêve

Dans un entretien avec Georges Raillard, Michel Butor déclare que le jazz a influencé son écriture en ce qui concerne ce qu'il nomme le « débit » : « Dans des textes comme *Matières de rêves*, on sent bien l'intérêt de notions de débit, de rapidité ou de ralentissement, de rupture dans le flot des paroles. <sup>1</sup> » En effet dans le jazz on trouve fréquemment des ralentissements ou des accélérations, voire des variations brusques de tempo. Qu'on pense par exemple au début de *Minor swing* de Django Reinhardt avec Stéphane Grappelli avec son tempo plus lent sur deux phrases (*la do mi, ré fa la*), la suspension du temps entre les deux, puis le tempo plus rapide dans l'ensemble de la chanson. Plus généralement, on a vu qu'André Schaeffner<sup>2</sup> considère que le jazz propose un traitement spécifique du temps.

*Matière de rêves* (premier livre) est majoritairement composé de phrases courtes, au présent de l'indicatif, qui exposent les faits et gestes du rêveur d'une façon assez laconique. On est bien loin des longues phrases de *L'Emploi du temps* par exemple. Voici les premiers mots du cinquième récit de rêve du premier tome : « L'avion vient de s'écraser. Des heures passent. Un morceau de l'aile est enfoncé dans ma poitrine. Je crois que je ne saigne pas. Je suis dans une jungle. <sup>3</sup> » S'installe ainsi une sorte de tempo de base, simple, relativement régulier, qui a l'avantage de rendre sensible toute variation. On peut alors penser aux rythmes du jazz New Orleans, qui cherchent, comme le remarque Gilles Mouëllic, à installer une musique capable de conforter un danseur:

L'écriture pour *big band* avec, en toile de fond, l'appétence formelle, tend à emprisonner le soliste dans le présent, dans ce juste « milieu » (*middle jazz* - littéralement jazz du milieu - est l'autre nom donné à l'ère Swing) où la recherche de l'équilibre est le souci principal d'une musique destinée à la danse. La pulsation à quatre temps réguliers donne une nouvelle assise rythmique. Cette mécanique bien huilée fige le jazz dans l'instant.<sup>4</sup>

Gilles Mouëllic, s'inspirant des réflexions de Jacques Kergoat<sup>5</sup>, lie la régularité de la trame rythmique du *middle jazz* à une façon de « fig[er] le jazz dans l'instant », par une « pulsation à quatre temps

<sup>1</sup> Michel Butor avec Georges Raillard, *Entretiens, quarante ans de vie littéraire*, I, *op. cit.*, p. 309.

<sup>2</sup> André Schaeffner, *Le Jazz*, *op. cit.*

<sup>3</sup> Michel Butor, *Matière de rêves*, *op. cit.*, p. 501.

<sup>4</sup> Gilles Mouëllic, *Le Jazz, une esthétique du XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 84.

<sup>5</sup> Gilles Mouëllic cite ainsi l'article de Jacques Kergoat, « Le jazz et les notions d'espace et de temporalité », (*Les Cahiers du jazz* n° 5, 1<sup>re</sup> série, 4<sup>e</sup> trimestre 1961, p. 55-63) : pour le musicien de jazz de la période swing, il s'agit « [...] de vivre le plus possible l'instant présent de l'épuiser. Les instants se succèdent mais ils ne sont pas reliés entre eux par le flux du devenir, ils demeurent morcelés en unités distinctes. Dans le middle-jazz, l'instant est une fin en lui-même et ne vit ni de son passé ni de son avenir », p. 55.

réguliers » qui installe une forme de transe qui s’ancre dans le présent de la danse. Les présents de narration et les phrases courtes de l’extrait de *Matière de rêves* cité précédemment figent aussi l’instant tout en créant, c’est là l’un des paradoxes du jazz, une impression de mouvement et de vivacité. Plus généralement, les phrases courtes, très courantes dans les livres qui composent *Matière de rêves*, évoquent pour moi le *swing* du jazz New Orleans, caractérisé ainsi par Gilles Mouëllic : « Avec le New Orleans et les grandes formations swing, primauté est [...] donnée à la recherche de souplesse et de continuité, jusqu’à la caricature des “mécaniques” bien huilées et sans surprise, proches des orchestres de variété.<sup>1</sup> »

Sur ce tempo de base, les citations entraînent un changement de débit important. Cependant, il n’est pas brutal, il est comme préparé par des changements subtils de débit à l’intérieur de la prose de Michel Butor :

Je tiens Marie-Jo de la main droite ; elle tremble. De la main gauche, je tâte les parois autour de moi. Nous sommes dans une entrée carrée. Voici le commutateur. La lampe nous aveugle. Devant nous une porte solide qui a perdu toute peinture, fermée hermétiquement semble-t-il. Non, la clef, une vraie clef, phosphorescente, nous attend dans la serrure. Je la tourne doucement, bien huilée. Il faut descendre quelques marches, et nous voici dans une longue pièce qui m’avait séduit lors de nos premières visites par ses fenêtres basses presque au niveau des champs, le toit dépassant à peine, ce qui rend, je m’en souviens, la maison presque invisible de l’extérieur pour qui n’en connaît point l’entrée. Point de lustre, des globes posés çà et là sur des étagères, qui s’allument quand on s’en approche, des divans ; nous nous effondrons dans des fauteuils de cuir autour d’une cheminée en briques. Il y a quelques bûches à côté, une pile de journaux américains. Nous sommes en France pourtant. William Blake, aie pitié de moi ! Dans ma chambre, ma chemise. Vertige. Ses yeux s’attachèrent presque avidement entre la colonne de la place Vendôme et le dôme des Invalides, là où vivait ce beau monde dans lequel il avait voulu pénétrer. Brûlures.<sup>2</sup>

D’abord, des phrases simples, relativement courtes : « je tiens Marie-Jo de la main droite » « elle tremble ». Dans ce débit-là déjà, on trouve de petites variations, comme des chatolements qui viennent assouplir une forme qui pourrait être trop systématique. On peut penser aux variations introduites par les solistes sur les grilles rythmiques de *big bands* :

La répétition de la même grille d’accords laisse une liberté dans la *durée*. Mais la paraphrase est alors la seule manière d’improviser. Le soliste doit se frayer un chemin dans la polyphonie qui ceint son discours. Enfermé harmoniquement par la basse du trombone et le contrepoint de la

<sup>1</sup> Gilles Mouëllic, *Le Jazz, une esthétique du XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>2</sup> Michel Butor, *Matière de rêves*, *op. cit.*, p. 474.

clarinette, rythmiquement par la batterie, le banjo (ou la guitare) et le tuba (ou la contrebasse), le corniste doit se contenter de varier le thème qu'il vient d'exposer avant de sagement y revenir.<sup>1</sup>

Dans la citation précédente de *Matière de rêves*, on a trois fois un complément circonstanciel en tête de phrase (« **De la main gauche**, je tâte les parois autour de moi » et « **Devant nous** une porte solide qui a perdu toute peinture, fermée hermétiquement semble-t-il », « **Dans ma chambre**, ma chemise »), ou en fin (« autour d'une cheminée en briques ») un jeu sur les ellipses (« Devant nous une porte solide » pour \*Devant nous il y a une porte solide, « Je la tourne doucement, bien huilée » pour \*Je la tourne doucement, elle est bien huilée, « Point de lustre, des globes posés çà et là sur des étagères, qui s'allument quand on s'en approche, des divans » pour \*Il n'y a point de lustre... « une pile de journaux américains » pour \*Il y a une pile de journaux américains), et l'ajout de propositions subordonnées relatives (« qui a perdu toute peinture », « qui m'avait séduit lors de nos premières visites », « ce qui rend », « qui s'allument quand on s'en approche »). Enfin vient le signal d'introduction de la citation, « William, aie pitié de moi ! », particulièrement identifiable grâce à son point d'exclamation qui propose une intonation montante. Cependant, la structure initiale revient encore une fois (« Dans ma chambre, ma chemise ») avant de laisser place à deux débits opposés, caractéristiques des insertions de citation : des phrases d'un seul mot (« Vertiges », « Brûlures ») et une citation plus longue, dans une phrase longue, d'une complexité temporelle plus grande puisqu'on y trouve du passé simple et du plus-que-parfait : « Ses yeux s'attachèrent presque avidement entre la colonne de la place Vendôme et le dôme des Invalides, là où vivait ce beau monde dans lequel il avait voulu pénétrer. » Cette façon de ménager des espaces de liberté à l'intérieur d'un rythme régulier fait penser aux *breaks* caractéristiques du style New Orleans. Prenons la suite de la citation précédente de Gilles Mouëllic :

La liberté spatiale et temporelle est donc limitée, sauf, et ce n'est pas rien, dans les *breaks*.

Le *break* est une phrase jouée sans aucun accompagnement de la section rythmique, mais il peut désigner aussi bien le vide laissé par celle-ci ; Il se place généralement au milieu ou à la fin d'un thème, plus rarement (sauf dans le blues) au début. Ce n'est pas un hasard si le premier jazz (jusqu'à la fin des années vingt) est marqué par l'abondance de ces cassures : les quelque cent vingt-cinq *breaks* enregistrés en 1927 par Louis Armstrong furent même édités en recueil. Cette profusion marque la volonté d'émancipation des grands solistes de plus en plus à l'étroit au sein d'un collectif très codé. Mais, bien plus profondément, ces brefs moments (deux mesures, parfois quatre ou huit) annoncent une maîtrise nouvelle du temps et de l'espace, préfigurant ainsi le jazz à venir.<sup>2</sup>

On trouve aussi un autre débit qui revient très régulièrement et qui installe des phrases très courtes et des références biographiques :

<sup>1</sup> Gilles Mouëllic, *Le Jazz, une esthétique du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 83.

<sup>2</sup> *Ibid.*

Une peinture où je vois mon visage. Leur hôpital. Textes effilés. Qui flotte. Cécile. Sur un lac. Je t'aime. Dans la salle. Agnès. D'opération. Textes laminés. C'est la même lampe. Irène. Bleue, éblouissante. Je t'aime. Mais il n'y a pas. Mathilde. De table. Je t'aime. Ils m'étendent. Textes tréfilés. Sur le sol carrelé. Je t'aime. Et s'accroupissent. Textes serpentins. Autour de moi. J'étales sur les journaux ma montre qui s'est arrêtée. Dans la peinture un théâtre où je me vois déclamer : « S'effondrer, je t'aime, filer dans les turbulences du dégel. Aimez-moi. Si cela se produisait avec une certaine violence... Le prince gardien d'Albion brûle dans sa tente nocturne. Sur son buste de stèle, peintures de rêves, son cou s'allonge en fumée d'usine... » Autre scène : « Rien de rassurant ; je t'aime ; le cou du volcan s'élargit, aidez-moi, ses épaules s'empâtent. Cinéma de rêves.<sup>1</sup>

Comme les *breaks* d'Armstrong, ces épisodes textuels donnent l'impression de suspendre la temporalité du récit, et suggèrent une certaine émancipation par rapport à la trame narrative. La citation ci-dessus est comme l'emboîtement de plusieurs séries, qu'on remarque par l'enchâssement des guillemets et la mise en abîme des représentations (dans la peinture, un théâtre, dans le théâtre, une autre scène) : ici, on a un premier niveau de « Une peinture où je vois mon visage » à « qui s'est arrêtée », un deuxième de « Dans la peinture un théâtre où je me vois déclamer » à « fumée d'usine » et un troisième de « autre scène » à « Cinéma de rêves ». Les phrases sont coupées en morceaux, qui ne sont pas forcément donnés dans l'ordre : ainsi, dans le premier niveau, peut-on lire des fragments issus du cinquième rêve, qui viendra donc après ce que nous lisons maintenant : « leur hôpital qui flotte sur un lac : dans une salle d'opération, c'est la même lampe bleue éblouissante, mais il n'y a pas de table, ils m'étendent sur le sol carrelé et s'accroupissent autour de moi<sup>2</sup> ». Autour de ces morceaux, on trouve des sortes de thèmes, qui reviennent comme les interventions d'autres instruments pour ponctuer un chœur : les prénoms des filles de Michel Butor (Cécile, Agnès, Irène, Mathilde), les « je t'aime » varié en « aimez-moi » et les « textes + participe passé adjectivé ». Ce débit, très rapide et qui donne une impression de syncope par les ruptures incessantes dans la syntaxe, rappelle les tempos rapides et les rythmes syncopés propres au be-bop. Soulignons aussi, encore une fois, la façon dont les mots se lient les uns aux autres par leur signifiant, remettant en cause l'association binaire du signifiant au signifié : le signifiant en appelle un autre par le jeu de la conjugaison, laissant fleurir une pluralité de sens inépuisable<sup>3</sup>.

La lecture de ces livres nous permet alors de sentir que le temps ne passe pas toujours à la même vitesse, qu'il fait des grumeaux, des nœuds, suivant la fréquence des interventions des séries, comme le constate Jacques La Mothe : « Par ailleurs, la fréquence des interventions de chacune de ces séries

<sup>1</sup> Michel Butor, *Matière de rêves*, *op. cit.*, p. 443.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 507.

<sup>3</sup> Je renvoie ici encore à *De la grammatologie* de Jacques Derrida, *op. cit.*

imprime au contre-texte un effet de rythme sensible à la lecture : certaines régions, certaines strates, semblent animées d'un débit plus lent que d'autres, plus rapides.<sup>1</sup> » Ou encore :

Ce « contre-texte » qui interrompt la lecture linéaire, travaille le récit de chacun des rêves, tout en formant tresse avec lui, se laisse décomposer en un certain nombre de séries, d'ensembles entretenant tous des liens de correspondance plus ou moins ténus, ce qui dans leur polyphonie et dans la superposition de leurs pistes va complexifier le processus de lecture de façon considérable en ouvrant la possibilité d'œuvres « variables » ou « combinatoires », dans lesquelles des complexes d'événements textuels vont se trouver animés par différentes vitesses de lecture.<sup>2</sup>

Il explique que cela imprime au texte « un léger vibrato<sup>3</sup> », or on connaît la fascination de Michel Butor pour le vibrato, qui a même motivé son apprentissage du violon. Cependant, si cette comparaison avec le vibrato est juste pour de nombreux passages des *Matière de rêves*, ils ne recouvrent pas tous les phénomènes de variations de débit. Ainsi, *Troisième Dessous* fait alterner des rêves comprenant un récit de rêve et un « contre-texte » et d'autres rêves où l'on ne discerne plus de récit de rêve en conséquence de la très grande quantité de « contre-texte ». Le premier récit raconte l'histoire d'un narrateur fourmi que les propriétaires d'une maison veulent éradiquer. Puis le narrateur devient Michel Butor qui raconte ses déboires avec le système universitaire tentant de l'exclure. Tout le « contre-texte » s'inscrit dans la continuité du thème de l'exclusion : on y trouve le thème des étrangers qui entrent dans un bistrot et y brûlent, une très longue citation du *Portrait de l'artiste en jeune singe* au moment où le narrateur tente de s'intégrer dans une ville, ce pourquoi il doit cacher sa personnalité et ses titres universitaires, et des citations de *Robinson Crusoé*, qu'on peut aussi lire comme une réflexion sur l'accueil fait aux étrangers. Au contraire, le deuxième récit ne se structure pas autour d'un récit de rêve identifiable, il est comme composé uniquement de « contre-texte ». Ce récit évoquerait alors le be-bop, et particulièrement la musique de John Coltrane, à propos de laquelle Gilles Mouëlllic, qui y voit une façon unique de traiter le temps dans le jazz, parle d'« incantation », avant d'ajouter : « L'aller et retour perpétuel donne une dimension cosmique à la musique de Coltrane, unique dans l'histoire du jazz. Le tournoiement, la giration, au lieu de figer l'improvisation, la propulse dans un autre espace où le temps chronologique, l'avant et l'après, n'existe plus.<sup>4</sup> » Le deuxième récit de *Troisième Dessous* donne bien une impression de « tournoiement », de « giration », et brise la continuité narrative en empêchant d'identifier un récit qui évoluerait au fil du

<sup>1</sup> Jacques La Mothe, *L'Architexture du rêve*, op. cit., p. 62-63.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Gilles Mouëlllic, *Le Jazz, une esthétique du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 88.

texte. Michel-Claude Jalard déclare à propos de Coltrane que « force est à Coltrane de recourir à l'« image » musicale de l'infini, c'est-à-dire à l'incantation ou répétition d'un même qui est toujours autre.<sup>1</sup> » De même les motifs tournoyants, sans cesse répétés et modifiés, sans plus s'inscrire dans aucune trame qui irait d'un début vers une fin, donnent bien une impression d'incantation, de transe. Ces récits, refusant toute progression narrative, se donnent alors comme expression spontanée, non organisée, d'une intériorité rêveuse, et là encore le rapport avec le be-bop se fait sentir :

Ce n'est qu'après la peinture, la musique sérielle et la poésie, que le be-bop introduit dans le jazz le discontinu, aussi bien dans le rythme que dans la mélodie. [...] Le choix de l'onomatopée *bebop*, issue du chant *scat*, pour désigner le nouveau courant introduit déjà l'idée de saut, d'écart, d'espace. Le jeu révolutionnaire du batteur Kenny Clarke est exemplaire. Il permet de « faire sentir la continuité du flot rythmique (cymbale + charleston) et la discontinuité d'une ponctuation toujours nouvelle (caisse claire + grosse caisse)<sup>2</sup>. » La permanence du mouvement, génératrice du swing, est respectée, mais elle est constamment défiée par des explosions imprévisibles, par ces déroutantes brisures génératrices d'une nouvelle mobilité rythmique. Charlie Parker et Dizzy Gillespie vont se charger de la mélodie ; les arêtes vives et les aspérités mettent fin aux élégantes lignes serpentine. Les angles acrobatiques ont succédé aux arrondis séduisants. Comme dans les autres manifestations de l'art contemporain dérivées de l'art nègre, les déformations se manifestent comme expression de l'intériorité.<sup>3</sup>

Gilles Mouëllic insiste bien ici sur le fait que les perturbations, rythmiques et harmoniques, interviennent « constamment », et jouent alors contre une tradition qui a eu tendance à se scléroser dans le New Orleans, cette « mécanique bien huilée » dont le critique parle à plusieurs reprises. André Hodeir attribue le mérite de cette rupture salvatrice à Charlie Parker, dans un touchant hommage au jazzman :

Sur le plan musical, Charlie Parker a libéré le jazz d'un certain nombre de carcans. Il a osé remettre en question quelques évidences esthétiques qui tendaient, par cristallisation, à se transformer en dogmes. C'est lui qui a introduit dans le jazz cette déconcertante discontinuité rythmo-mélodique qui fut à l'origine de quelques-unes de ses œuvres les plus remarquables. C'est lui – si parfaitement capable pourtant de jouer un jazz calme et rythmiquement « en place » – qui s'est lancé avec une hardiesse folle dans un phrasé presque dégagé du temps battu, auquel seul son extraordinaire sens de la continuité rythmique assurait les indispensables points d'appui.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Michel-Claude Jalard, *Le Jazz est-il toujours possible ?*, Marseille, Parenthèses, 1986, p. 145.

<sup>2</sup> Philippe Carles, André Clergeat et Jean-Louis Comolli (dir.), *Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1988, p. 207.

<sup>3</sup> Gilles Mouëllic, *Le Jazz, une esthétique du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 82.

<sup>4</sup> André Hodeir, *Jazzistiques*, Marseille, Parenthèses, 1984, p. 15-16.



De la même façon, ces récits qui n'en sont plus vraiment font exploser la tradition de la progressivité du récit, qui va du début vers une fin, de façon linéaire ou non, pour laisser l'expression de l'intériorité se donner dans une forme de jaillissement. Voici les premiers mots du deuxième récit de *Troisième Dessous* :

L'arrestation. Est-ce l'Islande ? En tous les cas, c'est la gadoue. Je patauge dans la glace fondante des ornières à perte de vue. Moustiques et moustaches sur le ciel blanchâtre avec le soleil pâle entouré d'un halo noir qui présage quelque cataclysme. Hébéture et solitudes, obscurcissements et tonnerres. Les cratères remuent leurs babines, et voici des crachats de flammes spectrales ; les gosiers de granit éructent leurs inscriptions dégoulinantes, imprécations qui me concernent.

Dénonciations, mensonges, insinuations, chausse-trapes. Je me terre dans un igloo, surveillant le déroulement du drame tellurique par une vitre souple dont j'essuie sans cesse la buée avec la manche déchirée de ma pelisse. C'est alors que le grand verdâtre, épouvantail histrion, nonchalante organisation de glaires, se coule en se dandinant parmi les rochers enfouis sous la neige souillée. Sa seule trace un peu de bave, comme celle d'un escargot. Il gratifie de luisance discrète ses itinéraires balancés. Quelle morbidesse dans le tango ! Dégingandé, gandin, ganache, l'aisance même, l'œil torve et roublard, les mains flasques derrière le dos, tripotant un fouet de ficelle, une lourde poitrine qui ballote et clapote, seins sous le suaire, champignons en symbiose. J'aperçois la Esmeralda. Dehors il pleut. J'aperçois Quasimodo qui me fait signe.....

.....<sup>1</sup>  
.....

