



HAL
open science

Babel au XXe siècle : le dialogue des cultures dans l'œuvre de Michel Butor

Rjaa Subhi Salih Al-Tamimi

► **To cite this version:**

Rjaa Subhi Salih Al-Tamimi. Babel au XXe siècle : le dialogue des cultures dans l'œuvre de Michel Butor. Littératures. Université Lumière - Lyon II, 2009. Français. NNT : 2009LYO20027 . tel-03821298

HAL Id: tel-03821298

<https://theses.hal.science/tel-03821298>

Submitted on 19 Oct 2022

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 Lumière-Lyon 2

École doctorale : Lettres, langues, linguistique, arts

Faculté des Lettres, Sciences du langage et Arts

Équipe de recherche : Passage XX-XXI

Babel au XXe siècle

Le dialogue des cultures dans l'œuvre de Michel

Butor

par Rjaa SUBHI SALIH AL-TAMIMI

thèse de doctorat en Lettres et Arts

sous la direction de Bruno GELAS

présentée et soutenue publiquement le 11 juin 2009

Membres du jury :

Bruno GELAS, Professeur des universités, Université Lyon 2

Pierre MASSON, Professeur émérite, Université de Nantes

Jean Pol MADOU, Professeur des universités, Université de Savoie

Michel SCHMITT, Professeur des universités, Université Lyon 2

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

[Dédicace]

A mon pays l'Irak

A ma ville natale, Bagdad

Et à Babel – Babylone qui attend sa libération

[Remerciements]

Je tiens à exprimer ma vive gratitude à mon directeur de thèse, Monsieur Bruno GELAS pour le soutien qu'il m'a apporté durant la préparation de ce travail et pour les renseignements précieux qu'il m'a fournis. Pour son aide infinie qui dépasse toujours les frontières.

Et plus personnellement, j'adresse mes pensées les plus affectueuses et mes remerciements à ma famille, à Bagdad, pour son soutien malgré l'éloignement,

à mes amis irakiens qui sont maintenant si dispersés,

et à tous mes amis, ici en France, pour leur aide et leurs encouragements qui m'ont été indispensables.

[Epigraphe]

Le 29 mars 2006, j'ai eu le privilège de rencontrer Michel Butor chez lui.

À celle qui préparait une thèse sur son œuvre, il a réservé le meilleur accueil et s'est soumis de bonne grâce à ses multiples questions.

À celle qui était venue d'Irak pour écrire cette thèse, il a remis un poème, paru initialement dans *L'Humanité* du 5 février 2004. Je tiens beaucoup, pour lui dire ma gratitude, à le reproduire au seuil de ce travail.

En attendant l'accalmie

*C'est le printemps le vent de sable
gêne l'avance des armées
des nouvelles contradictoires
viennent de tous les horizons
bombardements de nuit en nuit
sur la ville des mille et une
Haroun Al Rachid écorché
croise l'ombre de Saladin
les vivres viennent à manquer
l'eau s'est tarie dans les fontaines
Très loin les administrateurs
dans leurs bureaux climatisés
rédigent des communiqués
en étudiant les statistiques
cherchant comment minimiser
les durs dégâts collatéraux
tandis que les soldats ruissellent
dans la plaine entre les deux fleuves
tremblants de peur et de fureur
en songeant à leurs bien-aimées
Pourtant c'est vraiment le printemps
par ici on est étonné
de la douceur presque l'été
quand on descend dans la vallée*

*les arbres sont déjà fleuris
dans mon village pas encore
ce sont les tout premiers bourgeons
dans les prés et au bord des routes
des violettes et primevères
et des crocus dans les jardins
Épidémies effondrements
des compagnies et des monnaies
on découvre des trous béants
comme des cratères de bombes
dans mainte comptabilité
il nous faut de nouveaux milliards
quémante-t-on aux assemblées
pour financer la guerre-éclair
qui se traîne dans la fumée
les fleuves sont teintés de sang
Demain tarde bien à venir
on nous parle d'après-demain
on nous exhorte à la patience
à travers le bruit des rafales
mais nous n'arrivons pas à voir
comment fleurira le printemps
dans les jardins de Babylone
pourtant sans doute une tulipe
resplendira sur un balcon
avant de perdre ses pétales
Dans quelques semaines peut-on
espérer que les hôpitaux
retrouveront quelque silence
et que les draps seront changés
pour les blessés et les fiévreux
que des infirmières souriantes
pourront leur apporter à boire
leur soulevant un peu la tête
en donnant les médicaments
capables de les soulager
Et que les soldats survivants*

*s'interrogeant sur destin
et tout ce qu'on leur a fait croire
et tout ce qu'on leur a fait faire
épouvantés et harassés
pourront retrouver le sommeil
et le chemin de leur famille
qu'elle soit de l'autre côté
de la mer ou tout simplement
dans un village très voisin
Où tout sera méconnaissable
où il faudra tout reconstruire
recommencer l'irrigation
et planter à nouveau des arbres
pour que dans les printemps prochains
il y ait des fleurs et des fruits
qu'il y ait des moissons l'été
et que l'on puisse de nouveau
sur la terrasse au clair de lune
chanter les amours des anciens
Et regarder à la télé
les pays au-delà des mers
les nouvelles tours de Babel
les tempêtes dans leurs déserts
la guérison de leurs blessés
leurs dialogues dans leurs jardins
espérant que de leur côté
ces soldats rentrés au pays
regarderont sur leur télé
ce que l'on devient par ici
Dans le pardon mais sans oubli
nous réveillerons-nous enfin
découvrant quel soulagement
un véritable nouveau monde
aux énergies inattendues
où les milliards circuleront
parmi tous les faubourgs des villes
pour couronner par nos voyages*

les recherches qu'ont commencées

les astronomes de Chaldée

Michel Butor

Introduction

Michel Butor est né près de Lille en 1926. Âgé aujourd'hui de quatre-vingt-deux ans, il vit à Lucinges, en Haute-Savoie.

Dès 1940, il rencontre Teilhard de Chardin, professeur de philosophie au Collège de France et ami de son grand-oncle, qui lui fait une forte impression. En 1943-1944, lors de ses premières années à la Sorbonne, il participe à différents colloques qui lui permettent d'entendre plusieurs intellectuels de son époque, dont le psychanalyste Jacques Lacan. Proche du poète Henri Michaux, mais également d'André Breton et du Surréalisme, sans pour autant adhérer à ce mouvement, il acquiert peu à peu une culture encyclopédique extrêmement variée.

En 1945, il publie son premier poème, intitulé *Hommage partiel à Max Ernst*. Après un Diplôme d'Études Supérieures en philosophie, sous la direction de Gaston Bachelard, il travaille comme secrétaire au collège philosophique, en suit les conférences et fait la connaissance de nombreuses personnalités, parmi lesquelles on trouve Lévinas, Jankélévitch, Bataille et Deleuze. Michel Butor échoue deux fois à l'agrégation de philosophie, et rencontre Jean-François Lyotard à l'occasion de cette préparation. Ce n'est qu'à partir de 1950 que commence son parcours incessant du monde, nourri de rencontres, de lectures et, bien sûr, d'écriture.

Un voyage déterminant en Égypte lui permet un premier contact avec l'altérité culturelle. Mais ce passionné des rencontres découvre aussi à cette occasion que c'est moins l'altérité par elle-même qui le requiert, que le dialogue qu'elle permet d'instaurer avec des cultures différentes : la sienne, bien sûr, mais aussi celles d'autres peuples et d'autres temps. En Égypte, par exemple, il se trouve confronté à deux langues et deux écritures très différentes de la sienne : l'arabe, qu'il apprend lentement à déchiffrer afin de connaître quelques mots de la langue courante, et les hiéroglyphes, traces d'une civilisation antique qui le fascine. Cette expérience que lui-même qualifie de fondamentale amorce un désir de voyage – car « le voyage est une caresse, mais en même temps le voyage est une lecture et une écriture ¹ » – qu'il ne cessera de cultiver au fil d'incessants déplacements. Récemment encore, il en exprimait le projet, malgré son âge : « L'an prochain, je retournerai peut-être en Egypte. J'ai

¹ SKIMANO et TEULON-NOUAILLES, Bernard. *Michel Butor. Qui êtes-vous ?*. Paris : La Manufacture, 1988. P.311.

l'impression que quelque chose m'attend encore dans ce pays, ne serait-ce que mon propre fantôme cherchant les chemins de sa survie ²».

Plusieurs de ses œuvres sont étroitement liées à ce thème du voyage. N'a-t-il pas été connu d'abord par des romans, dont l'un se passait dans un train et l'autre suivait la découverte d'une ville étrangère³ ? Et on sait l'importance que représentent dans son œuvre les cinq volumes consacrés à ce qu'il a intitulé le *Génie du lieu*, où se découvrent des villes et des cultures en même temps que s'invente une écriture :

Avec la série des Génie du lieu, la découverte des sites géographiques et la naissance de nouvelles formes d'écriture vont de pair. Michel Butor fait voler en éclats le cadre du roman et de la phrase, au profit de compositions mixtes qui tiennent à la fois de l'essai, du récit, de la poésie, de l'autobiographie, du journal de voyage. Il invente le mobile textuel, le récit stéréophonique, le texte boomerang, le quilt littéraire fait d'un tissu de mots disparates, et la lecture en courant d'air pour faire bouger tous ces éléments. Il ramasse, trie, rassemble les bribes des civilisations présentes et passées. Le Génie du lieu, c'est un art de chiffonnier-poète, seule façon d'approcher l'étranger en lui conservant son mystère.⁴

Ce lien entre l'ailleurs et l'écrire est au cœur du projet de Butor. Les voyages ou séjours qui l'ont le plus marqué se sont accompagnés d'un changement dans sa conception de l'écriture, de la littérature, et surtout du *livre* qui en est le support. En Égypte, aux États-Unis ou en Australie, en Europe ou en Extrême-Orient, il ne cesse de méditer sur cet objet et d'en explorer le potentiel à ses yeux illimité. Frappé, par exemple, lors de son voyage au Japon, par la tradition classique des livres rouleaux, il rêve à son retour d'en publier sous cette forme. Aux États-Unis, c'est plutôt la présence de la publicité qui le fascine, avec tout ce qui, dès les années soixante, annonçait la révolution de la Toile... Ce sera une constante chez lui : l'écriture ne peut évoluer qu'avec la transformation de la forme, de la nature ou de l'usage du livre.

Il m'est apparu d'emblée que le dialogue interculturel butorien se développait sous mythe de la Tour de Babel, qui évoque comment Dieu a puni la vanité des hommes en les condamnant à parler dans des idiomes différents, si bien qu'ils ne sont plus parvenus à se comprendre et que leur construction téméraire est demeurée inachevée. Traditionnellement, ce récit de l'éclatement de l'unité originelle du langage est interprété comme l'expression d'un

² BUTOR, Michel. « Traverser les frontières m'aide à voir », in *Le Monde*. 14 avril 2006.

³ *La Modification* (1957) et *L'Emploi du temps* (1956).

⁴ La série de *Génie du Lieu* est regroupée en deux volumes dans l'édition des *Œuvres Complètes* sous la direction de Mireille Call-Gruber : *Volume V : Génie du Lieu 1* et *Volume VI : Génie du Lieu 2*. Paris : La Différence, 2007.

châtiment, voire d'une malédiction. On verra dans la suite de ce travail, que le mythe reste toujours actuel : consacrant la pluralité linguistique, il est aussi le lieu de rencontre d'enjeux littéraires, philosophiques, politiques et sociologiques ; et il ne cesse d'interroger la vitalité des cultures, leur puissance de rayonnement, leurs rapports et leur aptitude à faire échec aux assauts de l'uniformisation.

Car, aux yeux de Butor, et à l'encontre du message biblique, la destruction de l'unité linguistique originelle apparaît comme une bénédiction pour la littérature :

*Imaginons un roman par lettres dans lequel certains correspondants écriraient en japonais, d'autres en français ou en anglais. Ceux qui connaîtraient les deux ou trois langues pourraient lire la totalité. Pour les autres il faudrait des traductions différenciées. Notre situation linguistique implique une transformation prochaine radicale de tous les genres littéraires. Nous sommes au début de l'histoire de la littérature.*⁵

Se dessine ainsi la plus haute mission de l'écrivain, qui est de susciter une alliance des langues et des cultures et de proposer la diversité comme modèle d'un pacte de solidarité : « nous devons entretenir la pluralité des langues non seulement d'un pays à l'autre, mais à l'intérieur d'un pays, et à l'intérieur des individus »⁶. Parallèlement, Michel Butor conçoit nombre de ses œuvres comme une ouverture vers l'ailleurs, y laissant un goût d'inachèvement positif et permettant une projection du lecteur vers une sorte d'infini. Le dialogue des cultures fonde, pour lui, la notion d'œuvre moderne, qui doit rester ouverte, multiple et inachevée. C'est en ce sens que son écriture s'appuie sur les deux piliers fondamentaux de Babel.

C'est donc parce que j'étais animée du désir d'interroger la présence du mythe de Babel dans l'époque contemporaine que j'ai rencontré l'œuvre de Michel Butor. Son approche positive de la diversité m'a vivement intéressée et conduite à vouloir questionner ses œuvres à la lumière du grand mythe universel. Je découvris vite, d'ailleurs, qu'il ne s'agissait pas seulement, en l'occurrence, d'une simple pétition de principe en faveur de la diversité et de l'inachèvement. Car, comme dans l'humanité issue de Babel, cette œuvre dessine elle-même, depuis l'époque de *Passage de Milan* (1954) jusqu'aux années les plus récentes, un parcours marqué par une étonnante diversité générique : romans, récits de voyage, critiques littéraires, anthropologie culturelle, autobiographie, correspondances, livres d'art... Faut-il même parler de genres ? Mireille Call-Gruber, qui dirige l'édition actuelle des *Œuvres complètes*, est la première à reconnaître l'absurdité qu'il y aurait à tenter de la circonscrire et de la répartir sous des genres

⁵ BUTOR, Michel. *Improvisations sur Michel Butor. L'écriture en transformation*. Paris : La Différence, 1993. P. 205

⁶ Ibid., p.191.

bien définis, puisque chacun des textes qu'elle rassemble ne prend vraiment son sens que dans le jeu de ses rapports avec les autres.

Impressionnantes par leur ampleur, par la diversité de leur contenu et de leurs formes, par la mise en cause de tous les genres qu'elles abordent, les œuvres de Michel Butor s'offrent à nous, en leurs réseaux multiples, comme une exploration pénétrante de l'espace planétaire et linguistique. Elles s'apparentent aux stèles⁷ qui se dressaient à l'entrée de l'exposition organisée par la Bibliothèque Nationale de France en 2006 en hommage à l'écrivain⁸ : « une forêt de pages » portant ses propres mots et représentant chacune un continent – « la double », « la découpée », « l'océanique », « la massive », « l'immense »... C'est que cette œuvre se caractérise par une expansion universelle qui est étroitement liée aux déplacements de son auteur : pour comprendre la civilisation de l'autre, fréquenter d'autres cultures et apprécier leur dialogue, il faut, selon lui, ne jamais cesser de franchir les frontières. Immensité et variété y vont donc de pair, puisque chaque ouvrage, « tout en apportant des réponses aux ouvrages précédents, suscite de nouvelles questions auxquelles les livres suivants apporteront à leur tour de nouvelles réponses, selon un processus irradiant qui tend à "s'étoiler" en orbite discursive – ou culturelle – autour du monde »⁹.

Ainsi placée sous le sceau de Babel, la lecture de Butor à laquelle je me suis attachée n'a pas été conduite dans le champ strict des nombreuses études littéraires ou poétiques qu'a déjà suscitées son œuvre. Je m'y référerai à plusieurs reprises, mais mon projet se situe plutôt dans le sillage de la réflexion qu'elle développe et met en scène à propos du dialogue entre les cultures. Je voudrais montrer comment ce dialogue est observé et engagé par l'écrivain sous de multiples formes : dans la réflexion inspiratrice sur Babel, dans un de ses romans, et à travers une multiplicité d'ouvrages qui, depuis la source autobiographique jusqu'aux collaborations avec d'autres artistes, depuis les lieux, pays ou monuments jusqu'aux livres-objets, ne se laissent penser qu'en termes de rencontres. Pour cela, je propose ici un travail articulé en trois parties.

Le récit biblique de la tour de Babel, d'abord, puisqu'il est à l'origine de cette thèse et que son mythe préside à la pensée de la diversité culturelle. Sa lecture, conduite verset par verset, s'attachera d'abord à en montrer et commenter ponctuellement les différentes traductions, ainsi

⁷ BUTOR, Michel, CLERC, Jacques. *Les cinq continents, stèles en plomb et acier*, 1996, (collection particulière conçues par Jacques Clerc).

⁸ BUTOR, Michel. *L'Écriture nomade*, exposition organisée par La Bibliothèque nationale de France du 20 juin au 27 août 2006.

⁹ SKIMANO et TEULON-NOUAILLES, Bernard. *Michel Butor, Qui êtes-vous ?*. Op. cit., p. 19.

que les changements d'interprétation qu'elles induisent. Ce déploiement du sens permettra chaque fois de mettre en résonance les versets avec la réflexion de Michel Butor lui-même, dont l'œuvre variée et proluxe fait écho à cette profusion et s'en nourrit. On verra ainsi qu'un des points cruciaux des lectures de Babel réside dans le couple *malédiction / bénédiction* comme pivot interprétatif du mythe : allant de pair avec l'inachèvement de la tour, l'institution de la multiplicité des langues est-elle la marque d'un châtement divin (les hommes condamnés à ne plus jamais se comprendre...), comme le soutient l'interprétation traditionnelle du récit ? Ou la diversité culturelle qui en découle ouvre-t-elle, au contraire, à une richesse proprement humaine, une incroyable chance donnée par Dieu aux descendants des babéliens ?

C'est à la lumière de ce couple antithétique, et du débat toujours actuel qu'il engage, que je m'attacherai ensuite une étude centrée sur le seul roman *L'Emploi du temps*, dont je propose de suivre la succession des chapitres. La raison d'un tel choix est simple : outre qu'il s'agit d'une des toutes premières œuvres de Michel Butor¹⁰, elle offre un argument narratif (une diégèse) qui fait directement écho à l'après-Babel : son personnage principal est en prise à l'altérité linguistique, à une forte étrangeté culturelle, et, entre une volonté de s'approprier l'espace et une enquête improvisée, il ne cesse d'errer dans les rues de la ville et les pages de son journal. Babel moderne, industrielle et éclatée, Bleston lui apparaît d'emblée comme une ville de malédiction. Cependant, par un retour aux mythes et aux textes fondateurs, par un patient recours à ses propres racines culturelles, à l'écriture et aux arts, Jacques Revel en découvre et en « révèle » peu à peu le caractère béni.

La troisième partie s'attachera à l'œuvre non romanesque de l'écrivain¹¹, et, à travers un parcours nécessairement succinct au fil de plusieurs ouvrages, je tenterai d'y expliquer comment différentes civilisations et divers arts peuvent converger en une rencontre créatrice, qui s'établit tantôt avec la ville, les monuments ou les paysages, tantôt avec l'écriture, la peinture ou la musique. Un premier chapitre sera consacré au dialogue avec le monde méditerranéen. Par l'évocation de monuments qui ont particulièrement requis son attention – la Grande Mosquée de Cordoue, Sainte-Sophie d'Istanbul, San Marco de Venise... –, puis de l'Égypte, Michel Butor découvre et « met en œuvre » jusque dans ses compositions livresques, l'importance qu'il y a à conserver les traces des civilisations qui nous ont précédés : pour lui, la préservation du « génie du lieu » impose d'en maintenir l'origine, mais aussi d'en

¹⁰ Plus précisément de la deuxième : *L'Emploi du temps* (Éditions de Minuit, 1956) fait suite à un premier roman, *Passage de Milan*, publié également par les Éditions de Minuit l'année précédente.

¹¹ Rappelons que, même s'il est d'abord connu du grand public comme romancier, Butor n'a publié, sur un total de près de 1 500 titres (la publication en cours de ses *Œuvres complètes* prévoit 11 tomes...) que quatre romans : à *Passage de Milan* (1955) et à *L'Emploi du temps* (1956) ont succédé *La Modification* (1957) puis *Degrés* (1960). L'essentiel de son œuvre s'est donc tenu hors du genre romanesque.

poursuivre l'évolution, afin que présent et passé puissent dialoguer entre eux. Un second chapitre portera sur la deuxième grande « rencontre » culturelle de l'écrivain : les États-Unis, dont les multiples facettes lui semblent faire échec à tout récit traditionnel de voyage, tant elles imposent des images, des catalogues et des rêves. J'y étudierai comment Michel Butor analyse l'ouverture de l'espace américain, et comment cela influe dans la transformation de sa propre écriture. C'est d'ailleurs la poursuite de cette transformation qui présidera à un dernier chapitre, davantage centré sur les différentes formes de littérature auxquelles s'est adonné l'écrivain. Dans une large perspective d'ouverture, je traiterai de ses œuvres autobiographiques, critiques et artistiques, qui convergent les unes vers les autres, et dans lesquelles le dialogue s'effectue malgré la distance, puisque l'auteur y admet que la présence d'interlocuteurs dans un même lieu n'est plus indispensable à cette interaction.

Dans une œuvre qui dit ainsi sa dette à de multiples voyages et à une infatigable exploration du monde, Michel Butor semble n'avoir jamais cessé de franchir les frontières. On verra que son « style » a tout autant voyagé, dans la quête continue de dépasser les limites habituellement prescrites à l'écrivain – à commencer par les règles qui régissent la conception même du livre.

Première partie

Lecture de Babel

Introduction

La villa de Michel Butor s'appelle « À l'écart » : c'est lui qui a ainsi baptisé cette maison au crépi rose située à Gaillard (Haute-Savoie), à deux jets de pierre de la Suisse, et plus précisément de Genève, où l'écrivain a enseigné à l'université. Or, dans sa vie comme dans ses œuvres, rien ne saurait être dû au hasard : s'il a choisi ce lieu, loin de Paris et de ses prétentions, presque en Suisse et plus tout à fait en France, c'est que, pour lui, la frontière – celle-ci mais aussi beaucoup d'autres – est la ligne à franchir chaque jour, le signe du voyage perpétuel dont se nourrit cet esprit sans cesse en mouvement. La frontière lui est négation du centre, et de toute autosuffisance culturelle : elle ouvre sur l'extérieur.

On verra au cours de ce travail que nombre de ses œuvres ont été écrites à partir d'un monument architectural réel – la Grande Mosquée, Sainte Sophie, San Marco... Nombreux sont aussi les édifices imaginaires qu'il a lui-même rêvés, comme l'Ancienne et la Nouvelle Cathédrale de L'Emploi du temps par exemple. Mais ce n'est ni aux uns ni aux autres que nous nous intéresserons dans cette première partie, consacrée à la seule tour de Babel, c'est-à-dire au mythe qui est à l'origine de toute pensée « monumentale », de tout ce qui pousse l'humanité à construire.

Et Butor à écrire... car, d'une certaine manière, par sa personnalité autant que par le développement de son œuvre, lui-même épouse ce mythe¹² et devient un monument babélien à visiter comme tel. Ne dit-il pas du livre qu'il « devient un lieu à l'intérieur duquel on se promène »¹³ ? La promenade à laquelle il nous invite n'est cependant pas de celles auxquelles le voyageur peut s'abandonner à la certitude d'un trajet balisé d'avance et d'un itinéraire bordé par les tunnels et les rails d'un chemin de fer. Lui qui n'a jamais fait partie d'un groupe

¹² Bruno Frappat parle ainsi de « *cet homme qui a conscience d'être devenu un mythe* ». Voir : « L'Europe en creux », FRAPPAT, Bruno. *Le Monde*, 13 janvier 1988. Repris dans Michel BUTOR, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire. Vol. 3 : 1979-1996*. Paris : Edition K. Joseph. Réunis, présentés et annotés par Henri Désoubeaux, 1999. P. 214.

¹³ « Michel Butor : Le Défi du lieu », ROYER, Jean. *Le Devoir*, 15 août 1981. Repris dans Michel BUTOR, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire. Vol. 3 : 1979-1996*. Op. cit., p.92.

surréaliste reconnaît être marqué par l'esprit de ce mouvement, et par sa revendication d'intégrer à la réalité, voire à la vie, la mythologie, le rêve, la peinture, la poésie. Il a en conséquence toujours voulu composer des livres qu'on puisse parcourir, et donc interpréter, indéfiniment :

(...) faire des livres à l'intérieur desquels on peut faire plusieurs trajets différents. Des livres où il y a des cachettes, où l'on veut pouvoir trouver des choses peu à peu ¹⁴.

Nombreuses sont les raisons qui nous ont incité à étudier l'écriture de Michel Butor à partir d'un cadre mythologique, et en particulier de celui qu'offre l'histoire de Babel. De même que cette dernière est un champ d'interprétations toujours ouvert, de même l'œuvre de notre écrivain est « en expansion infinie » : choisir de la lire à la lumière de ce mythe, c'est la placer d'emblée sous l'égide d'un édifice dont la construction ne cesse de s'élaborer devant ses lecteurs, en déployant ses variations et ses ramifications infinies. Car il y a une réelle difficulté à saisir la production de Michel Butor autrement que dans sa dynamique, tant il se révèle de plus en plus difficile, au fil des publications, de définir et de catégoriser génériquement ses œuvres : leur abondance autant que leur diversité évoquent un labyrinthe, et leur ancrage multiculturel, leur volonté de traduire et de construire un dialogue avec les civilisations et les arts développent une polysémie d'une rare richesse. C'est la raison pour laquelle il nous paru nécessaire, si nous voulions entrer dans l'édifice butorien, de nous pencher d'abord sur le mythe de Babel, seul susceptible, selon nous, de tracer le cheminement d'un auteur qui est « à l'écoute des voix de la Cité et de notre polyphonique Babel planétaire¹⁵ ».

Encore faut-il préciser notre visée. Il ne s'agit pas de nous engager dans l'impressionnante suite d'ouvrages et de débats qui traitent de la notion de « mythe » pour elle-même. La variation des sens que recouvre ce mot en fait à son tour un véritable labyrinthe : en tant qu'il est expression symbolique, le récit mythique est nécessairement voué à se reformer, se déformer, se dégrader ou s'élever selon les moments et les besoins d'un groupe social, et c'est la raison pour laquelle le mythe est une des notions les plus fécondes mises en relief par l'anthropologie sociale et culturelle. Mais nous livrer à une telle lecture socio-culturelle et chercher ainsi à comprendre la transformation du mythe dans l'histoire n'est pas l'objet de notre étude. Ce qui nous intéresse est plutôt le paradoxe qu'offre le mythe de Babel pour la

¹⁴ Ibid.

¹⁵ DÄLLENBACH, Lucien. « Une écriture dialogique », in *La création selon Michel Butor. Réseaux - Frontières - Écarts*, Colloque de Queen's University. CALL-GRUBER, Mireille (dir.). Paris : Librairie A.-G. Nizet, 1991. P. 209.

conscience contemporaine et l'œuvre de Butor : d'une part il génère une diversité et une richesse étonnantes, ouvre amplement à la multiplicité et aux rencontres ; d'autre part il apparaît comme le symbole de l'incommunicabilité linguistique, et répond par là aux tendances contemporaines qui rabattent fréquemment tout conflit (de pensées, d'intérêts) à un conflit de langage. Or, le plurilinguisme est précisément (et plus ou moins inconsciemment) perçu à travers le récit de Babel comme un mal, une punition divine. En multipliant les langues, Dieu a non seulement mis fin à l'entreprise de la construction de la tour de Babel, mais a surtout mis un obstacle à toute communication entre les différents peuples.

Pour bien comprendre le lien qui se développe entre ce mythe et la création de Michel Butor, il nous a semblé qu'il nous fallait d'abord partir du texte originel. Mais, au lieu de le soumettre à une étude structurale, sémiotique ou exégétique, nous avons choisi d'en entendre des lectures à travers le vaste et très divers champ de ses traductions. Non que nous nous proposons de décider ensuite de la meilleure : outre qu'une telle visée requerrait des compétences que nous n'avons pas, elle serait un véritable contresens butorien, une manière de rabattre le pluriel sur l'unique, l'ouverture des interprétations sur une vérité close. Nous voudrions lire ces lectures comme Jacques Revel déambule dans Bleston et comme Butor voyage : dans les variations qui se déroulent au fil des contextes historiques, sociologiques, littéraires, artistiques Et au fil des versets du récit biblique.

Chacun nous ramènera plus ou moins longuement aux réflexions et rêveries que Butor n'a cessé de nourrir face à (ou à partir de) ce texte pour lui fondateur.

*

* *

Tout le monde servait d'une même langue et des mêmes mots. Comme les hommes se déplaçaient à l'Orient, ils trouvèrent une plaine au pays de Shinéar et ils s'y établirent. Ils se dirent l'un à l'autre : « Allons ! faisons des briques et cuisons-les au feu ! » La brique leur servit de pierre et le bitume leur servit de mortier. Ils dirent : « Allons ! bâtissons-nous une ville et une tour dont le sommet pénètre les cieux ! Faisons-nous un nom et ne soyons pas dispersés sur toute la terre ! » 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. Allons ! Descendons ! Et là, confondons leur langage pour qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres. » Yahvé les dispersa de là sur toute la face de la

terre et ils cessèrent de bâtir la ville. Ainsi la nomma-t-on Babel, car c'est de là qu'il les dispersa sur toute la surface de la terre. ¹⁶

Cette traduction n'est, bien entendu, qu'une parmi plusieurs versions du texte. Elle figure pour permettre au lecteur de l'avoir comme référence textuelle intégrale au cours de son parcours. Mais, comme nous allons voir, l'épisode de Babel est un puits de traductions, de recherches, de commentaires et d'imagination. Dans sa lecture du mythe de Babel, Michel Butor le présente de la manière suivante :

Autrefois, nous dit la Bible, les hommes parlaient tous la même langue. Pris d'audace, ils ont voulu construire une tour énorme arrivant jusqu'au ciel. Dieu à ce moment s'inquiète et prononce cette phrase remarquable : « Voilà que l'homme va devenir comme l'un de nous », comme si en construisant la tour de Babel, l'homme devient l'égal de Dieu. Celui-ci défend son privilège en le punissant par ce qu'on appelle la confusion des langues. Alors qu'ils étaient en train de construire cette splendide œuvre commune, les hommes ont cessé de se comprendre. A partir de ce moment, au lieu d'une langue commune, ils ont eu de nombreuses langues différentes. Ils se sont alors dispersés et depuis n'ont jamais réussi à se comprendre vraiment. ¹⁷

Depuis plusieurs siècles, l'un des phénomènes les plus remarquables qu'ait engendrés cet épisode est l'influence importante exercée par des nombreuses traductions qui ont donné naissance à plusieurs sens. Elles s'inscrivent soit dans un contexte historico-critique qui proviennent de Bibles chrétiennes :

- La Bible de Jérusalem,
- La traduction d'Édouard Dhorme¹⁸,
- La traduction oecuménique (TOB)¹⁹,

soit dans une tradition plus philologique :

- La traduction d'Edmond Fleg²⁰, qui se veut littérale et fidèle au sens des mots,
- La traduction d'André Neher²¹, qui cherche le sens tant dans la racine des mots que dans la référence au commentaire d'Isaac Abravanel (rabbin du XV^e s.) et dans

¹⁶ *Bible de Jérusalem* : « Genèse », 11. Paris : Cerf, 1961.

¹⁷ BUTOR, Michel. « Le Don des langues », in *Improvisations sur Michel Butor. L'écriture en transformation*. Paris : La Différence, 1993. p.p.183-184.

¹⁸ DHORME, Edouard (Trad). *La Bible : L'Ancien Testament*. Paris: Gallimard, 1966. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade).

¹⁹ *La Traduction œcuménique de La Bible*. Cerf et Société Biblique Française, 1988.

²⁰ FLEG, Edmond (Trad.). *Le Livre du commencement. Genèse*. [1946]. Paris : Éditions de Minuit, 1959.

²¹ NEHER, André. *De l'hébreu au français*. Paris : Klincksieck, 1969.

l'histoire antique et contemporaine du peuple juif, qu'il a notamment étudiée dans son ouvrage *L'Exil de la parole*, dont nous parlerons plus tard avec plus de précision,

- La traduction de David Banon²², influencée par les travaux de Neher ainsi que par les recherches poétiques d'Henri Meschonnic – notamment dans *Pour la Poétique II*²³ – et qui s'attache à rétablir les accents disjonctifs de l'hébreu et le rythme interne du texte premier à l'aide d'espace typographiques.

Ces diverses traductions permettent, lorsqu'on les compare, de mettre en valeur un aspect essentiel pour notre propos : alors qu'une première lecture générale du récit de Babel nous présente un épisode cohérent, successif et logique, la confrontation des traductions fait au contraire apparaître un vif manque d'homogénéité à travers tous ses éléments. Cela vérifie une des vertus de l'analyse, dans la mesure où celle-ci (au moins dans un deuxième temps) en vient à prêter une attention particulière au(x) mot(s) ; comme le rappelle Michel Butor :

*La place des mots à l'intérieur du texte, le fait qu'un mot soit au début d'un texte, ou que le texte se termine par tel mot, peut donner au mot une importance particulière. Ou encore la première fois où, dans une œuvre, apparaît un mot qui plus tard apparaîtra très souvent... Toutes ces notions qu'on se sent peu à peu obligé de faire intervenir font une espèce de radiographie de ce qui est texte.*²⁴

Ce travail d'interrogation des mots est évidemment d'autant plus important que, en l'occurrence, le mythe de Babel porte sur « l'outil même de l'écriture »²⁵.

Verset 1 : Toute l'humanité était d'un seul bord

- *Tout le monde se servait d'une même langue et des mêmes mots. (Bible de Jérusalem)*
- *Toute la terre avait un seul langage et un seul parler. (Dhorme)*
- *La terre entière se servait de la même langue et paroles uniques. (Fleg)*

²² BANON, David. *Babel ou L'Idolâtrie embusquée*. Bulletin du Centre Protestant, Vol. 32. N° 6. Genève : 1980. P.3-30.

²³ MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique. Tom 2. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*. Paris : Gallimard, 1973. (Coll. Le Chemin, nrf). P.P. 409-454.

²⁴ « À propos du vocabulaire de Rousseau : vocabulaire et politique », LAUANY, Michel. *Mots*, octobre 1981. Repris dans Michel BUTOR, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire. Vol. 3 : 1979-1996*. Op. cit., p. 98.

²⁵ PARIZET, Sylvie. *Le Défi de Babel. Un mythe littéraire pour le XXI^e siècle*. Paris : Desjonquères, 2001. P. 12.

- *Le malheur, c'est que l'humanité, dans sa totalité, était d'un seul bord et vivait une seule histoire. (Neher)*
- *La terre entière était une frontière, un ensemble d'éléments clos. (Neher)*
- *Hélas toute la terre parlait un même langage. Et avait une même idéologie. (Banon)*

L'emploi des mots dans ce premier verset, qui évoque un état initial antérieur au drame, a une fonction allégorique très étendue. Il donne, comme le montre André Neher, la possibilité de plusieurs variations sur la même structure, à partir de trois notions :

a) *èrèš (la terre)* fait référence ici à tout le monde,

b) *sāphāh (la lèvre, la langue)* signifie « bord », « limite », « frontière », et porte la notion de clôture,

c) *dābhār*, qui est un terme polysémique, signifie « le mot » ou « la chose », et apparaît pour la première fois dans la *Genèse* avec le récit babélien, mais reviendra très fréquemment dans tous les livres de la Bible :

Davar, un mot qui revient des milliers de fois dans la Bible, avec des dizaines de significations, obligeant un Edmond Fleg et des Buber-Rosenzweig à renoncer à leur attachement à la traduction littérale et à choisir, pour rendre davar, entre l'une ou l'autre des possibilités suivantes : chose, fait, objet, parole, événement, révélation, commandement, etc. ²⁶

Une nouvelle traduction bouleverse alors le sens traditionnel du récit en accentuant la dimension spatiale : au lieu de lire : « la terre entière se servait de la même langue et des mêmes mots », nous pouvons lire « toute l'humanité était d'un seul bord », la terre, enfermée dans un cercle clos, n'avait qu'une seule frontière. Par l'humanité qu'elle portait, elle inventa sa Parole, ses Objets, ses Événements, mais la première particularité de son être, dit André Neher :

C'était de ne posséder qu'une seule safa, expression qu'il ne faut plus entendre, au point où nous en sommes, dans le sens de langue, mais dans sa portée étymologique qui est celle de bord, de limite, de frontière. ²⁷

Ce travail de reprise et de bouleversement du sens par le fait d'une nouvelle traduction apparaît à Butor le modèle par excellence de lecture de toute œuvre. Selon lui, un traducteur est aussi un critique, mais un critique en profondeur car « il doit apporter au texte quelque chose de profondément neuf ». ²⁸

²⁶ NEHER, André. *L'Exil de la parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*. Paris : Seuil, 1970. P. 99.

²⁷ Ibid., p.111.

²⁸ BUTOR, Michel. *Improvisations sur Michel Butor*. Op. cit., p. 193.

Mais cet apport provient toujours d'un retour à la lettre contre les interprétations obligées des traditions. Le mythe est comme les ruines ou comme la mémoire : traces d'un passé révolu, mais qui informe notre présent. Et dès lors que le présent est en continuité avec le passé, il n'est pas question de l'enfermer dans la perception des religions ou de leurs interprétations univoques. Interpréter des textes sacrés, c'est en retrouver et en réanimer la langue sacrée :

On fait tout ce qu'on peut pour qu'ils n'évoluent pas. Ils peuvent susciter des commentaires toujours nouveaux, mais eux-mêmes ne sont pas susceptibles de variation. Pour que cette éternité du texte soit justifiée, il doit être considéré comme la production non des hommes mais des dieux. C'est le texte sacré qui forme, projette de l'autre côté de sa surface les figures divines. Les dieux sont ceux qui produisent le texte sacré et qui décident de tout le reste. ²⁹

Pour approcher les rapports entre le sacré et la traduction, Butor rappelle ainsi que c'est en gardant le texte dans son intégrité originelle, sans en toucher la divinité, que le traducteur libère les mots enfermés. À travers cette mise en œuvre, il offre une nouvelle lecture, voire une nouvelle création.

Les mots enfermés dans les choses

Lorsque Michel Butor parle de l'enfermement du mot dans la chose, il fait référence à la langue hébraïque, dont l'écriture, même si elle possède des formes rondes, se compose essentiellement de carrés juxtaposés, et donne de ce fait l'impression que « les lettres sont des êtres, sont des objets quasi-divins. »³⁰ Il explique comment le peuple juif – pourtant « peuple de la Langue et de la traduction »³¹ pendant des siècles – n'a eu de cesse, ensuite, d'évacuer de sa langue les mots étrangers pour les remplacer par des mots de racines hébraïques : dès qu'il « s'est trouvé un sol, il a une certaine tendance à s'enfermer sur soi-même³² ».

Ce faisant, il ne s'est pas seulement enfermé sur lui-même : il a aussi conféré aux mots un caractère de choses, et a ainsi entretenu une langue qui, toujours selon l'expression de Butor, possède « la particularité d'être en sommeil [...] pendant plusieurs siècles, et de se réveiller depuis quelques dizaines d'années ». ³³ C'est la raison pour laquelle la littérature hébraïque classique lui paraît intraduisible. André Neher relève d'ailleurs que cet enfermement de la

²⁹ BUTOR, Michel. *L'Utilité poétique*. Saulxures : Circé, 1995. P. 17.

³⁰ « Voyage à l'intérieur d'une langue ». *Aleph, littérature juive*, 1967. Repris dans Michel BUTOR, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire. Vol. 3 : 1979-1996*. Op. cit., p. 331.

³¹ *Ibid.*, p. 332.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 331.

langue sur elle-même – qui la conduit à ne pas faire la distinction entre les mots et les choses – poserait un redoutable problème de traduction si l’hébreu était resté intact :

Le traducteur, en hébreu, du livre récent de Michel Foucault Les Mots et les Choses, se trouverait, dès le titre, placé devant l’un des problèmes qui ravive les conséquences désastreuses de la confusion de Babel, parce que la solution s’en avère impossible. Il se verrait, en effet, dans l’obligation de rendre les deux termes français par le seul et même mot hébreu davar, alors que les langues issues du latin et du grec, et ces deux langues classiques elles-mêmes lui fourniraient d’amples possibilités pour exprimer la différence entre les domaines apparemment bien tranchés des mots et des choses.³⁴

Mais, en se réveillant, cette langue se trouve sur une voie d’invention linguistique, et cherche désormais ce qui lui manque par le contact avec d’autres langues actuelles. Ce phénomène provient, comme l’explique Butor, par le fait que « la plupart des gens qui viennent en Israël doivent commencer par apprendre leur langue ³⁵», et que cela génère trois sortes de langues : « une langue classique très ancienne, une langue populaire argotique et une espèce de langue moyenne qui sert dans les journaux ou pour les conversations dans les Ministères ». ³⁶

Le premier verset du récit biblique développe ainsi l’idée d’une seule langue liée à une clôture et une unité originelles jugées comme une position parfaite, extrêmement heureuse, à partir de laquelle tout ne peut que se dégrader.

L’interprétation religieuse du texte

Si les références de Michel Butor au mythe de Babel sont si fréquentes et fécondes, c’est bien évidemment parce qu’il est hanté par la question du langage, qui coïncide pour lui avec celle de l’interprétation. L’acception raisonnée de la différence dans la lecture de l’*Ancien Testament* dépend du récepteur, et c’est tout le problème que pose, selon lui, l’interprétation religieuse.

Il rappelle ainsi que, pour l’Église catholique, « lire la Bible dans le texte pour quelqu’un qui n’est pas clerc, est dangereux »³⁷, et qu’il existe pour elle deux origines de la vérité : « l’écriture d’une part, et la tradition ecclésiastique qui est indispensable pour l’interpréter »³⁸. Il ne faut pas s’aventurer dans les labyrinthes de l’*Ancien Testament* sans être guidé par sa

³⁴ NEHER, André. « La Genèse de la parole : aventure de Babel », in *L’Exil de la parole. Du silence biblique au silence d’Auschwitz*. Op. cit., p.p. 99-100.