La dimension onirique du passage est rendue évidente par la discontinuité de la narration mais aussi par les thèmes évoqués : le « grand verdâtre », coupé de son contexte, semble bien une créature sortie d'un cauchemar d'enfant, les réminiscences littéraires surviennent dans des univers qui ne sont pas les leurs, l'évocation érotico-morbide du tango et de ses danseurs (« Quelle morbidesse dans le tango ! Dégingandé, gandin, ganache, l'aisance même, l'œil torve et roublard, les mains flasques derrière le dos, tripotant un fouet de ficelle, une lourde poitrine qui ballote et clapote, seins sous le suaire, champignons en symbiose ») peuvent être lues comme des pulsions de vie et de mort inconscientes, telles qu'elles s'expriment pour Freud dans les rêves, et des mots lourds de sens, porteurs d'une menace vague (« l'arrestation », « imprécations qui me concernent », « dénonciations, mensonges, insinuations, chausse-trapes ») ne se trouvent pas explicités.

Remarquons aussi cette ligne de petits points, qui apparaît dans tous les livres de *Matière de rêves*. Il faut imaginer ces lignes de points comme des accumulations de signes de ponctuation, ce qu'ils sont de fait sur le plan typographique, donc des valeurs rythmiques : le point, dans la phrase, sert à marquer un silence, à créer un rythme. Cette matérialisation du silence entre deux phrases, là où on laisse traditionnellement le blanc de la fin d'un paragraphe peut-être, montre que, dans un récit discontinu, la pause n'est plus seulement le moment de repos permettant de se préparer à la suite du discours (puisque le

<sup>1</sup> Michel Butor, *Troisième Dessous*, op. cit., p. 455.

discours n'a plus de suite), mais vraiment composante à part entière de la musique du texte. Voilà encore un point commun avec le silence des *beboppers*, tel que le perçoit Gilles Mouëllic :

Le silence n'est plus seulement respiration entre deux phrases ou reprise de souffle : il joue désormais un rôle essentiel. Les solistes, Gillespie et Parker en tête, bousculent la hiérarchie temps forts / temps faibles *en déplaçant* le silence. De pause ou repos, celui-ci est devenu butée, trouée dans le discours. La discontinuité conteste le mouvement. Cette fragmentation de la phrase impose une nouvelle écoute, beaucoup moins confortable. En paraphrasant Gilles Deleuze, l'auditeur ne se pose plus la question « qu'est-ce qu'on va entendre après ? » mais « qu'est-ce qu'il y a à entendre dans l'instant ? »<sup>1</sup>

Le travail du silence est complexe dans les livres de *Matière de rêves* car, en plus de ces lignes de petits points qu'on retrouve partout, on a aussi une sensation de silence lorsque le récit principal s'efface pour laisser entendre ce que Jacques La Mothe appelle « contre-texte », et ce que j'ai rapproché des grilles rythmiques du jazz.

Je reste seul. Ma tête tombe sur ma poitrine. Un des liens de caoutchouc casse, un autre, je tombe comme un paquet de vieux chiffons au milieu de ma bave. Un journal sur lequel j'apprends mes nouvelles « Il faut descendre quelques marches, je t'aime, et nous voici dans une longue pièce qui m'avait séduit lors de nos premières visites par ses fenêtres basses presque au niveau des champs, textes de boucles, le toit dépassant à peine, Cécile, ce qui rend, je t'aime, je m'en souviens, textes de nœuds, la maison presque invisible de l'extérieur quand on n'en connaît point l'entrée, Agnès. Point de lustre... Nous sommes en France pourtant. » C'est un journal sur lequel j'apprends mes nouvelles.....  
..... Au milieu de ma bave.  
L'académicien revient, sourire aux lèvres, en bottes d'égoutier, me fouille de la pointe de son épée, se penche vers moi pour me susurrer : « Tu vois bien que ce n'était pas la peine ! » Dors. Emma me fait signe. Soupairs. Dors. J'entraîne Uranie à l'écart, la caresse. Cécile passe en pleurant.....  
..... « Tu vois bien que ce n'était pas la peine ! Il va falloir nettoyer tout cela maintenant. Gardes, menez-le dans sa cuve ! » Dors. J'entraîne Emma à l'écart. Pleurs. Nous étions à l'étude quand le proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre. Dors. Je fais l'amour avec Uranie. Sur une étagère, je reconnais Flaubert, enfermé dans une bouteille, je le bois. Uranie est enceinte. Agnès passe en tricotant.....  
..... « Gardes, menez-le dans sa cuve ! » Des gardes noirs, en bottes d'égoutiers eux aussi, cuirasses romaines et casques de pompiers d'antan, mi-toile goudronnée qu'ils attachent sur une perche pour le porter jusqu'à un camion. « Méfiez-vous de lui ; il est sale, pestilentiel ; au moment où vous vous y attendrez le moins, il vous éclaboussera de ses immondices ; vérifiez la solidité du couvercle ! » Dors. Je caresse Emma. Halètements. Ceux qui dormaient se réveillèrent, et chacun se leva, comme surpris dans son travail. Vibration. Dors. Uranie accouche ; c'est une fille, je la tiens dans mes bras. Irène passe en récitant .....

<sup>1</sup> Gilles Mouëllic, *Le Jazz, une esthétique du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 85.

.....  
..... « Vérifiez la solidité du couvercle ! »<sup>1</sup>

Dans ce cinquième récit du premier livre de *Matière de rêves*, on voit bien comment le silence vient régulièrement trouser le récit principal, celui du jugement de Michel Butor. Il y a, évidemment, ces lignes de petits points, mais aussi les différents éléments du « contre-texte » qui reviennent souvent, précédant ce silence : « Dors. J’entraîne Emma à l’écart. Pleurs. Nous étions à l’étude quand le proviseur entra, suivi d’un nouveau habillé en bourgeois et d’un garçon de classe qui portait un grand pupitre. Dors. Je fais l’amour avec Uranie. Sur une étagère, je reconnais Flaubert, enfermé dans une bouteille, je le bois. Uranie est enceinte. Agnès passe en tricotant », par exemple. Ils sont, en quelque sorte, le silence du récit principal, qu’ils font taire. Voilà qui peut rappeler le style de Count Basie, tel que le décrit André Hodeir :

Considérons par exemple les quatre premières mesures du troisième chorus de RED WAGON. C’est dans un tel fragment, en dépit – ou peut-être à cause – de son insignifiance mélodique, que se révèle le mieux l’essence de cette musique : un art de silences mélodiques où la pulsation de la section rythmique, mise en évidence, est comme une grille qui donne au temps un sens précis, où l’on *attend* la prochaine note du piano sans que l’arrivée de celle-ci soit prévisible avec exactitude.<sup>2</sup>

On retrouve bien cet effet d’attente : le lecteur de *Matière de rêves* se raccroche à la continuité du récit du procès, comme l’auditeur à la ligne mélodique du piano, mais dans les deux cas cette continuité attendue est mise à mal par des silences qui laissent entendre autre chose, le « contre-texte », ou la grille rythmique.

Le troisième récit de *Troisième Dessous* comporte de nouveau un récit centralisateur : Michel Butor se promène dans une sorte de labyrinthe blanc où il voit des chambres, suit une piste faite en trombones, puis il neige, il trouve des boccas avec un cerveau, du sang, deux sexes (féminin et masculin), puis une guillotine, décapite ses boccas, et met son petit doigt sous la lame, et la guillotine se désagrège, ses morceaux deviennent phosphorescents et flottent. Le quatrième récit, comme le second, ne se compose que de contre-texte, et le cinquième raconte l’histoire de l’oncle Jules, l’oncle Tchouang, Xenomanes et un narrateur. Le rythme de lecture des récits 1, 3 et 5 est bien différent des 2 et 4 dans lesquels on perd la sensation d’une progression linéaire, comme si le temps du récit se suspendait. On pourrait dire que les

<sup>1</sup> Michel Butor, *Matière de rêves*, *op. cit.*, p. 503.

<sup>2</sup> André Hodeir, *Jazzistiques*, *op. cit.*, p. 88.

récits 1, 3 et 5 se rapprochent plutôt du temps tel qu'on le vit dans le jazz New Orleans, avec une impression de régularité rythmique figée dans l'instant, dans laquelle le soliste se ménage quelques *breaks*, alors que les récits 2 et 4 évoquent le be-bop, ce « culte voué à la brisure<sup>1</sup> », qui trouve un aboutissement dans le jeu de Thelenious Monk :

Il n'est pas très difficile d'apercevoir ce qui nous fascine dans l'extraordinaire I SHOULD CARE (de l'album *Thelenious Himself*). Des impulsions amesurées s'y succèdent, pulvérisant le discours musical sans cependant porter atteinte au sentiment jazzistique, si prompt à s'évanouir dans la fumée des introductions tatumiennes. Ces élongations du temps musical, qui s'inscrivent ici dans un contexte de non-tempo, seraient-elles filles de celles, exprimées dans le tempo et par lui, auxquelles les décalages rythmiques du fameux solo de THE MAN I LOVE (avec Miles Davis) ont familiarisé nos oreilles ? Ne peut-on penser qu'elles existent en fonction d'un tempo second, sous-jacent, que nous ne percevons pas mais dont Monk, lui, *entend* la relation complexe avec les figures qu'il joue ?<sup>2</sup>

L'idée d'un tempo « sous-jacent », dont la logique échappe à l'auditeur, mais qui permet pourtant de ressentir le « sentiment jazzistique » fondamentalement associé au swing, est passionnante et traduit l'un des sentiments de lecture que peuvent procurer ces récits.

Les variations de débit, provoquant des rythmes de lectures différents et cet équilibre spécifique au jazz entre régularité et brisure rapprochent les *Matière de rêves* du jazz, tout comme les variations de timbres, comme je vais le voir maintenant.

<sup>1</sup> Lucien Malson, *Des musiques de jazz*, Marseille, Parenthèses, 1983, p. 68.

<sup>2</sup> André Hodeir, *Jazzistiques*, *op. cit.*, p. 133.

## C) Timbrer le rêve

Ces variations de timbres fascinent Michel Butor, et il m'a expliqué qu'il a tenté de les faire entendre dans la littérature :

Ce qui m'a beaucoup frappé dans la musique de jazz, entre autres choses, c'est que le timbre de l'instrument change presque à chaque note, alors que dans la musique classique on cherche à l'unifier : la trompette doit être *égale*, il faut que les notes soient *égales*. Au contraire, dans le jazz, chaque note peut avoir une intonation spéciale et donc une couleur spéciale : non seulement un timbre mais une *attaque* spéciale. Tous les grands solistes de jazz varient les timbres et les attaques. J'ai essayé dans des textes de faire des phrases, ou des équivalents de phrases, dans lesquelles la sonorité, la couleur change, à l'intérieur de la phrase elle-même. Je ne sais pas si j'ai réussi – mais c'est une autre question. C'est une espèce d'idéal : trouver ces moments où le son change brusquement. La musique symphonique propose aussi des changements de timbre, mais entre deux phrases ; en jazz, c'est dans la phrase elle-même.

En tête du cinquième livre, on peut lire :

Pour cette dernière plongée, quatre grands classiques du récit de rêve viennent à la rescousse de l'explorateur. Il lui a fallu les transcrire comme un harpiste adapte pour son instrument quelque pièce écrite pour un autre. Avec le même souci de fidélité. Les éclats ou piétinements de ces grands rêveurs se mêlent et se démêlent, entre eux et avec les miens, pour que vous y mêliez les vôtres et les démêliez par eux. Cela forme des nuées d'histoires en gestation, des nuages parcourus d'innombrables oiseaux.

Pour ceux qui auraient lu les premiers volumes de cette série, celui-ci s'enrichira de mainte résonance. Pour ceux qui n'auraient pas lu les textes classiques, cette orchestration les colorera quand ils les découvriront dans leur instrumentation originelle. Quoi qu'il en puisse être, le livre est ouvert à tous ceux qui rêvent.<sup>1</sup>

Le mot « transcription » est intéressant et revient sur une question qui traverse tout mon travail : qu'est-ce qu'une transcription musicale en littérature ? On y lit l'idée qu'en citant un motif on joue le motif d'origine comme avec un autre instrument que celui prévu à l'origine. La « couleur » et l'« orchestration » évoquent aussi un changement d'instrument. On joue les mêmes notes, mais avec un autre timbre ; quel serait alors l'équivalent de l'instrument en littérature ? Sans doute le contexte, ou ce qu'on appelle le style, à entendre comme les caractéristiques récurrentes de l'écriture d'un auteur. Cette réflexion sur les timbres vient, d'après Michel Butor lui-même, du jazz, particulièrement du « saxophone de Lester Young » :

<sup>1</sup> Michel Butor, *Mille et Un Plis* (1985), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, VIII, *Matière de rêves*, *op. cit.*, p. 853.

**Jacques Réda : Mais moi, ce qui me frappe encore, c'est ce qui se prononce de plus en plus, non pas au détriment du reste, mais plus au premier plan, plus sensible, c'est la couleur sonore, le rythme qui devient plus sensible que la composition ; elle est toujours là, elle est beaucoup plus engloutie, vous avancez davantage dans une délectation de la langue, il n'y a pas de doute, bien plus précise, bien plus fouillante que les premiers... différente en tout cas. Par exemple, je prends *La Modification*, eh bien, c'est différent... Il y a maintenant un élément, disons, banalement : poétique, il n'y a plus d'impasse. Une liberté, je dirais...**

Michel Butor : Surtout, je crois, c'est devenu plus varié, comme timbre de voix. Là aussi, ç'a été le saxophone de Lester Young. Il m'a fallu des années d'exercices pour arriver à conquérir cette gamme de timbres. Je crois que c'est assez net dans *Matière de rêves*, la façon dont la voix se transforme.<sup>1</sup>

On pense alors aux sons détimbrés et à l'utilisation des doigtés alternatifs qui permettent de jouer le même son avec un timbre différent, très utilisés dans *Lester leaps in* par exemple. On pourrait aussi évoquer toutes les nouveautés de timbre inventées par les jazzmen, typique de ce genre de musique d'après Lucien Malson et Christian Bellest. J'ai déjà cité leur description du glissando et du vibrato, que je redonne ici pour mémoire, dans son contexte :

*Un traitement particulier du son.* – En s'emparant des instruments de musique, le joueur de jazz tenta de transposer en eux les effets de voix des chanteurs africains. Ainsi, au lieu d'émettre le son de manière franche et à sa hauteur « normale », le musicien de jazz put faire varier en cours d'émission l'intensité de ce son et sa résonance et le hisser ou l'abaisser jusqu'à la place visée, parfois distante d'un demi-ton (ex. *The Mood to Be Wooped* de Duke Ellington, le solo de Johnny Hodges). Ces inflexions eurent, et selon les instruments, des sous-espèces dans le glissando où la note s'étire sur plusieurs degrés de la gamme, voire près de l'octave (ex. *Snowball* de Louis Armstrong, la coda), glissando qui peut, une fois la note atteinte, à l'inverse, retomber (ex. *If You See Me Comin'*, solo de guitare de Teddy Bunn). Procédé opposé à celui de l'émission infléchie, l'attaque brusque fut également utilisée par les artistes de jazz (ex. les trompettes de *I Got Rhythm* avec Bill Coleman, ou la trompette de Terence Blanchard dans *By the Way* de Blakey). Enfin, tandis que l'emploi de vibratos accusés, de grande amplitude et de grande fréquence, conférait à la sonorité une chaleur et un volume accrus (ex. *Relaxin' at the Touro* de Muggsy Spanier, l'introduction à la trompette), l'imitation des sons vocaux étouffés ou grondants fut obtenue soit par l'emploi de sourdines (ex. *Black an Tan* de Duke Ellington, les solos de trompette et de trombone bouchés en « wa-wa »), soit par une vibration forcée de la gorge et des cordes vocales déterminant le « growl » instrumental (ex. *Blues* du premier concert du Jazz at the Philharmonic, solo de ténor d'Illinois Jacquet, *Sun Watcher* d'Albert Ayler, *Brazil* de Gato Barbieri). Il faudrait ajouter ces notes qui « couinent » selon la technique du piston mi-baissé à la trompette (ex. *Solid Old Man*, le jeu de Rex Stewart, ou l'extrême fin de *Confessin'* de Wynton Marsalis) et encore ces sons extrêmes sifflés, qui sortent de la tessiture ordinaire de l'instrument et qui sont un comble de l'exacerbation (ex. *The Blues* de Jacquet et le *Sun Watcher* d'Ayler, déjà cités, qui en donnent de bons modèles).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Michel Butor et Jacques Réda, *Entretiens, quarante ans de vie littéraire*, I, op. cit., p. 331.

<sup>2</sup> Lucien Malson et Christian Bellest, *Le Jazz*, op. cit., p. 12-13.

La musique de jazz accorde un prix particulier à ce que François Delalande appelle « la signature sonore<sup>1</sup> » : chaque jazzman cherche à avoir un « son », c'est-à-dire un timbre, particulier.

Il est certain que quand un musicien décide de se consacrer au jazz, il a l'obsession plus ou moins évidente, au fond, d'atteindre un jour à un son identifiable ; ce n'est pas un hasard si c'est en jazz qu'un jeu a eu beaucoup de succès et continue d'en avoir, qui s'appelle le *blindfold test*. C'est-à-dire un colin-maillard où l'on fait écouter, traditionnellement d'ailleurs à des musiciens, d'autres musiciens, sans leur dire qui joue, pour qu'ils essaient de les reconnaître, et surtout de commenter, donc d'analyser, le jeu qu'ils entendent et parfois découvrent. Et ils les reconnaissent à ces qualités qui constituent le son. Il y a évidemment tous les autres éléments : le thème joué, l'accompagnement, la formule orchestrale – mais ceux-ci participent d'un son. Et on pourrait dire qu'un musicien de jazz a passé une sorte de certificat, ou obtenu une consécration, le jour où il est identifiable, c'est-à-dire où avant même de pouvoir compter les mesures on le reconnaît d'emblée ; Parfois même à la prise d'air, au souffle qui précède le son. Par exemple chez un saxophoniste comme Ben Webster on entend parfois un peu de souffle avant d'entendre du son. Il y a comme une aura de souffle, une nébuleuse de souffle qui entoure le son principal.<sup>2</sup>

D'autre part, la façon dont les citations sont travaillées, modifiées, est bien loin de la reprise à l'identique, ou même des variations de la musique classique dont le rapport au thème reste la plupart du temps clairement identifiable. Elles sont plus proches de la reprise de thèmes par le jazz, qui consiste, en plus des modifications de timbres, à des variations mélodiques (adjonctions de notes au thème) et harmoniques (production de formules mélodiques nouvelles fondées sur les accords de la matrice harmonique du thème originel). En effet les motifs extraits d'autres œuvres ou même les autocitations des cinq livres de *Matière de rêves*, ressemblent bien à ceux du jazz : ils sont retravaillés suivant un style personnel et on peut voir une interinfluence du morceau cité et du style de celui qui cite. Qu'on pense par exemple au fameux *Cherokee* de Charles Parker, qui reprend un air de piano de Ray Noble, *Cherokee*, dans des rythmes et des harmonies de be-bop. Il ne s'agit pas de reprendre fidèlement, ou même de conserver l'esprit, du texte originel, mais bien plutôt de l'utiliser comme base d'une création personnelle. Là où le *Cherokee* de Ray Noble est cristallin, mélancolique, celui de Charles Parker est plus dynamique et joyeux. On pourrait aussi évoquer les morceaux de Louis Armstrong, par exemple *Heebie Jeebies*, chanson d'Atkins, dans laquelle il remplace parfois les paroles par des onomatopées, selon le style du scat, jazz vocal caractérisé par le fait que les paroles sont parfois remplacées par des onomatopées.

L'usage des autocitations rapproche aussi ces livres du jazz : les cinq livres de *Matière de rêves* constituent en quelque sorte des « standards », au sens que le jazz donne à ce mot, repris et modifiés à l'infini d'un livre à l'autre. On appelle « standards » de jazz des motifs composés par des jazzmen qui

<sup>1</sup> François Delalande, *Le Son des musiques, entre technologie et esthétique*, Paris, INA-Buchet/Chastel, Pierre Zech éditeur, 2001, p. 69.