³⁵ « Voyage à l’intérieur d’une langue ». *Aleph, littérature juive*, 1967. Repris dans Michel BUTOR, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire. Vol. 3 : 1979-1996*. Op. cit., p. 331.

³⁶ *Ibid.*, p. 332.

³⁷ BUTOR, Michel. *L’Utilité poétique*. Op. cit., p. 14.

³⁸ *Ibid.*

lumière officielle. Alors que Luther, au contraire, veut revenir à l'écriture même et met entre parenthèses la tradition, comme en témoignent les libertés qu'il prend, en ce qui concerne Babel, dans son *Commentaire du Livre de la Genèse*.

C'est que le texte sacré, même s'il est transmis parfois par des intermédiaires qui sont les prophètes, est considéré comme le texte du dieu lui-même. Butor rappelle que, dans la religion juive, « la *Thorah*, la Loi, est un texte divin, ce qui implique que la langue hébraïque soit la langue originaire, c'est même l'écriture de Dieu », tandis que, dans la religion musulmane, le mot *coran* veut dire « dicté » : « C'est l'archange Gabriel qui dicte le texte à Mahmet »³⁹. La langue sacrée se sépare ainsi des langues courantes tout en restant la référence commune. C'est particulièrement net pour le *Coran*⁴⁰, à propos duquel les explications relèvent plus de l'explication de texte que de l'exégèse au sens propre (elles ne s'appuient ni sur la critique littéraire ni sur la recherche des sources). Le texte coranique est en effet censé être écrit dans une langue arabe parfaite et avoir pour auteur Dieu lui-même. C'est pourquoi, dit Butor, il est appelé le « dictionnaire des pauvres ». Quand un problème survient concernant l'emploi d'un mot, on interroge les spécialistes à la mosquée sur la façon dont ce mot est employé dans le Coran : « C'est ainsi que le mot rajeunit et la communication se rétablit ⁴¹ ». Mais le texte ne bouge pas : il est sacré, et séparé de tout le reste.

À cette interprétation très figée du texte et de sa réception, Butor oppose précisément la leçon de Babel. Il estime que, si on ne prend pas en considération le fait que les mots sont humains et, à ce titre, objets d'une usure, on va inéluctablement vers une incompréhension croissante :

Les mots n'ont pas tout à fait le même sens chez les parents et les enfants. Lorsque les communications ne sont pas faciles entre les régions, chacune va produire une variante de la langue jadis commune. À l'intérieur même de nos villes, selon les classes de la société, nous allons avoir des jargons, des dialectes, des argots. Si on laisse ce processus se développer, personne ne se comprend plus. C'est l'histoire de la tour de Babel, la confusion des langues. ⁴²

À cette diversité-confusion qui entretient par contrecoup le rêve nostalgique d'une langue originelle pure et intouchable, car donnée directement par Dieu, Butor ne cessera d'opposer une diversité-union enrichissante – interculturelle. Mais la possibilité même de cette dernière passe par une désacralisation du langage qui n'est pas sans rappeler le travail opéré par les

³⁹ Ibid., p. 23

⁴⁰ Dans le *Coran* et la tradition musulmane, le mythe de Babel n'est jamais explicitement cité. Mais plusieurs versets y font allusion : « *Allah attaqua les bases mêmes de leur bâtisse. Le toit s'écroula au-dessus d'eux et le châtement les surprit d'où ils ne l'avaient pas pressenti* » (Sourate 16, verset 26).

⁴¹ BUTOR, Michel. *L'Utilité poétique*. Op. cit., p. 16.

⁴² Ibid., p.p. 16-17.

humanistes pendant la Renaissance. Et c'est d'ailleurs en référence à *Pantagruel* de Rabelais que Butor l'exprime le mieux, lorsque, revenant sur le statut du texte religieux, il remarque que Dieu :

(...) « langage lui-même », logos, aurait donné à l'homme non point ses mots, mais les moyens et la mission d'en inventer, mots transitions comme toutes choses humaines, perpétuellement renouvelés par les peuples se succédant. Il en résulte en particulier qu'il faut considérer les paroles de la Bible non point comme celles de Dieu lui-même, mais comme déjà la traduction de celles-ci dans un langage humain historiquement situé. ⁴³

Il ne faut donc pas enfermer les mots sacrés dans leur univers religieux, car « Dieu a parlé certes, mais non par des paroles ⁴⁴». Reste à voir comment procéder pour libérer les mots.

Comment libérer les mots ?

Pour communiquer entre eux, les hommes doivent accepter de ne pas se définir uniquement par la « pureté » de leur langue maternelle et première. Ou plutôt, pour que celle-ci continue à vivre, ils doivent en faire le lieu d'une perpétuelle invention :

Inventer un langage, c'est lier des significations à des sonorités. ⁴⁵

L'écriture doit constamment lutter contre ses limites, par l'invention. ⁴⁶

L'une des modalités majeures de cette invention est offerte par l'opération de traduction, car c'est en se soumettant à ce passage d'une langue à une autre que la langue s'ouvre : « Les textes faits dans une langue dans laquelle une traduction aura eu un si grand rôle, seront par définition traduisibles »⁴⁷. Dans les pays anglo-saxons, la traduction classique de la Bible a joué le rôle de référence linguistique première, garante de la signification du langage profane. Mais cela a nécessairement déclenché une dialectique de l'invention, car :

(...) le langage sacré deviendra archaïque par rapport au langage profane, qui souvent se constituera des référence secondes, et cette évolution peut se poursuivre jusqu'à ce que le sacré s'exprime dans une société par une langue entièrement différente de la langue parlée dans la rue, avec laquelle elle n'aura plus un seul mot « commun » ; on sera donc obligé de la traduire. ⁴⁸

⁴³ BUTOR, Michel. « Le langage d'Adam », in *Répertoire IV*. Paris : édition de Minuit, 1974. P. 141.

⁴⁴ NEHER, André. *L'Exil de la parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*. Op. cit., p.100.

⁴⁵ « Voyage à l'intérieur d'une langue ». *Aleph, littérature juive*, 1967.

⁴⁶ « MICHEL Butor, architecte de San Marco », ZBINDEN, Louis-Albert. *La Gazette de Lausanne*, 15-16 février 1964.

⁴⁷ *Ibid.*, 334.

⁴⁸ BUTOR, Michel. « Le roman et la poésie », in *Répertoire II*. Paris : édition de Minuit, 1962. P. 16.

Butor assigne ainsi à l'écrivain la mission à la fois babélique et post-babélique de faire des œuvres qui pourraient presque être écrites en plusieurs langues à la fois. Mais, à la différence de nombre de poéticiens, il ne considère pas qu'il s'agit là d'un usage particulier de la langue. Pour lui, l'invention tient à la condition et à la vérité même du langage, et doit à ce titre en affecter toutes les productions, fussent-elles scientifiques. Car les sciences sont apparues à l'intérieur du langage, et on est tout aussi bien autorisé à « déclarer que la science est peut-être en effet un genre littéraire ⁴⁹ » :

Un manuel de physique est écrit dans une langue, et cela pose des problèmes de grammaire que l'on peut comparer à ceux qui pose un roman. Une phrase qui se trouve dans un manuel de physique va être passible d'une analyse grammaticale du même genre qu'une phrase qui se trouve dans un roman. ⁵⁰

Poussant plus loin encore le parallélisme, il développe même un lien puissant entre texte sacré, texte scientifique et texte poétique, en les soumettant à la même loi de transformation par la lecture. Dans notre société actuelle, dit-il, « des textes scientifiques jouent souvent le rôle des textes sacrés dans des sociétés anciennes ⁵¹ ». Un texte sacré se lit comme texte poétique quand on n'y croit plus. De même un texte scientifique ancien, quand il est démontré qu'il est faux, se met à développer une vérité nouvelle qui est cette révélation de l'endroit où l'on se trouvait par rapport à ce que nous considérons actuellement comme étant la réalité.

Quel qu'en soit donc le support générique, la création fait partie de la vie du langage et il revient à l'écrivain d'en accompagner le mouvement. C'est par là que sera brisée la tentation récurrente de figer les mots. Il suffit pour cela « de faire parler les choses elles-mêmes, de forcer les choses à la parole »⁵², et rien ne vaut la confrontation des langues pour sortir d'une conception théologique du mot :

Il suffit d'avoir étudié quelques langues étrangères pour savoir que ce n'est jamais vrai... qu'un mot anglais qui désigne le même objet que le mot français ne le désigne pas de la même façon parce qu'en même temps qu'il désigne cet objet, il peut désigner aussi une autre chose et par conséquent, il introduit une liaison entre ces deux objets qui, elle, n'existe pas en français. ⁵³

⁴⁹ BUTOR, Michel. « Poésie et Science, ou de la Nature des Choses », in *L'Utilité poétique*. Op. cit., p. 56.

⁵⁰ « Voyage à l'intérieur d'une langue ». *Aleph, littérature juive*, 1967.

⁵¹ *Ibid.*, p. 64.

⁵² « Michel Butor : Ce que m'intéresse surtout, maintenant c'est de forcer les choses à la parole », COUFFON, Claude. *Les Lettres françaises*, 19-20 décembre 1963. Repris dans Michel BUTOR, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire. Vol. I : 1956-1968*. Op. cit., p. 231.

⁵³ « Voyage à l'intérieur d'une langue ». *Aleph, littérature juive*, 1967. Repris dans Michel Butor, *Entretiens : quarante ans de vie littéraire. Vol. I : 1956-1968*. Op. cit., p. 339.

On comprend alors que, pour libérer la parole des choses, il faut considérer les mots comme des objets, mais des objets complexes. C'est à Roussel que Butor doit d'avoir compris qu'un mot n'a jamais une relation simple avec ce qu'il signifie – « un mot étant une sorte d'arbre avec des ramifications multiples ⁵⁴».

Verset 2 : Le génie du lieu

- *Comme les hommes se déplaçaient à l'orient, ils trouvèrent une plaine au pays de Shinéar et ils s'y établirent. (Bible de Jérusalem)*
- *Or il advient, quand les hommes partirent de l'Orient, qu'ils rencontrèrent une plaine au pays de Shinéar et y demeurèrent. (Dhorme)*
- *Or en se déplaçant vers l'Orient, ils trouvèrent une plaine, en la terre de Chinéar, et ils s'assirent là. (Fleg)*
- *De là dérivait le second malheur : les hommes se désorientèrent et, ayant découvert une profonde crevasse dans la vallée où s'étaient amoncelés les morts du déluge, ils décidèrent de s'y installer. (Neher)*
- *Hélas ! les hommes en se désorientant,*
- *Trouvèrent une vallée dans le pays de Shin'ar*
- *Et s'y installèrent. (Banon)*

Dans ce verset ce sont les hommes qui prennent l'initiative, décident et mènent l'action. L'événement se déroule en trois phases : le déplacement des hommes, la découverte d'un endroit, puis leur installation sur une terre. D'où viennent-ils ? De l'est. Cela signifie-t-il qu'ils venaient de l'Eden ou qu'ils le cherchaient ? La diversité des traductions reflète le mouvement variable du sens du mot. Certaines l'ont traduit par « de l'Orient » : choix qui s'accorde, comme l'explique bien Bost, avec le sens de la préposition *min*, qui signifie l'origine, le lieu d'où sort quelque chose ou quelqu'un. Mais comme *min* peut également marquer le sens qui indique la direction vers laquelle on va, d'autres ont choisi le sens « vers l'Orient » ou « à l'Orient ». Les tenants de cette traduction la justifient en rappelant que *min* est employé quelquefois, dans la Bible, pour localiser un lieu par rapport à un autre : « Puis l'Éternel Dieu planta un jardin en Eden, du côté de l'orient »⁵⁵ - « Il se transporta de là vers la

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Genèse Verset 2, 8.

montagne, à l'orient de Béthel... »⁵⁶. La traduction « à l'Orient » est donc une solution convenable, d'autant que B. Jacob, « pense aussi qu'il faut considérer qu'ils marchent à l'Est, ceci en vue de la Palestine⁵⁷ ».

L'essentiel pour nous est qu'ils voulaient quitter un état et un lieu qu'ils jugeaient insupportables. Le déplacement des hommes signifie l'exil et, s'exiler, dit Michel Butor, est « une donnée essentielle de la littérature moderne, un aspect, un monde fondamental de notre génie du lieu »⁵⁸.

Le nomadisme et l'exil

Quelle qu'en soit l'origine, les récits de genèse font tous apparaître le déplacement comme le facteur initiatique de l'humanité. Dans la *Bible*, l'entrée en humanité coïncide avec le déplacement hors du Jardin d'Eden, qui sera suivi de ceux de Caïn, de Noé, d'Abraham, etc.

Que cherchent donc les hommes de Babel ? À vrai dire, il n'y a pas de différence essentielle entre les divers départs des hommes :

Plus le centre ou son dieu était jaloux, plus sa perte, qu'elle soit fondatrice comme l'Hégire, la « fuite » pour l'Islam, ou intervention de l'Histoire extérieure comme la quête romaine pour le judaïsme, va condamner son peuple au nomadisme. ⁵⁹

Parce que l'homme, en tant qu'homme, est toujours à la recherche de quelque chose, le déplacement, dit Butor, est toujours aussi une quête – mais une quête nécessairement inachevée :

On vient de nulle part en particulier, on va nulle part en particulier, on a tout son avoir avec soi, on dresse une tente ou un abri de branchages, et l'on ne laisse rien derrière soi lorsqu'on s'en va. ⁶⁰

C'est en cela que le voyage et l'écriture lui paraissent animés du même mouvement :

Je voyage pour écrire. ⁶¹

Voyager, c'est aussi voyager dans le langage. ⁶²

⁵⁶ Ibid., Verset 12, 8.

⁵⁷ JACOB, B. « Das erste Buch der Torah : Genesis ». Berlin : Shoken Verlag, 1934, cité in BOST, Hubert. *Babel. Du texte au symbole*. Genève : Labor et Fides, 1985. P. 43

⁵⁸ BUTOR, Michel. *Répertoire V*. Paris : édition de Minuit, 1982. P. 217.

⁵⁹ BUTOR, Michel. « Retournement du texte de la ville », in *Répertoire IV*. Op. cit., p. 40

⁶⁰ BUTOR, Michel. « Le Voyage et L'Écriture », in *Répertoire IV*. Op. cit., p. 14.

⁶¹ Ibid., p. 9.

⁶² « Michel Butor : J'aime beaucoup la peinture de Bosch », ODIER, Daniel. *La Gazette de Lausanne*, 6-7 mai 1967.

La plaine que les hommes découvrent se situe en Mésopotamie, entre le Tigre et l'Euphrate. Shinéar est Babel, qui inclut les villes de Babel, Uruk, Akkad, et Kalné, où régnait Nimrod. Étymologiquement le rapprochement entre Shinéar et Sumer a longtemps paru évident. Mais comme le rappelle Hubert Bost ⁶³, P. Dhorme a soutenu que « l'équivalent onomastique » de Shinéar n'était pas Sumer, mais Sanhar. Son hypothèse se base sur l'équivalence entre la lettre (h) des textes cunéiforme et la (aïn) ou le (gaïn) des langues ouest-sémitiques⁶⁴. Selon cette hypothèse la plaine concernée serait donc le Diebel Sindjar (la montagne de Sindjar) en Mésopotamie du Nord, entre le Tigre et le Habour.

Dans tous les cas, il s'agit d'un voyage d'exploration : les hommes partent pour une région inconnue. Or, le voyage de découverte, dit Butor, « manifeste de la façon la plus saisissante les phénomènes de marques et d'écriture. On dresse une croix, un monument, une tombe, on inscrit »⁶⁵. Les hommes de Babel, nous le savons, vont également dresser un monument : la tour, et ce sera pour marquer et inscrire qu'ils s'installent et deviennent sédentaires : c'est le passage du nomadisme à la sédentarité. Et ils s'installent, précise le texte, dans une vallée profonde, c'est-à-dire dans la partie la plus basse de la terre : celle-là même qui sera choisie au XX^e siècle pour siège d'un centre de concentration... – aboutissement ironique et tragique du fait que, par leurs migrations, les peuples tendent toujours vers un rassemblement.

L'écrivain, lui... :

Moi, il y a un vieux rêve géographique que je ne peux atteindre, mais qui me hante : être partout à la fois. (...) J'ai besoin d'explorer et d'inventorier tous les espaces à la fois, tous les territoires, toutes les latitudes en même temps. ⁶⁶

L'exil semble avoir son langage spécifique, et c'est en cela, pense Butor, qu'il est une donnée essentielle de la littérature. Lorsqu'il traite du « génie du lieu », c'est pour dire que l'exil des écrivains est, d'une certaine manière, leur génie. Car le lieu de l'exil est celui de l'invention : Hugo ne devient-il pas le roi de Paris et de son théâtre après le coup d'Etat du 2 décembre, quand, constatant qu'il est enfermé, il décide de s'exiler ?

Il aurait pu faire un compromis, mais pas si bête, il a saisi cette occasion de se transformer en quelque chose ou quelqu'un de tout autre, d'incarner un exil tout neuf. ⁶⁷

⁶³ BOST, Hubert. *Babel. Du texte au symbole*. Op. cit., p. 44.

⁶⁴ Ibid., op. cit., p. 44.

⁶⁵ BUTOR, Michel. « À la découverte », in *Répertoire IV*. Op. cit., p.21.

⁶⁶ « Michel Butor : Je voudrais être partout à la fois ». CLAVEL, André. *L'Événement du jeudi*, 31 mars-6 avril 1988. Repris dans Michel BUTOR, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire. Vol. 3 : 1979-1996*. Op. cit., p. p. 221-222.

⁶⁷ BUTOR, Michel. « La Langue de l'exil », in *Répertoire V*. Op. cit. p.217.

De même pour Joyce et D.H Lawrence, autres grands exilés, même s'il y a à distinguer en eux. L'exil du second, dit Butor est celui d'un homme qui se promène de pays en pays sans jamais trouver « la région où vivre »⁶⁸, mais qui est chez lui dans la langue anglaise – tandis que l'exil de Joyce « est un exil à deux degrés »⁶⁹, physique et linguistique, car il touche aussi la langue qu'il écrit.

Quoi qu'il en soit, l'exil apparaît ouvertement à Butor comme un choix d'écriture. Et s'il décide de s'exiler à son tour, comme nous le verrons plus bas, nul doute que ce soit aussi pour s'ouvrir à un génie de lieu qui est sans doute son génie propre :

*(...) lorsque j'étais en Haute Égypte, étant moi-même dans un exil de type différent, mais en résonance, en pleine partie des hiéroglyphes, des palimpsestes, des signes écrivains, et des feuilles feuilletant les pages superposées de l'Histoire.*⁷⁰

Verset 3 : Le commencement du dialogue

- *Ils se dirent l'un à l'autre : « Allons ! Faisons des briques et cuisons-les au feu. » La brique leur servit de pierre et le bitume leurs servit de mortier. (Bible de Jérusalem)*
- *Ils se dirent l'un à l'autre : « Allons ! Briquetons des briques et flambons-les à la flambée ! » La brique leur servit de pierre et le bitume leur servit de mortier. (Dhorme)*
- *Ils se dirent l'un à l'autre : « Allons ! Moulons des briques et cuisons-les au four. » Les briques leur servirent de pierre et le bitume leur servit de mortier. (TOB)*
- *Et ils se dirent, d'homme à compagnons : « Allons, briquetons des briques, et brûlons-les à la brûlée. » Et la brique leur fut pierre, et le bitume leur fut mortier. (Fleg)*
- *Ils s'adressent alors la parole l'un à l'autre, en traitant chacun l'autre comme un objet : « Notre objectif commun : des briques et leur fabrication au four, sans autre finalité que celle des briques et de leur fabrication ! » Quant à la méthode, elle consista à substituer la brique artificielle à l'élément physique naturel, et le mortier fabriqué de main d'homme à la glaise périssable. (Neher)*

⁶⁸ Ibid., p. 218.

⁶⁹ Ibid., p. 217

⁷⁰ BUTOR, Michel. « La Langue de l'exil », in *Répertoire V*. Op. cit., p. 219.

- *Et ils se disent l'un à l'autre : « Allons, briquetons des briques et enflammons-les à la flamme*

Et la brique leur tient lieu de pierre et la glaise leur tient lieu de mortier. (Banon)

Dans ce verset, on voit que, sans définir leur projet, les hommes parlent de la manière de le réaliser. On ignore encore à quelle construction leur serviront les briques et le bitume : ce n'est qu'au verset suivant que nous l'apprendrons. Quand l'acte précède le projet, cela indique que le monde est en crise.

Mais c'est surtout la première fois que les hommes prennent la parole : « *Allons !* » signifie la présence d'un dialogue. Il est le premier depuis la Création. Adam et Ève ne connaissaient pas l'échange des paroles : ils parlaient, certes, mais chacun pour soi : « L'homme dit : Voici cette fois celle qui est os de mes os et chair de ma chair ! On l'appellera femme, parce qu'elle a été prise de l'homme. » ⁷¹

Ève vient d'être créée, Adam l'accueille, au sortir de son sommeil, et Adam parle- mais il parle d'Ève, il ne parle pas à Ève. (...) c'est un monologue oscillant dans ses énoncés entre la première et la troisième personne, ignorant la deuxième personne, le tutoiement et l'interpellation, qui seule fonde le dialogue⁷² : »).

Il en va de même pour Ève qui, à la naissance de Caïn comme à celle de Seth ne s'exprime que par monologue. Le seul dialogue auquel elle se soit livrée n'était pas un dialogue humain puisqu'il s'est tenu avec le serpent tentateur :

Ève réserve au serpent les ressources au moins formelles d'un dialogue qu'elle refuse à son époux. ⁷³

Dans la lignée directe de la naissance biblique du dialogue entre les hommes qui s'apprêtent à défier leur dieu, Michel Butor note que le recours à la deuxième personne marque un progrès radical de la conscience, en même temps que la véritable naissance du langage ⁷⁴. Et la force principale du texte biblique tient à ce que cette émergence de la parole humaine est concomitante avec une opération de conversion de la nature à l'artifice, donc à la culture.

Car l'autre trait majeur du verset est bien l'intervention de l'homme sur la nature, la conversion de cette dernière par l'art(ifice), la transformation de la pierre brute en brique, et de l'argile naturel en mortier. Dans son essai sur la tour de Babel, Jean-Louis Schefer a souligné combien cette irruption de la culture à travers l'artisanat portait atteinte à l'ordre des

⁷¹ *La Genèse. Verset 2/23*

⁷² NEHER, André. *L'Exil de la parole*. Op. cit., p.p. 102-103.

⁷³ *Ibid.*, p. 103.

⁷⁴ BUTOR, Michel. « La Seconde personne », in « L'Usage des pronoms personnels dans le roman », in *Répertoire II*. Op. cit., p. 67.

éléments : par leur mélange, les substances distinctes de la terre et de l'eau donnent naissance à :

(...) une troisième qui sera à la limite des deux premières – on la découpe en morceaux et l'on donne aussitôt à chacun d'eux ses contours propres pour qu'il soit plus solide et plus fort. ⁷⁵

Dans l'invention de la brique se conjuguent deux actions admirables : la construction et l'art, car elle maintient l'édifice et apporte l'esthétique. La légende dit que lorsqu'un homme tombait de l'échafaudage de la Tour de Babel, personne ne s'en souciait, mais que la cassure d'une brique provoquait deuils et pleurs. Cette attitude exprime bien l'ampleur de l'admiration de l'homme devant l'art, et le pouvoir qu'exerce la chose sur lui : la terre reste la matière première de la construction : « dès le premier jour il y a déjà de la terre puisque la terre était “informe et nue” »⁷⁶. Et on comprend mieux alors l'assimilation antique du poète à l'artisan. Butor a maintes fois insisté sur cet aspect de la création littéraire toujours précédée d'un long travail industriel d'acculturation de la nature :

Le blanc de la page est déjà le résultat d'un long travail. C'est le résultat de toute une industrie, d'abord. Je suis très agacé par l'idée, en littérature, d'une création ex nihilo. Pour moi, cela n'existe pas. Il n'y a pas de création dans ce sens-là. Il y a toujours transformation avec tous les « plus » qu'on pourra mettre dans la transformation ; donc transplantation, sublimation, métamorphose... C'est toujours lié à quelque chose d'antérieur. ⁷⁷

On retrouvera d'ailleurs chez lui cette même démarche babélique qui attend du mélange de la terre et de l'eau la possibilité de fabrication-création : dans *Illustrations IV*, sur lequel nous reviendrons ultérieurement, deux séries de textes « liquides » et de textes « solides » se réunissent pour produire un ensemble qui constitue une réflexion sur le livre objet.

Verset 4 : Le passage à l'acte

- *Ils dirent : « Allons ! Bâtissons-nous une ville et une tour dont le sommet pénètre les cieux ! Faisons-nous un nom et ne soyons pas dispersés sur toute la terre ! ». (Bible de Jérusalem)*

⁷⁵ SCHEFER, Jean Louis. « La Tour de Babel », in *La Tour de Babel*. Paris : Desclée de Brouwer, 2003. p.155.

⁷⁶ « Écriture : premiers jours », DÄLLENBACH, Lucien. *Genesis*, 1992. Repris dans Michel BUTOR, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire. Vol. 3 : 1979-1996*. Op, cit., p.p. 285-286.

⁷⁷ Ibid.

- *Puis ils dirent : « Allons ! Bâtissons-nous une ville et une tour, dont la tête soit dans les cieux et faisons-nous un nom, pour que nous ne soyons pas dispersés sur la surface de toute la terre ! ». (Dhorme)*
- *Allons ! dirent-ils, bâtissons-nous une ville et une tour dont le sommet touche le ciel. Faisons-nous un nom afin de ne pas être dispersés sur toute la surface de la terre ». (TOB)*
- *Et ils dirent : « Allons, bâtissons-nous une ville et une tour, la tête aux cieux ; et faisons-nous un nom, pour ne point nous disperser sur la face de toute la terre ! ». (Fleg)*
- *Ils poursuivirent ensuite leur discours objectif, disant : « Pour nos besoins collectifs, nous allons construire une ville et une tour. Son chef aura son siège au ciel. Nous fabriquerons ainsi notre propre représentation de la divinité, écartant de nous la nécessité périlleuse de nous refléter dans les visages de l'humanité entière ». (Neher)*
- *Et ils dirent : « Allons ! bâtissons-nous une ville et une tour et sa tête dans le ciel et faisons-nous un nom. de peur que nous ne nous dispersions sur la surface de toute la terre ». (Banon).*

Cette seconde prise de parole présente dans le récit le projet initial qui a motivé les hommes de Babel. Mais ses significations se multiplient, comme l'a montré Hubert Bost dans son étude des hypothèses de plusieurs exégètes. On retiendra celle de H. Gunkel⁷⁸, qui recense deux projets différents : la ville et la tour. La construction de la ville répond à la peur de la dispersion, tandis que l'édification de la tour vise à se faire un nom.

L'art d'écrire / L'art de bâtir

Quelle est la différence entre celui qui écrit et celui qui construit ? Selon Michel Butor, l'écrivain est aussi un constructeur : « J'ai essayé d'imiter avec des mots ce que les artistes avaient fait avec des pierres (des briques, surtout), de la mosaïque et du marbre »⁷⁹. De la brique « surtout » indique bien, en référence à la première construction biblique, que cette matière est le symbole de l'écriture artistique :

⁷⁸ GUNKEL, H. « Genesis übersetzt und erklärt » in *Göttinger Handcommentar zum Alten Testament*. Göttingen : 1917. P.P. 92-96. Cité in *Babel. Du texte au symbole*. Op. cit., p. 21.

⁷⁹ « Michel Butor : Ce que m'intéresse surtout, maintenant, c'est de forcer les choses à la parole », COUFFON, Claude. *Les Lettres françaises*, 19-25 décembre 1963.

Entre langage technique et langage symbolique, la représentation architecturale imite le processus de création qui donne d'abord forme, puis sens à la matière. Dans l'acte de construire comme dans l'acte d'écrire, les hommes ordonnent le chaos, ils prouvent leur existence en inscrivant leur empreinte. L'architecte et l'écrivain bâtissent un monde auquel ils insufflent l'esprit pour échapper au néant et à l'effacement. Cependant, la pensée analogique qui rapproche d'une part l'architecture divine, la nature, et l'architecture humaine, d'autre part l'architecture et l'écriture, nous semble conduire nécessairement à un troisième rapprochement entre la création littéraire et la création divine. Le modèle architectural ne serait peut-être alors que la médiation nécessaire à la formulation de cette analogie, la tour de Babel de Hugo. ⁸⁰

Selon Flavius Josèphe, la fonction de la tour était plutôt un refuge contre une seconde sanction divine : Nimroud engage la construction de la tour pour empêcher les eaux d'y arriver et c'est ainsi qu'il vengera également la mort de leurs pères⁸¹. Et le *Talmud* précise de même que les hommes étaient terrifiés par l'idée que les eaux d'un deuxième déluge pourraient les envahir : ils voulurent donc construire une tour pour monter au ciel et le casser à l'aide de haches afin que ses eaux s'écoulent⁸². Cette peur d'un deuxième déluge a été précisée par le *Midrash* de la manière suivante : la génération de Babel a dit que c'est dans 1656 ans que le ciel s'effondrera⁸³ ; par conséquence :

Venez, nous allons faire des piliers, un au nord, un autre au sud, un troisième à l'ouest ; et ce pilier que nous érigerons portera le ciel à l'est. ⁸⁴

L'idolâtrie ne fut donc pas le seul facteur de la construction de la tour. « L'angoisse, la peur de la mort » ⁸⁵ y tint un rôle prépondérant – et c'est en cela que ce projet de construction coïncide avec tout projet d'écriture. Car, de la même façon, la jouissance d'écrire n'est pas le facteur déterminant qui anime l'écrivain : « si j'écris, c'est pour ne pas mourir, si j'écris c'est pour ne pas me faire mourir »⁸⁶. Et Michel Butor a expliqué à maintes reprises comment l'écriture lui devenait un remède essentiel, une force vitale contre la menace de la mort. Se référant aux *Mille et Une Nuits*, il rappelle que c'est en racontant des histoires que Shéhérazade a réussi à lever la menace de mort qui pesait sur toutes les femmes :

⁸⁰ BRIÈRE, Chantal. http://www.groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/00-01-22_brier.htm, date de la consultation 07/09/2006

⁸¹ JOSEPHÉ, Flavius. *Antiquités Judaïques, Œuvres, Tom. I*, WEILL, Julien (trad.), REINACH, Théodor (dir.), Paris : Ernest Leroux, 1900. P. 27.

⁸² Signalons que le déluge n'est pas un effet de la pluie, il est plutôt l'ouverture des vannes célestes qui déversent l'eau contenue au-dessus du firmament. BOST, Hubert. *Babel. Du texte au symbole*. Op. cit., p.123.

⁸³ Bost signale que, d'après la tradition, 1656 est le temps qui séparait la création du déluge et que les bâtisseurs pensaient donc que le cataclysme se reproduirait après une période de même durée. Légende mentionnée chez Rachi. BOST, Hubert. *Babel. Du texte au symbole*. Op. cit., p. 63.

⁸⁴ BOST, Hubert. *Babel. Du texte au symbole*. Op. cit., p. 123.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ CHARBONNIER, Georges. *Entretiens avec Michel Butor*. Paris : Gallimard, 1967. p. 37.

Tout écrivain est Schéhérazade, tout écrivain a en lui une menace de mort (...) L'écrivain en parlant, va lever indéfiniment la menace de mort qui pèse sur lui-même, et, naturellement, pèse aussi sur tout le développement de la société. ⁸⁷

Une variante de cette angoisse est la peur de l'oubli – cause première, selon Butor, de la construction d'une ville. La crainte que soit perdue à l'avenir l'estimation de sa propre valeur a poussé la génération de Babel à décider de se nommer, car « se faire un nom, c'est vouloir se mesurer à Dieu. »⁸⁸ De là à se prendre pour Dieu, il n'y a qu'un pas, et, dans *De la distance*, Michel Butor fait écho à ce désir en modifiant et complétant la célèbre phrase de Sartre « L'homme est une passion inutile qui veut être Dieu » par : « qui veut être un dieu à la place de Dieu. »⁸⁹

La dialectique de l'édifice et du livre

L'histoire des représentations de la Tour de Babel reflète de manière saisissante celle de l'architecture, puis des valeurs qui y sont associées. À l'époque romane, elles montrent des hommes en train de monter des murs de dimensions assez modestes ; la période gothique fait apparaître des appareils de construction en particulier des roues permettent d'élever des poids : rien de particulier ni d'étrange en dehors de cela, à part quelques accidents de chantier (des maçons tombant des murs ou l'image en premier plan d'un géant présidant à la construction). L'allure des tours de Babel change radicalement et brusquement au XVI^e siècle : en 1522 une gravure de Holbein montre une tour ronde à galeries superposées dont le type sera fixé par Breughel ; ce modèle se maintient avec quelques variations jusqu'à la fin de XVII^e siècle ; la fin du XVIII^e et le XIX^e siècles connaissent une floraison de tours de Babel qui reflètent des spéculations architecturales assez proches des utopies contemporaines et de la symbolique des monuments funéraires, ou un goût du fantastique pour lequel l'Égypte et la Mésopotamie sont strictement interchangeables : un peuple de fourmis s'affaire à des constructions dont le sommet se perd dans les nuages...⁹⁰

Au XX^e siècle, la Tour de Babel devient avant tout un objet symbolique qui décline les deux aspects principaux du mythe : la construction et la langue. C'est à partir de là que Butor nous explique comment l'édifice équivaut au livre et comment la construction est liée à la parole. Il amorce sur cette analogie sa conception du livre comme objet :

⁸⁷ Ibid. p.p. 41-42.

⁸⁸ BOURTEZ, Pierre. « Variation sur Babel », in *La Tour de Babel*. Op. cit., p. 11.

⁸⁹ BUTOR, Michel, YVES-JEANNET, Frédéric. *De la distance. Déambulation*. Rennes : Ubacs, 1990. P. 58.

⁹⁰ LAUNAY DE, Marc. « Nous creusons la fosse de Babel », in *La Tour de Babel*. Op. cit. p.133.

Le livre, cet objet que nous tenons entre nos mains, relié ou broché, de plus ou moins grand format, de plus ou moins de prix, n'est évidemment qu'un seul des moyens par lesquels nous pouvons conserver une parole. ⁹¹

Entre construction et poésie, entre construction et histoire, Butor va s'attacher à travailler cet espace frontière entre les savoirs. Comment l'édifice devient-il livre ? Ou plus précisément : comment faire pénétrer un édifice dans un livre ? – Par l'invention, dit l'écrivain, par la lutte perpétuelle contre les limites. De même que les hommes de Babel ont travaillé leurs briques pour inventer leur méthode de construction, de même c'est en travaillant le langage, en déployant toutes les possibilités des mots, que l'écrivain deviendra créateur :

En travaillant sur la façon de dire, en faisant attention à la façon de dire, donc à la grammaire, en donnant à ce mot « grammaire » le sens le plus général possible d'organisation du langage, je vais arriver à dire des choses que je ne disais pas auparavant. (...) Je vais déployer les possibilités inconnues des mots, et en déployant ces possibilités inconnues, ce sont des aspects inconnus du monde qui vont m'apparaître.» ⁹²

Se développe ainsi un réseau d'équivalences entre le livre et le monument qui est l'un des thèmes fondamentaux et récurrent de la réflexion de Butor (mais aussi, on le verra dans notre deuxième partie, de sa création). Pour lui, un monument n'est pas uniquement quelque chose que l'on voit, car il offre des « propriétés sonores que nous pouvons traiter aujourd'hui avec une grande liberté » ⁹³. L'art architectural et urbanistique du futur devrait d'ailleurs s'attacher à développer cette correspondance à travers :

(...) des sites, des monuments travaillés de telle sorte que puisse s'y produire des événements admirables dans lesquels le langage apparaîtrait sous tous ses aspects, mais non point fermés sur eux-mêmes, en communication avec tout un réseau de résonateurs immeubles ou meubles, donc à la fois localisés et diffusés, à la fois destructibles et permanents, ressuscitables. ⁹⁴

De son côté, le livre lui apparaît, à l'instar de la tour, comme un instrument fondamental de notre civilisation (« quelle grande ville moderne pourrait substituer sans son annuaire des téléphones ? »). Il est né, comme elle, d'une invention technologique, puisque la découverte de la fabrication des briques a permis de multiplier les constructions, et que celle de l'imprimerie a permis de multiplier les exemplaires des livres.

⁹¹ BUTOR, Michel. « Le livre comme objet », in *Répertoire II*. Op. cit. p. 104.

⁹² CHARBONNIER Georges. *Entretiens avec Michel Butor*. Op. cit., p. 240.

⁹³ BUTOR, Michel. « Le Livre et le Lieu », in « La Littérature, L'Oreille et L'Œil », in *Répertoire III*. Paris : Minuit, 1968. P. 402.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 403.

Sous la forme imprimée, la pensée est plus impérissable que jamais ; elle est volatile, insaisissable, indestructible et se mêle à l'air... Le genre humain a deux livres, deux registres, deux testaments, la maçonnerie et l'imprimerie. (...) Il faut admirer et feuilleter sans cesse le livre écrit par l'architecture...⁹⁵

Se faire un nom : le baptême

Les hommes de Babel n'ont pas encore de nom, et décident par un effort collectif de mener à bien un projet qui les arrache de l'anonymat, leur permette d'affirmer une présence qui aille au-delà de leur mort, et donc d'entrer dans l'Histoire. Car être nommé, c'est recevoir une identité. C'est la parole – et la parole humaine – qui donne forme distincte et identité aux choses et aux hommes : Butor lui-même rappelle que, après avoir créé les animaux, Dieu a attribué à l'homme le pouvoir de les nommer : « Dans la *Bible* on nous dit qu'Adam, lorsqu'il s'est éveillé au paradis terrestre, a donné leurs noms aux choses⁹⁶ » :

L'Éternel Dieu forma de la terre tous les animaux des champs et tous les oiseaux du ciel, et il les fit venir vers l'homme, pour voir comment il les appellerait, et afin que tout être vivant porte le nom qui lui donnerait l'homme.⁹⁷

C'est donc par l'appellation que toute chose et tout être commencent. Ce qui fut vrai pour la première femme⁹⁸ l'est tout autant, souligne Butor, pour les mots de la science :

Dès que le savant se trouve devant une notion nouvelle, il est obligé de lui trouver un nom. Il est évidemment obligé d'utiliser des mots qui sont déjà employés ailleurs, de les déplacer d'un domaine dans un autre.⁹⁹

Ce mouvement de « métaphore » – qui, en grec moderne, signifie « déplacement », « transport » – coïncide avec l'origine du langage : « On peut même dire que la métaphore est l'origine du langage, parce qu'il y a un signe appliqué à une autre région »¹⁰⁰. Et puisque le nom est à la fois signe et réalité qui désigne ceux qui le portent, il peut fort bien changer avec le statut de la personne. La *Genèse* en offre deux exemples célèbres : celui de la femme, qui, initialement appelée par Adam « Isha », reçoit ensuite de lui le nom d'Ève « parce qu'elle fut la

⁹⁵ BUTOR, Michel. *Répertoire II*. Op. cit., p. 403.

⁹⁶ BUTOR, Michel. « Le Baptême », in *L'Utilité poétique*. Op. cit., p. 73.

⁹⁷ *Genès*, II, 19.

⁹⁸ « *On l'appellera femme* », Ibid., II, 23.

⁹⁹ BUTOR, Michel. « Le Baptême », in *L'Utilité poétique*. Op. cit., p. 73.

¹⁰⁰ Ibid.

mère de tous les vivants »¹⁰¹, et celui d'Abram que Dieu rebaptise « Abraham » quand il passe avec lui l'alliance qui en fait le « père d'une multitude de peuples »¹⁰².

Verset 5 : Verticalité et horizontalité

- *Or Yahvé descendit pour voir la ville et la tour que les hommes avaient bâties. (Bible de Jérusalem)*
- *Iahvé descendit pour voir la ville et la tour que bâtissaient les fils des hommes. (Dhorme)*
- *Le Seigneur descendit pour voir la ville et la tour que bâtissaient les fils d'Adam. (TOB)*
- *Or le Seigneur descendit. Pour voir la ville et la tour que bâtissaient les fils de l'homme. (Fleg)*
- *Dieu marqua sa participation active à la construction de la ville qu'entreprenaient ceux dont la vocation était d'être des hommes. (Neher)*
- *Dieu descendit pour voir la ville et la tour que bâtissaient les fils de l'homme. (Banon)*

Les hommes ont révélé leur projet. Yahvé réagit et descend sur terre : leur dessein va être évalué. Le verset contient deux aspects importants : avoir construit la tour et la ville, cela veut dire que les hommes peuvent monter, mais aussi qu'ils ont offert à Dieu le moyen de descendre vers eux.

Construire une ville, c'est aller à l'encontre du commandement de Dieu qui, en assignant aux hommes mission de remplir toute la terre, leur avait affecté cette dernière comme lieu en propre. Et la compléter par une tour qui s'élève jusqu'aux cieux contredit tout autant la volonté divine : Dieu n'a-t-il pas ordonné aux enfants de Noé, à la fin du déluge, de repeupler toute la terre « dans l'horizontalité, qui maintient la diversité et le pluriel »¹⁰³ ? Les commentaires n'ont d'ailleurs pas manqué pour souligner le caractère irréalisable du projet :

Il (Nemrod) calcula que le plan du tyran pour monter à l'assaut du ciel n'aurait jamais pu être mené à bien. Pour atteindre seulement le ciel le plus bas, celui de la lune, la tour aurait dû avoir 287 500 km

¹⁰¹ Genèse, 3, 20.

¹⁰² *Ibid.*, 17, 4-5.