<sup>2</sup> Philippe Carles, en entretien avec François Delalande, *Ibid.*, p. 70.

deviennent la matière de base de composition pour les autres jazzmen, dont le travail consiste avant tout à connaître ces multiples standards à partir desquels ils peuvent construire leur style personnel. Il s'agit donc de créer une matière musicale ou littéraire suffisamment souple pour pouvoir s'adapter à différents contextes, suffisamment ouverte pour créer un champ où un autre (ou le même à un autre moment, dans un autre rêve, et Michel Butor rêvant se caractérise par des changements d'identités incessants, je l'ai vu) puisse trouver le moyen d'exprimer son art. À titre d'exemple, voici une liste non exhaustive des reprises du standard « 'Round Midnight » inventé par Thelonious Monk :

- 1947 : Thelonious Monk, *Genius of Modern Music*
- 1952 : Stan Getz, *Birdland Sessions*
- 1953 : Miles Davis avec Charlie Parker, *Collectors Items*
- 1953 : Miles Davis and The Lighthouse All-Stars, *At Last !*
- 1954 : Thelonious Monk, *Piano Solo*
- 1955 : Miles Davis, *'Round About Midnight*
- 1956 : Miles Davis avec Thelonious Monk, *Miles Davis and the Modern Jazz Giants*
- 1957 : Miles Davis, *Miles Davis Quintet Featuring Barney Wilen, Amsterdam*
- 1958 : Michel Legrand, *Legrand Jazz (avec Miles Davis, John Coltrane, Paul Chambers, Bill Evans...)*
- 1959 : Art Pepper, *Art Pepper + Eleven : Modern Jazz Classics*
- 1959 : Wes Montgomery, *The Wes Montgomery Trio*
- 1960 : Miles Davis, *Olympia Mars 20th 1960*
- 1961 : Thelonious Monk *Quartet, Live in Stockholm*
- 1961 : Miles Davis, *Directions*, sorti en 1981
- 1961 : Miles Davis, *Miles Davis at the Blackhawks*
- 1963 : Bill Evans, *Conversations with Myself*
- 1965 : Miles Davis, *Highlights from the Plugged Nickel*
- 1966 : Baden Powell, *Tristeza on Guitar*
- 1969 : Miles Davis, 1969 Miles, *Festiva de Juan Pins*
- 1978 : Claude Nougaro, *Autour de minuit* (paroles françaises de Claude Nougaro, musique créditée à Thelonious Monk, Cootie Williams et Bernie Hanighen), album *Tu verras*
- 1982 : Art Pepper, *Tête-à-tête*
- 1984 : Michel Petrucciani, dans *Live at the Village Vanguard*
- 1995 : Howard Johnson & Gravity, *Gravity!!!*
- 1995 : James Carter, *The Real Quietstorm*

De ce standard, Miles Davis dira:

'Round Midnight était très dur parce qu'il avait une mélodie complexe, fallait pas s'éparpiller. Il fallait qu'on entende les accords, la grille, mais aussi ce qui venait par-dessus. C'était un de ces thèmes qu'il faut entendre. Pas comme une mélodie ou un motif ordinaire de huit mesures, en mineur. Un thème dur à apprendre et à retenir. J'arrive toujours à la jouer, mais pas trop, sauf quand je travaille seul. Ce qui me donnait le plus de mal, c'était toutes ces harmonies. Il me fallait entendre le thème, le jouer et improviser de telle façon que Monk entende la mélodie.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Miles Davis, *Miles Davis avec Quincy Troupe, Miles : L'autobiographie*, Infolio, 2007.



À travers ce témoignage, on comprend bien que la reprise de ce standard nécessite une compréhension profonde de son fonctionnement harmonique et rythmique de telle façon que, sans reproduire pour autant la mélodie, elle reste reconnaissable, au moins pour Monk. La complexité de la mélodie impose de ne pas « s'éparpiller », c'est-à-dire que la part d'improvisation ne doit pas trop s'éloigner de l'organisation initiale de la mélodie, sous peine de perdre celle-ci de vue, parce que ses évolutions n'ont rien d'attendu, ne peuvent pas être retrouvées comme au hasard d'un développement harmonique improvisé. De la même façon, Michel Butor reprend des citations d'autres livres ou de ses propres livres en improvisant certains aspects, ce qui devient particulièrement visible dans le cas où le même extrait est repris plusieurs fois sous différentes formes.

### a) « Tons de voix »

C'est d'abord les changements de typographie qui donnent l'impression de lire une autre écriture. Prenons l'exemple des « chansons d'ombre » que j'ai déjà évoquées : on y trouve des strophes en italiques, des strophes en romain, des phrases en capitales et romain, ce qui donne l'impression que ces textes ne sont pas tous sur le même plan, et que sans doute, si on les lisait à haute voix, on dirait plus fort les capitales, on chuchoterait les italiques et on scanderait les strophes. Les italiques, utilisées très fréquemment dans le contre-texte, sont comme l'envers du récit, comme des réminiscences plus ou moins suivies. Elles sont, dans le rêve, un décrochage supplémentaire de la logique, comme dans *Réseau aérien* où elles permettent d'écrire les rêves des passagers.

D'autre part, un système d'annonces indique des « tons de voix propres », pour reprendre l'expression de Jacques La Mothe :

Par ailleurs, les commentaires didascaliques qui accompagnent la lecture du second volume et permettent de repérer à quel niveau, à quelle nature appartient le fragment de texte lu : au-delà d'une typologie, « souvenir », « écho », « annonce », « lapsus », « rencontre », « dérapage », c'est au ton de voix propre à chaque type de texte que renvoient ces indications, suggérant de ce livre une lecture à haute voix.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Jacques La Mothe, *L'Architexture du rêve*, op. cit., p. 37.

Enfin, certains passages sont surchargés d'allitérations et d'assonances, créant une pâte verbale particulière. On pense à la série des « allô Paris », issus d'un oratorio créé avec René Koering dans *Quadruple Fond*, ou encore à cette série dans *Second Sous-sol* :

La convocation, la comparution, la confiscation, la confrontation, la contradiction, la consultation, la complication, la conspiration, la congrégation.<sup>1</sup>

L'interdiction, l'interjection, l'interception, l'interpellation, l'interrogation, l'intervention, l'interruption, l'interpolation, l'interposition, l'interpénétration,<sup>2</sup>

La décollation, la défoliation, la déflagration, la démolition, la détonation, la déploration, la déréluction, la dépréciation, la dénégation, la détermination,<sup>3</sup>

La respiration : la transition, la transcription, la translation, la transposition, la transpiration, la transsudation, la transplantation, la transformation, la transmutation, la transmigration.<sup>4</sup>

Les assonances et allitérations, mais aussi le fait que ce ne sont que des mots de quatre syllabes pour les trois premières occurrences, puis de trois syllabes pour la dernière, crée une pâte verbale particulière qui me semble appeler un timbre, une façon de dire, d'accentuer les mots, spécifique.

## **b) Des rêves en arc-en-ciel**

Certains motifs reviennent dans tous les récits de *Second Sous-sol*, mais chaque récit les teinte d'une couleur particulière : dans le second récit, tout est blanc, dans le troisième, tout est noir, dans le quatrième tout est vert et dans le cinquième tout est rouge. Les temps et les pronoms changent aussi, ce dont j'aurai l'occasion de parler plus tard. Pour l'instant, ce qui m'intéresse est de comprendre comment l'évocation d'une couleur modifie le motif, lui donnant comme un timbre différent. Les mots sont les mêmes à peu de chose près, pourtant l'atmosphère créée est modifiée, parce que les couleurs appellent une symbolique bien particulière. Cette façon d'ajouter des noms de couleur à la citation rappelle la variation mélodique typique du jazz, qui consiste à ajouter des notes entre celles du thème initial.

<sup>1</sup> Michel Butor, *Second Sous-sol*, *op. cit.*, p. 460.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 464.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 468

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 470.

Ainsi le rêve du déménagement (troisième récit de *Matière de rêves*, premier tome) est repris mais en noir et avec les pronoms « tu » dans le troisième récit : « Tu t'aperçois que sa main est blessée ; le sang coule goutte à goutte sur un petit tapis à demi brûlé ; tu prends le mouchoir noir pour essayer de la panser.<sup>1</sup> » reprend : « Je m'aperçois que sa main est blessée ; le sang coule goutte à goutte sur un petit tapis à demi brûlé ; je prends le mouchoir pour essayer de la panser.<sup>2</sup> » L'adjonction de l'adjectif « noir » renforce l'aspect sinistre de la scène, d'autant plus qu'il fait ressortir la couleur de charbon du tapis « à demi brûlé ».

Dans le quatrième récit, c'est un extrait du cinquième récit du premier livre de *Matière de rêves* qui est repris en vert et au futur : « Nus sous de longs manteaux de plumes vertes, admirablement tatoués des pieds à la tête, ne diront rien, sauront que tu ne comprendrais pas leur langage vert.<sup>3</sup> » Voici le motif d'origine : « Les médecins maoris m'attendent, nus sous leurs longs manteaux de plumes, admirablement tatoués des pieds à la tête, ne disent rien, savent que je ne comprendrais pas leur langage.<sup>4</sup> » Les plumes et le langage verts donnent l'impression que les médecins maoris sont liés à la nature, que leur langage est celui des plantes peut-être. Ils évoquent alors des créatures fantastiques, magiques, dont on ne sait s'ils seront cléments ou cruels. Voici le même motif dans le cinquième récit, cette fois-ci en rouge et avec l'adjonction d'insultes : « Les médecins maoris t'attendent, irrégulier, nus sous leurs longs manteaux de plumes rouges. Qui ? Admirablement tatoués des pieds à la tête, ne disent rien, savent que tu ne comprendrais pas leur langage. Qui entre ? Dors. Tac.<sup>5</sup> » Puis : « Tu ne comprendrais pas leur langage, moisissure ; ils t'emmènent dans une ambulance toute moderne à travers les fougères arborescentes vers leur hôpital rouge qui flotte sur un lac.<sup>6</sup> » Les plumes et l'hôpital rouges donnent quelque chose de plus agressif, de plus inquiétant, ce qui est renforcé par les insultes.

<sup>1</sup> *Ibid.*, 568

<sup>2</sup> Michel Butor, *Matière de rêves*, *op. cit.*, p. 474.

<sup>3</sup> Michel Butor, *Second Sous-sol*, *op. cit.*, p. 590.

<sup>4</sup> Michel Butor, *Matière de rêves*, *op. cit.*, p. 507.

<sup>5</sup> Michel Butor, *Second Sous-sol*, *op. cit.*, p. 615-616.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 617.

### c) Mille et un rêves ?

On peut considérer aussi que la modification des pronoms procure un effet proche de celui d'un changement de timbre en musique. Le même message est transmis mais le point de vue a changé, par exemple dans le troisième récit de *Second Sous-sol* :

Devant vous s'ouvre un long tunnel qui traverse des épaisseurs de roc, mais qui est orientable à l'aide d'un volant, à l'extrémité duquel vous apercevrez tour à tour la mer, la neige, un troupeau de rennes, puis des atolls, des volcans, des geysers ; vous pourrez y rester des heures, les chambres des filles sont derrière vous, grâce à des miroirs mobiles vous les regarderez dormir ;<sup>1</sup>

Il reprend un passage de *Matière de rêves*, en passant de la première personne du pluriel à la seconde.

Devant nous s'ouvre un long tunnel qui traverse des épaisseurs de roc, mais qui est orientable à l'aide d'un volant, à l'extrémité duquel nous apercevons tour à tour la mer, la neige, un troupeau de rennes, puis des atolls, des volcans, des geysers ; nous pourrions y rester des heures, les chambres des filles sont derrière nous, grâce à des miroirs mobiles nous les regarderons dormir ;<sup>2</sup>

Ces changements sont très fréquents, j'en ai présenté d'autres exemples précédemment. Dans *Quadruple Fond* leur changement se généralise : dans les deux premiers récits, « je » désigne Henri ; le « nous », vers la fin du deuxième récit, désigne alors Henri et l'une des deux sœurs, sans qu'il soit évident de savoir laquelle d'ailleurs. Dans les troisième et quatrième récits c'est le directeur qui dit « je », avec cependant quelques occurrences de ce pronom qui continuent à désigner Henri, disséminées dans l'ensemble des deux récits. Dans le dernier récit, la narration se fait à la troisième personne, et les quelques occurrences du pronom « je » renvoient à Maggy. Ces variations permettent de reprendre les mêmes situations, les mêmes histoires, mais en changeant le point de vue, offrant un véritable chatoiement, où certains éléments se dévoilent peu à peu. Voici un extrait du quatrième récit, dans lequel le directeur discute avec le marlou pour lui exposer son plan qui doit amener la rupture d'Henri et Maggy :

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 583-584.

<sup>2</sup> Michel Butor, *Matière de rêves*, *op. cit.*, p.485.

« Mais nous pouvons faire comme si... – Comme si ? – Laissez-moi vous raconter : par une petite mise en scène toute simple, comme elle commençait à nous gêner un peu, nous lui avons fait croire qu'elle était... morte. – Et il l'a cru ? – C'est un artiste. Il était si ému. Il n'a rien soupçonné. » Le beau marlou part d'un grand rire. « Et alors ? – Attendez, mon cher, attendez ! Il s'agit de lui faire croire qu'elle est amoureuse de vous. – Elle ne marchera pas. – Attendez encore, cela ne suffirait pas, il lui pardonnerait, il s'imaginerait que c'était à cause de leur séparation... Les amoureux ! Vous le savez vous-même. Il faut lui faire croire que c'est elle qui lui a joué cette farce, que c'est elle qui lui a fait croire à sa mort, pour se débarrasser de lui, parce qu'elle était amoureuse de vous. – Il sera un peu écœuré. – Il se jettera dans les bras de son seul ami, de votre seul ami ! » Le beau marlou éclate encore d'un grand rire. Monsieur Igor le fait taire. Marcel vient d'apparaître au bout de la rue des Ombres, mains dans les poches. J'ai été bien forcé d'y croire je suis bien obligé d'y croire le cou dans mes mains.<sup>1</sup>

Cette explication permet d'éclairer enfin toutes les allusions au départ de Maggy, et particulièrement la série « j'ai été bien forcé d'y croire » ou « je suis bien obligé d'y croire » qui reviennent très régulièrement depuis le début du livre sans qu'on sache les raccrocher à aucune situation. Elles deviennent alors l'expression de la désillusion d'Henri. De plus, le personnage du marlou, dont on sait qu'il doit être joué, dans *Votre Faust*, par le même acteur que Richard, l'ami d'Henri, se complexifie ici puisqu'il dit qu'il est « le seul ami » d'Henri, intégrant ainsi le personnage de Richard. Le passage, s'il explique la série des « j'ai été bien obligé d'y croire », enrichit d'inexpliqué le personnage du marlou : rien n'est jamais fermé, définitivement interprété, dans ce texte.

Il résulte de ces jeux sur les pronoms et sur les couleurs que la situation la plus simple, comme l'arrivée du couple Butor dans une nouvelle maison, n'en finit pas d'être narrée, reprise, montrée autrement, légèrement modifiée. Aucun récit n'est jamais achevé, ce que signifie bien le titre du cinquième livre, *Mille et Un Plis*, qui reprend le titre des *Mille et Une Nuits*, Michel Butor ayant expliqué que, pour lui, le nombre 1 001 désigne l'infini, l'inachevé.

Cette idée d'œuvre inachevée, inachevable, qu'on a vue dans les romans avec *Degrés* ou *L'Emploi du temps*, dans les œuvres mobiles, dans l'expansion sans fin du cosmos Beethoven (*Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, « Les révolutions des calendriers », *Le Château du sourd*), dans l'ouverture de *Votre Faust*, est particulièrement présente dans les livres de *Matière de rêves*. Le jeu d'autocitations remet en cause l'idée que les livres précédents étaient des œuvres finies, puisqu'ils sont réécrits, ou plutôt écrits de nouveau, autrement. Cela est particulièrement vrai pour *Quadruple Fond* qu'on peut lire comme une nouvelle écriture (plutôt qu'une réécriture) du livret de *Votre Faust* : la fragmentation, les glissements des noms des personnages racontent une autre histoire. Cette réinvention permanente, qui fait de la reprise une création, est caractéristique du style de Parker ou Coltrane, d'après Gilles Mouëllic :

<sup>1</sup> Michel Butor, *Quadruple Fond*, op. cit., p. 845.

Pour Parker ou Coltrane, la confiance dans l'aléatoire est totale. Peu de créateurs ont su se remettre ainsi en question en permanence, donner à entendre cette insatisfaction fondamentale en luttant sans cesse contre l'immobilisme. L'*œuvre* (ou *structure*) *en mouvement* est une autre manière de considérer cette ouverture nouvelle. Chaque performance devient alors un fragment d'une même œuvre, qui ne serait jamais achevée.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Gilles Mouëllic, *Le Jazz, une esthétique du XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 79-80.

## Conclusion : les mots à bras-le-corps

Le jazz, tant aimé par Michel Butor, amène dans l'écriture de ce dernier une certaine liberté, une plus grande souplesse, une ouverture sur l'improvisation et une attention nouvelle aux timbres, qui vont entraîner sur de nouvelles voies des tendances que j'ai déjà notées dans le reste de son œuvre : l'étude du fonctionnement de la mémoire et du temps, des fluctuations de la personnalité et du métissage des cultures.

J'aime beaucoup la musique classique, et il est facile de voir dans mes livres quel enseignement j'en ai tiré ; mais je me suis efforcé aussi de tirer parti de la musique de jazz, de la façon dont le dialogue y apparaît, de tout le travail sur la prononciation dans l'instrument. J'ai essayé ainsi de travailler des textes dans lesquels soit dépassée la « partition » au sens mallarméen, à l'intérieur desquels l'expérience romanesque tente de traverser toute l'expérience poétique, des textes dans lesquels le ton et le timbre vont pouvoir changer d'une phrase à l'autre, et même à l'intérieur d'une phrase. Cela présente de grosses difficultés parce que plus on arrive dans le détail, plus il devient difficile pour le lecteur de restituer cette couleur ou prononciation. Mais c'est parce que c'est difficile qu'il faut se hâter de le commencer. D'autres réussiront où j'aurai échoué.<sup>1</sup>

Le jazz, c'est aussi pour Michel Butor la musique qui se danse, la pulsation qui met en mouvement le corps. Il parle souvent de son expérience des caves de Saint-Germain et particulièrement des jeux de la contrebasse. On retrouve cette écoute du corps et de ses pulsations dans *Matière de rêves*. Là où la musique contrapuntique ou celle de la seconde école de Vienne permettaient un approfondissement de la construction, de la structuration, toujours au service de l'expression de soi, j'espère l'avoir montré, le jazz opère un décentrement, un lâcher-prise de la logique et un retour à l'instinct physique, ce qui se traduit par l'évocation récurrente dans les cinq livres de *Matière de rêves* de la sexualité, de la nudité, de l'alimentation et de la dégradation physique.

<sup>1</sup> Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, op. cit., p. 1170.

## CONCLUSION

**« Il se perd, puis il se retrouve<sup>1</sup> »**

<sup>1</sup> Michel Butor à Madeleine Santschi, dans *Voyage avec Michel Butor*, l'Âge d'Homme. Citation mise en tête du volume *Une schizophrénie active, deuxième voyage avec Michel Butor*, Madeleine Santschi, 1995, l'Âge d'Homme, Paris.



La musique entraîne l'écriture butorienne dans l'interstice, à l'articulation de deux arts, dans une dimension nouvelle où l'imaginaire prend d'autres formes. Lucien Dällenbach voit dans cette passion du lien, du passage, l'une des caractéristiques fondamentales de l'œuvre de Michel Butor, et en particulier du *Génie du lieu*, qui est une façon « de tisser des réseaux entre foyers, de multiplier les canaux de toutes sortes, – bref : de conjoindre le *Génie du lien* au *Génie du lieu*.<sup>1</sup> » Les frontières deviennent perméables, les formes implorent, la critique devient *Dialogue*, l'étude *Improvisation*, le roman *Mobile*, le *Rêve* devient *Matière*, et la littérature migre hors du livre pour devenir spectacle, opéra, jusqu'à informer le monde. Mireille Calle-Gruber travaille sur ce rapport à la frontière chez l'écrivain, dans sa participation au colloque *La Création selon Michel Butor – Réseaux, Frontières, Écarts* : « Butor n'abolit pas les frontières, ne brouille pas les cartes ni les contraintes propres à chaque exercice : il marque la frontière pour mieux la passer. Outrepasser. Pratiquer la frontière. Où la littérature se conçoit machine à inventer des passes ; et le portrait de l'artiste en frontalier.<sup>2</sup> » Il s'agit de « pratiquer la frontière », c'est-à-dire de la rendre visible afin de créer des possibilités de communication à travers elle. La différence, l'altérité, devient la condition *sine qua non* du dialogue : l'autre est bien défini comme étranger, comme celui qui vit au-delà de la frontière, mais c'est en cela qu'il est intéressant, voire possible, de nouer le dialogue avec lui. C'est bien ainsi que Michel Butor utilise la littérature, perçant les frontières des genres, mais aussi les frontières géopolitiques, culturelles, sociales et artistiques :

Notre société ne nous satisfait pas ; elle est pleine de contradictions, et pourtant nous n'avons nulle envie de revenir en arrière. Nous nous trouvons dans une sorte de chaos, à chercher ce qu'il faudrait faire. Nous ne savons plus ce que nous voulons. Le rêve individuel ou ces rêves institutionnalisés, collectifs que sont les spectacles, les fêtes, nous permettent de le découvrir peu à peu.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Lucien Dällenbach, « Pour une littérature planétaire », dans *Butor aux quatre vents*, sous la direction de Lucien Dällenbach, Paris, José Corti, 1997, p. 21.

<sup>2</sup> Mireille Calle-Gruber, « Passage de lignes ou Les Improvisations critiques de Michel Butor », dans *La Création selon Michel Butor – Réseaux, Frontières, Écarts*, *op. cit.*, p. 114.

<sup>3</sup> Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, *op. cit.*, p. 1183.

On comprend bien ici la fonction éthique que remplissent, d'après Michel Butor, « les spectacles », « les fêtes » : cela peut éclairer son goût pour le contact direct avec le public, à travers des lectures publiques, des formes comme les « concerts-conférences » ou des opéras. La musique transmet un aspect collectif, festif, voire ritualisant, à la littérature de Michel Butor. La leçon de musique donnée au mot, c'est cette manière d'écrire une littérature en constellation, qui crée des liens entre les éléments les plus disparates, pour faire surgir du « chaos » un ordre difficile à cerner, mais toujours accueillant, afin de comprendre le monde comme un système non seulement cohérent, mais aussi hospitalier.