¹⁰³ DUBOIS, Claud-Gilbert. « Les triangles de Babel », in *Le Défi de Babel. Un mythe littéraire pour le XXI^e siècle*. Op. cit. p. 61.

de haut, et nécessité plus de minéraux que la terre n'en aurait pu fournir. Outre son impossibilité matérielle, elle aurait eu pour effet de chasser la terre elle-même du centre de l'univers, provoquant ainsi une catastrophe cosmique. ¹⁰⁴

C'est que rien ne peut s'achever verticalement. Dans sa réflexion sur la tour de Babel, Butor note que Hugo « aurait bien voulu concevoir le progrès comme la construction tranquille d'une tour, mais l'évidence que lui impose l'histoire contemporaine, c'est justement l'écroulement » ¹⁰⁵. Le rêve du vertical hante dès les origines le désir de l'homme, peut-être précisément parce qu'il est impossible à réaliser :

1. Autrefois ou les Cieux.

– Monter.

Grimper.

Escalader.

Parvenir au ciel.

Voir la Terre depuis le Ciel.

Accéder à la vision des deux.

L'échelle de Jacob.

Le siège de l'Olympe.

Amasser.

Entasser.

Empiler.

Dresser.

En Égypte.

Au Mexique.

À Babylone.

Au Yucatan.

Construire la tour de Babel.

Pour voir.

Savoir.

Figurer.

Imaginer.

S'il y a d'autres vallées derrière les montagnes.

S'il y a des rivages derrière ces horizons.

S'il y a d'autres nuages derrière ces nuages. ¹⁰⁶

¹⁰⁴ SCHEFER, Jean Louis. « La Tour de Babel », in *La Tour de Babel*. Op. cit., p. 136.

¹⁰⁵ BUTOR, Michel. « Babel en creux », in *Répertoire II*. Op. cit., p. 213.

¹⁰⁶ BUTOR, Michel. *Au jour le jour. Carnets 1985*. Paris : édition Plon, 1989. P.97.

Mais l'infraction que constitue la Tour a aussi une autre signification, dans la mesure où elle porte atteinte, à travers l'accapitation du vertical, à la distinction entre les hommes et les dieux. Elle fait, en ce sens, écho dans l'intertexte biblique à l'Arbre de l'Éden.

Les hommes habitent la terre et veulent monter au ciel, tandis que Yahvé, qui demeure au ciel, en descend. Entre les deux lieux se déploie donc toute une dialectique de l'horizontal et du vertical : le premier est la direction autorisée au genre humain pour son déplacement ou son expansion, sa diversification et sa pluralité ; le second est l'axe spécifiquement divin, dont la souveraineté tient précisément qu'il peut à tout instant faire irruption dans l'horizontal, jusqu'à le déstabiliser dans son mouvement. Et cette représentation est encore renforcée dans les religions monothéistes : l'expansion des humains implique leur pluralité et leur prolifération, alors que Yahweh est seul et entend le rester.

Rejoignant les analyses que les linguistes ont développées, à la suite de Jakobson, sur le syntagme et le paradigme, c'est dans la continuité de sa réflexion sur Babel que Michel Butor retrouve dans l'écriture le même mouvement, à la fois antinomique et dialectique, de l'horizontal et du vertical. Côté antinomie, il relève deux sortes de livres : les récits et essais, dont la lecture « horizontale » et discursive commence à la première page pour s'achever à la dernière, et les ouvrages conçus sur une tout autre facture :

*Les dictionnaires, les catalogues, les guides, outils indispensables au fonctionnement d'une société moderne, les livres les plus lus, les plus étudiés (...) [même] si, bien souvent, ils n'ont que peu de valeur littéraire...*¹⁰⁷

Côté dialectique : de même que la verticalité divine permet à Yahweh à tout moment d'interrompre les mouvements de l'horizontalité humaine, de même :

*Une énumération, une structure verticale peut s'introduire à n'importe quel moment d'une phrase. (...) La phrase horizontale est interrompue par une liste verticale que l'on peut faire défiler à l'intérieur. Cette structure est toujours utilisée par Hugo pour suggérer l'illimité, le fait que l'on pourrait avoir beaucoup d'autres noms encore.*¹⁰⁸

Et il montre bien, dans *Babel en creux*, comment les assises horizontales que constituent les alexandrins sont minés, chez Hugo, par un travail d'enjambement qui fissure verticalement le poème – comme dans « Océan », dont les dernières strophes évoquent explicitement Babel en lien avec le déluge (deux figures où s'articulent horizontalité et verticalité) :

¹⁰⁷ BUTOR, Michel. « Le Livre comme objet », in *Répertoire II*. Op. cit., P. 112.

¹⁰⁸ Ibid.

*Tais-toi, mer ! Les cœurs s'appellent,
Les fils de Caïn se mêlent
Aux fils d'Abel ;
L'homme, que Dieu mène et juge,
Bâtira sur toi, déluge,
Une Babel.
À cette Babel morale
Aboutira la spirale
Des deux Sions,
Où sans cesse recommence
Le fourmillement immense
Des nations ;
Et tu verras sans colère,
Du tropique au flot polaire,
Dieu te calmant,
Au-dessus de l'eau sonore,
Se construire dans l'aurore
Superbement
Les progrès et les idées,
Pont de cent mille coudées
Que rien ne rompt,
Et sur tes sombres marées
Ces arches démesurées
Resplendiront !¹⁰⁹*

On sait d'ailleurs combien ce double mouvement est considéré comme le cœur de l'écriture poétique¹¹⁰. Mais Butor n'y recourra pas pour ses seuls poèmes : le spectre de l'énumération hante déjà ses premiers romans et connaîtra un développement remarquable dans sa recherche ultérieure sur le livre.

¹⁰⁹ Victor Hugo, « Océan » in *La Légende des siècles*, livre III.

¹¹⁰ Voir la phrase célèbre de Jakobson : « *La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison.* » « Linguistique et poétique » in *Essais de linguistique générale* [1963], RUWET, Nicolas (trad.). Paris : Seuil. (Coll. Points, 1970). P. 220, où les axes de la sélection (paradigme) et de la combinaison (syntagme) correspondent tout à fait aux valeurs de l'horizontal et du vertical.

Verset 6 : Le refus d'un seul peuple

- *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. (Bible de Jérusalem)*
- *Et Iahvé dit : « Voici qu'eux tous forment un seul peuple et ont un seul langage. S'ils commencent à faire cela, rien désormais ne leur sera impossible de tout ce qu'ils décideront de faire. (Dhorme)*
- *Et, dit le Seigneur, ils ne sont tous qu'un peuple et qu'une langue, et c'est là leur première œuvre ! Maintenant, rien de ce qu'ils projetteront de faire ne leur sera inaccessible ! (TOB)*
- *Et le Seigneur dit : « Voici, ils sont un peuple et ils ont une lèvre une pour eux tous, et c'est là le commencement de ce qu'ils font ! Maintenant, rien ne les retiendra de ce qu'ils méditeront de faire. (Fleg)*
- *Le premier mot de Dieu fut l'approbation : « Oui, dit-il, ils forment un seul peuple, parlant une seule langue, et leur idéal, c'est ce qui peut leur être utile au niveau collectif. C'est bien cela l'ambivalent pouvoir créateur de l'homme. Sur le plan de l'histoire, rien ne leur sera plus impossible de ce qu'ils projetteront depuis les sources de leur créativité. (Neher)*
- *Et Dieu dit voici un même peuple avec un même langage pour tous et voilà le début de leur faire
Désormais rien ne leur sera impossible de tout ce qu'ils
Ont entrepris de faire. (Banon)*

Le verset se construit sur deux constats et une conclusion : le premier constat reprend les termes initiaux du texte ; le second prend acte de ce qui a été narré durant les versets suivants ; et la conclusion, qui ne contient en elle-même aucune condamnation explicite, s'ouvre sur un futur qui évoque la réalisation inéluctable de tous les désirs des hommes. Il s'agit donc d'un raisonnement par déduction, qui établit un lien direct entre les deux constats – l'uniformité d'une part, la maîtrise de la nature et du désir d'autre part – et la proposition qui en résulte, marquée par une certitude mêlée de crainte.

Que redoute Dieu ? Il semble qu'il s'inquiète à l'idée d'un peuple uni, s'enfermant dans un lieu clos et parlant une même langue ; et qu'il s'inquiète également du désir de gloire d'un groupe

social qui veut se rendre maître de lui-même et organiser ses propres lois. Ce qui est en cause, c'est donc l'indépendance de l'homme et (ou grâce à) sa capacité créatrice. En cela, le mythe de Babel fait écho à celui de Prométhée : l'un et l'autre illustrent la capacité et la force inventives de l'homme, et tous deux manifestent le refus de la puissance divine. La comparaison s'arrête cependant là, car l'action de Prométhée est celle d'un individu qui réagit selon la force qui habite le génie humain, tandis que l'entreprise de Nemrod et de ses hommes est celle d'un groupe, d'une société qui cherche ses lois dans la maîtrise de la matière rebelle, dont elle a fait son modèle.¹¹¹ Prométhée dresse en valeur *l'humanité de son Moi*, les habitants de Babel posent la valeur humaine dans l'accord avec la chose. L'acte du premier est une *révolte*, celui des seconds est un *pacte avec la matière rebelle*. Prométhée ne se fonde que sur sa propre puissance et devient le symbole généreux de tous les révoltés, alors que la génération de Babel se construit sur la puissance résistante du monde physique dans lequel elle a égoïstement choisi de s'enfermer. Il n'est pas étonnant que le mythe qui en est résulté ait été fortement réactivé à l'époque contemporaine lors du tragique écroulement des tours du trop bien nommé World Trade Center, symboles de la puissance des États-Unis.

Le caractère dialectique et « serein » du raisonnement de Yahweh explique en bonne part que tous les commentateurs de la Bible, à ce stade du récit, insistent sur le fait que la catastrophe qui va survenir n'est pas la manifestation d'un dieu vengeur ou qui se sentirait menacé, mais une conséquence de la transgression de la loi par les hommes. Comme dans le premier épisode du genre, lorsque Adam et Ève ont outrepassé l'interdit d'une loi qui n'avait d'autre valeur que celle d'une alliance avec Dieu, le peuple babylonien n'a pas respecté sa mission d'expansion horizontale et de diversification : il a voulu faire un État-Cité qui soit, par ses forteresses, par sa tour, par sa langue unique, le centre du monde – et il a choisi pour cela de s'extraire du système symbolique de la Loi, de revenir à un état antérieur, primitif et sauvage, par lequel il affirmait sa supériorité.

Ainsi que l'écrit Paul Zumthor :

*Face à la Tour qui sortait du sol de la plaine, ils se voulaient les Autres, abandonnaient leurs frères babéliens à leur nouvel autocentrisme ; ils assumaient envers eux le rôle du « primitif », du « sauvage », du « Tiers-Monde » ou toute autre désignation parmi celles que nous avons inventées pour signaler ce que nous ne sommes pas.*¹¹²

¹¹¹ NEHER, André. *L'Exil de la parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*. Op. cit., p.120.

¹¹² ZUMTHOR, Paul. *Babel ou l'inachèvement*. Paris : Seuil, 1977. P. 134.

Michel Butor, de son côté, insiste sur la saisissante actualité de ce récit. Il voit en particulier dans ce verset la confirmation de la tendance de toute nation puissante à se penser et se poser comme maître du monde, et à constituer ainsi en ennemis potentiels (ou héréditaires) tous les peuples qui ne se conforment pas à son modèle uniforme – « un seul peuple, une seule langue ». À l'époque contemporaine, une entreprise comme celle de Babel serait qualifiée de nationalisme exacerbé, et Butor rappelle que ce dernier s'enseigne dès le plus jeune âge :

Les enfants français apprennent encore aujourd'hui qu'il faut se méfier des Allemands, des Anglais ou des Italiens. ¹¹³

Il s'ensuit un cercle vicieux, une surenchère nationaliste, dont les relations entre les États-Unis et l'Europe lui paraissent offrir un exemple frappant : face à l'hégémonie des premiers et à leur supériorité économique (version contemporaine des « briques » babyloniennes ?), les états européens tâchent de s'unir à leur tour. Mais ils le font de manière contrainte : « Si l'Europe s'unifie, ce n'est pas parce que les peuples européens en ont envie ¹¹⁴», c'est pour faire face aux Américains. Faut-il penser que, il y a quatre mille ans déjà, Yahvé s'élevait contre la mondialisation ?...

Reste que les ravages de la langue unique, qui tend à exclure toutes les autres, ne sont pas le fait d'une époque légendaire et révolue :

(...) dans les pays de langue anglaise on a tendance à estimer que non seulement tout le monde devrait apprendre l'anglais mais qu'il faudrait aussi oublier les autres langues. ¹¹⁵

Il oppose à cette hégémonie l'idée d'une langue universelle, en ceci qu'elle serait commune à tous mais nécessiterait, pour y accéder, l'usage des langues maternelles de chacun. Cette amorce, ou ce rêve, d'une authentique interculturalité linguistique – une langue en laquelle tous les hommes se rencontrent mais qui a besoin des autres langues particulières pour exister – lui semble offerte par le langage mathématique :

Les mathématiques, c'est la grande revanche de l'homme contre la tour de Babel. Les mathématiques ont réussi à constituer un langage de signes universel qui fonctionnent quelle que soit la langue originelle. Mais pour apprendre ce langage aux autres, on est obligé de prendre les mots de tous les jours... ¹¹⁶

¹¹³ BUTOR, Michel. « Le Don des langues », in *Improvisations sur Michel Butor*. Op. cit., p. 186.

¹¹⁴ Ibid., p.p. 185-186.

¹¹⁵ Ibid., p. 184.

¹¹⁶ « Voyage à l'intérieur d'une langue ». *Aleph, littérature juive*, 1967.

Verset 7 : La confusion des langues

- *Allons ! Descendons ! Et là, confondons leur langage pour qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres. (Bible de Jérusalem)*
- *Allons ! Descendons et ici même confondons leur langage, en sorte qu'ils ne comprennent plus le langage les uns des autres. (Dhorme)*
- *Allons ! Descendons et brouillons ici leur langue, qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres ! (TOB)*
- *Allons, descendons ! Embrouillons ici leurs lèvres, que, d'homme à compagnon, ils n'entendent plus leurs lèvres ! (Fleg)*
- *Mais sur l'autre plan, Nous participerons objectivement à leur histoire, et là, Nous ramènerons leurs langage à leur forme la plus naïve, afin qu'ils restent proches et solidaires, même en ne se comprenant plus. (Neher)*
- *Allons descendons et confondons-là leurs langages De sorte que l'un n'entendra plus le langage de l'autre. (Banon)*

Dans ce verset Dieu décide de passer maintenant à l'acte, en même temps qu'il propose une réflexion sur le langage et sa diversité. « *Allons* », comme dans le verset 3, marque la progression dans le récit et fait écho à ce qu'ont eux-mêmes dit les hommes lorsqu'ils ont décidé la fabrication des briques.

La diversité des langues qui s'institue par cet acte marque évidemment la naissance de la diversité culturelle :

*La diversité culturelle est un fruit après Babel. Il est permis de dire, en effet, que son irréductibilité s'identifie à l'irréductible diversité des langues humaines, comme elle s'établit chez de Saussure. Il faut même dire que l'analyse saussurienne de la langue, comme institution sociale, oriente d'abord vers la diversité des cultures, la diversité des univers de langage des individus n'en étant qu'une conséquence.*¹¹⁷

Et on a vu que, dans le souci qu'a Butor d'actualiser en termes contemporains le récit de la tour de Babel, cette invalidation divine de la langue unique garde une portée très actuelle : la condamnation de la tentation qu'éprouve « le peuple de la langue et de la traduction »¹¹⁸ à s'enfermer sur lui-même en décidant d'évacuer de sa langue les mots étrangers pour les

¹¹⁷ MARTY, François. *La Bénédiction de Babel*. Paris : Cerf, 1990. P. 174.

¹¹⁸ « Voyage à l'intérieur d'une langue ». *Aleph, littérature juive*, 1967.

remplacer par d'autres de racine exclusivement hébraïque. Nulle langue ne peut, au nom de sa pureté, vivre à l'écart des autres.

Le rêve de la langue originelle

Nombreux sont les écrivains qui ont rêvé de la langue originelle et de la possibilité de la retrouver. Butor le rappelle lorsqu'il traite de Rabelais ou de Hugo, et de leur évocation d'une langue des premiers hommes, le langage d'Adam.

C'est que la question de l'origine de l'humanité semble coïncider avec la naissance de la faculté de parler, et qu'il n'est pas aisé de penser cette faculté unique dans le cadre d'une distinction des langues. Plus encore, la Bible conçoit la langue comme une puissance : celle qui a permis à Dieu d'articuler les sept jours de la création, dont chacun est une parole. Les exégètes et les penseurs se sont longtemps affrontés sur la question de savoir quel langage utilisait Dieu, et, par là, quelle était la nature d'une langue adamique par deux fois perdue : lors du déluge d'abord, dans l'épisode de la tour de Babel ensuite.

Dante explique ainsi, dans *De l'éloquence en langue vulgaire*, que, à l'instar de l'âme première, Dieu créa une certaine forme de langage, et quand il dit forme, il veut dire :

*Je dis "forme" quant au vocable des choses, quant à l'assemblage des vocables et quant à la façon de prononcer les assemblages de mots : "forme", dis-je, dont userait le langage de tous les êtres parlants, si elle n'eût été détruite et jetée aux vents par la coulpe de l'humaine présomption, comme on montrera plus bas. (...) C'est dans cette forme que parlèrent ses descendants jusqu'à l'édification de la tour de Babel, dont le nom s'interprète : tour de confusion ; cette forme de langage fut donnée par héritage aux fils d'Heber, qui après lui furent nommés Hébreux. Elle resta à ceux-là seuls après la confusion, afin que notre Rédempteur, qui devait naître d'eux selon nature humaine, jouît d'une langue de grâce et non de confusion. Ce parler fut donc l'idiome hébraïque, lequel forgèrent les lèvres du premier parlant.*¹¹⁹

Selon Saint-Augustin, Adam parlait l'hébreu, selon l'anglais John Webb le chinois, et Umberto Eco rappelle que d'autres évoquent encore l'aymara, une langue amérindienne, le sanscrit, l'égyptien, le flamand, le polonais, le suédois, le breton...¹²⁰. En 1690, des théologiens francophones ont cherché à prouver la proximité entre l'hébreu et le français, et les tenants de l'origine sémitique du français se retrouvent encore dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, puisque l'article « langue » explique que le français est lié par le

¹¹⁹ DANTE, Alighieri. *De l'éloquence en langue vulgaire*, PEZARD, André (trad.). Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965. (Coll. Œuvres complètes). P. 560.

¹²⁰ ECO, Umberto. *La Recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*. Paris : Seuil, 1997.

celtique à l'hébreu. Près d'un siècle avant, Leibniz soutenait, lui, que la langue germanique avait plus de marques d'une langue primitive que l'hébreu lui-même.

Butor souligne que, au-delà de considérations chronologiques aussi impossibles que vaines, cette quête de la langue adamique n'a cessé de se manifester au cours de l'Histoire par les diverses tentatives d'instituer une langue comme supérieure aux autres :

Le latin de Cicéron, le grec de Platon, l'hébreu de Moïse sont trois moments linguistiques excellents, trois modèles que doit s'efforcer d'égaliser le nouveau français, trois outils par l'intermédiaire desquels Dieu s'était manifesté tour à tour plus au moins directement ; et s'il ne s'était point exprimé par une langue naturelle, que tout homme pourrait retrouver au fond de lui-même, que tout sourd de naissance reproduirait spontanément, d'une langue originaire, don direct, dont toutes les autres ne seraient que l'ombre (ce qu'est l'arabe pour les musulmans, puisque le Coran est un texte éternel, divin lui-même dans ses moindre lettres, et l'hébreu pour la Cabale), c'est qu'une telle langue n'existe pas. ¹²¹

Dieu, dit Butor, est « langage lui-même », logos, et il aurait en cela donné à l'homme non point ses mots, mais les moyens et la mission d'en inventer : c'est pourquoi il faut considérer les paroles de la Bible non point comme celles de Dieu lui-même, mais comme la traduction de celles-ci dans un langage humain historiquement situé¹²².

Dans *Le bord de l'eau et le langage*, il interprète le *Discours sur l'origine de l'inégalité* de Rousseau dans lequel est traité le « problème si discuté de l'origine des langues ». Le bord de l'eau est, dans une île, le périmètre naturel qui dicte aux citoyens qui y résident la barrière qui les contraint à s'entendre : « C'est dans une île que l'on peut espérer recommencer pour ainsi dire l'histoire humaine, et c'est parce que la Corse est une île que Rousseau essaiera d'y appliquer déjà les principes du Contrat social. »¹²³ Contraint au regroupement, l'homme l'est aussitôt à la communication interne, et c'est ce qui fait simultanément des frontières les « lieux de naissance du langage et de la société. »¹²⁴. C'est donc le « besoin » qui a participé à l'invention des langues, dont la véritable origine tient au pouvoir qu'ont les hommes de configurer des vocables pour vivre ensemble.