Cette façon de perdre son lecteur dans un ensemble chatoyant, chaotique pour mieux lui donner la sensation d'un ordre qui émerge permet de comprendre l'importance du voyage dans l'œuvre de Michel Butor, qui devient l'outil d'un va-et-vient de l'ordre au chaos, parce que l'un ne peut advenir qu'à partir de l'autre, dans une tension qu'on ne peut pas résoudre :

Je veux que le lecteur voyage. Et pour qu'il voyage vraiment, il faut qu'il y ait des moments où il ait l'impression de se perdre. Il se perd, puis se retrouve. Quitte à revenir dans cette région qu'il commence à connaître, puis à trouver un autre endroit où il va se perdre à nouveau et se retrouver. Je veux ce sentiment de découverte. Un texte où, bon, on a voyagé pendant un certain temps et on arrive quelque part et tout à coup tout change. On trouve quelque chose qui peut être un émerveillement, mais qui peut être terrifiant aussi. J'aime ce sentiment de désorientation absolue qui ne pourra être transmué en émerveillement que lorsqu'on saura des tas de choses, que lorsqu'on aura à disposition des quantités de moyens autres.<sup>1</sup>

La « désorientation absolue » est recherchée : l'imitation de structures musicales, en déconstruisant nos habitudes de lecture, installe une forme de secret inhérente à l'œuvre butorienne. J'ai vu à plusieurs reprises que ce secret est essentiel au don : c'est peut-être un don d'innocence que nous fait l'écrivain, nous offrant la possibilité de lire comme au premier jour, en dehors de tout apprentissage-dressage. C'est aussi le don de la non-maîtrise, de l'incertitude, d'un monde encore vierge, d'un nouveau Nouveau-Monde<sup>2</sup> qu'il nous sera loisible d'explorer avec nos yeux et nos oreilles.

Pour transmuier le « sentiment de désorientation absolue » que l'œuvre butorienne procure en « émerveillement », un « voyage » est nécessaire, un voyage qui est toujours une ouverture à « des quantités de moyens autres », c'est-à-dire à d'autres façons de lire, le livre et le monde. La musique est l'un de ces « moyens autres », qui, comme l'étape d'un voyage, ouvre à une foule d'autres moyens

<sup>1</sup> Michel Butor à Madeleine Santschi, dans *Voyage avec Michel Butor, op. cit., Une schizophrénie active, deuxième voyage avec Michel Butor, op. cit.*

<sup>2</sup> On peut aussi lire comme cela la fascination qu'exerce l'Amérique sur l'auteur, dont témoignent *Mobile, 6 810 000 Litres d'eau par seconde*, ou « Chateaubriand et l'ancienne Amérique ».

invisibles jusqu'alors. Notons d'autre part que ce « sentiment de désorientation absolue » est aussi celui que provoque, paradoxalement, le sérialisme intégral dans sa période « ponctuelle », représenté par exemple dans certaines œuvres de Pierre Boulez, comme le montre Jean-Yves Bosseur dans sa thèse :

C'est pourquoi aussi, à l'audition, les œuvres sérielles les plus strictes de la période « ponctuelle » donnent partiellement l'impression de résulter de processus d'indétermination : ce qui a été conçu comme une nouvelle forme d'ordre, multipolaire, se renverse paradoxalement dans la perception, le refus d'une efficacité de perception engendrée par des « formes claires » favorise un état chaotique qui rend possible une saisie instantanée, non-médiatisée des événements sonores dont les principes de déduction réciproque, succession et relation semblent trop complexes pour que se dégage une impression d'ordre intelligible.<sup>1</sup>

J'ai essayé de rendre compte de cette dynamique généreuse, de cette ouverture constante, en faisant apparaître des liens entre les différents genres littéraires (si la notion peut encore s'appliquer à cette démarche d'invention constante, de bouleversement incessant de la forme) qui composent l'œuvre de Michel Butor. Cette porosité des frontières touche le domaine esthétique, puisque les différents arts se mettent à dialoguer et à s'influencer, mais tend à s'élargir : les différentes langues se rencontrent dans le texte (*Votre Faust*, *Description de San Marco*, *Le Sablier du phénix*), les cultures les plus étrangères s'inventent des possibilités d'échange (*Le Château du sourd*, « Les révolutions des calendriers », *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, *Mobile*), jusqu'à rendre absurde toute forme d'exclusion (racisme dans *Mobile* et *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, haine religieuse dans *Mobile*, anti-germanisme d'après-guerre dans *Portrait de l'artiste en jeune singe*).

L'écriture de Michel Butor permet l'invention ou la révélation de réseaux, de liens entre des éléments culturels préexistants. Plutôt qu'un démiurge, créant à partir de rien, Michel Butor est un passeur, vivifiant la culture du passé, la liant à celle du présent, comme le remarque François Aubral, qui rapproche cela de l'engagement politique de l'écrivain :

Le premier acte du système d'écriture de Michel Butor consiste à démystifier l'idéologie de la création. Michel Butor pense, certes, que pour l'écriture il faut un écrivain, mais il se refuse absolument à dire que l'écrivain doit être considéré comme une espèce de personnage sacré, distant, autre, différent. Toute la représentation idéologique de l'écrivain spécialement développée par le romantisme s'écroule avec Michel Butor.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Jean-Yves Bosseur, « *Votre Faust* », *Miroir critique*, thèse de troisième cycle, *op. cit.*, p. 3.

<sup>2</sup> François Aubral, *Michel Butor*, *op. cit.*, p. 45.

Écrire avec ce qui existe déjà, c'est s'inscrire dans le monde, c'est faire de l'artiste un artisan. Michel Butor est aussi celui qui refuse la spécialisation : si l'écriture butorienne est exigeante, c'est qu'elle nous fait écrivain, musicologue ou critique d'art. Dans son sillage, Michel Butor nous fait franchir le pas qui sépare le spectateur de l'artiste, il nous interdit l'immobilité et la certitude. On peut comprendre ainsi la manière dont il assouplit la frontière entre critique – littéraire ou artistique – et écriture, « écrivains » et « chercheurs » :

Il s'agit d'arriver à obtenir un respect des entreprises gouvernementales ou autres pour une région dont elles ont non pas un besoin superficiel de publicité, mais un besoin absolu pour leur propre transformation et parfois disparition. Il faut donc arriver à dépasser peu à peu cette opposition encore si souvent valable aujourd'hui entre conservation et transformation, comprendre qu'on ne peut conserver qu'en transformant, et inversement qu'on ne peut transformer qu'en conservant d'une certaine façon, et même qu'en ranimant un passé perpétuellement en risque d'oubli. Souhaitons ainsi que beaucoup d'écrivains soient de véritables chercheurs.<sup>1</sup>

On comprend ici que l'association de la conservation et de la transformation n'est pas seulement une affaire d'esthètes : elle a, sous la plume de Michel Butor, une résonance politique très forte. La référence aux « entreprises gouvernementales » fait entendre le sens politique du mot « conservation », qui renvoie aussi ici au conservatisme politique, sans exclure pour autant un sens plus général, qui s'applique en premier lieu à l'art : au sein même du mot, le réseau se tisse. Il y a dans cette association un paradoxe qui parcourt toute l'œuvre de Michel Butor : ne peut se conserver que ce qui se transforme, seul le mouvant est stable. Lisons à ce propos une comparaison entre *Degrés* et *Mobile* que Michel Butor propose lors d'un entretien avec Georges Charbonnier :

Quand je l'ai écrit [*Mobile*], j'ai eu l'impression de faire un énorme agrandissement d'un détail de *Degrés*. Mais évidemment les choses se sont renversées. Dans *Degrés*, on a une organisation stable qui se met en mouvement, un mouvement qui la détruit, qui la fait exploser, et on espère que dans cette explosion même se révèle la possibilité d'un autre ordre, disons d'une autre civilisation. Dans *Mobile*, je crois qu'on a, on peut voir des organisations aussi fortes que celle qui est prise comme point de départ de *Degrés*, mais qu'on les voit toutes entières bouger, on peut les voir, au moins en partie, se faire et se défaire, et d'autres se refaire.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, op. cit., p. 1189.

<sup>2</sup> Michel Butor dans Georges Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, op. cit., p. 15.

L'organisation de *Degrés* se détruit parce qu'elle se cramponne à sa fixité : Vernier n'accepte pas de laisser toute la responsabilité de l'écriture à son neveu, il veut garder la maîtrise de l'œuvre, et le système de l'éducation nationale tel qu'il nous est décrit est une image de cette tentative, cette tentation, de l'immobilisme. Au contraire, les structures de *Mobile* sont sans cesse en mouvement, ce qui leur permet de perdurer, de « se faire et se défaire », d'être toujours créatives.

J'ai tenté d'inscrire mon analyse de l'œuvre de Michel Butor dans le sillage du geste créateur de l'auteur, faisant voir l'un des réseaux cohérents qu'on peut lire dans cette œuvre, mettant en valeur l'une des constellations qu'on peut imaginer à partir de ces textes dont l'aspect disparate ne peut pas masquer une vocation toujours commune à traduire une vision du monde comme dialogue, comme flux où les contraires n'en sont plus, où plus rien, plus personne, n'est exclu.

C'est de cette conscience d'un ordre incluant que provient, d'après moi, l'atmosphère ludique et souriante, « l'allégresse », selon le mot de Jean Starobinski<sup>1</sup> ou cet « optimisme inébranlable » d'après Lucien Dällenbach<sup>2</sup>, qui émane de l'œuvre de Michel Butor. L'influence de la musique sur la littérature permet d'inventer une nouvelle écriture à contraintes, qui doit imiter une forme musicale, et dont l'écriture et le déchiffrement, ou le déchiffrage, est un jeu. Michel Butor nous apprend, à travers la littérature-musique, que le monde est une fête :

Octuor des mains :  
Si nous aimons festins et danses  
qui gouvernent notre univers  
festins mâles danses femelles  
dans les blancheurs de nos ténèbres<sup>3</sup>

Le mot « octuor » introduit l'allusion à la musique, qu'on retrouve à travers les « danses ». Une atmosphère joyeuse se dégage de cette strophe, avec l'évocation des « festins et danses », mots auxquels l'absence de déterminant donne un aspect archaïsant, comme pour rappeler que ces fêtes sont celles de l'origine. En effet, elles ont une dimension mythique puisqu'elles « gouvernent notre univers » : on retrouve l'idée que la musique, sous-entendue par le mot « danses », est un principe d'organisation du monde entier. Cette organisation est accueillante, puisqu'elle réconcilie les contraires (mâles-femelles,

<sup>1</sup> Mireille Calle (dir), *Métamorphoses Butor; entretien avec Mireille Calle*, entretien de Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 91.

<sup>2</sup> Lucien Dällenbach, « Pour une littérature planétaire », dans *Butor aux quatre vents*, sous la direction de Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 18.

<sup>3</sup> Michel Butor, *Gyroscope (Porte chiffres)* (1996), dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, VII, *Le Génie du lieu 3*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2008, p. 907.

blancheurs-ténèbres). On peut alors interpréter le complément du nom « des mains » de manière symbolique : les « mains » évoquent le partage.

Ce mouvement englobant s'élargit encore et encore, en faisant entrer, par exemple, d'autres arts dans la danse, et on pense à ses très nombreuses collaborations avec les plasticiens. Ainsi, *Une nuit sur le mont chauve* fait le lien non seulement entre l'art de la gravure et celui de la littérature, puisque Michel Butor écrit ses poèmes à partir d'un carnet de Miquel Barcelo, mais aussi avec la musique, car le titre reprend celui d'une œuvre de Moussorgski. Et dans cette danse des arts, la boucle ne se boucle jamais, puisqu'on sait que le musicien Moussorgski s'était lui-même inspiré d'une nouvelle de Gogol dont le titre initial était « Nuit de Saint-Jean sur le Mont Chauve ». De plus, Michel Butor reprend dans son texte des extraits de la « Walpurgisnacht » de Goethe, tirée de son *Faust*. La poésie de Michel Butor laisse entendre toutes ces résonances, créant, ou faisant apparaître, des ponts entre ces œuvres, des dialogues possibles. Ainsi, on peut lire, dans un quatrain intitulé « Musical » : « L'orchestre reprend son tango tandis que les couples s'écartent pour revenir entremêler leur thorax aux côtes battantes. » À partir de la musique de Moussorgski et de l'univers de la Nuit de Walpurgis, Michel Butor tisse des liens avec d'autres musiques (le « tango », qui dans ce contexte a quelque chose d'exotique, d'humoristique), et d'autres univers (les mots « thorax », « côtes » évoquent les danses macabres médiévales et introduisent un lexique médical dont l'aspect décalé a une valeur humoristique). Ce choix de l'ouverture à la diversité, de la préservation et de la culture de la différence, se fait envers et contre l'air du temps, représenté dans la citation qui suit par un groupe nominal singulier désignant une pluralité de personnes (« la société française »), et par le pronom indéfini « on » qui renvoie au même référent par son indéfinition :

La société française encore aujourd'hui n'encourage pas les mélanges. On n'aime guère qu'on fasse de la peinture tout en écrivant des livres ou en faisant de la médecine. Ce sont seulement quelques individus qui réussissent à imposer ce franchissement des frontières et à grand effort. Dans d'autres pays et à d'autres époques cette universalité était considérée comme allant de soi. Il m'est arrivé de voir des gens s'étonner de l'intérêt que je porte à la peinture et à la musique, non seulement du fait qu'étant écrivain je m'intéressais à l'une ou à l'autre, mais surtout de ce que je m'intéressais aux deux. On me traitait presque de « touche à tout ».<sup>1</sup>

« Touche à tout », à condition d'enlever de ce terme sa connotation d'amateurisme, esprit encyclopédique toujours curieux, c'est sur cette voie du « mélange », du « franchissement des frontières », que Michel Butor nous mène.

<sup>1</sup> Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, op. cit., p. 1155.

La musique propose aussi une autre appréhension du temps : art du rythme et du retour (de la « périodicité », dit Henri Pousseur), elle invite à concevoir un temps cyclique, dans lequel le passé revient, comme le sujet d'une fugue. Transformant alors la mémorisation demandée par la lecture ou par l'écoute d'une récitation, l'écriture-fugue de Michel Butor appelle une réception attentive au son, aux motifs visuels ou auditifs que créent les mots, plutôt qu'à leur sens.

Art du temps, la musique est aussi un art de l'espace, et c'est peut-être là aussi ce qu'elle offre à la littérature. Danielle Cohen-Levinas explique que la musique sacralise le texte en lui donnant la possibilité d'occuper un espace tout en restant impalpable : « La voix au-delà des structures formalisantes est le guide. Elle appelle l'espace. La matière se plie à ce jeu entre la corporification du son et sa projection anesthésiante. Ce que nous désignons par sacre et par sacralisation de l'espace textuel, de l'espace vocal et de l'espace théâtral, c'est la tension osmotique qui résulte de cette rencontre.<sup>1</sup> » Ainsi, Michel Butor et Henri Pousseur conçoivent *Paysages planétaires* comme une œuvre devant occuper un espace : « En 2000, l'architecte Philippe Samyn, de Bruxelles, qui aime associer les autres arts à ses réalisations, m'a demandé d'apporter ma contribution à un complexe d'« affaires » que construisait d'après ses plans une des plus importantes entreprises immobilières du pays.<sup>2</sup> » La musique s'associe à l'architecture : en se liant à l'art qui construit un lieu, elle est amenée à mettre en valeur sa capacité à occuper, à investir un espace. Effectivement la musique, suivant l'amplitude des instruments, peut occuper un volume sonore et le moduler : en jouant moins fort, le volume sonore est plus petit. Finalement l'espace appelle le temps, puisque occuper un lieu par la musique induit l'idée d'une longue durée :

De notre premier entretien, il résulta très vite qu'il fallait distinguer entre une musique à jouer en plein air, dans cette cour, et pouvant éventuellement occuper, à des degrés de présence diversifiés, toute la journée, et d'autre part une « synthèse » de ce « long fleuve », enregistrée sur un CD à distribuer aux cadres et clients de la compagnie commanditaire.

M'accrochant à l'image suggérée, je proposai immédiatement que la première « épine dorsale » soit composée d'un carillon (électroacoustique, et ne comportant pas que des sons de type « métal frappé »), « gingel » bref mais résonnant toutes les heures en diverses variantes, et marquant donc le temps de la journée, de 6 heures à 22 heures.<sup>3</sup>

Henri Pousseur fait une distinction entre le projet musical qu'il est en train de mener et les formats classiques de diffusion de la musique, que ce soit le « CD » ou le concert. Occuper « toute la journée », de « 6 heures à 22 heures », implique de laisser du silence s'immiscer dans la musique : c'est bien ce qu'il

<sup>1</sup> Danielle Cohen-Levinas, *La Voix au-delà du chant*, op. cit., p. 154.

<sup>2</sup> *Paysages planétaires*, présentation par Henri Pousseur, comprise dans le livret.

<sup>3</sup> *Ibid.*

faut comprendre dans les « degrés de présence diversifiés ». La présence, dans la musique, c'est avant tout son volume sonore, sa densité rythmique. Quand on écoute *Paysages planétaires*, on se rend compte qu'on est à la limite de l'audible : les sons se perdent dans de grandes étendues de silence. Déconcertante, cette musique n'est plus de celles qu'on peut produire dans une salle de concert, elle se confond avec un lieu et appelle un autre type d'écoute. On ne peut pas écouter attentivement une musique qui dure seize heures, qui se superpose à une journée de travail. Elle devient quelque chose sur quoi on peut reposer ses oreilles de temps en temps, ou dont on peut profiter sans y prêter une attention soutenue, exactement comme l'architecture de l'œuvre de Philippe Samyn pour les employés qui y travaillent. Il ne faut pas confondre cependant cette musique avec ce qu'on appelle communément « musique d'ambiance » : la grande présence des silences permet justement d'éviter cela, de concentrer l'attention de l'auditeur sur certains événements sonores sans créer un fond musical qui n'est plus perçu que de manière semi-inconsciente.

Les événements sonores prévus par Henri Pousseur ont une utilité : ils marquent les heures, « le temps de la journée ». On peut y voir une manière pour le compositeur de bien inscrire sa musique dans ce lieu, dans le fonctionnement de ce lieu. Un peu plus loin, il dira qu'il a calculé les « seize heures de la journée de travail théoriquement la plus complète (des services de nettoyage aux derniers chercheurs attardés dans leurs bureaux) » : le temps de la musique prévue par le compositeur s'inscrit sur le temps social organisé par l'entreprise, et ne néglige aucun de ceux qui y travaillent, donnant aux services de nettoyage une place aussi importante, dans cette journée de travail, qu'aux chercheurs.

Puis, comme il me semblait nécessaire d'habiter musicalement plus d'une minute par heure (en moyenne), j'imaginai le principe d'une mise en rapport du temps de NIVELLES (la ville brabançonne, à 40 km au sud de Bruxelles, dans la périphérie de laquelle se situe ce grand projet en voie de réalisation) avec le temps de toute la planète et les réalités sonores et musicales (plus ou moins métaphoriques) qui s'y attachent. Je fis donc correspondre, d'une part, les seize heures de la journée de travail théoriquement la plus complète (des services de nettoyage aux derniers chercheurs attardés dans leurs bureaux) aux vingt-quatre heures d'un tour de Terre complet (donc deux heures pour trois). Et d'autre part, je divisai notre globe en huit grandes régions N / S (donc plus ou moins trois fuseaux horaires), elles-mêmes divisées en trois « tranches » perpendiculaires : nord, centre, sud, étant entendu que seules les terres habitées entraient en considération. Ce qui, alors que la couronne septentrionale restait relativement constante dans sa situation – faisant osciller plus ou moins les anneaux central et surtout méridional : l'une des « tranches » ne « descend » pas sur les cartes) que jusqu'au Mexique – auquel j'ai cependant associé l'île de Pâques – alors que d'autres descendent jusqu'au Cap Horn ou à la Tasmanie. <sup>1</sup>

<sup>1</sup>*Ibid.*



Le « temps de NIVELLES » est associé au « temps de toute la planète » : on voit bien dans ce processus comment l'association des temps permet d'associer des espaces. Par le jeu des décalages horaires, Henri Pousseur va ainsi mettre en contact différentes cultures. Cela peut faire penser à *Réseau aérien* de Michel Butor, où le décalage horaire permet aussi la mise en rapport de différents pays. Cependant, ce n'est pas l'espace en lui-même qui intéresse Henri Pousseur, mais les hommes qui y vivent, ou plutôt les cultures musicales qu'ils y ont inventées. En divisant le monde en « régions » et en « tranches », Henri Pousseur parvient à lier Nivelles aux quatre coins du monde, et invente une communauté culturelle mondiale, tout comme dans *Votre Faust*, en créant dans la musique des passerelles insoupçonnées entre ces musiques, phénomène inhérent à la ritournelle<sup>1</sup>, dont Deleuze et Guattari disent qu'elle s'inspire des chants des autres territoires. Pour eux, la musique est aussi un art qui « déterritorialise », parce qu'il est fondamentalement impalpable et invisible, et parce qu'il nous fait oublier, paradoxalement, l'espace concret qui nous entoure. Il peut nous transporter ailleurs, ou transporter l'ailleurs ici même, ce que les deux philosophes appellent « reterritorialisation » : c'est bien ce qui arrive dans *Paysages planétaires*. Henri Pousseur nous déterritorialise, c'est-à-dire qu'il nous éloigne du monde, nous permet de le contempler de loin, comme une planète vue depuis l'espace intersidéral, avant de nous immerger (de nous reterritorialiser) *dans* le monde perçu tout entier à Nivelles.

Le rôle des artistes est de concevoir une forme musicale (un espace harmonique, dirait Henri Pousseur) capable d'inclure toutes ces musiques, toutes ces cultures, sans gommer leur spécificité. L'œuvre crée une mondialisation qui n'est pas une globalisation, qui est la possibilité pour toutes les cultures de dialoguer et de se rencontrer. Michel Butor et Henri Pousseur ne gommant pas les frontières, ne nivellent pas les cultures, bien au contraire. Lucien Dällenbach est sensible à cette chance que peut être la mondialisation telle que la pratique l'écrivain :

Bien avant que la globalisation de l'économie ne tourne à l'obsession, et à une époque où les écrivains, apparemment, étaient occupés ailleurs, n'a-t-il pas montré que la mondialisation, inéluctable, comportait au niveau culturel, à la fois un danger et une chance ? Un danger de se provincialiser et, à terme, de s'uniformiser si, au lieu de faire valoir sa différence à l'échelle planétaire, l'on persistait à se replier sur soi en se berçant de l'éternelle grandeur de la France ; une chance de féconder sa propre culture pour peu qu'on la rende cosmopolite, qu'on acquiesce à son métissage, et qu'on veille à ce que la littérature s'ouvre à *l'autre* – surtout à l'autre enfoui ou minoritaire.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

<sup>2</sup> Lucien Dällenbach, « Pour une littérature planétaire », dans *Butor aux quatre vents*, sous la direction de Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 20-21.

Au lieu de la fermeture (« se replier sur soi »), Michel Butor fait de la mondialisation une chance d'ouverture à l'autre, de « féconder sa propre culture ». Il donne à sa culture une dimension « cosmopolite », un « métissage ». Son choix se tourne souvent vers « l'autre enfoui ou minoritaire », comme c'est le cas dans *Paysages planétaires* qui va chercher les musiques des coins du monde les plus ignorés, les plus minorés. L'artiste est celui qui rassemble différents éléments disparates et les transforme en fragment d'une même unité qu'il construit par l'entremêlement des citations.

Selon le moment de la journée, ces paysages durent de 6 à 28 minutes (ce qui fait, pour les seuls paysages, une durée totale – morcelée – de près de quatre heures). Sur un « fond » de bruits divers assez continus (mais en perpétuelle évolution) : mer, feu, ville, marécage, industrie, forêt, etc., se détachent des prélèvements d'« ethnomusique » de la (ou des) région (s) concernée (s), plus ou moins travaillés par toutes sortes de moyens numériques qui varient leur degré de reconnaissabilité et / ou d'efficacité musicale quasi-traditionnelle.<sup>1</sup>

Ces événements musicaux doivent être donnés aux moments des heures paires à Nivelles. Henri Pousseur les appelle « paysages » : ils font penser aux citations telles qu'elles ont été conçues dans *Votre Faust*. Ils doivent rappeler une réalité autre que celle de la musique d'Henri Pousseur (ici, de l'« ethnomusique »), mais ils doivent aussi déjà participer à une autre esthétique, puisqu'ils sont « travaill[és] », modifiés, de manière à faire entendre aussi l'art musical d'Henri Pousseur, ce qui varie « leur degré de reconnaissabilité ». La citation n'est plus seulement un clin d'œil, l'évocation d'un autre univers esthétique, elle est aussi le mariage de deux esthétiques.

En dehors de ces « paysages », il y a de longues plages qui constituent un « fond », c'est-à-dire une musique qu'on n'écoute pas très attentivement, mais qui continue à habiter, de manière plus ténue, le lieu. Remarquons que ce « fond » est réaliste, au sens où Michel Butor l'entend dans « La musique, art réaliste » : c'est la reproduction de différents environnements sonores (« mer, feu, ville, marécage, industrie, forêt, etc. »), de la même manière qu'une peinture peut reproduire un environnement visuel. Pour les décrire, Henri Pousseur parle de « bruits » : la distinction entre bruit et musique n'est plus recevable ici, puisque cette œuvre se présente comme une palette nuancée des différents degrés de travail, de structuration, que le musicien produit sur un matériau musical, ce qui entraîne, symétriquement, une palette des différents degrés d'écoute attendus de l'auditeur.

<sup>1</sup> *Paysages planétaires*, présentation par Henri Pousseur, comprise dans le livret.

Aux heures impaires, donc grosso modo à mi-chemin entre deux paysages, le carillon, plus modeste (ne comportant p. ex. pas d'éléments vocaux, présents dans les autres) est entouré d'une sorte de bloc (qui sur ses bords extérieurs se résout en nébuleuse) de paroles en rapport direct ou plus lointain avec les régions visitées et toute la réalité cyclo-cosmo-historique qui s'y rattache (ou à l'ensemble) – et définissant en particulier le rapport horaire évoqué ci-dessus – tandis qu'une « coloration du silence », en rapport avec les « fonds » des paysages avoisinants, court de manière ininterrompue à un niveau d'intensité qui le confondra presque avec la rumeur ambiante du plein-air.<sup>1</sup>

Henri Pousseur nomme plusieurs nuances de cette palette allant du silence à la musique : « paysages », « fonds », « nébuleuse », « coloration du silence » « presque [...] la rumeur ambiante du plein-air ». On peut penser que cette manière d'habiter, à peine, le silence, permet aussi de le faire ressentir, de faire, donc, émerger un volume sonore là-même où d'ordinaire on n'entend rien. On sait en effet que le silence absolu n'existe pas dans le monde qui nous entoure : cette œuvre permettrait alors de prendre conscience de l'espace, au niveau sonore, s'associant ainsi à l'architecture. La métaphore spatiale du « bloc (qui sur ses bords extérieurs se résout en nébuleuse) » prend alors tout son sens : cette musique est bien un art de l'espace, une nouvelle manière de l'habiter et d'en prendre conscience. Ainsi, selon saint Augustin, le son permet de prendre conscience de la durée du silence :

Mais nous mesurons même les silences, et disons que ce silence a autant duré que ce son. Et comment cela se peut-il faire, sinon par l'attention que nous faisons dans notre pensée au temps que cette voix a duré, de même que si elle résonnait encore, afin de pouvoir comprendre quelque chose de l'intervalle du silence par le temps que le bruit aurait duré. C'est pourquoi aussi sans proférer aucune parole, et sans ouvrir seulement la bouche, nous proférons en nous-mêmes des poèmes, des vers, et quelque discours que ce puisse être, et en concevons toutes les mesures et tous les rapports que les mots et les syllabes ont les uns aux autres, tout de même que si nous les prononcions à haute voix.<sup>2</sup>

Pour lui, le son permet de conférer au temps un espace, un « intervalle », et ainsi de le rendre mesurable, sensible à l'esprit humain qui devient alors capable de le mémoriser et de l'anticiper, donc de l'inscrire dans une continuité. La musique est un art de l'espace parce qu'elle est un art du temps : en rendant le temps sensible, elle lui ouvre un espace, elle habite le temps.

Voyons maintenant comment cette mondialisation est à l'œuvre dans le texte fourni par Michel Butor à Henri Pousseur pour *Paysages planétaires*. On pourrait donner comme équivalent littéraire du mariage de plusieurs styles musicaux dans une même citation musicale les mots-valises, jeux de mots et associations

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Saint Augustin, *Confessions*, *op. cit.*, chapitre 27, p. 45-46.

étonnantes que Michel Butor forge ici en associant les noms de plusieurs lieux : celtibère (celtique et ibérique), États zuni (États-Unis et Indiens Zuni), Mongolie tropicale, Andes afro-nippones, Éthiopie brésilienne, Vietnamibie, sont quelques-uns des titres donnés aux morceaux. Ce travail se propage à l'intérieur des poèmes écrits par Michel Butor, qui se superposent aux musiques d'Henri Pousseur. Étudions par exemple le début de « Mongolie tropicale » :

Mongolie tropicale

*(Mongolie)*

*Sur les replis du terrain  
le velours des hautes herbes  
dans le glissement du vent  
le rugissement du tigre  
le galop des grandes hordes  
le crépitement du feu  
le démontage des yourtes  
départ au petit matin*

Les grands tétras pérorent comme des robots mal huilés dans les steppes de l'Asie centrale

*(Trogolie)*

*Dans le foisonnement des feuilles  
le rugissement du tigre  
l'envoi des oiseaux moqueurs  
le crépitement du feu  
l'installation des cabanes  
départ au petit matin  
sur les rives des marais  
le velours des hautes herbes*

La première strophe, accompagnée d'une phrase, présente un paysage typique de la Mongolie, avec des références facilement identifiables : les « yourtes », les « grands tétras », les « steppes de l'Asie centrale ». Cependant la seconde, tout en reprenant certains vers, les transpose déjà dans un autre univers référentiel, qui peut être celui des Tropiques ou celui de la Mongolie, ce que traduit le titre de la strophe, « Trogolie ». Ainsi, les « yourtes », qui sont uniquement mongoliennes, deviennent des « cabanes », le « tigre » asiatique rejoint son homologue tropical, au « velours des hautes herbes » vient s'ajouter « le foisonnement des feuilles » qui évoque une nature luxuriante tropicale.

Dans une « coda-justification », jointe au livret, Henri Pousseur explique l'objectif d'une telle œuvre :

C'est qu'il ne s'agit en aucune façon d'un travail aux prétentions d'exactitude scientifique, mais plutôt d'un hommage – résolument onirique – à l'universelle capacité de croisement et de métissage de l'espèce humaine et plus généralement de la Nature, dont les effets ne sont pas un nivellement uniformisant, mais bien une perpétuelle génération d'identités et de caractères nouveaux, inattendus, délectables et porteurs d'espérance.

Michel Butor, de son côté, a bien voulu nous traduire sa perception des titres et des déroulements musicaux par lui écoutés, en textes qui combinent courtes proses et strophes rythmées. L'isomorphisme de celles-ci (de leurs relations l'une à l'autre au sein d'un paysage) et les rappels qui courent entre les proses, établissent des liens systématiques entre les seize morceaux.<sup>1</sup>

Henri Pousseur justifie le fait qu'il y a des incohérences au niveau géographique dans cette œuvre : on entend Bahia quand il est question de l'Amazonie, ou toute l'Afrique australe au moment de la Namibie, pour ne donner que deux exemples. C'est que ce qui intéresse Henri Pousseur et Michel Butor, c'est le « métissage », ce que j'ai nommé mondialisation sans uniformisation (« ne sont pas un nivellement uniformisant »). Ce métissage, cette mise en rapport, se fait par différents moyens artistiques, comme le travail de la citation que j'ai étudié plus haut, en musique comme en littérature, mais aussi comme « l'isomorphisme », c'est-à-dire ici le fait que les strophes sont toujours de même longueur (huit vers), suivies d'une ou plusieurs phrases en prose et précédées d'un titre entre parenthèses, ce qui permet de les mettre en rapport les unes avec les autres, alors même qu'elles évoquent des endroits extrêmement distants géographiquement.

S'ouvre l'espace mouvant qu'est peut-être la mer dans *Au bord de la plage* ou dans de nombreux récits de *Matière de rêves*, espace ouvert à toutes les sensations, toujours mouvants, séparant et associant les pays, brassant l'espace. La musique transporte la littérature dans un voyage qui ne s'arrête nulle part, qui s'intéresse à l'intermédiaire. Si elle est représentative, comme le dit Michel Butor, c'est par sa capacité à faire naître des images, sans se fixer sur aucune, laissant toujours l'interprétation et la création en suspension, dans l'entre-deux du rêve et de la réalisation.

<sup>1</sup> *Paysages planétaires*, présentation par Henri Pousseur, comprise dans le livret.

# Bibliographie

## I. Corpus

### A) Romans

- *Passage de Milan*, Paris, Minuit, 1954.
- *L'Emploi du temps*, Paris, Minuit, 1956.
- *La Modification*, Paris, Minuit, 1957.
- *Degrés*, Paris, Gallimard, 1960.
- *Portrait de l'artiste en jeune singe*, Paris, Gallimard, 1967.
- *Intervalle*, Paris, Gallimard, 1973.

Repris dans *Œuvres Complètes de Michel Butor*, I, *Romans*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2006.

### B) Œuvres mobiles

- *Mobile*, Paris, Gallimard, 1962.
- *Réseau aérien*, Paris, Gallimard, 1962.
- *Description de San Marco*, Paris, Gallimard, 1963.
- *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, Paris, Gallimard, 1965.

Repris dans *Œuvres Complètes de Michel Butor*, V, *Le Génie du lieu I*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2007.

### C) Œuvres sur la musique

- *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, Paris, Gallimard, 1971.
- *Le Château du sourd*, Michel Butor, 1999.
- « Les révolutions des calendriers », *Répertoire V*, Paris, Minuit, 1982.

Repris dans *Œuvres Complètes de Michel Butor*, III, *Répertoire 2*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2006.

- « Concert » : tiré de *Concert*, avec une partition de Jean-Yves Bosseur et des calligraphies de Roger Druet, édition à tirage limité, 1994 ; puis republié en 1997 à Tunis aux éditions L'Or du Temps.
- *Le Sablier du phénix*, à la mémoire de Roland de Lassus : pour récitant, cinq chanteurs et orchestre de chambre, avec une partition d'Henri Pousseur, Éditions Ville de Mons, 1995.

Repris dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, X, *Recherches*, Paris, La Différence, 2009.

#### D) Collaborations musicales

- BOSSEUR, Jean-Yves, et BUTOR, Michel, *Concert*, Saphir production, 1995.
- BUTOR, Michel et POUSSEUR, Henri, *Votre Faust : fantaisie variable du genre opéra*, avec Henri Pousseur, trois disques stéréophoniques accompagnés du livret, instructions pour le jeu, Freiburg, Harmonia Mundi, 1973.
- BUTOR, Michel, *Votre Faust*, Michel Butor, 1977, repris dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, VIII, *Matière de rêves*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2008.
- BUTOR, Michel et POUSSEUR, Henri, *Votre Faust*, Londres, Universal Edition, 1981.
- BUTOR, Michel et POUSSEUR, Henri, *Paysages planétaires*, livret, dont présentation par Henri Pousseur
- POUSSEUR, Henri, *Correspondance avec Michel Butor*, manuscrits conservés à la fondation Paul-Sacher (Bâle)
- POUSSEUR, Henri, *Esquisses*, manuscrits conservés à la fondation Paul-Sacher à Bâle.

#### E) *Matière de rêves*

- *Matière de rêves*, Paris, Gallimard, 1975.
- *Second Sous-sol*, (*Matière de rêves II*), Paris, Gallimard, 1976.
- *Troisième Dessous*, (*Matière de rêves III*), Paris, Gallimard, 1977.
- *Quadruple Fond*, (*Matière de rêves IV*), Paris, Gallimard, 1981.
- *Mille et Un Plis*, (*Matière de rêves V*), Paris, Gallimard, 1985

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

## II. Autres œuvres citées de Michel Butor

### A) Essais critiques sur la littérature

*Répertoire I*, Paris, Minuit, 1960.

- « Le roman comme recherche »
- « Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Joyce »
- « L'alchimie et son langage »
- « Intervention à Royaumont »

*Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964.

- « L'espace du roman »
- « L'usage des pronoms personnels dans le roman »
- « Recherches sur la technique du roman »
- « Sur la page »
- « Rabelais »
- « Chateaubriand et l'ancienne Amérique »
- « Victor Hugo romancier »

*Répertoire III*, Paris, Minuit, 1968.

- « La critique et l'invention »
- « L'opéra, c'est-à-dire le théâtre »
- « La littérature, l'œil et le théâtre »

Repris dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, II, *Répertoire 1*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2006.

– *La Rose des vents*, Paris, Gallimard, 1970.

*Répertoire V*, Paris, Minuit, 1982.

- « Les compagnons de Pantagruel »

Repris dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, III, *Répertoire 2*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2006.

- « L'aéroport de Babel »
- « Un coup de dés sur le tambour »
- « Impressions diaboliques (Eugène Delacroix) », d'abord paru sous le titre « Impressions diaboliques accompagnées de dix-sept lithographies imaginaires pour le second *Faust* », comme préface à Goethe,



*Faust*, illustrations d'Eugène Delacroix, trad. Gérard de Nerval, Diane de Selliers éditeur, 1997, p. 275-289 ; puis repris en partie sous le titre *Impressions diaboliques*, La Ligne d'ombre, 2008.

Repris dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, X, *Recherches*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2009.

– *Improvisations sur Flaubert*, Paris, La Différence, 1984.

– *Improvisations sur Michel Butor*, Paris, La Différence, 1993.

– *Improvisations sur Balzac*, Paris, La Différence, 1998.

Repris dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, XI, *Improvisations*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2010.

– *Alphabet d'un apprenti*, dans *Michel Butor par Michel Butor. Présentation et anthologie*, Paris, Seghers, 2003.

Repris dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, XII, *Poésie 3*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2010.

– *Entretiens, quarante ans de vie littéraire (1956-1996)*, vol. I, II, III, sous la direction d'Henri Desoubeaux, Paris, Joseph K. éditeur, 1999.

– *Curriculum vitae. Entretiens avec André Clavel*, Paris, Plon, 1996.

– BUTOR Michel, OSSOLA, Carlo, *Conversation sur le temps*, Paris, La Différence, 2012.

## **B) Essais critiques sur la musique**

*Répertoire I*, Paris, Minuit, 1960.

– « La musique, art réaliste »

Repris dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, II, *Répertoire I*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2006.

*Répertoire V*, Paris, Minuit, 1982.

– « Les révolutions des calendriers »

– « Une semaine d'escalas »

– « Matériel pour un Don Juan »

– « Don Juan aux États-Unis »

– *L'Utilité poétique*, Paris, Circé, 1995.

Repris dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, III, *Répertoire 2*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2006.

– « Le théâtre et la musique aujourd'hui »

– « Dans la forêt des sons », paru d'abord en préface au livre de Florence Rigal, *Butor. La pensée-musique*, Paris, L'Harmattan, 2004.

– « Henri Pousseur au présent »

Repris dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, X, *Recherches*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2009.

– « Michel Butor : influences de formes musicales sur quelques œuvres », dans *Musique en jeu* n° 4, Seuil, 1971.

– « Composition littéraire et composition musicale », dans *Communication et langages* n° 13, mars 1972, p. 30-34.

### C) Entretiens

– « Entretien avec Michel Butor », entretien avec Martine Cadieu, dans *Les Lettres françaises*, n° 1167, 2 février 1967, p. 16-17.

– « Entretien avec Michel Butor », entretien de Madeleine Chapsal, dans *La Quinzaine littéraire*, n° 44, 01-15 février 1968, p. 14-15.

– « Le nouvel opéra, entretien avec Michel Butor et Henri Pousseur », entretien de Martine Cadieu, dans *Les Nouvelles littéraires*, 6 février 1969.

– « Sur la musique », entretien avec Alain Lambert, dans *Poésie d'ici* n° 5, printemps 1980, p.11-20. Voir *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, III, sous la direction d'Henri Desoubaux, Paris, Joseph K. éditeur, 1999, p. 68-78.

– « Les 48 préludes et fugues du "Clavier bien tempéré". Une maille à l'endroit, une maille à l'envers », entretien avec Jacques Drillon, dans *Le Monde de la musique-Télérama* n° 51, décembre 1982, p. 40-42. Voir *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, III, sous la direction d'Henri Desoubaux, Paris, Joseph K. éditeur, 1999, p.108-111.

– « Musique contemporaine : La rose des voix », entretien de Michel Sépulchre avec Michel Butor et Henri Pousseur, dans *W'Allons-Nous ?* n° 10, mai 1984, p. 34- 36 (CBN).

– « L'art dans toutes ses formes », entretien avec David Sanson, *Classica*, dans n° 17, novembre 1999, p. 12-14.

– « Musique et écriture », entretien de Cécile Gilly, dans *La Revue des deux mondes*, numéro intitulé « À quoi sert la musique contemporaine ? », janvier 2001, p. 63-69.

– « Entretien avec François Busnel », dans *Le Grand entretien*, France Inter, mardi 27 novembre 2012.

## ***Sur le jazz***

- « Les mots et les musiques de Michel Butor » et « Michel Butor : jusqu'au grand orchestre », entretien de Francis Marmande et Jacques Réda, dans *Jazz Magazine* n<sup>os</sup> 269 et 270, octobre et novembre-décembre 1978, p. 28-29, 64 et 36-37, 67-68, Voir *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, II, sous la direction d'Henri Desoubreaux, Paris, Joseph K. éditeur, 1999, p. 319-337.
- « Je suis une espèce de pianiste », entretien de Michel Barbey, dans *Construire* n<sup>o</sup> 35, hebdomadaire du capital à but social, éd. Neufchâtel, 26 août 1981.
- « Les ravages du jazz dans la littérature contemporaine : Michel Butor », entretien de Franck Médioni, dans *Jazz Magazine* n<sup>o</sup> 477, janvier 1998.
- « Michel Petrucciani, Michel Butor : Improvisations sur le jazz », entretien de Michel Barbey avec Michel Butor et Michel Petrucciani, dans *Le Temps*, 9 janvier 1999.
- « Michel Butor rêve du jazz de demain », entretien de Michel Barbey, dans *Le Temps*, 12 avril 2003.