¹²¹ BUTOR, Michel. « Le Langage d'Adam », in *Répertoire IV*. Op. cit., p. 140.

¹²² Ibid., p. 141.

¹²³ BUTOR, Michel. *Répertoire III*. Op. cit., p. 81.

¹²⁴ Ibid.

La pluralité des langues

L'intervention divine institua donc la multiplicité des langues : d'une seule on en a fait soixante-dix, selon les premiers mythes hébreux¹²⁵. On en compte aujourd'hui entre trois et cinq mille – certaines parlées par de petites communautés, d'autres par plus d'un million de sujets, et une douzaine qui s'étendent sur de vastes ères internationales.¹²⁶

Dante décrit en ces termes l'opération divine :

*(...) lorsque, tombant du ciel, une telle confusion les vint frapper, que tous ceux là qui d'un seul et même langage, servaient l'œuvre commune, cessèrent d'œuvrer, rendus étrangers les uns aux autres par la multitude des langages, et jamais plus ils ne se trouvèrent d'accord pour la même entreprise. Seuls, en effet, ceux qui étaient rassemblés dans un même ouvrage gardèrent un même langage : par exemple tous les architectes en avaient un, tous ceux qui roulaient des roches un autre, tous ceux qui les taillaient un autre, et ainsi en fut-il de chacun des corps de métier.*¹²⁷

Mais l'intervention divine ne se limite pas à introduire la diversité des langues. Elle institue aussi l'impossibilité de les unifier désormais. Dans *Les Langues de l'humanité*, Michel Malherbe a montré comment la Tour de Babel, source de « *bien des maux* », est également le symbole de l'impuissance à « unifier les langues de l'humanité ». Il explique comment l'évolution continue des langues fait que certaines finissent par mourir mais que d'autres aussi naissent de la transformation de celles qui les ont précédées : aucune ne vient du néant.¹²⁸ La langue française n'est ni du latin ni du gaulois, ses deux ancêtres disparus. Et l'anglais, langue maintenant dominante, est baigné de mots d'origine française. Et si telle ou telle est devenue langue de culture, ce n'est pas parce qu'elle était dotée d'une spécificité qui la rendait plus apte que les autres à s'étendre ; c'est parce qu'elle s'est trouvée, à un moment historique donné, celle de la force et du pouvoir : le latin a été imposé par l'Empire romain, et l'arabe par l'expansion de l'Islam. À l'inverse, l'hébreu, pourtant plus ancien, n'a pas eu la même influence.

Cette pluralité des langues fascine Michel Butor : « Il est beau que les hommes aient des couleurs différentes et des langues différentes »¹²⁹. Il espère même voir se multiplier ces différences et apparaître de nouvelles langues, qui seraient aux interprètes l'équivalent des

¹²⁵ GRAVES, Robert, PATAI, Raphaël. *Les Mythes hébreux*. LANDAIS Jean-Paul (trad.), Paris : Fayard, 1987. P. 135.

¹²⁶ ZUMTHOR, Paul. *Babel ou l'inachèvement*. Op. cit., p. 200.

¹²⁷ DANTE, Alighieri. *De l'éloquence en langue vulgaire*. Op. cit., P. P. 561-562.

¹²⁸ MALHERBE, Michel. *Les Langues de l'humanité*. Paris : Seghers, 1983. P. 13.

¹²⁹ BUTOR, Michel, LAUNAY, Michel. *Résistances*. Paris : Presses Universitaires de France, 1983. P. 28.

multiplicités de styles pour les lecteurs. Ce faisant, il renverse d'une certaine manière le sens du mythe de Babel, faisant de la pluralité des langues non plus un châtement mais une bénédiction. Car cette pluralité est désormais « indéracinable » et « il nous faut donc penser et travailler toujours à l'intérieur de la pluralité des langues »¹³⁰.

Mais ce qui est vrai des langues l'est aussi, pour Michel Butor, des livres. Cette conviction éclaire la richesse et la variété de sa production, qui s'attache à dépasser les frontières dans lesquelles se cantonnent le plus souvent les écrivains. Dépassement par extension extrême des genres abordés, quand ce n'est pas par la rencontre, dans un même ouvrage, de plusieurs de ces genres : opéra, musique, peinture, informatique, typographie, ethnologie, critique littéraire, romans, essais, poésie, livre d'artistes... Par elle-même déjà, cette œuvre est une Bibliothèque de la Tour de Babel, au sens où Maurice Corcos rappelle qu'elle « contient tous les livres même ceux qui non pas écrits »¹³¹. Écho à ce que Butor disait déjà quand il expliquait pourquoi les écrivains continuent à écrire : « Toutes les librairies du monde sont insuffisantes, et c'est pourquoi nous écrivons encore¹³² .»

Ainsi la leçon de Babel conduit à renverser la perspective habituellement adoptée. Non plus une langue antérieure, unique et perdue, qui se disséminerait dans une multitude d'autres – mais une pluralité initiale et la conscience d'un travail des langues toujours inachevé : moins qu'en linguiste, on le voit, c'est plutôt en créateur que pense et parle Butor : une multitude mots pour un texte toujours inachevé... Multitude de mots, car ces derniers sont pour lui la matière première exigeante et irremplaçable¹³³. Et texte inachevé, à l'instar de la Tour mythique ou du récit de la Genèse dont les innombrables commentaires sont la preuve même qu'il reste grand ouvert aux lectures et aux interprétations-traductions : « *Babel existe comme récit, non autrement, mais un récit ouvert, sinon incomplet...* » rappelle Paul Zumthor¹³⁴. C'est à partir de Babel et/ou de son récit que Butor revendique la pratique du texte inachevé, du *work in progress* qui sera sa seule constante règle d'écriture parce qu'elle ne cesse d'affirmer le besoin du lecteur. Si le romancier publie son livre, nous dit-il :

(...) c'est qu'il a absolument besoin du lecteur pour le mener à bien, comme complice de sa construction, comme aliment dans sa croissance et son maintien, comme personne, intelligence et

¹³⁰ BUTOR, Michel. *Improvisations sur Michel Butor*. Op. cit., p. 190.

¹³¹ CORCOS, Maurice. « Avant-propos » in *Babel. Psychanalyse et Littérature, tome I*. Paris : Edition E.D.K., 2002. P. 11.

¹³² BUTOR, Michel. *Répertoire V*. Op. cit., p.11.

¹³³ « Degas disait un jour à Mallarmé qu'il aimait beaucoup écrire des poèmes et qu'il avait beaucoup d'idées (...). La réponse fut que ce n'est pas avec des idées qu'on écrit un poème, mais avec des mots. », in *Répertoire V*. Op. cit., p. 12.

¹³⁴ ZUMTHOR, Paul. *Babel ou l'inachèvement*. Op. cit., p.33.

regard. Certes, il est lui-même son propre lecteur, mais un lecteur insuffisant, qui gémit de son insuffisance et qui désire infiniment le complément d'un autrui et même d'un autrui inconnu. ¹³⁵

Ou encore :

Je me suis efforcé de trouver les moyens pour empêcher les choses de se refermer. Pour que mes livres, s'ils sont très travaillés, très terminés, à certains égards, soient, à d'autres égards, inachevés, ouverts et que l'air y passe. ¹³⁶

Verset 8 : La dispersion - L'invention du divers

- *Yahvé les dispersa de là sur toute la face de la terre et ils cessèrent de bâtir la ville. (Bible de Jérusalem)*
- *Puis Yahvé les dispersa de là sur toute la surface de la terre et ils cessèrent de bâtir le ville. (Dhorme)*
- *De là le Seigneur les dispersa sur toute la sur face de la terre et ils cessèrent de bâtir la ville. (TOB)*
- *Et de là, le Seigneur les fit se disperser sur la face de toute la terre ; et ils cessèrent de bâtir la ville. (Fleg)*
- *C'est donc à partir de là que Dieu les fit se refléter dans les visages de l'humanité entière. Comme première conséquence, ils cessèrent de bâtir la ville. (Neher)*
- *Dieu les dispersa de là sur la surface de toute la terre Et ils cessèrent de bâtir la ville. (Banon)*

Être unis dans une même ville en utilisant les mêmes mots conduisait, on l'a vu, à une fusion qui empêcherait tout dialogue avec autrui. Or, la lutte contre les variations et les différences, l'exclusion de ceux qui ne sont pas conformes ne saurait relever du projet divin. Ce qu'on appelle le « châtement » n'est que la réaffirmation de la loi : réinsérer la multiplicité et la diversité pour empêcher la construction d'un système totalitaire de pensée unique. C'est une

¹³⁵ BUTOR, Michel. « Intervention à Royaumont », in *Répertoire I*. Paris : Minuit, 1960. P.272.

¹³⁶ « Michel Butor : Le Défi du lieu », ROYER, Jean. *Le Devoir*, 15 août 1981. Repris dans Michel BUTOR, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire. Vol. 3 : 1979-1996*. Op. cit., P. 94.

constante du Dieu biblique, qui ordonnait déjà, après le déluge, aux habitants de l'Arche : « Emplissez la terre »¹³⁷.

Les hommes de Babel vont donc tous devoir s'exiler. Dans les représentations artistiques, leur dispersion a souvent été assimilée à la mission confiée à Noé et aux siens après le déluge. Butor note ainsi que les fresques de la cathédrale Saint Marc, à Venise, représentent Dieu, entouré d'une armée de quinze anges, qui répartit les hommes en quatre groupes, chacun sous la direction d'un des fils de Noé : « Le chef d'un groupe ressemble à Sem, un autre à Japhet, les deux derniers à Cham. »¹³⁸

D'ailleurs l'intertexte, pour Butor, ne s'arrête pas là. Chasser les hommes du Babel de la fusion rejoue aussi l'épisode initial de la Genèse et amorce une nouvelle fois la nostalgie d'Éden que ne cesseront d'éprouver tous les émigrants à venir :

*Une population fixée peut, par suite d'une invasion, d'une catastrophe naturelle, être chassée de son domicile. Elle emporte tout ce qu'elle peut de son avoir, n'a plus d'espoir de retourner un jour dans son (« chez soi »), ravagé, détruit. C'est l'exode. La langue antérieure, la connaissance minutieuse du lieu, n'est plus d'aucune utilité, c'est alors qu'une intense nostalgie se développe. On est à la recherche d'une autre fixation, d'une terre promise.*¹³⁹

Notons enfin que si, dans l'épisode de Babel, les hommes « cessèrent de bâtir la ville », dans la littérature c'est la construction de la tour qui est interrompue ; inachevée, mais non détruite : « un tiers, du moins, en a survécu et existe encore à l'heure actuelle¹⁴⁰ ». Et, en écho à la triple motivation des bâtisseurs – maîtriser la nature, s'unifier, se faire un nom –, le Talmud distingue une altération de la tour par tiers : un tiers fut détruit, un tiers s'enfonça dans le sol, un tiers subsiste toujours : « Quant à la tour, la terre en engloutit un tiers ; le feu du Ciel en détruisit un autre tiers ; le reste est encore là à ce jour...¹⁴¹ ». Il est là « de peur que mon peuple n'oublie ».

Le monument babélien prend ainsi une double signification : il est le mémorial de l'aventure des hommes qui l'ont érigé, bien sûr ; mais il est aussi l'emblème qui marque – continuera toujours de marquer – le regroupement humain dans des villes. Babylone, en ce sens, inaugure la suite des cités qui fascineront Butor, et qui sont toutes construites autour d'un

¹³⁷ Genèse, 9, 1.

¹³⁸ BUTOR, Michel. *Description de San Marco*. Paris: Gallimard, 1963. P. 45.

¹³⁹ BUTOR, Michel. *Répertoire IV*. Op., cit., p. 16.

¹⁴⁰ NEHER, André. *L'Exil de la parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*. Op. cit., p. 116.

¹⁴¹ GRAVES, Robert, PATAI, Raphael. *Les Mythes hébreux*. Op. cit. p.135.

monument (« On saisit sur le vif le pouvoir d'un monument dans la vie des hommes »¹⁴²) : l'Ancienne et la Nouvelle Cathédrale dans *L'Emploi du temps*, La Grande Mosquée de Cordoue, San-Marco à Venise, Sainte-Sophie à Istanbul...

Verset 9 : Babel ou la confusion des langues

- *Aussi la nomma-t-on Babel, car c'est là que Yahvé confondit le langage de tous les habitants de la terre et c'est de là qu'il les dispersa sur toute la face de la terre. (Bible de Jérusalem)*
- *C'est pourquoi on l'appela du nom de Babel. Là, en effet, Iahvé confondit le langage de toute la terre et de là Yahvé les dispersa sur la surface de toute la terre. (Dhorme)*
- *Aussi lui donna-t-on le nom de Babel, car c'est là que le Seigneur brouilla la langue de toute la terre, et c'est de là que le Seigneur dispersa les hommes sur toute la surface de la terre. (TOB)*
- *Sur quoi, on prononça son nom Babel, embrouillement, car, là, le Seigneur embrouilla la lèvre de toute la terre, et de là, le Seigneur les fit se disperser sur la face de toute la terre. (Fleg)*
- *C'est la raison pour laquelle on lui donna le nom de Babel, car c'est littéralement là que Dieu pétrit la pâte de la langue de l'humanité entière. (Neher)*
- *C'est pourquoi il appela son nom Babel car là Dieu confondit le langage de toute la terre*
Et de là Dieu les dispersa sur la surface de toute la terre. (Banon)

L'étymologie du mot « Babel », dont la renommée devait s'étendre et remplir « toute la terre », reste très discutée : les traductions comme les dictionnaires offrent un large éventail d'hypothèses. Emprunté selon certains à l'hébreu *Bâbhel* ou *Bâla*, « il confondit, il brouilla » d'où « confusion », il l'est pour d'autres à l'assyro-babylonien *Bâb-Ili* (variante : *Bâb-ilâni*), ou à l'akkadien *Bab-ilu* qui signifient dans les deux cas : « porte de Dieu » ou « porte des dieux ». Ce qui fait écho à la tradition voulant que Babylone ait été construite sur un lieu sacré appelé *'Bâb-apsî* : « la porte d'Aspû » (où *apsû* désigne « les eaux du chaos d'avant la

¹⁴² « Léonce Peillard s'entretient avec Michel Butor », PEILLARD, Léonce. *Livres de France*, juin-juillet 1963. Repris dans Michel BUTOR, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire. Vol. 1 : 1979-1996*. Op. cit. p.219.

création »¹⁴³). En arabe, où le mot *Bab* signifie en arabe « la porte », il est traduit par *Bâbil*, et a la forme « fâ'il » (agent) du participe verbal actif qui marque l'identité de l'acteur¹⁴⁴.

Une autre hypothèse, moins convaincante, est proposée par Voltaire dans son *Dictionnaire philosophique*, qui conteste la signification de « confusion » donnée à « Babel » par la *Genèse*. Car, dit-il : « Ba signifie père dans les langues orientales, et Bel signifie Dieu ; Babel signifie la ville de Dieu, la ville sainte ».

Abordant le problème par un autre biais, Pierre Bouretz a choisi, lui, de se référer aux significations du mot attestées par différentes traductions françaises (Cahen, Bible du Rabinat, Bible de Jérusalem, Lemaître de Sacy, Dhorme, Chouraqui, Meschonnic...) et les articles des principaux dictionnaires :

Babel, n.f., XVIII^e, attestation isolée XVII^e – **Babel**, n, m. « lieu rempli de confusion » 1555 ; nom hébreu de Babylone ; la *Genèse* donne comme étymologie « confusion », en réalité le mot signifie « porte du dieu » (Bab-El).

1. (N. propre). *La Tour de Babel* : tour construite par les fils de Noé pour tenter d'atteindre le ciel. « Ils dirent : Allons ! bâtissons-nous une ville et une tour dont le sommet pénètre les cieux ! », *Genèse*, XI (trad. Bible de Jérusalem). « La tour de Babel fut un ouvrage d'orgueil : les hommes à leur tour semblèrent vouloir menacer le ciel qui s'était vengé par le déluge et se préparer un asile contre les inondations, dans la hauteur de ce superbe édifice » Bossuet, *Élévation à Dieu...*, VII.

2. Fig. Une tour de Babel, une Babel : lieu où, tout le monde parlant à la fois, on ne peut s'entendre. « Le nom de Babel, qui signifie confusion, demeura à la tour, en témoignage de ce désordre... » (Bossuet, *Hist. univ.*, II, 1). « Des mots, des mots, la mienne ne fut jamais que ça, que pêle-mêle le babel des silences et des mots, la mienne de vie... » (Beckett, *Nouvelles et textes pour rien*).

REM. Au sens fig., le mot peut s'écrire avec ou sans majuscule. – DER. Babelesque, Babélique, babélisme...

Au sens figuré, l'idée dominante de désordre, de confusion linguistique et d'impossibilité à la communication domine donc. Nom propre qui est à la fois celui « d'un texte narratif, mythique, symbolique, allégorique... ou d'une ville »¹⁴⁵, Babel est, culturellement, devenu avant tout :

cette histoire [qui] raconte, entre autres choses, l'origine de la confusion des langues, la multiplicité des idiomes, la tâche nécessaire et impossible de la traduction, sa nécessité comme impossibilité. ¹⁴⁶

¹⁴³ ELIADE, Mircea. *Le Mythe de l'éternel retour*. Paris : Gallimard, 1949. p. 35.

¹⁴⁴ AMMAR, Sam, DICHY, Joseph. *Les Verbes arabes*. Paris : Hatier, 1999. (Coll. Bescherell).

¹⁴⁵ BOURETZ, Pierre. « Variations sur Babel », in *La Tour de Babel*. Op. cit., p. 37.

¹⁴⁶ DERRIDA, Jacques. « Des tours de Babel », in *psyché : Invention de l'autre*. Paris : Galilée, 1987. P. 208.

La difficulté à en cerner de manière sûre le sens – cette hésitation continue entre « confusion » et « porte de Dieu » – en laisse la définition ouverte et inachevée... comme la Tour du même nom. Cet inachèvement concourt à lui donner un caractère énigmatique propre à l'usage poétique¹⁴⁷ et, surtout, au développement du mythe et au renouvellement infini de signification qu'il implique.

*

* *

Historiens, géographes ou archéologues s'accordent sur la réalité historique de la Tour de Babel, identifiée comme la principale ziggourat de Babylone (qui comptait une quarantaine de temples). Les recherches archéologiques, qui n'ont commencé qu'au milieu du XIX^e siècle¹⁴⁸, ont conclu qu'elle a été construite pendant le règne de Hammourabi, chef des Amorites, qui fit de Babylone le nouveau centre politique et religieux du Moyen-Orient vers 1792-1750 avant Jésus Christ. Détruite puis rebâtie plusieurs fois au fil des invasions, elle fut décrite par Hérodote, qui visita Babylone vers 460 avant Jésus Christ :

Au milieu du Sanctuaire, une tour était construite, d'un stade de longueur et de largeur. Sur cette tour s'en tenait une autre, sur celle-ci de nouveau une autre et ainsi huit tours, toujours l'une sur l'autre. A l'extérieur et circulairement, il y avait une place de repos, où ceux qui montaient s'asseyaient et se reposaient. Dans la dernière tour est un grand temple et dans le temple se trouve un grand lit, richement garni, et à côté une table d'or. Aucune image n'y est dressée. Personne n'y passe la nuit, sinon une femme du pays, désignée par le dieu lui-même. C'est ce racontent les Chaldéens qui sont là les prêtres de cette divinité. ¹⁴⁹

Plus de deux mille quatre cents ans après, le célèbre archéologue André Parrot notait encore :

Derrière et assez près, était la tour de Babylone que les enfants de Noé entreprirent de faire monter jusqu'au ciel. Nous l'avons vue ; elle a une demi-lieue de diamètre, mais elle est si complètement ruinée et si pleine d'une vermine qui l'a percée de trous (...) ¹⁵⁰

Mais la Tour de Babel est avant tout un récit fondateur, « instaurateur » : il raconte un événement qui a eu lieu dans le temps des commencements, et c'est ce récit – bien plus que son référent – qui, selon la définition que Mircea Eliade donne du mythe, « fonde réellement

¹⁴⁷ Chez Baudelaire, par exemple : « *Mon berceau s'adossait à la bibliothèque, / Babel sombre où roman, science, fabliau, / Tout, la cendre latine et la poussière grecque, / Se mêlaient. J'étais haut comme un in-folio.* », « La Voix » in « Les Épaves » des *Fleurs du Mal*. Voir aussi, dans le même recueil, « Rêve parisien ». BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. Œuvres Complètes. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975.

¹⁴⁸ Mission Frensel-Oppet-Thomas (1851-1854). C'est la mission ultérieure de Robert Koldewey (1899-1917) qui a donné le plus de précisions sur cette capitale et ses monuments.

¹⁴⁹ PARROT, André. *Ziggurats et tour de Babel. Histoires, I*. Paris : Albain Michel, 1949. P. 9.