## **D) Autres œuvres citées**

- *Gyroscope (Porte chiffres)*, Paris, Gallimard, 1996, repris dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, VII, *Matière de rêves*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2008.
- BUTOR, Michel, LELOUP, Pierre, *La Reine de Sabbat vient faire ses adieux au roi Salomon*, livre-objet.
- BUTOR, Michel, DORNY, Bertrand, *In Memoriam James Joyce*, livre-objet.
- BOSSEUR, Jean-Yves, BUTOR, Michel, *Une chanson pour Don Juan*, livre-objet.

## **E) Œuvres complètes de Michel Butor, sous la direction de Mireille Calle-Gruber**

- I. *Romans*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2006.
- II. *Répertoire 1*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 2006.
- III. *Répertoire 2*, Paris, La Différence, 2006.
- IV. *Poésie 1*, Paris, La Différence, 2006.
- V. *Le Génie du lieu 1*, Paris, La Différence, 2007.
- VI. *Le Génie du lieu 2*, Paris, La Différence, 2007.
- VII. *Le Génie du lieu 3*, Paris, La Différence, 2008.
- VIII. *Matière de rêves*, Paris, La Différence, 2008.
- IX. *Poésie 2*, Paris, La Différence, 2009.
- X. *Recherches*, Paris, La Différence, 2009.
- XI. *Improvisations*, Paris, La Différence, 2010.
- XII. *Poésie 3*, Paris, La Différence, 2010.

*Toutes les notes de bas de pages de cette thèse sont faites à partir des œuvres complètes.*

### III. Ouvrages critiques sur l'œuvre de Michel Butor

#### A) Sur la musique dans l'œuvre de Michel Butor :

- BOSSEUR, Dominique et Jean-Yves : « Musicalités de Michel Butor », dans *Œuvres & critiques*, X, 2, Jean-Michel Place, 1985, p.79-90.
- CREVIER-GOULET, Sarah-Anaïs, « Les plages de Michel Butor : rêverie pianistique, avec Marc Copland », dans *Michel Butor ou l'écriture polytechnicienne*, sous la direction de Pierre Brunel, *Revue d'histoire littéraire de France* n° 3, juillet-septembre 2014, Paris, PUF, 2014.
- KOERING, René, « Une information : être musicien et collaborer avec Michel Butor », dans *Approches de Butor*, colloque de Cerisy, sous la direction de Georges RAILLARD, UGE, coll. « 10/18 », 1974.
- RIGAL, Florence, *Butor. La pensée-musique*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- POUSSEUR, Henri, « L'aède et sa lyre. Correspondances Butor/Musique », dans le catalogue de l'exposition *Michel Butor, l'écriture nomade*, Bibliothèque nationale de France, 2006, p. 89-94.

#### B) Sur l'œuvre de Michel Butor

- ALBÉRÈS, René-Marill, *Butor*, Paris, Éditions universitaires, coll. « Classique du XX<sup>e</sup> siècle », 1964.
- AUBRAL, François, Paris, Seghers, 1973.
- CALLE-GRUBER, Mireille, *Itinerari di scrittura : nel labirinto del Nouveau Roman*, Rome, Bulzoni, 1982.
- CALLE-GRUBER, Mireille, *Les Métamorphoses-Butor*, Le Griffon d'argile/Sainte-Foy, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Trait d'union », 1991.
- CHAPSAL, Madeleine, *Les Écrivains en personne*, Julliard, 1961. Repris en « 10/18 » en 1973.
- CHARBONNIER, Georges, Paris, Gallimard, 1967.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le Livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Paris, Minard, 1972.
- GODIN, Georges, *Michel Butor : pédagogie et littérature*, Montréal, Hurtubise, 1987.
- HELBO, André, *Michel Butor : Vers une littérature du signe*, Bruxelles, Complexe, 1975.
- JONGENEEL, Else, *Michel Butor, le pacte romanesque : écriture et lecture dans « L'Emploi du temps », « Degrés », « Description de San Marco » et « Intervalle »*, Paris, José Corti, 1988.
- LANCRY, Yehuda, *Michel Butor ou la résistance*, Paris, J.-C. Lattès, 1994.
- LAUNAY, Michel, BUTOR, Michel, *Résistances. Conversations aux Antipodes*, Paris, PUF, 1983.
- LE SIDANER, Jean-Marie, *Michel Butor, voyageur à la roue : entretien suivi de textes*, Paris, Encres, 1979.
- LYDON, Mary, *Perpetuum Mobile. A Study of the Novels and Aesthetics of Michel Butor*, Edmonton, University of Alberta Press, 1980.
- MASON, Barbara, *Michel Butor: A Checklist*, London, Grant and Cutler, 1979.
- McWILLIAM, Dean, *The Narratives of Michel Butor. The Writer as Janus*, Ohio University Press, Athens, 1978.
- RAILLARD, Georges, *Butor*, Gallimard, coll. « La Bibliothèque idéale », 1968.
- RAILLARD, Georges, « De quelques éléments baroques dans le roman de Michel Butor », dans

- Cahiers de l'Association internationale des études françaises* n°14, Paris, « Les Belles Lettres », 1962.
- ROUDAUT, Jean, *Michel Butor ou le livre futur*, Paris, Gallimard, 1964.
  - SANTSCHI, Madeleine, *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1993.
  - SANTSCHI, Madeleine, *Une schizophrénie active. Deuxième voyage avec Michel Butor*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1993.
  - SKIMAO et TEULON-NOUAILLES, Bernard, *Michel Butor. Qui êtes-vous ?* Lyon, La Manufacture, 1988.
  - SPENCER, Michael, *Michel Butor*, New York, Twayne, 1973.
  - WAELTI-WALTERS, Jennifer, *Michel Butor*, Victoria, Colombie-Britannique, Sono Nis Press, 1977.
  - WAELTI-WALTERS, Jennifer, *Michel Butor*, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 1992.
  - WELCH, Liliana & Cyril, *Address: Rimbaud, Mallarmé, Michel Butor*, Victoria, Colombie-Britannique, Sono Nis Press, 1979.
  - « Michel Butor », *L'Arc*, n° 39, Paris, Imprimerie Mistral, 1969.

#### a. Sur les romans

- SPITZER, Léo, « Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor », dans *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 482-531.

#### Sur *Passage de Milan*

- MASON, Barbara, « The Symbolic Function of Birds, Numbers and Playing Cards in Michel Butor's *Passage de Milan* », dans *International Fiction Review*, LXVII, n° 2, 1972, p. 300-308.
- MORCOS, Gamila, « *Passage de Milan, description d'une optique* », dans *Approches de Butor*, colloque de Cerisy, sous la direction de Georges RAILLARD, UGE, coll. « 10/18 », 1974.
- WAELTI-WALTERS, Jennifer, « Symbolism in "Passage de Milan" », dans *French Review* n° 2, XLII, 1968, p. 223-232.
- WAELTI-WALTERS, Jennifer, « "Passage de Milan", le point de départ », dans *Approches de Butor*, colloque de Cerisy, sous la direction de Georges RAILLARD, UGE, coll. « 10/18 », 1974.

#### Sur *L'Emploi du temps*

- BRUNEL, Pierre, *Butor, « L'Emploi du temps », le texte et le labyrinthe*, Paris, PUF, 1995.
- CALLE-GRUBER, Mireille, *La Ville dans « L'Emploi du temps » de Michel Butor*, Paris, Librairie Nizet, 1995.
- CARLIER, Christophe, *Analyses et réflexions sur Michel Butor, « L'Emploi du temps »*, Paris, Ellipses/Marketing S.A., 1995.
- GRANT, Marian A., *Michel Butor, « L'Emploi du temps »*, London, Edward Arnold, 1973.
- RAILLARD, Georges, « L'exemple », postface à *L'Emploi du temps*, UGE, coll. « 10/18 », 1966, p. 443-502.
- ROUSSET, Jean, « Trois romans de la mémoire », dans *Cahiers du symbolisme I*, 1966.

- SPENCER, Michael, « The Unfinished Cathedral, Michel Butor's "L'Emploi du temps" », dans *Essays in French Literature* n° 6, 1969.
- WAELTI-WALTERS, Jennifer, « Suppressed Rage as a Creative Force in Michel Butor's work: "L'Emploi du temps" et "Répertoire V" », *Kentucky Romance Quarterly*, février 1985, p. 49-54.

### **Sur *La Modification***

- LALANDE, Bernard, *La Modification*, Paris, Hatier, 1977.
- LEIRIS, Michel, « Le réalisme mythologique de Michel Butor », dans *Critique* n° 129, février 1958, repris en postface, Éditions de Minuit, coll. « Double », 1985.
- LYDON, Mary, « Sibylline imagery in Michel Butor's "La Modification" », dans *Modern Language Review* n° 2, LXVII, 1972, p. 300-308.
- MORCOS, Gamila, « La descente aux Enfers dans "La Modification" de Butor et "L'Énéide" de Virgile », dans *Dalhousie French Studies*, vol. 16, printemps-été 1989, p. 84-98.
- OPPENHEIM, Loïs, *Intentionality and Intersubjectivity. A Phenomenological Study of Michel Butor's "La Modification"*, Lexington, Kentucky, French Forum Monographs, 1980.
- QUÉRÉEL, Patrice, *La Modification de Michel Butor*, Paris, Hachette, 1970.
- ROSSUM-GUYON, Françoise (van), *Critique du roman, Essai sur « La Modification » de Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1970.
- SIGANOS, André, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, PUF, 1993.
- STRUEBIG, Patricia A., *La Structure mythique de « La Modification » de Michel Butor*, New York, Peter Lang, 1994.

### **Sur *Degrés* :**

- RICARDOU, Jean, « Michel Butor ou le roman et ses degrés » dans *NRF* n° 90, 1<sup>er</sup> juin 1960, p. 1157-1161.
- ROSSUM-GUYON, Françoise (van), « Aventure de la citation chez Butor », dans *Approches de Butor*, colloque de Cerisy, sous la direction de Georges RAILLARD, UGE, coll. « 10/18 », 1974.
- WAELTI-WALTERS, Jennifer, « Butor's use of literary texts in "Degrés" », dans *PMLA* n° 2, LXXXVII, 1973.

### **Sur *Portrait de l'artiste en jeune singe* :**

- BOSSUT TICCHIONI, Annette, « Structures littéraires et structures musicales dans *Portrait de l'artiste en jeune singe* de Michel Butor », dans *Annali dell' Istituto universitario orientale sezione romanza* n° 1, XXIII, 1981, p. 5-34.
- JEAN, Raymond, « Portrait de l'artiste en jeune singe », dans *Pratique de la littérature : Roman/Poésie*, Paris, Seuil, 1978, p. 66-69.

- MASON, Barbara, « Imitation and Invitation in the Alchemical Dreams of Michel Butor's "Portrait de l'artiste en jeune singe" », dans *Modern Language Review* n° 4, 1986, p. 882-886.
- WAELTI-WALTERS, Jennifer, *Alchimie et Littérature*, Paris, Denoël, 1975.

### **Sur *Intervalle***

- CAMINADE, Pierre, « "Intervalle" de Michel Butor ou les transmigrations de Gérard de Nerval », dans *Sud* n°s 28-29, 1979.
- SPENCER, Michel, *Site, citations et collaborations chez Michel Butor*, Sherbrooke, Naaman, 1986.

## **b. Sur les œuvres mobiles**

### **Sur *Mobile***

- BLOCH-MICHEL, Jean, *Le Présent de l'indicatif – essai sur le Nouveau Roman*, Paris, Gallimard, 1963.
- HIRSCH, Marianne, *Beyond the Single Vision: Henry James, Michel Butor, Uwe Johnson*, York, French Literature Publications Company, 1981.
- VACHEY, Michel, « L'espace indien », dans *Approches de Butor*, colloque de Cerisy, sous la direction de Georges RAILLARD, UGE, coll. « 10/18 », 1974.
- SAKKAL, Aya, *L'Art et l'écriture dans la représentation de l'espace américain : "Mobile" de Michel Butor*, Lyon, université Lyon 2, 1993. Thèse de doctorat.

### **Sur *Description de San Marco***

- BRUNEL, Pierre, « Architectures en dialogue : la gageure de Michel Butor » et « Extraits des discussions », dans *Travaux de littérature* n° 12, 1999, p. 197-204 et p. 205-211.
- GUTHMULLER, Budo, *Libro e basilica su Description de San Marco di Michel Butor*, Venezia, Centro tedesco di studi veneziani, 1982.
- JONGENEEL, Else, *Michel Butor, le pacte romanesque : écriture et lecture dans « L'Emploi du temps », « Degrés », « Description de San Marco » et « Intervalle »*, Paris, José Corti, 1988.

### **Sur *Réseau aérien***

- SPIES, Werner, *Les Chances de ma vie*, Paris, Gallimard, 2014.

### **Sur 6 810 000 Litres d'eau par seconde**

- DONNET, Catherine, *Espace typographique et écriture : « 6 810 000 Litres d'eau par seconde »*, Bruxelles, université de Bruxelles, 1981.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes – la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 41 et 62-64.
- WATKINSON, Arlys Diane, *Cultures, contre-cultures et « Nouveau Roman » : le spectre de l'Amérique dans « 6 810 000 Litres d'eau par seconde » de Michel Butor et « Projet pour une révolution » d'Alain Robbe-Grillet*, Kingston, Ontario, Queen's University, 1997. Thèse.

### **c. Sur le Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli.**

- BORDERIE, Roger, « La grande sonate pour hammerklavier », dans *L'Arc*, numéro spécial Butor, n° 39, 1969, p. 6-11.
- BRONNE, Carlo, « Michel Butor : “Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli” », dans *Marginales* n°s 141 et 142, nov.-déc. 1971.
- BOU, Stéphane, *Poétique d'un discours sur la musique : Butor / Beethoven*, Paris, éditions de l'EHESS, 1991.
- DIDIER, Béatrice, « Michel Butor et les “Variations Diabelli” », dans *Approches de Butor*, colloque de Cerisy, sous la direction de Georges RAILLARD, UGE, coll. « 10/18 », 1974.
- DELCOURT, Xavier, « Les “variations” de Butor », dans *La Quinzaine littéraire* n° 120, 16-30 juin 1971, p. 5-6.
- JUIN, Hubert, « Tentative de lecture d'un clavier géographique », dans *Les Lettres françaises* n° 1392, 30 juin-6 juillet 1971, p. 6-7.
- KOLBERT, Jack, « Michel Butor. “Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli” », dans *The French Review*, vol. 45, n° 4, mars 1972, p. 899-900.
- KUDO, Yoko, « Dialogue avec le Dialogue : épilogue à la traduction japonaise du “Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli” », dans *Communication des travaux du département des langues étrangères et littératures*, Collège des arts et des sciences, université de Tokyo, vol. 38 (2), 1990.
- OGAWA, Midori, « Dialogue / Dialogue, Butor / Beethoven », dans *Michel Butor : déménagements de la littérature*, Mireille Calle-Gruber (dir.), Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, 2008.
- ORMESSON, Jean (d'), « Michel Butor, la littérature expérimentale », dans *Les Nouvelles littéraires*, n° 2280, 4 juin 1971, p. 6.
- PIATIER, Jacqueline, « D'un certain usage de l'écriture : Michel Butor entre Beethoven et le mont Sandia », dans *Le Monde* n° 8249, 23 juillet 1971, p. 9.
- SGARD, Jean, « Dialogue de la musique et de la métaphore chez Michel Butor », dans *La Métaphore* n° 9, Grenoble, (cahier du groupe de) *Recherches sur la philosophie et le langage*, Vrin, 1988, p. 296-303.



#### d. Sur *Votre Faust*

- BOSSEUR, Jean-Yves (dir.), *Les Cahiers du CERM (Centre d'études et de recherches marxistes)* n° 62, numéro intitulé « Votre Faust », 1968.
- BOSSEUR, Jean-Yves, « Critique, invention et découverte dans *Votre Faust* », dans *Colloque de Cerisy / Butor*, UGE, 1974, p. 316-327.
- BOSSEUR, Jean-Yves, « Les scènes de foire dans “Votre Faust” » dans *Obliques / Don Juan*, vol. 1, 1<sup>er</sup> trimestre 1974, p. 135-147.
- BOSSEUR, Jean-Yves et BOSSEUR, Dominique, « Collaboration Butor / Pousseur (“Votre Faust”, “Répons”) » dans *Musique en jeu* n° 4, 1971, p. 83-111.
- BOSSEUR, Jean-Yves, *La Musique du XX<sup>e</sup> siècle à la croisée des arts*, Musique ouverte, Minerve, 2008, chapitre I.
- BOSSEUR, Jean-Yves, « *Votre Faust* », *miroir critique*, thèse de troisième cycle, université Paris VIII, 1973-1974.
- BOSSEUR, Jean-Yves, « *Votre Faust* et la question de l'opéra contemporain », dans *Musique et Dramaturgie*, sous la direction de Laurent Feneyrou, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 561-571.
- BOSSEUR, Jean-Yves et Dominique, *Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945*, Paris, Minerve, 1986.
- BUTOR, Michel, POUSSEUR, Henri, « Entretien avec Henri Pousseur et Michel Butor » dans *Les Cahiers du CERM* n° 62, Paris, 1968.
- CASTENET, Pierre-Albert, « Le Faust de Faust. À propos de l'univers scénique de *Votre Faust* de Butor/Pousseur » dans *Littérature et Nation* n° 10, 2<sup>e</sup> série, janvier 1993, p. 141-161.
- DECROUPET, Pascal, *Espaces externes, espaces internes : élargissements du champ d'action et de conscience par l'utilisation de moyens électro-acoustiques dans *Votre Faust* et dans *Die Soldaten**, dans *La musique et la scène. L'écriture et son expression scénique au XX<sup>e</sup> siècle : Actes de colloque des 23-24 novembre 2006*, Paris, L'Harmattan, 2014 / sous la direction de Giordano Ferrari, p. 135-158.
- PICARD, Thimotée, « Michel Butor et l'idéal du “livre-opéra” » dans *Âge d'or, décadence, régénération : un modèle fondateur pour l'imaginaire musical européen*, Paris, Classiques Garnier, 2013 (NY Public Library).
- POUSSEUR, Henri, *Écrits théoriques, 1954-1967*, « La foire de “Votre Faust” », p. 319-346, choisis et présentés par Pascal Decroupet, Sprimont (Belgique), Mardaga, 2004.
- POUSSEUR, Henri, « La musique aujourd'hui (Étude sur “Votre Faust”) » dans *Les Cahiers du CERM* n° 62, Paris, 1968.
- POUSSEUR, Henri, « Les mésaventures de Notre Faust, lettre ouverte à Luciano Berio », dans *Contrechamps* n° 4, 1985.
- REIBEL, Emmanuel, *Faust : la musique au défi du mythe*, Paris, Fayard, 2008.
- SABBE, Herman, avec Michel Butor et Henri Pousseur, *Inter disciplinas ars*, Leuven, Leuven University Press, 1998.
- SABBE, Herman, « Pousseur-Butor : Text-Musik-Text » dans *Musikkonzepte* n° 69, 1990.
- STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz, *La Musique au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1969.

### e. Sur les cinq livres de *Matière de rêves*

- BESSIÈRE, Jean, « Michel Butor : de la justification du rêve » dans *De Shakespeare à Michel Butor : mélanges offerts à Monsieur Charles Dédéyan*, sous la direction de Charles Dédéyan, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 1985, p. 137-154.
- BOURJEA, Serge, « Butor / Alechinsky : débords de la peinture » dans *Michel Butor. Déménagements de la littérature*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, colloque de la Sorbonne et de la BNF (19-21 octobre 2006), Paris, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 2008, p. 133-151 et DVD inclus.
- BLOCH, Béatrice, *Le Roman contemporain. Liberté et plaisir du lecteur*, Paris, L'Harmattan, 1998 (voir spécifiquement le chapitre 4, consacré à *Mille et Un Plis, Matière de rêves V*).
- CALLE-GRUBER, Mireille (dir.), *La Création selon Michel Butor. Réseaux-Frontières-Écarts*, colloque de Queen's University, Paris, Librairie Nizet, 1991 (voir spécifiquement les articles de Jennifer Waelti-Walters, Pierre Gobin et Michel Pierssens).
- LA MOTHE, Jacques, *L'Architexture du rêve. La littérature et les arts dans « Matière de rêves » de Michel Butor*, Atlanta/Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 1999.
- LA MOTHE, Jacques, *Butor en perspective*, Paris, L'Harmattan, 2002 (voir spécifiquement « le cycle des *Matière de rêves* », p. 175-215).
- MILLER, E. S., « Critical commentary II : Butor's "Quadruple Fond" as serial music » dans *Romance Note*, vol. XXIV, n° 2, 1983, p. 196-204.
- RENAUD, Philippe, « "Je vous assure, monsieur le douanier" : Notes sur le déplacement de quelques frontières dans *Matière de rêves* de Michel Butor », dans *Le Moyen Âge dans la modernité*, sous la direction de Jean R. Scheidegger, Paris, Champion, 1996, p. 369-380.
- ROUDAUT, Jean, « Michel Butor. "La nuit c'est désormais encore le jour" », dans *NRF* n° 408, janvier 1987, p. 65-81.

### f. Colloques

- BRUNEL, Pierre (dir.) *Michel Butor ou l'écriture polytechnicienne*, *Revue d'histoire littéraire de France* n° 3, juillet-septembre 2014, Paris, PUF, 2014.
- CALLE-GRUBER, Mireille (dir.), *La Création selon Michel Butor. Réseaux-Frontières-Écarts*, colloque de Queen's University, Paris, Librairie Nizet, 1991.
- CALLE-GRUBER, Mireille (dir.), *Butor et l'Amérique*, colloque de Queen's University, Paris, L'Harmattan, 1998.
- CALLE-GRUBER, Mireille (dir.), *Michel Butor : déménagements de la littérature*, Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, 2008.
- DALLENBACH, Lucien (dir.), *Butor aux quatre vents*, Paris, José Corti, 1997.
- RAILLARD, Georges (dir.), *Approches de Butor*, colloque de Cerisy, sous la direction de Georges RAILLARD, UGE, coll. « 10/18 », 1974.
- WEIAND, Christof (dir.), *Les Graphies du regard / Die Graphien des Blicks – Michel Butor und die Künste*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2013.
- ALLEMAND, Roger Michel, ARBEX-ENRICO, Marcia, (dir.), *Universo Butor*, actes du colloque *L'univers Butor*, Belo Horizonte, C/Arte editora, 2012.

#### IV. Théorie littéraire

- ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, A. Colin, 1998.
- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.
- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- BARTHES, Roland, *S / Z*, Paris, Seuil, 1976.
- BENJAMIN, Walter, *Essai sur Bertolt Brecht*, Paris, Maspero, 1969.
- BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000.
- BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Rocher, 1988.
- CALLE-GRUBER, Mireille, *L'Effet fiction : de l'illusion romanesque*, Paris, Nizet, 1989.
- DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Flammarion, 1981.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1984.
- ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
- ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1989.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1988.
- GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.
- GRACQ, Julien, *En lisant, en écrivant*, Paris, Corti, 1980.
- LEVI-STRAUSS, *Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1964.
- RICARDOU, Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967.
- RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1971.
- ROBBE-GRILLET, Alain, « La mort du personnage », dans *France Observateur* n° 389, 24 oct. 1957, p. 20.
- ROUSSET, Jean, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, A. Colin, 1978.
- SIMON, Claude, *Discours de Stockholm*, Paris, Éditions de minuit, 1986.
- STANISLAVSKI, Constantin, *Ma vie dans l'art*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1970.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, III, Paris, Belin, 1999.
- VINAVER, Michel, *Une méthode d'approche du texte théâtral*, Arles, Actes sud, 1993.

#### V. Sur les liens entre musique et littérature

- BONNEFOY, Yves, *L'Alliance de la poésie et de la musique*, Mayenne, Galilée, 2007.
- BONNET, François J., *Les Mots et les sons, un archipel sonore*, Mercuès, Éditions de l'éclat, 2012.
- BOSSEUR, Jean-Yves, *La Musique du XX<sup>e</sup> siècle à la croisée des arts*, Musique ouverte, Minerve, 2008.
- BRUNEL, Pierre, *Les Arpèges composés*, Paris, Klincksiek, 1997.
- COHEN-LEVINAS, Danielle, *La Voix au-delà du chant*, Paris, Vrin, 2006.
- COHEN-LEVINAS, Danielle, *L'Opéra et son double*, Paris, Vrin, 2013.
- CHOUVEL, Jean-Marc, *Esquisses pour une pensée musicale. Les métamorphoses d'Orphée*, L'Harmattan, Paris, 1998, chapitre VIII « Synesthétique : la conjonction musique / poésie », p. 233 à 248.

- DES FORÊTS, Louis-René, *La Chambre des enfants*, Paris, Gallimard, 1983.
- DES FORÊTS, Louis-René, *Le Bavard*, Paris, Gallimard, 1978.
- LACOUE-LABARTHE, Philippe, *Musica ficta*, Paris, Christian Bourgeois, 2007.
- MALLARMÉ, Stéphane, « Crise de vers », dans *Œuvres Complètes*, II, Paris, Gallimard, Pléiade, 2003, p. 204-214.
- MALLARMÉ, Stéphane, « Vers et musique en France », dans *Œuvres Complètes*, II, Paris, Gallimard, Pléiade, 2003, p. 299-302.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982.
- QUIGNARD, Pascal, *La Leçon de musique*, Paris, Gallimard, 2002.
- QUIGNARD, Pascal, *La Haine de la musique*, Paris, Gallimard, 2006.
- QUIGNARD, Pascal, *Boutès*, Paris, Galilée, 2009.
- QUIGNARD, Pascal, *Tous les matins du monde*, Barcelone, Gallimard, 2009.

## VI. Théorie de la musique

- ADORNO, Theodor, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962.
- ADORNO, Theodor, *Quasi una fantasia* [...], Paris, Gallimard, 1982.
- AROM, Simha, « Prolegomena to a Biomusicology », dans *The Origins of Music*, Nils L. Wallin et al. (dir.), The MIT Press, 2000.
- BAYLE, Laurent (dir.), *Musique, filiations et ruptures*, Paris, Cité de la musique, 2005.
- BELLEST, Christian et MALSON, Lucien, *Le Jazz*, Paris, PUF, 1987.
- BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire, *Histoire de la musique*, Malesherbes, Bordas, 1982.
- BERIO, Luciano, revue *Contrechamps*, numéro spécial Berio, septembre 1983.
- BOULÉ, Éric, « Musique et postmodernité : la courtepointe sonore d'une transition sociétale », 81<sup>e</sup> congrès de l'ACFAS, mai 2003.
- BOULEZ, Pierre, DELIÈGE, Célestin, *Pierre Boulez, Par volonté et par hasard – entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975.
- BOULEZ, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Saint-Amand, Gallimard, 1987.
- BOULEZ, Pierre, *Pays fertile*, Paris, Gallimard, 1989.
- BOULEZ, Pierre, *Leçons de musique*, dans *Points de repère*, III, Lonrai, Christian Bourgeois, 2005.
- BOSSEUR, Dominique et Jean-Yves, *Révolutions musicales*, Évreux, Minerve, 1999.
- CARLES, Philippe, CLERGEAT, André, et COMOLLI, Jean-Louis (dir.), *Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 1988.
- CHARLES, Daniel, « Histoire de la musique et postmodernité », dans Amey, C. et Olive, J.-P. (dir.), *À partir de Jean-François Lyotard*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- CHOUVEL, Jean-Marc, *Esquisses pour une pensée musicale. Les métamorphoses d'Orphée*, L'Harmattan, Paris, 1998.
- CŒURDEVEY, Annie, *Roland de Lassus*, Paris, Fayard, 2003.
- DELALANDE, François, *Le Son des musiques, entre technologie et esthétique*, Paris, INA-Buchet / Chastel, Pierre Zech éditeur, 2001.
- DELIÈGE, Célestin, *Cinquante Ans de modernité musicale*, Liège (Belgique), Mardaga, 2003.
- D'INDY, Vincent, *Cours de composition musicale*, Memphis (USA), General Books, 1912.
- HODEIR, André, *Jazzistiques*, Marseille, Parenthèses, 1984.

- HOFFMANN, E. T. A., *Écrits sur la musique*, Paris, l'Âge d'Homme, 1985.
- KERGOAT, Jacques, « Le jazz et les notions de d'espace et de temporalité », dans *Les Cahiers du jazz*, 1<sup>re</sup> série, 4<sup>e</sup> trimestre 1961, p. 55-63.
- JALARD, Michel-Claude, *Le jazz est-il encore possible ?*, Marseille, Parenthèses, 1986.
- LEVINAS, Michaël, *Le Compositeur trouvère : écrits et entretiens, 1982-2002 / Michaël Levinas ; textes réunis et annotés par Pierre Albert Castanet et Danielle Cohen-Levinas ; préface par Pierre Albert Castanet*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- LEVINAS, Michaël, « Discours de M. Michaël Levinas à l'occasion de son installation à l'Académie des Beaux-Arts, le mercredi 15 juin 2011, au fauteuil de Jean-Louis Florentz », disponible sur Internet, [www.academie-des-beaux-arts.fr/.../Levinas/discours\\_levinas\\_2011.pdf](http://www.academie-des-beaux-arts.fr/.../Levinas/discours_levinas_2011.pdf).
- LYOTARD, Jean-François, « Musique et postmodernité », dans *Surfaces*, vol. VI., Presses universitaires de Montréal, 1996.
- LISTA, Giovanni, *Le Futurisme, une avant-garde radicale*, Espagne, Gallimard, 2008.
- MOUËLLIC, Gilles, *Le Jazz, une esthétique du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000.
- POUSSEUR, Henri, « Pour une périodicité généralisée », dans *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale*, Bruxelles, Presses universitaires de Bruxelles, 1970.
- POUSSEUR, Henri, « L'apothéose de Rameau (essai sur la question harmonique) », dans *L'Esthétique* n° 21, 1968.
- POUSSEUR, Henri, « Aujourd'hui l'opéra », dans *Recherches* n° 42, janvier 1980.
- POUSSEUR, Henri, *Écrits théoriques, 1954-1967*, Paris, Minerve, 2008.
- POUSSEUR, Henri, « La nouvelle sensibilité musicale », dans *Incontri musicali* n° 2, Milan, Zerboni, 1958.
- RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1975.
- SCHAEFFER, Pierre, *De la musique concrète à la musique même*, Montréal, Mémoire du livre, 2002.
- SCHÖNBERG, Arnold, *Traité d'harmonie*, traduit et présenté par Gérard Gubisch, Paris, J.-C. Lattès, 1983.
- SCHÖNBERG, Arnold, *Le Style et l'Idée*, Paris, Buchet-Châstel, 2002.
- SICILIANO, Giancarlo, « Postmodernité ou *Spätzeit*. Notes sur la puissance anamnésique du musical », dans *Dissonance* n° 119, septembre 2012, p. 10-15.
- STOÏANOVA, Ivanka, « Les années 80 : sans utopie ? », dans *Silences* n° 1, Paris, La Différence, 1985.
- VIRET, Jacques, AUDBOURG-POPIN, Marie-Danielle, CANGUILHEM, Philippe, HIS, Isabelle, *Regards sur la musique vocale de la Renaissance italienne*, Lyon, Editions A cœur joie, 1992.

## VII. Philosophie

- AXELOS, Kostas, *Héraclite et la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1962.
- BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 1927.
- BLOCH, Ernst, *Le Principe espérance*, I, traduit par Françoise Wuilmart, Paris, Gallimard, 1976.
- BLOCH, Ernst, *Le Principe espérance*, II, traduit par Françoise Wuilmart, Paris, Gallimard, 1982.
- BLOCH, Ernst, *Le Principe espérance*, II, traduit par Françoise Wuilmart, Paris, Gallimard, 1991.
- DELEUZE, Gille, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- DELEUZE, Gille, GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Édition de Minuit, 1980.
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Seuil, 1967.
- DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et La Différence*, Paris, Seuil, 1967.

- DERRIDA, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
- DERRIDA, Jacques, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.
- DERRIDA, Jacques, *Positions*, Paris, Minuit, 1972.
- DERRIDA, Jacques, *Donner le temps*, Paris, Galilée, 1991.
- DERRIDA, Jacques, STEIGLER, Bernard, *Échographie de la télévision*, Paris, Galilée, 1996.
- DERRIDA, Jacques, *Donner la mort* (1992), Paris, Galilée, 1999.
- DESCARTES, *Méditations métaphysiques*, Luçon, Hatier, 2003.
- FOURIER, Charles, Introduction de 1808 de la *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* dans *Œuvres complètes*, Paris, Anthropos, 1966.
- HÉSIODE, *Théogonie*, Paris, Flammarion, 2001.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, PUF, 2012.
- LEVI-STRAUSS, *Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1964.
- LYOTARD, Jean-François, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971.
- LYOTARD, Jean-François, *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1989.
- MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Lonrai, Seuil, 2005.
- PLATON, *La République*, Paris, Gallimard, 1992.
- PLATON, *Le Banquet*, Paris, Flammarion, 2007.
- DUMONT, Jean-Paul (éditeur), *Les Écoles présocratiques*, Paris, Gallimard, 1991.
- SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, livre XI, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus philosophie », 1993.

## **VIII. Œuvres littéraires et artistiques auxquelles Michel Butor réfère dans le corpus étudié (hors musique)**

- ARNIM, Ludwig Achim (von), *Isabelle d'Égypte et autres récits*, Paris, Gallimard, 1983.
- BALZAC, Honoré, *Le Père Goriot*, Paris, Le Livre de Poche, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1995.
- CHATEAUBRIAND, François-René, *Atala* dans *Atala, René*, Paris, Pocket, 1996.
- CLELAND, John, *Mémoires de Fanny Hill, femme de plaisir*, Paris, Hachette livre BNF, 2014.
- CONSTANT, Benjamin, *Adolphe*, Paris, Le Livre de Poche, 1988.
- DEFOE, Daniel, *Robinson Crusoé*, Paris, Le Livre de Poche, 2003.
- DICKENS, Charles, *Les Aventures d'Oliver Twist*, Paris, Garnier frères, 1957.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, 2001.
- FIELDING, *Histoire de Tome Jones*, I, II, Paris, Gallimard, 1990.
- GOETHE, Johannes Wolfgang (von), *Faust*, traduction de Gérard de Nerval, illustré par Eugène Delacroix, Paris, Diane de Selliers, 2011.
- GRABBE, Christian Dietrich, *Don Juan et Faust* suivi de *Napoléon ou les Cent-Jours*, traduction de Henri-Alexis Baatsch (premier texte) et Bernard Pautrat (deuxième texte), Gennevilliers, éditions du théâtre de Gennevilliers, 1996.
- HUGO, Victor, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Pocket, 2013.

- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Princesse Brambilla*, Paris, Flammarion, 1990.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, Paris, Gallimard, 1977.
- KIPLING, Rudyard, *Le Livre de la jungle*, Paris, Mercure de France, 1936.
- KLEIST, Heinrich von, *La Marquise d'O, Le Tremblement de terre du Chili, Les Fiancés de Saint-Domingue, La Mendicante de Locarno, L'Enfant trouvé...*, Paris, Flammarion, 1990.
- LEWIS, Matthew Gregory, *Le Moine*, Paris, Gallimard, 1975.
- MARIVAUX, Pierre (de), *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Paris, Larousse, 2011.
- MARLOWE, Christopher, *La Tragique Histoire du docteur Faust*, traduit par Ferdinand-C., Danchin, Paris, Les Belles Lettres, 2004.
- MOLIERE, *Dom Juan*, Paris, Pocket 2005.
- MURNAU, Friedrich Wilhelm, *Nosferatu*, 1922 (film).
- NERVAL, Gérard (de), *Voyage en Orient*, Paris, Didier, 1974.
- NOVALIS, *Henri d'Ofterdingen*, Paris, Flammarion, 2011.
- RABELAIS, François, *Gargantua*, Paris, H. Champion, 1995.
- RICHTER, Jean-Paul, *Vie de Quintus Fixlein*, Paris, Aubier, 1993.
- SAINT-PIERRE, Bernardin (de), *Paul et Virginie*, Paris, Folio, 2013.
- SAND, George, *La Mare au diable*, Paris, Le Livre de Poche, 2003.
- SHAKESPEARE, William, *Songe d'une nuit d'été*, Saint-Estève, Les Presses Littéraires, 2006.
- STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Le Livre de poche, 1997.
- STERNE, Laurence, *Vie et opinions de Tristram Shandy*, Paris, Flammarion, 2014.
- SWIFT, Jonathan, *Les Voyages de Gulliver*, Paris, Gallimard, 1976.
- VALÉRY, Paul, *Mon Faust*, Gallimard, 1980.
- VERLAINE, Paul, « Clair de Lune », dans *Fêtes galantes, Romances sans paroles*, précédé de *Poèmes saturniens*, Paris, Gallimard, 1988.
- VERNE, Jules, *Le Château des Carpathes*, Arles, Actes Sud, 1997.
- ZOLA, Émile, *Germinal*, Paris, Le Livre de poche, 2000.

## IX. Discographie

### A) Autour des œuvres mobiles (*Description de San Marco, Mobile, Réseau aérien, 6 810 000 Litres d'eau par seconde*)

- BACH, Jean-Sébastien, *Variations Goldberg*, BWV 988, (1740).
- BACH, Jean-Sébastien, *L'Art de la fugue*, BWV 1080, (1751).
- BOULEZ, Pierre, *Le Marteau sans maître*, (1954).
- GABRIELI, Giovanni, *Symphoniae sacrae*, ch 6-52, 170-185, (1597).
- MILHAUD, Darius, *Le Bœuf sur le toit*, op. 58, (1920).
- MONTEVERDI, Claudio, *Messe à quatre voix*, SV 190, (1650).

- POUSSEUR, Henri, *Midi-Minuit*, (1971).
- RAVERII, Alessandro, *Canzoni per sonare*, (1608).
- SCHÖNBERG, Arnold, *Cinq Pièces pour piano*, op. 23, (1920-1923).
- STRAVINSKI, Igor, *Le Sacre du printemps*, HH 14, (1910-1913).
- STRAVINSKI, Igor, *Rake's Progress*, HH 78, (1948-1951).
- STRAVINSKI, Igor, *Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis*, (1956).
- STRAVINSKI, Igor, *Agon*, HH 86, (1953-1957).
- STOCKHAUSEN, Karlheinz, *Kontra-Punkte, pour dix instruments*, Nr. 1, (1952-1053).
- STOCKHAUSEN, Karlheinz, *Klavierstück XI*, Nr. 7, (1956).
- VIADANA, Lodovico Grossi, *Sinfonie musicali a otto voci*, op. 18, (1610).
- WEBERN, Anton, *Cinq Pièces pour orchestre*, op. 10, (1911-1913).
- ZIMMERMANN, Bernd Aloïs, *Die Soldaten*, (1957-1965).
- ZIMMERMANN, Bernd Aloïs, *Présence*, (1961).
- ZIMMERMANN, Bernd Aloïs, *Intercomunicazione*, (1967).

### **B) Autour de *Concert et du Sablier du phénix***

- LASSUS, Roland de, *Hieremiac prophetæ lamentationes, et aliac piæ cantiones: nunquam antehac visæ, ab ipso autore Orlando di Lasso*, S 1585d, (1585).
- LASSUS, Roland de, *Lagrime di San Pedro*, S 1595a, (1595).
- LASSUS, Roland de, *Prophetiæ Sibyllarum*, S 1600a, (1600).
- SCHÖNBERG, Arnold, *La Nuit transfigurée*, op. 4, (1899).

### **C) Autour du *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli, des Révolutions du calendrier, et du Château du sourd***

- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 1*, op. 2 n° 1, (1793-1795).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 2*, op. 2 n° 2, (1794-1795).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 3*, op. 2 n° 3, (1794-1795).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 4*, op. 7, (1796-1797).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 5*, op. 10 n° 1, (1795-1797).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 6*, op. 10 n° 2, (1796-1797).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 7*, op. 10 n° 3, (1797-1798).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 8*, op. 13, (1798-1799).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 9*, op. 14 n° 1, (1798).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 10*, op. 14 n° 2, (1799).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 11*, op. 22, (1800).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 12*, op. 26, (1800-1801).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 13*, op. 27 n° 1, (1800-1801).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 14*, op. 27 n° 2, (1801).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 15*, op. 28, (1799).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 16*, op. 31 n° 1, (1802).



- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 17*, op. 31 n° 2, (1802).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 18*, op. 31 n° 3, (1802).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 19*, op. 49 n° 1, (1798).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 20*, op. 49 n° 2, (1796).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 21*, op. 53, (1803-1804).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 22*, op. 54, (1804).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 23*, op. 57, (1804-1805).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 24*, op. 78, (1809).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 25*, op. 79, (1809).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 26*, op. 81a, (1809-1810).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 27*, op. 90, (1814).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 28*, op. 101, (1816).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 29*, op. 106, (1817-1819).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 30*, op. 109, (1820).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 31*, op. 110, (1821).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonate pour piano n° 32*, op. 111, (1820-1822).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Onze Bagatelles pour piano*, op. 119, (1822).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Trente-trois variations pour piano sur une valse de Diabelli*, op. 120, (1823).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Six Bagatelles pour piano*, op. 126, (1823-1824).
- BEETHOVEN, Ludwig (van), *Quatuor n° 16*, op. 135, (1826).
- CHOPIN, Frédéric, *Nocturne n° 1*, op. 9 n° 1, (1830-1832).
- CHOPIN, Frédéric, *Nocturne n° 2*, op. 9 n° 2, (1830-1832).
- CHOPIN, Frédéric, *Nocturne n° 3*, op. 9 n° 3, (1830-1832).
- CHOPIN, Frédéric, *Nocturne n° 4*, op. 15 n° 1, (1830-1832).
- CHOPIN, Frédéric, *Nocturne n° 5*, op. 15 n° 2, (1830-1832).
- CHOPIN, Frédéric, *Nocturne n° 6*, op. 15 n° 3, (1833).
- LASSUS, Roland de, *Prophetiae Sibyllarum*, S 1600a, (1600).
- POUSSEUR, Henri, *Déclaration d'orage*, (1989).

#### **D) Autour de *Votre Faust***

- BACH, Jean-Sébastien, *Concerto brandebourgeois n° 3*, BWV 1048, (1718-1720).
- BERLIOZ, Hector, *La Damnation de Faust*, op. 24, (1846).
- BERLIOZ, Hector, *La Symphonie fantastique*, op. 14, (1830).
- BERG, Alban, *Wozzeck*, op. 7, (1912-1922).
- BOULEZ, Pierre, *Pli selon pli* (1957-1962).
- BOULEZ, Pierre, *Soleil des eaux*, (1947).
- BUSONI, Ferruccio, *Doktor Faust*, BV 303, (1916-1923).
- DEBUSSY, Claude, *Suite bergamasque*, CD 082b, (1890).
- DEBUSSY, Claude, *Sonate n° 1*, CD 144, (1915).
- DEBUSSY, Claude, *Sonate n° 2*, CD 145, (1915).
- DEBUSSY, Claude, *Sonate n° 3*, CD 148, (1916-1917).