¹⁵⁰ Ibid., op. cit., p. 11.

le monde et (...) le fait tel qu'il est aujourd'hui »¹⁵¹. De ce mythe, nous avons décliné les aspects majeurs : la langue unique, le regroupement des hommes contre la loi divine, le désir de se faire un nom – et les deux versants du châtement qui en est résulté : la dispersion sur la terre, et la confusion qui naît de la pluralité des langues. Il est difficile de ne pas faire le lien entre cette malédiction et celle qui a suivi le péché originel : dans les deux cas, les hommes sont punis pour avoir commis une faute contre la Loi ; dans les deux cas aussi, cette punition suscite une nostalgie immense et irrépressible à l'égard de ce qui a été perdu et que les hommes ne cessent de chercher à retrouver : l'Eden, la langue unique et la transparence de communication qu'elle assure.

Mais, parce qu'il s'agit d'un récit, d'autres lectures se sont affirmées. Dès la Renaissance, un nouveau regard tend à lier Babel à la condition humaine autrement qu'en termes de châtement : les hommes commencent à revendiquer comme positives leurs différences de langue, de culture et d'identité. Les valeurs d'unité et de diversité s'inversent, et l'avènement mythique de la pluralité des langues devient alors, pour reprendre le titre d'un essai de François Marty, une véritable bénédiction :

*La diversité culturelle est un fruit après Babel. Il est permis de dire, en effet, que son irréductibilité s'identifie à l'irréductible diversité des langues humaine, comme elle s'établit chez de Saussure. Il faut même dire que l'analyse saussurienne de la langue, comme institution sociale, oriente d'abord vers la diversité des cultures, la diversité des univers de langage des individus n'en étant qu'une conséquence.*¹⁵²

Et Michel Butor professe le même attachement, soulignant à son tour que diversité linguistique et diversité culturelle ne font qu'un :

*Je suis un praticien du langage, passionné par la pluralité des langues et des cultures.*¹⁵³

Mais si le mythe de Babel a tant compté pour lui, s'il y revient si souvent dans des articles précis ou, de manière récurrente, tout au long de sa réflexion critique, c'est surtout parce qu'il a trouvé conjointes dans ce mythe les deux dimensions essentielles de sa vocation ou de sa pratique d'écrivain : la diversité et l'inachèvement. Lui qui insiste sur le caractère extrêmement construit de ses œuvres ne cesse également de revendiquer l'inachèvement comme seule valeur d'accès à une modernité durable. C'est que l'inachèvement de la tour n'est pas simplement une interruption de la structuration du monument : elle est sa raison

¹⁵¹ ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1963. P. 14.

¹⁵² MARTY, François. *La Bénédiction de Babel*. Op. cit., p. 174.

¹⁵³ HELBO, André. *Michel Butor, Vers une littérature du signe*. Bruxelles : Complexe, 1975. P. 10.

d'être même. Devant s'élever jusqu'au ciel, elle impliquait d'emblée un travail infini qui ne serait jamais terminé...

Ainsi du livre. Butor, qui dans *Babel en creux* salue « la volonté systématique de Hugo de laisser derrière lui une énorme œuvre inachevée »¹⁵⁴ voit avant tout dans l'acte d'inachèvement le refus d'une clôture. Et rien ne lui semble mieux la manifester que le rôle et la nécessité du lecteur. *L'inachèvement* n'est que l'autre nom d'une autorisation donnée à tout moment à l'insertion de la lecture dans l'œuvre, c'est-à-dire à une *diversification* culturelle qui n'est plus, en amont, celle des langues, mais, en aval, celle des interprétations. L'auteur n'achève son œuvre

*qu'autant qu'il le peut, et le livre aux autres pour qu'ils le continuent, il le propose à une critique profonde qui poursuive l'invention commencée, entretienne l'éclaircissement ; car même les œuvres les plus directes, au bout de quelques années, ont besoin d'explication.*¹⁵⁵

On verra amplement, dans les parties qui suivent, combien cette présence de la lecture est prégnante chez Butor, qu'il s'agisse de ses romans ou de ses divers types d'essais. L'interprétation ouvrante y est le plus souvent opérée par la sollicitation d'autres regards ou d'autres voix sur l'œuvre : convocation des autres arts, des autres langues, des autres mœurs... Mais quel que soit le biais retenu, le livre butorien – fruit de lecture offert à son tour aux lecteurs – se caractérisera toujours comme une tour de Babel en construction, une forme de « spirale qui nous invite à la poursuivre¹⁵⁶. »

Tour de Babel vue par Brueghel l'Ancien

¹⁵⁴ BUTOR, Michel. *Répertoire II*. Op. cit., p. 213.

¹⁵⁵ BUTOR, Michel. « Toute critique est invention », in *Répertoire III*. Op. cit., p. 16.

¹⁵⁶ BUTOR, Michel. « L'œuvre dans les autres œuvres », in *Répertoire III*. Op. cit., p. 19.



Mur peint, Lyon, 5 boulevard des États-Unis

Deuxième Partie

Babel dans *L'Emploi du temps*

Chapitre I : Babel / Bleston

En abordant l'étude de la ville dans *L'Emploi du temps*, il nous est impossible de faire l'impasse sur la cité de référence qu'est Babel (ou Babylone). Car Bleston offre comme elle deux visages : celui de la malédiction et celui de la bénédiction. Elle possède un double pouvoir : une force attirante, promesse de bénédiction ; une force répulsive, synonyme de malédiction – et *L'Emploi du temps* fonctionne ainsi selon deux hypothèses différentes. Plusieurs éléments du texte mettent en relief cette complexité babélique. D'une part se développe la croyance que le monde ne possède plus aucun sens et que cette perte de sens renvoie à un labyrinthe ; d'autre part, le salut par la culture naît précisément de cette situation babélique.

Deux postulats idéologiques nous renvoient donc à la lecture de Bleston/ Babel, selon une dichotomie qui fait écho à Bleston elle-même, divisée en deux parties.

Cette divergence d'interprétations est suggérée dès la première phrase du texte : « Les lieux se sont multipliés ». Nous pouvons dire également que les langues se sont multipliées, mais aussi les villes, et comme nous l'avons déjà signalé dans la première partie, au lieu de construire une seule ville, l'humanité en a construit plusieurs. En ce sens, les lieux se multiplient pour signifier d'emblée les multiples connexions et les connotations de la ville, voire du mythe.

Et elles signalent ainsi la mort du sens unique du texte : Bleston peut être lue comme la conçoivent jusqu'à nos jours les poètes et les romanciers, selon la logique de l'après Babel, celle de la malédiction ; mais nous pouvons suivre au contraire une tout autre lecture, qui renonce au regret de la langue unique pour célébrer la pluralité des langues.

Il s'agit donc de s'interroger sur les structures et les fonctionnements qui conditionnent la possibilité de cette seconde lecture. En fait, puisque, à l'instar du texte de Babel, *L'Emploi du temps* constitue un réseau de significations, d'allusions et de questions relatives à la langue, à l'espace et à la construction, nous allons montrer, dans un premier chapitre, comment Bleston

symbolise ou illustre une Babel moderne, une ville labyrinthe ; comment l'individu, pour déterminer sa propre direction, entre en relation avec le lieu ; comment ce rapport fonctionne selon deux sortes de mouvements contraires, l'un d'extériorité (plan de la ville), l'autre qui s'inverse pour atteindre le personnage à l'intérieur. Et nous verrons comment ces deux mouvements se rencontrent dans le carrefour de l'appartenance, de l'identité.

A. Noms de lieu

Comme il arrive souvent à un étranger qui aborde une ville inconnue, les premiers troubles sont les difficultés d'orientation. Il doit trouver ce qui lui permettra de circuler sans tomber dans un piège et se constituer à cette fin des repères. De là vient l'importance des noms des lieux. Ils prennent une place privilégiée puisqu'ils disent la frontière de la vie de l'habitant. Et puisque ne pas les connaître mène à l'errance, ils deviennent aussi des instruments de sécurité.

À son arrivée à Bleston, Jacques Revel ne possède qu'une seule donnée : l'adresse de Matthews and Sons. C'est à partir d'elle qu'il va entrer en rapport avec la ville, un rapport qui prépare et dessine une multiplicité de liens futurs à la diversité et au discours identitaire. Bleston, qui est en fait une transposition de la ville de Manchester où Michel Butor a lui-même passé deux ans¹⁵⁷, exige donc tout d'abord l'acquisition d'un plan. Sans ce dernier tout apparaît vague et faux, les rues, les places, les bâtiments les monuments : « Je pensais être tout près de l'Ancienne Cathédrale, le terminus de cette ligne, et je la croyais devant moi, cachée par quelque haute maison, alors qu'elle était à ma droite » (P.28).

Et c'est alors, dans un premier temps, une bonne organisation qui s'installe dans l'esprit de Jacques Revel, tout « s'agglomérant en une vague représentation générale très fautive de la ville par laquelle je m'orientais sans en prendre clairement conscience, de cette ville dont je n'avais pas encore vu de plan, et dont j'étais encore incapable d'apprécier les véritables dimensions » (P.28).

Le roman s'ouvre ainsi sur une mise en scène de l'espace, qui développera ensuite ses multiples aspects, mais où les tracés topographiques apparaissent d'emblée comme dominants.

¹⁵⁷ BUTOR, Michel. *Improvisations sur Michel Butor*. Op. cit., p. 81.

Le plan de Bleston

Pour le lecteur, *L'Emploi du temps* s'ouvre par la présentation cartographique du lieu : le plan de Bleston qui figure avant le texte permet de voir les frontières entre lesquelles se déroulera le récit. Il permet également d'accéder à la réalité de la ville. Affichant ses principales rues, il montre comment il peut être texte, mais c'est la lecture du texte proprement dit qui permet également de se rendre compte que ce dernier peut lui-même se faire plan. Plan et texte donc sont liés car les deux racontent le trajet d'un voyageur égaré. Le second peut ouvrir à un espace imaginaire, mais le premier le rend plus concret. Et puisqu'il s'agit d'un récit de guerre contre la ville - « Bleston, depuis cette déclaration de guerre, depuis mon entrée dans la guerre » (E. T. P. 350) - il apparaît important d'avoir une vision documentée.

C'est d'ailleurs en suivant le cheminement de Jacques Revel que le lecteur prend conscience qu'il s'agit autant de texte à voir que d'œuvre à lire. Car, le plan de la ville ne laissant pas place au soupçon quant à la véracité de l'expérience vécue, il devient ainsi un témoignage, et est donc une sorte d'équivalent des personnages du récit, autant pour le lecteur que pour Jacques Revel. C'est pour cette raison que ce dernier refuse gentiment la proposition de James Jenkins d'examiner les annonces du journal : « Le mieux, c'est d'éplucher les annonces de l'Evening News du soir, et de téléphoner ou d'aller voir » (P. 48). Jacques Revel refuse également d'être accompagné par Jenkins : seule l'acquisition du plan de la ville peut lui permettre de s'en sortir et de se retrouver : « J'espère qu'avec un bon plan de la ville, je pourrai me débrouiller » (P.48).

Il importe en outre de noter que le plan de la ville deviendra un élément indispensable chargé de significations multiples. C'est dans la papeterie tenue par Ann Bailey que Jacques Revel en fait l'acquisition, (Ann occupera plus tard une place importante dans sa vie). Pendant que James déchiffre « une série de citation bibliques édifiantes », Jacques Revel effectue donc son achat. Et c'est là, qu'on trouve des éléments qui permettent de rapprocher Bleston de Babel.

Symboliquement d'abord, puisque la décision de se procurer ce plan tient à ce qu'il s'est trouvé errant dans la ville – point que nous allons développer plus tard. Mais c'est surtout la concomitance avec la lecture des citations bibliques qui permet de trouver des points communs, puisque son expression dans le texte use des mots les plus significatifs au sein du mythe : « déchiffrement », « citations bibliques », « édifiantes ». Babel n'a-t-elle pas été pendant des siècles le sujet d'un déchiffrement pour les philosophes, exégètes, linguistes, poètes et romanciers ? C'est d'ailleurs grâce à ces lectures multiples, qu'elle est devenue

synonyme de bénédiction. Quant au mot « édifiants », il renvoie secrètement aux hommes qui en ont édifié la tour.

Mais une autre relation s'installe aussi entre la lecture biblique et le comportement de Jacques Revel : c'est au moment d'effectuer son achat qu'il devient « balbutiant » et n'arrive pas à trouver ses mots pour s'exprimer : Bleston/Babel est donc bel et bien terre de la confusion des langues. Et comme, pendant qu'il essaye de répondre à la vendeuse, il oublie les mots essentiels « itinéraire » et « trajet », Bleston/Babel est également terre d'errance et de dispersion.

Dernier trait, enfin : quand Ann lui propose un plan des bus sur lequel le tracé des lignes municipales ressemble à un paquet de « ficelles embrouillées », on pressent l'image métaphorique du labyrinthe, que nous allons retrouver plus tard.

Jacques est donc confronté à deux plans : l'un indique les lignes d'autobus sans les noms des rues, l'autre contient les noms des rues et s'avère beaucoup plus clair. Et pourtant au lieu de l'orienter, c'est celui qui va le perdre de plus en plus : « J'ai commencé par me perdre, malgré mes précautions, malgré le plan que j'avais emporté, difficile à cause de l'éclairage particulièrement parcimonieux dans cette région de la ville... » (P. 57).

Bleston se présente ainsi d'emblée comme un lieu d'errance et d'écart. Le plan qui prélude au texte n'est d'ailleurs pas encadré, comme s'il y avait une volonté de marquer symboliquement qu'il est ouvert à l'infini, à l'instar de cette Babylone qui, par la multiplicité de ses incarnations dans l'imaginaire collectif, est devenue terre sans frontières.

Le rapport entre Jacques Revel et le plan de la ville devient alors fondamental. Il ne peut plus le quitter. Il le porte dans sa poche comme un talisman. Il le porte même quand il se rend dans des quartiers qu'il connaît bien, ou même encore quand il n'en a pas besoin, comme par exemple, lorsqu'il va, le lundi 26 novembre, déjeuner au restaurant Sword où il rencontre Ann Bailey: « J'avais déjà dans la poche de mon imperméable, le plan de Bleston que je lui avais acheté le mois précédent, en compagnie de James Jenkins, alors déjà corné, taché, usé aux pliures, ce plan que j'ai détruit et remplacé » (P. 168). Obsédé par l'exploration des lieux, au fur et à mesure qu'il avance dans leur connaissance, il s'engage de plus en plus dans un véritable labyrinthe du plan. Plié ou étalé celui-ci le suit partout :

[...] le plan de Bleston que je viens d'étaler sur ma table en me rasseyant, semblable en ses moindres détails à celui que j'étais ainsi sur mon lit, en novembre, à l'Ecrou, que je traînais perpétuellement dans les poches de mon imperméable ... » (P. 133)

[...] le plan de Bleston que j'avais dans la poche de mon imperméable (P. 265).

De cette manière, progressivement, il prend conscience que ce talisman d'orientation s'inverse en un talisman d'errance, et que, lui qui cherche la vérité de la ville à l'aide de ce plan, se trouve encore plus perdu et sans repères. C'est pourquoi, le soir du dernier dimanche d'avril, le 27, il décide de le brûler :

Puis j'ai pris le plan de Bleston que j'ai déplié, que j'ai tendu entre mes deux mains, qui s'est éclairé par transparence de telle sorte que je pouvais distinguer le tracé des rues principales et les monuments les plus importants à travers la vapeur qui s'en dégageait comme de mes vêtements, puis qui s'est obscurci par places, répandant une odeur de fumée (l'étoffe de mon pantalon à l'endroit des genoux était brûlante), qui s'est soudain ourlé de minces flammes en bas, s'agrandissant tout en montant, tout en couvrant et dévorant, tout en calcinant, tout en déchirant cet écran (l'haleine de gaz tout d'un coup m'a soufflé violemment au visage), tout en le déchirant en deux fragments et transformant en mince écaille noire se pulvérisant au moindre souffle (je regardais disparaître l'étoile à six branches qui représente la prison dans le neuvième), en mince écaille noire jusqu'aux deux coins que pressaient mes doigts, aux deux coins que j'ai mis dans mon cendrier en me relevant, sur un petit bûcher d'allumettes déjà utilisées, pour qu'ils soient brûlés eux aussi (P.P. 266-267).

Cet acte exprime sans doute son désir de se venger de la ville en détruisant son image, mais il reste vain puisque Bleston existe toujours. Et c'est parce qu'il l'a compris que, le lendemain, il achète un nouveau plan pour remplacer celui qu'il vient de détruire :

C'était à la fin d'avril, le lundi, au sortir de chez Matthews and Sons, dans la papeterie de Tower Street où Ann était seule quand je suis entré en compagnie de James comme la première fois, comme en ce mois d'octobre que, lorsque je lui ai demandé un plan de Bleston, elle s'est mise à rire, croyant que je plaisantais, que je mimais par jeu amoureux notre rencontre, si bien qu'il m'a fallu lui assurer que j'avais réellement besoin d'un nouveau plan semblable à celui que j'avais acheté alors, six mois auparavant, si bien qu'il m'a fallu mentir, puisque je ne pouvais lui dire que j'avais brûlé volontairement l'ancien... (P. 262).

Cependant, par rapport à l'espace de la ville, l'insertion de ce nouveau plan, pourtant identique au premier, introduit une découverte qui permet de créer un autre parcours, une sorte d'autre lecture de Bleston. Cette découverte consiste à comprendre qu'un plan ne peut pas refléter le présent de la ville. Il n'en illustre pas les dernières modifications : dans la réalité, les rues, par exemple ont connu certains changements tandis que sur le papier rien n'a été modifié. De même pour certains immeubles :

Le dessin des rues, notre Revel, n'a pas changé sur le papier, alors que dans la réalité il a subi quelques modifications légères ; rien ne signale ici les quelques immeubles dont la construction a commencé, s'est poursuivie ou achevée depuis l'automne, ni ceux qui se sont écroulés parmi les graves ou les âcres flammes (P. 155).

Jacques comprend alors qu'il ne saurait accomplir sa quête sur la seule base d'une ville figée sur le papier. Et doit accepter cette dernière dans sa dualité : un passé-présent. Dans le temps comme dans sa structure, Bleston possède deux visages : celui du passé sur le papier, et celui du présent qui s'exprime dans la matière urbaine elle-même. Cette dualité atteint même son nom.

Le nom de la ville

C'est un autre trait partagé avec Babel : Bleston est aussi abordée par le truchement de ses multiples facettes, et c'est à partir de l'étymologie de son nom que nous pouvons retrouver deux significations qui renvoient à la double dimension de son visage. Car deux étymologies s'opposent. Il y a d'abord celle qui provient de l'imagination des habitants de la ville, « Bells Town » :

Or il y avait depuis longtemps une grande lézarde dans la tour qui se trouve au-dessus de nous, ce qui était fort grave pour les habitants de Bleston que cela interdisait de faire sonner les célèbres cloches qu'ils considèrent depuis des siècles comme l'essence même de leur cité, au point qu'ils les ont mises dans ses armoires, et qu'ils s'imaginent que son nom même vient d'elle, Bleston, Bells Town (P.P.101-102).

Par la référence qu'elle fait à l'anglais, cette première étymologie présente Bleston comme une ville positive, ville de bénédiction : « Blessed town ». Mais il y en a une autre, issue de l'histoire et des fouilles archéologiques, qui apparente au contraire la ville à la malédiction, car elle y devient, langue latine aidant, la cité de la guerre : « En réalité il y avait, à l'emplacement où nous sommes, un temple de la guerre romain, préromain peut-être (on a fait quelques fouilles sous la crypte au moment de l'installation du chauffage), et comme certains textes du haut moyen - âge donnent l'orthographe « Bellista », on pense qu'il faut chercher son orthographe dans « Belli Civitas » (la cité de la guerre) (P.102)

Écho, là encore, du texte biblique, où la guerre existait entre les hommes du Déluge et ceux de Babel : « nous y montons et nous (lui) ferons la guerre¹⁵⁸ ». Mais c'est aussi entre Bleston et Jacques Revel, qu'il s'agit de guerre : les deux étymologies appellent à une confrontation entre le protagoniste et la ville aux deux visages, dont la multiplicité de sens vient sans doute du refus de la clôturer dans une représentation unique.

Mais nous allons voir que ce qui paraît ambivalent et opposé se révèle en fait complémentaire. Car connaître la vérité de Bleston suppose une lecture aussi rigoureuse que celle de Babel,

¹⁵⁸ BOURTEZ, Pierre. « La Tour de Babel, Variation 2 », in *La Tour de Babel*. Op. cit., P. 12

une lecture capable d’embrasser les aspects historiques, sociaux, moraux, symboliques, de même que le patrimoine architectural de la cité. En effet le fil conducteur de *L’Emploi du temps* est celui d’une dualité qui détermine un certain nombre de rapports fondamentaux dans l’histoire de Bleston/Babel moderne : ville monstrueuse, citadelle, labyrinthe, mais aussi riche de son héritage antique qui est « une mine de mystère ». Ces mystères sont propres aux mythes et constituent une façon d’entrecroiser les cultures, les genres et les pratiques. Ils donnent naissance à différentes interprétations. En ce sens, le moindre détail prend une signification importante, même les noms des rues : ils font partie des événements et de la narration et relèvent donc à ce titre du texte de la ville.