- DONIZETTI, Gaetano, *Lucie de Lammermoor*, (1935).
- GLUCK, Christoph Willibald, *Orphée et Eurydice*, (1762).
- GOUNOD, Charles, *Faust*, CG 4, (1856-1859).
- HAENDEL, Georg Friedrich, *Water Music*, HWV 348, HWV 349, HWV 350, (1733).
- LISZT, Franz, *Faust-Symphonie*, S 108, (1854).
- MONTERDI, Claudio, *Orfeo*, SV 318, (1607).
- OFFENBACH, Jacques, *La Belle Hélène* (1864).
- OFFENBACH, Jacques, *Orphée aux enfers*, (1874).
- POUSSEUR, Henri, *Trois Chants sacrés*, (1952).
- POUSSEUR, Henri, *Les Éphémérides d'Icare 2*, (1978).
- SCHÖNBERG, Arnold, *Cinq Pièces pour piano*, op. 23, (1920-1923).
- SCHUMANN, Robert, *Trois Quatuors à cordes*, op. 41, (1842).
- SCHUMANN, Robert, *Scènes du Faust de Goethe*, hors catalogue, (1843-1853).
- STRAVINSKI, Igor, *Le Sacre du printemps*, HH 14, (1910-1913).
- STRAVINSKI, Igor, *Agon*, HH 86, (1953-1957).
- STOCKHAUSEN, Karlheinz, *Hymnen*, n° 22, (1966-1967).
- STOCKHAUSEN, Karlheinz, *Telemusik-mixtur*, n° 20, (1966).
- WAGNER, Richard, *Ein Faust-Ouverture*, WWV 59, (1843-1844).
- WAGNER, Richard, *Tristan und Isolde*, WWV 90, (1857-1859).
- WAGNER, Richard, *Tannhäuser*, WWV 70, (1845).
- WEBERN, Anton, *Six Bagatelles*, op. 9, (1911-1913).
- WEBERN, Anton, *Deuxième Cantate*, op. 31, (1941-1943).

#### **E) Autour des livres de *Matière de rêves* et *Le Long de la plage*.**

- AYLER, Albert, *Sun Watcher* dans *New Grass*, Impulse, 1968.
- ATKIN, Boyd, *Heebie Jeebies*, par Louis Armstrong, Chicago, OKeh, 1926.
- BARBIERI, Gato, *Brazil* dans *El Pampero*, Blue Bird, 2002.
- BASIE, Count, *One O'Clock, Swingin' the Blues, Jumpin' at the Woodside*, dans *Big Band Fever*, vol. 2, St. Laurent, QC, Canada, Distribution Madacy, 1997.
- BASIE, Count, *Sent for You Yesterday, Every Tub*, dans *Swingstation*, GRP, 1998.
- BASIE, Count, *Rock-A-Bye-Basie, Lester Leaps In*, dans *Wonderful World of Jazz, Count Basie 1937-1943*, Original Jazz Classics, 1978.
- BLAKEY, Art, *Oh By the Way* dans *Art Blakey and the Jazz Messengers*, Timeless Records, 1982.
- CARMICHAEL, Hoagy, *Snowball*, par Louis Armstrong, premier enregistrement en 1933, disponible sur « The Complete RCA Victor Recordings ».
- COLTRANE, John, *A Love Supreme: Live in Concert*, Black Label, 1965.
- COPLAND, Marc, *Poetic Motion*, Sketch, 2001.
- DAVIS, Miles, *Black's Groove* dans *The Complete Jack Johnson Sessions*, 5 CD, BMG Media, 2005.
- ELLINGTON, Duke, *Black and Tan Fantasy*, dans *Duke Ellington, The Quintessence vol. 1, New-York, Chicago, Hollywood, 1926-1941*, Frémeaux et Associés, 2009.
- GILLEPSIE, Dizzy, *Diggin' Dizz*, Harmonia Mundi, 2005.

- HAWKINS, Coleman, *Body and Soul*, RCA Victor, 1939.
- JACQUET, Illinois, *The Blues: That's Me!*, Prestige Label, 1969.
- MARSALIS, Wynton, *I'm Confessin' (That I Love You)*, dans *I'm Confessin' (That I Love You) / Lazy Afternoon*, Columbia, 1984.
- MONK, Thelonious, *I Shoud Care* dans *Thelonious Himself*, Original Jazz Classics, 1986.
- MONK, Thelonious, *Genius of Modern Music*, vol. 1 et 2, Blue note, 2001.
- PARKER, Charlie, *Cherokee* dans *Retrospective 1940-1953*, 3 CD, Sagajazz, 2009.
- REINHARDT, Django, *Minor Swing* dans *Accords parfaits*, RCA Victor International, 2000.
- SPANIER, Muggsy, *Relaxin' at the Touro*, dans *Muggsy Spanier and His Ragtime Band, Relaxin' at the Touro / Riverboat Shuffle*, Bluebird, 1939.
- YOUNG, Lester, *Lester Leaps In*, Nocturne, 2001.

## **F) Autres**

- MOUSSORGSKI, Modeste, *Une nuit sur le mont chauve*, œuvre posthume achevée et instrumentée par Rimsky-Korsakov, 1886.

## **X. Sitographie**

- DESOUBEAUX, Henri, <http://pagesperso-orange.fr/henri.desoubeaux>

# Table des matières

INTRODUCTION. « Vivre et travailler de concert ».....	5
PREMIÈRE PARTIE. Jusqu'au bout du roman.....	32
Introduction.....	33
I) Une temporalité en contrepoint.....	37
a) Tempo.....	37
b) <i>L'Emploi du temps</i> , « la clé de la mémoire ».....	45
c) <i>La Modification</i> et <i>Degrés</i> : du point au point d'orgue.....	55
II) « Qui parle ? ».....	65
III) « Principes de liaison ».....	75
IV) Musique et métissage.....	84
Conclusion : vers la forme mobile.....	90
DEUXIÈME PARTIE. Pensée-musique, écriture-fugue : les œuvres mobiles.....	93
Introduction.....	94
I) Lire avec les oreilles, écouter avec les yeux.....	99
A) Débousoler le texte : une lecture tous azimuts.....	99
B) Dans le grain des voix.....	101
C) Une temporalité musicale : simultanété et successivité.....	113
II) Littérature-musique, texte-partition.....	116
A) Risquer le déséquilibre.....	116
a) Faire tourner le mobile.....	116
b) Chanter la langue.....	118
c) Le bruit des mots.....	124
d) Au plus près du chaos : le rôle des signaux.....	128
B) Répétitions et variations : un mobile de mobiles.....	131
a) Les citations dans <i>Mobile</i> .....	131
b) <i>Réseau aérien</i> : un texte contrapuntique et sériel.....	133
c) <i>Description de San Marco</i> : musique sacrée, musique frivole.....	143
d) <i>6 810 000 Litres d'eau par seconde</i> : écriture sérielle et irruption de l'événement.....	146
III) Des dialogues de sourds pour une perception d'aveugle : le temps et l'espace dans les œuvres mobiles ...	155
A) La place de la musique : faire entendre l'espace.....	155
a) Un espace radiophonique.....	155
b) Saturer l'espace, plonger dans l'histoire.....	156
c) <i>6 810 000 Litres d'eau par seconde</i> : quand les frontières prennent l'eau.....	158
d) <i>Description de San Marco</i> : « Comment creuser le texte en coupole ? ».....	160
B) Fuite du temps et temps du retour : faire tourner les aiguilles du temps.....	163
a) <i>Réseau aérien</i> et <i>Mobile</i> : le temps en marche.....	166
b) <i>Description de San Marco</i> et <i>Mobile</i> : « compositions pluralistiques ».....	168
c) Un mouvement immobile.....	173
d) Littérature sur écoute.....	180
	571

IV) « Un nouvel état des lettres et des langues ».....	184
a) <i>Mobile</i> et 6 810 000 Litres d'eau par seconde : « for white only ».....	187
b) Réseau aérien et 6 810 000 Litres d'eau par seconde : la solitude moderne.....	203
c) L'hospitalité littéraire : une Babel bénie.....	207
Conclusion : « Sauvés ceux qui font les navires. ».....	217
TROISIÈME PARTIE. « de l'autre côté du vacarme ».....	220
Introduction.....	221
I. « La musique creuse le lit du texte » : dialogue et métamorphose, de la musique à la littérature.....	224
A) <i>Concert</i> : union des arts pour un concert-rituel.....	224
B) <i>Le Sablier du phénix</i> ou la Renaissance à l'œuvre, de Roland de Lassus à Michel Butor.....	238
1) Un texte hybride.....	240
a) Polyphonie, polytextualité.....	240
b) Chromatismes.....	242
c) Réserver le secret.....	244
2) Renouveau et retour.....	247
a) Symboles de l'origine.....	247
b) Dans la cendre, l'œuf.....	250
II. Beethoven-Butor : un dialogue à n'en plus finir.....	260
Introduction.....	260
A) Citation, variation, amplification.....	263
1) Métamorphose, de la musique aux mots.....	263
2) La « modulation d'échelle ».....	272
3) La trente-quatrième variation.....	284
B) Un univers en expansion.....	289
1) « L'expansion rêvée » par les <i>Variations Diabelli</i> .....	289
2) D'un texte l'autre.....	291
3) <i>Le Château du sourd</i> : création d'un cosmos culturel.....	293
C) Dialogue et traduction : du passé au futur.....	307
1) L'art du passage.....	307
2) « Portrait de l'artiste en frontalier. ».....	314
3) Faire dialoguer les arts, les savoirs, les hommes.....	319
a) Tissage.....	319
b) Futur antérieur.....	328
c) Révolutions.....	331
d) L'utopie-Butor.....	341
Conclusion.....	344
QUATRIÈME PARTIE. Mythes et masques : dans le labyrinthe de <i>Votre Faust</i> .....	347
Introduction.....	348
A) Une structure-labyrinthe.....	362
a) Un dégradé chatoyant.....	364

b) Espace musical, espace harmonique .....	374
c) « Polystylistique » .....	389
d) « Une série d'objets » .....	393
B) Jeu de masques .....	398
a) « Tout va par gamme » : l'univers baroque de <i>Votre Faust</i> .....	404
b) Splendeur et misère de l'opéra .....	419
c) « Un temps dénué d'impatience » : le temps du mythe .....	425
d) Damnation, rédemption .....	440
C) L'opéra, « theatro mundi » à réinventer .....	447
a) L'œuvre ouverte .....	449
b) Égalitarisme et refus des carcans .....	451
c) Espaces interlopes .....	458
d) Rêver l'opéra en utopie .....	465
Conclusion : quand le diable mène le jeu .....	471
CINQUIÈME PARTIE, <i>Le Long de la plage</i> et <i>Matière de rêves</i> : écouter l'inattendu, jouer l'imprévisible .....	473
Introduction .....	474
I. <i>Le Long de la plage</i> : écouter l'inattendu, jouer l'imprévisible .....	476
II. <i>Matière de rêves</i> et rêveries jazzistiques .....	490
A) Citations et motifs .....	492
a) Chanter l'ombre : les structures du rêve .....	493
b) Motifs et vibrato : rêveur, qui es-tu ? .....	501
c) « Je t'aime » : mélanges et rencontres .....	506
B) Le temps du rêve .....	514
C) Timbrer le rêve .....	524
a) « Tons de voix » .....	528
b) Des rêves en arc-en-ciel .....	529
c) Mille et un rêves ? .....	531
Conclusion : les mots à bras-le-corps .....	534
CONCLUSION. « Il se perd, puis il se retrouve » .....	535
Bibliographie .....	549
Table des matières .....	571
Index .....	574

# Index

- 6 810 000 Litres d'eau par seconde**, 30, 66, 68, 91, 92, 94, 96, 97, 100, 101, 106, 107, 113, 116, 124, 125, 127, 128, 131, 137, 146, 149, 151, 155, 156, 158, 160, 164, 165, 172, 173, 174, 176, 178, 179, 186, 187, 195, 200, 201, 202, 203, 207, 208, 209, 214, 215, 216, 217, 324, 330, 372, 374, 399, 413, 426, 471, 478, 490, 537, 538
- Alphabet d'un apprenti**, 35, 94, 155, 370, 371
- Brassée d'avril**, 31
- Chateaubriand et l'ancienne Amérique**, 127, 537
- Concert**, 5, 6, 9, 222, 223, 224, 225, 226, 233, 234, 235, 237, 348, 479
- Conversation sur le temps**, 6, 36, 41, 45, 154, 156, 157, 163, 164
- Degrés**, 12, 14, 16, 29, 35, 41, 44, 55, 62, 63, 65, 69, 71, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 90, 91, 92, 96, 137, 196, 260, 303, 364, 372, 425, 490, 492, 508, 532, 539, 540, 549, 555, 557, 558
- Description de San Marco**, 30, 66, 67, 68, 91, 94, 97, 99, 112, 113, 117, 127, 128, 130, 131, 137, 143, 144, 146, 157, 160, 162, 168, 171, 172, 173, 177, 204, 211, 212, 213, 214, 217, 218, 237, 294, 319, 329, 352, 413, 442, 538
- Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli**, 8, 11, 16, 29, 30, 137, 219, 222, 248, 260, 263, 264, 265, 266, 268, 283, 308, 310, 324, 341, 344, 390, 399, 410, 426, 447, 484, 490, 532
- Henri Pousseur au présent**, 6, 262, 374, 447, 448,
- Improvisations**, 8, 22, 23, 35, 38, 40, 51, 56, 58, 60, 61, 77, 132, 534, 536, 539, 541
- Intervalle**, 29, 44, 63, 65, 67, 68, 69, 73, 90, 91, 92, 471, 504, 508
- L'alchimie et son langage**, 8, 312
- L'Emploi du temps**, 6, 16, 29, 37, 41, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 53, 71, 73, 76, 82, 91, 137, 166, 329, 362, 363, 425, 512, 514, 532
- L'opéra, c'est-à-dire le théâtre**, 447
- L'Utilité poétique**, 8, 9, 76, 84, 98, 163, 184, 195, 202, 209, 345
- La critique et l'invention**, 11, 90, 373
- La Modification**, 6, 16, 33, 35, 44, 55, 56, 57, 59, 61, 62, 64, 65, 72, 76, 91, 92, 260, 329, 362, 425, 471, 504, 525
- La musique, art réaliste**, 24, 102, 125, 129, 131, 132, 224, 251, 349, 365, 391, 461, 483, 545
- La Rose des vents**, 309, 406
- Le Château du sourd**, 8, 16, 209, 216, 220, 221, 222, 260, 267, 271, 282, 283, 288, 291, 292, 293, 295, 297, 299, 300, 301, 302, 307, 313, 336, 344, 508, 532, 538
- Le Long de la plage**, 30, 473, 474, 476, 488, 490
- Le roman comme recherche**, 12, 22, 33, 34, 80, 121
- Le Sablier du phénix**, 235, 238, 239, 240, 242, 245, 246, 248, 249, 250, 252, 259, 538
- Le théâtre et la musique aujourd'hui**, 102, 129
- Les révolutions des calendriers**, 8, 16, 29, 163, 165, 222, 260, 271, 280, 281, 288, 291, 292, 293, 295, 307, 312, 313, 331, 332, 334, 344, 532, 538
- Matière de rêves**, 30, 31, 34, 354, 359, 399, 400, 473, 474, 490, 491, 492, 493, 494, 500, 501, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 530, 531, 532, 534, 548
- Mille et Un plis**, 490, 504, 508, 509, 510, 513, 524, 532
- Mobile**, 16, 29, 30, 66, 68, 91, 92, 94, 96, 99, 100, 104, 113, 116, 117, 127, 128, 131, 132, 137, 157, 160, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 183, 187, 188, 189, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 207, 208, 209, 210, 211, 214, 215, 217, 324, 329, 330, 341, 372, 399, 413, 425, 471, 490, 508, 536, 537, 538, 539, 540
- Passage de Milan**, 38, 44, 76, 91, 92, 362
- Paysages planétaires**, 542, 543, 544, 545, 546, 548
- Portrait de l'artiste en jeune singe**, 8, 44, 73, 76, 84, 86, 89, 90, 91, 506, 518, 538
- Quadruple Fond**, 504, 510, 511, 529, 531, 532
- Recherches sur la technique du roman**, 38, 39, 42, 43, 44, 91, 111, 223
- Réseau aérien**, 13, 16, 30, 66, 68, 91, 94, 96, 97, 99, 100, 102, 103, 106, 107, 108, 109, 111, 113, 116, 117, 120, 121, 123, 124, 126, 128, 130, 131, 133, 135, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 146, 150, 152, 155, 156, 157, 164, 165, 166, 167, 174, 181, 182, 184, 186, 196, 203, 206, 214, 217, 228, 303, 362, 374, 413, 426, 471, 478, 504, 528, 544
- Second Sous-sol**, 494, 501, 503, 505, 508, 512, 513, 529, 530, 531
- Troisième Dessous**, 504, 505, 506, 507, 512, 513, 518, 520, 522
- Une semaine d'escales**, 29, 138
- Victor Hugo romancier**, 172
- Votre Faust**, 30, 42, 132, 166, 185, 205, 347, 348, 349, 351, 352, 354, 355, 357, 359, 360, 362, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 377, 378, 379, 381, 385, 387, 388, 389, 393, 396, 397, 399, 400, 402, 403, 404, 407, 412, 413, 417, 418, 420, 421, 422, 424, 426, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 439, 440, 444, 445, 446, 447, 449, 450, 451, 452, 454, 456, 458, 461, 462, 465, 466, 467, 468, 469, 471, 490, 504, 505, 511, 532, 538, 544, 545

## **Une leçon de musique donnée aux mots : ruser avec les frontières dans l'œuvre de Michel Butor**

*École doctorale 120 : littérature française et comparée, 17, rue de la Sorbonne, 2<sup>e</sup> étage, escalier C, 75230 Paris Cedex 5.*

### **Résumé :**

La musique a beaucoup influencé l'écriture de Michel Butor, dont les œuvres traduisent bien souvent dans l'art littéraire des structures musicales, comme celles du contrepoint (fugue, thème et variations), de la musique sérielle ou du jazz. Ce travail montre la métamorphose de ces structures musicales dans les textes, tout particulièrement complexe lorsqu'il s'agit de traduire la simultanéité inhérente à la polyphonie musicale.

Cette pratique musicale de l'écriture bouleverse les structures littéraires conventionnelles, s'associant ainsi aux innovations caractéristiques du Nouveau Roman (changements fréquents de narrateurs, fragmentation du récit) et proposant aussi de nouvelles contraintes qui mènent l'écriture à des formes inédites : concert-conférences, formes mobiles, œuvres radiophoniques. Cela transforme aussi nos habitudes de lecture en poussant le lecteur à être partie-prenante dans la construction de l'œuvre, et notre perception du temps non plus linéaire mais cyclique.

Enfin, l'influence de la musique permet de créer ce que j'ai nommé des cosmos culturels, inventant des connexions entre des cultures éloignées les unes des autres dans le temps ou dans l'espace, dans un geste d'hospitalité et de générosité caractéristique de l'œuvre butorienne. Les différents genres littéraires pratiqués par Michel Butor sont étudiés à travers quelques œuvres qui témoignent des diverses modalités de l'influence musicale sur l'écriture de Michel Butor : le roman, les œuvres mobiles, les dialogues avec des œuvres d'art, l'opéra *Votre Faust* et les récits de rêves, sont rapprochés de tendances musicales familières de l'écrivain.

**Mots-clés :** Michel Butor, Henri Pousseur, musique et littérature, écriture à contrainte, sérialité, œuvre ouverte, sexisme, racisme et hospitalité littéraire.

### **A music lesson given to words: Outwitting frontiers in the works of Michel Butor**

#### **Summary:**

Music has much influenced the writing of Michel Butor whose works often translate musical structures into literary art. These can be the counterpoint (fugue, theme and variation), serial music or jazz. This way of working shows the metamorphosis of these musical structures in the texts, particularly complex when the writer has to translate the simultaneousness inherent in musical polyphony.

This musical practise of writing upsets the conventional literary structures, thus associating with innovations which characterise the Nouveau Roman (frequent change of narrators, fragmentation of the narrative) and also proposing new constraints that lead the writing into novel forms: conference-concerts, mobile forms, radio works. This practise also modifies our reading habits, compelling the reader to be responsible for the construction of the work and our perception of time which is no longer linear but cyclical.

Lastly, the influence of music enables to create what I have called cultural cosmoses, inventing connections between cultures usually isolated in time or space, in a gesture of hospitality and generosity which is characteristic of the works of Michel Butor. The writer sees this literary hospitality as an ethic, or politic model. The different literary genres practised by Michel Butor are studied through a few works which testify to the various modalities of the musical influence on the writing of Michel Butor: the novel, the mobile works, the dialogues with art works, the opera *Your Faust* and the narrations of dreams are related to the musical trends familiar to the the writer.

**Keywords:** Michel Butor, Henri Pousseur, music and literature, writing with constraints, seriality, open work, sexism, racism and literary hospitality.