Les noms des rues

Ces noms indiquent aussi la dualité. De l’extérieur, ils apparaissent comme dépourvus de valeur propre, mais leur rapport aux événements leur donne une signification déterminée. Leur liste dans *L’Emploi du temps* paraît infinie à Jacques Revel. C’est pourquoi il prend soin, au moment d’explorer la ville, de les noter pour bien les situer et les identifier. Ils deviennent ainsi un véritable texte de la ville. Dans certains cas « le texte de la ville devient même presque tautologique¹⁵⁹ ».

Selon le classement proposé par Pierre Brunel, les rues de Bleston sont divisées par genres¹⁶⁰, manifestant ainsi un accord avec leurs types d’habitants : les rues qui se réfèrent aux couleurs sont (Grey Street, Brown Street, White Street), aux métaux (Copper Street, Silver Street), aux métiers (Hatter Street, Diggers Street, Surgery Sterret), aux fonctions (Sale Street, Guard Street) aux sciences (Geology Street, où habitent les Jenkis), aux fêtes Religieuses et aux Saints (All Saint’s Street).

Mais certaines d’entre elles se chargent d’une signification plus profonde qui va au-delà de leur nom, comme « Brown Street », première à être mentionnée dans le roman, et son opposée « White Street ». La première est celle que Jacques Revel a emprunté dès son arrivée : rue anonyme, qui s’identifie avec la nuit – Jacques l’ignorait avant de le découvrir dans un plan de Bleston. D’ailleurs il ne la cherchait même pas :

¹⁵⁹ BRUNEL, Pierre. *Butor, L’Emploi du temps. Le texte et le Labyrinthe*. Paris : Presses Universitaires de France, 1995. (Coll. Ecrivains). P.55

¹⁶⁰ Ibid.

*Je sais maintenant que la grande rue que j'ai prise à gauche, c'est Brown Street ; je suis, sur le plan que je viens d'acheter à Ann Bailey, tout mon trajet de cette nuit-là ; mais en ces minutes obscures, je n'ai même pas cherché à l'angle les lettres d'un nom.*¹⁶¹ .

La dialectique entre *Brown* et nuit s'incarne dans le roman, selon une logique subtile qui conduit Jacques Revel au terme de son destin d'étranger à Bleston : arrivé dans la nuit, l'obscurité l'a empêché de voir le nom de cette rue où il rencontrera plus tard un autre étranger en la personne d'Horace Buck.

Quant à « White Street », c'est celle qu'il cherchait et dont il savait le nom par cœur puisque c'est là que se trouvent les bureaux de Matthews and Sons, 62 rue White Street : « [...] donnant l'adresse de Matthews and Sons que je savais par cœur pour l'avoir tant de fois écrite sur des enveloppes » (P.19). Ici on remarque également le lien entre *White* et l'événement qui s'est produit : c'est la sortie du noir de la nuit et le passage à la clarté du jour. Cette dualité reflète une démarche opposée, qui oscille entre l'extérieur et l'intérieur.

D'ailleurs au fil du roman, la problématique entre le noir et le blanc se complexifie. Ce n'est pas par hasard que l'attentat qui a eu lieu le 11 juillet a été commis à Brown Street : « c'est donc vers six heures et demie que George Burton a été renversé par cette auto dans Brown Street » (P.215). Le meurtrier, comme le signale Pierre Brunel, avait l'intention d'atteindre George Burton, qui est un blanc mais a un aspect *brown man*, à tel point que Jenkins en faisait presque un nègre et qu'il a pu feindre de le confondre avec Horace Buck.

White Street, elle, est proche de la nouvelle Cathédrale, et se trouve « à quelque deux cents mètres seulement au sud de chez Matthews and Sons » (P.39). Elle est donc chargée de références qui contribueront plus tard à dévoiler certains mystères.

D'autres événements du récit affectent aussi le sens des noms des rues. Brown Street peut être lu en faisant référence à Horace Buck, l'immigré africain, *au* « visage du même noir que l'eau » (P. 29), cette eau que Jacques Revel a déjà découverte dans un fossé de vingt mètres, une eau « épaisse », « noire » et « mousseuse ». Noir, exilé, Horace Buck s'avère proche du héros : avec lui, Jacques Revel ne se sent plus gêné d'une mauvaise prononciation qu'ils ont en commun, et les deux hommes se comprennent bien : Jacques l'a d'abord suivi « par curiosité, bien sûr, par gratitude aussi pour sa franchise et sa générosité, mais surtout parce qu'il parlait si lentement que je le comprenais, et en même temps si mal qu'en m'adressant à lui, je n'avais plus aucune honte de ma prononciation détestable » (P.33).

¹⁶¹ Ibid., op. cit., 13

White Street, elle, fait référence à James Jenkins, l'européen blanc, un agent des bureaux de White Street hostile aux noirs, qui trouve scandaleux que Jacques Revel fréquente Horace Buck:

Comment aurais-je pu faire comprendre à James, alors, que ce qui m'amusait à ce nègre, c'était que je retrouvais en lui ma propre haine noire à ton égard, Bleston, avec la même intensité, ma propre haine noire que tu as réussi à rendre incandescente par la violence de tes coups répétés, à transmuier en cet attachement destructeur tout aussi passionné mais clair, ville qui désire ta mort autant que nous, comment aurais-je pu le faire comprendre à James (P.375).

L'opposition entre le noir et le blanc reflète alors le racisme qui existe à Bleston vis-à-vis des noirs, et son contraire, l'absence de préjugé.

On est ainsi conduit à se demander si les noms des rues de Bleston - qui pourraient être, comme le signale Pierre Brunel, « ceux d'une ville anglaise, sans jamais renvoyer à un référence précis¹⁶² » - ne constituent pas également des chaînes cohérentes de valeurs, de signification et de sentiments.

Dernier exemple symbolique : « Tower Street », qui signifie en français « rue de la tour » : elle a un rôle majeur, moins parce que Jacques Revel y déjeune le 8 octobre avec ses collègues de bureau, , que parce que c'est dans cette rue que se trouve la « très bonne papeterie » (P.48) d'Ann Bailey, première personne avec laquelle Jacques Revel s'entretient de Bleston, et femme différente de toutes les autres : parmi « toutes ces vendeuses ou serveuses anonymes, elle m'était apparue différente, plus réelle » (P.49).

Or le rapport entre Tower Street et Ann nous renvoie à l'échec de la construction de la Tour de Babel à travers celui de la relation amoureuse qui ne parvient pas à se construire solidement entre eux. Pour les bâtisseurs de la tour, il s'agissait de bâtir un édifice en briques cuites ; pour Jacques Revel de bâtir un amour, mais trop occupé par son édifice d'écriture il néglige sa relation avec Ann. Les bâtisseurs de la Tour, trop sollicités par un projet d'édification, en sont venus aussi à le faire primer sur les relations entre humains. Casser une brique était plus grave que la mort de l'un des bâtisseurs.

Jacques Revel, pris dans la construction de son journal, reconnaît son attitude le jour où il refuse d'accompagner Lucien chez les Bailey pour pouvoir reprendre et poursuivre son travail d'écriture : « et moi, stupide, refusant pour venir m'enfermer ici devant ces feuilles blanches » (P. 222).

¹⁶² Ibid., op. cit., p. 54.

Mais nous pouvons aussi considérer cette défaite amoureuse comme positive, car elle donne au personnage la possibilité de continuer sa recherche sur la ville et de construire son journal, de même que l'échec de la construction de la tour a permis celle d'autres villes et la création d'autres langues.

B. L'étrangeté des langues

La ville de *l'Emploi du temps* constitue en fait un réseau de significations, d'allusions et de questions relatives à la langue, à l'espace et à la construction. Elle est bien, par là, une réédition de la Tour de Babel, qui, dans le dessin de ses bâtiments, devait être une tour d'unité. Mais Dieu décida de détruire cette unité par la diversité : parlant des langues différentes, les hommes ne purent plus se comprendre. Or c'est bien cette perte de la langue unique qui se retrouve tout au long du récit de Jacques Revel. Arrivé dans une région inconnue et une ville immense, avec ses immeubles en hauteur, il est confronté à une diversité de la parole qu'il considère comme une malédiction, lui qui n'a aucun désir de vivre dans la confusion. C'est pourtant cette difficulté même qui devient « solution », et qui fait résonner le personnage butorien, pour le conduire à fonder son identité et à vivre en harmonie.

Michel Butor analyse finement les difficultés posées par les langues étrangères, évoquant son propre séjour en Angleterre, à Manchester, où il espérait bientôt maîtriser la langue anglaise :

J'étais déjà capable de lire quelque peu, mais il m'a fallu des années pour oser parler. Une conférence en anglais m'a toujours demandé un gros effort et je crois que j'en suis devenu incapable¹⁶³.

Sans doute, cette pluralité des langues peut-elle être envisagée autrement que comme un châtiment ; elle peut-même apparaître comme une bénédiction, puisque c'est cette variété linguistique et culturelle qui donne toute sa richesse à l'humanité. Mais le premier temps reste celui de la peur de la diversité, et elle sert donc de moteur à la recherche du savoir linguistique, premier défi relevé par Jacques Revel.

Dès ses premiers contacts avec les habitants de Bleston, il se trouve en effet confronté à son ignorance linguistique. Il ne comprend pas les mots prononcés par le chauffeur de taxi qui lui a demandé sa destination, et ceux qu'il veut employer sont méconnaissables :

Le chauffeur de taxi, dont j'étais le dernier espoir pour la nuit, m'a demandé où je voulais être mené (ses paroles ne pouvaient avoir d'autre sens), mais les mots qu'il employait, je ne les reconnaissais

¹⁶³ BUTOR, Michel. *Michel Butor par Michel Butor. Présentation et anthologie*. Paris : Seghers, 2003. (Coll. Poètes d'aujourd'hui). P.P. 8-9.

pas, et ceux par lesquels j'aurais voulu le remercier, je ne parvenais pas à les former dans ma bouche ; c'est un simple murmure que je me suis entendu prononcer (P. 12).

Les exemples abondent pour atteindre le centre par le moyen le plus rapide : Jacques Revel demande à un noir son chemin, mais il lui est difficile de comprendre son interlocuteur en raison de sa prononciation : « Il avait une prononciation pénible, comme dégoûtée » (P. 29). Même épreuve, le vendredi 16 mai, lorsqu'il souhaite se rendre à la Cathédrale et ne parvient pas à se faire comprendre du contrôleur du bus. En fin de compte, il en arrive à ce paradoxe que la langue le rend sourd-muet :

Il avait ajouté d'autres phrases, mais de nouveau je me trouvais quasi sourd-muet ; il n'avait pu s'empêcher de laisser paraître, par un discret froncement de sourcil, l'étonnement que lui avait causé ma prononciation, et ses mots rapides, liquides, avaient glissé sur mes oreilles, sans qu'il me fût possible de les saisir (P. 38).

Quelquefois, il lui est même impossible de suivre les conversations : les gens parlent trop vite (P. 42) ou ils prononcent mal ce qu'ils disent. Un samedi, après avoir dîné avec James au restaurant chinois, l'Oriental Pearl, il est présenté à Dylan qui, comme Ann Bailey et les Burton, n'arrive pas à prononcer correctement son nom, l'appelant : « Mister Djack Rivel » « Franchi ? » (P. 175).

Car la mauvaise prononciation est réciproque : les blestoniens eux-mêmes ne parviennent pas à prononcer le nom de cet étranger. Etrangers sont ceux qui s'efforcent de lui parler de façon à ce qu'il les comprenne - comme un soir où, après avoir regardé un film français au Continental avec Lucien, il rencontre George Burton qui les emmène boire au bar de la Licorne. Il commence d'abord à leur parler, « en français avec un fort accent, puis après avoir buté sur un mot, changeant de langue, (et nous lui répondions avec un fort accent), changeant de langue mais s'efforçant de bien articuler ses consonnes pour que nous le comprenions aisément, et recherchant les gallicismes, aplanissant la mélodie de ses phrases à notre contact, de même que, sous l'influence de parler d'ici... » (P. 321).

Rien de tel, en revanche, lors du premier entretien avec Madame Grosvenor, dont la difficulté tient essentiellement à une « prononciation nouvelle » (P. 138). Madame Grosvenor trouve surprenant l'accent de Jacques Revel. Elle ignore évidemment que l'on puisse venir d'ailleurs et que la voix en est la trace. Comme le signale Régis Debray dans *Babel for ever*, l'adulte garde l'accent de son enfance : « le Marseillais qui monte à Paris garde l'accent du Midi, comme le Français grasseye l'espagnol ou l'Allemand naturalisé gutturalise l'américain¹⁶⁴ . »

¹⁶⁴ BEBRAY, Régis. *Le Feu sacré. Fonction et religieux*. Paris : Fayard, 2003. P. 362.

La langue accentue et élargit donc le fossé entre l'étranger et les autres. Elle rend ainsi la situation initiale du nouvel arrivant infiniment plus difficile. Ne pouvons suivre la conversation des gens qui, à leur tour, n'essayent pas de l'aider à comprendre, Jacques se trouve contraint de se retirer : « d'autant plus qu'ils parlaient trop vite, que je n'étais pas habitué à leur accent, et qu'ils ne faisaient aucun effort pour m'aider à les comprendre, de telle sorte que je me suis retiré... » (P. 248). Les abréviations lui posent également problème : il n'arrive pas à déchiffrer les petites annonces de l'Evening News, « chaque mot y étant remplacé par une abréviation que je n'arrivais à traduire correctement qu'à plusieurs tentatives... » (P. 56).

Il en vient ainsi à se définir, comme identitairement, par ses faiblesses dans l'exercice de la langue et la communication : « Je suis Français naturellement, comme ma prononciation détestable vous l'avait déjà fait deviner » (P. 91) dit-il à l'ecclésiastique de l'Ancienne Cathédrale. De fait, c'est dans l'expérience du décalage entre lui et les blestoniens, entre sa présence corporelle d'étranger et sa façon de se mouvoir dans leur espace, que naît sa crainte. N'a-t-il pas perdu jusqu'à ses mots, quand la vendeuse, Ann Bailey, lui a demandé ce qu'il désirait : « La crainte que j'avais de commettre des fautes ridicules elle me rendait encore plus balbutiant » (P. 50).

Cette difficulté de communication lui signale que la maîtrise de la langue conditionne sa liberté d'agir, et c'est ce qui le pousse à réfléchir avant de parler, pour développer des conversations qui lui montrent qu'il a amélioré son anglais (P. 90). Dès son arrivée tous ses efforts visent à construire des dispositifs et élaborer des démarches pour acquérir une maîtrise de la langue et, au-delà, des niveaux de langage, des discours et des situations de communication diversifiés. Et il se montre très attentif à ses progrès, lorsqu'il constate qu'il peut échanger et suivre de « longs discours » tous les soirs avec madame Grosvenor avec « un peu moins de difficulté » (P. 237).

Reste bien sûr, son accent français, toujours perceptible malgré l'amélioration, mais il remarque qu'il a conservé son identité : son Moi étranger lui a même, nous le verrons, rendu la propriété personnelle de sa différence.

Car Jacques Revel ne renie pas pour autant sa langue maternelle. Immergé dans un pays anglais, il lui est au contraire nécessaire de pouvoir la parler. Ce désir est évoqué à plusieurs reprises, et lorsqu'il en a l'occasion, c'est pour lui un véritable soulagement. C'est le cas lorsqu'il rencontre Rose pour la première fois : la langue française est en effet la principale matière d'étude de la jeune fille à l'Université :

Pour la première fois depuis que j'étais à Bleston, j'avais l'occasion de m'entretenir avec quelqu'un dans ma propre langue ; comme j'étais reconnaissant à Ann de me permettre ce soulagement, de continuer à me sourire pendant tout ce dialogue auquel elle ne comprenait rien ! (P. 242).

Il éprouve le même soulagement quand il rencontre Lucien Blaise – qu'il avait déjà remarqué, huit jours auparavant, en raison de son air français – au restaurant de City Street et qu'il lui adresse la parole pour la première fois :

L'ayant reconnu dès que j'étais entré, j'étais allé m'asseoir à la même table que lui, à la table sur laquelle il avait posé un livre, dont j'ai déchiffré le nom de l'auteur, un nom anglais bien connu des amateurs de roman policier, et lorsque je l'ai vu sortir de sa poche un paquet de gauloises bleues, je n'ai pu y tenir, j'ai engagé la conversation, en anglais d'abord (et quel plaisir c'était de l'entendre parler avec un accent plus sensible encore que le mien !). Puis, naturellement, très rapidement en français (et quel plaisir c'était de pouvoir employer ma propre langue familièrement, sans faire d'effort particulier pour me faire comprendre ! (P. 387).

Cet obsédant besoin de parler sa langue maternelle tient évidemment à l'histoire identitaire de chacun. En situation de « privation linguistique », la retrouver constitue une délivrance et permet de restaurer un équilibre :

Lorsque quelqu'un est empêché de parler sa langue maternelle, il se trouve dans un état de déchirement, parce qu'il y a tellement de choses dans notre personnalité qui se font à partir de la langue, que celui qui est privé de sa langue est en quelque sorte toujours schizophrène ¹⁶⁵.

Mais c'est précisément cette perte d'identité – ou cette identité négative – et le malaise qui en résulte, qui vont pousser l'étranger à apprendre la langue de l'autre, puisque, comme le signale Jennifer Waelti-Walters, « le manque de communication empêche toute progression vers le but désiré : la compréhension des environs géographiques et par là de l'univers entier¹⁶⁶».

L'espace dans lequel vit Jacques Revel est une Babel moderne au sein de laquelle manque la communication : d'où sa ferme volonté de créer un socle possible de dialogue. Mais il découvre vite la vanité de ce projet, et se replie alors sur lui-même. Exilé, il ne cesse de s'interroger sur sa position d'étranger, et d'observer la façon dont les gens se comportent, leurs gestes et leurs paroles. Il découvre ainsi l'indifférence que ces deniers portent à autrui. À l'instar des hommes de Babel, chez qui tout étranger suscite la peur et la méfiance, les

¹⁶⁵ BUTOR, Michel, YVES-JEANNET, Frédéric. *De la distance. Déambulation*. Rennes : UBACS, 1990. p. 139

¹⁶⁶ WAELTI-WALTERS, Jennifer. *Alchimie et littérature. À propos de « Portait de l'artiste en jeune singe » de Michel Butor*. Paris : Denoël. 1975. P. 13

babéliens de Bleston construisent eux aussi leur propre tour pour s'enfermer, s'éloigner et se protéger.

C'est cet enfermement qui donne à l'autre son statut d'ennemi, et qui nous conduit à nous demander quelle différence peut s'établir entre l'ancienne tour de Babel et celle des villes modernes du vingtième siècle.

En fait, le comportement des blestoniens reflète certainement la dualité d'une ville européenne qui se trouve incapable d'être une terre de fraternité entre noirs et blancs. Or l'expérience de Jacques Revel s'inscrit pleinement contre cette antinomie. Dans sa volonté d'effacer le mythe des races monstrueuses, qui alimente la peur de l'autre à l'égard de ceux qui ne sont pas d'ici mais d'ailleurs, Michel Butor a choisi de mettre l'accent sur une figure spécifique de l'exclu au sein même de l'exclusion : Horace Buck, en qui s'éprouve tout particulièrement la dialectique de l'inclusion et l'exclusion.

C'est une des premières personnes que Jacques Revel rencontre à Bleston. Il est « nègre », et il devient le double de Jacques, le Français blanc. Les deux hommes sont des étrangers, mais la différence entre eux, aux yeux des blestoniens, est que l'un est un blanc tandis que l'autre est noir. Et cela suffit pour que « Madame Grosvenor : « ignore jusqu'à l'existence de ce noir définitivement exilé » (E..T. P. 138).

C'est pourtant lui qui a mené Jacques Revel chez cette dame pour louer une chambre, prenant de lui-même la précaution de ne pas pénétrer dans la demeure. Mais cela n'empêche pas que l'hôtesse, indignation dans la voix et larmes aux yeux, lise et commente à son locataire le récit du meurtre commis, dans le cinquième arrondissement, par un noir. Condamnant et jugeant tous ces « black devils », « elle voue tous ces démons noirs au même enfer, à la même potence, ne parvenant pas à comprendre pourquoi le gouvernement de Sa Majesté laisse les ports de l'Ile ouvertes à ces fauves à figure à peine humaines, aux instincts violents toujours prêts à se déchaîner, qui mettent en perpétuel danger la vertu de ses filles, et ne peuvent apporter que le trouble et l'écorchement » (P. 139).

Pour elle, le noir représente la figure de la haine et de l'autre ; il est responsable des maux de la cité. Bien qu'elle n'a jamais rencontré Horace Buck, elle demande à Jacques Revel s'il sait ce que cachent les noirs sous leur airs tranquilles, s'il a déjà vu leurs yeux et leurs dents briller quand ils sortent le soir des pubs où il leur est permis d'entrer. Sa peur l'enferme dans une prison intérieure, et elle donne l'impression qu'elle se décharge sur ces noirs de ses propres fautes : l'étranger, l'exclu est toujours le bouc émissaire.

Dans son ouvrage *Etrangers à nous-mêmes*, Julia Kristeva affirme que l'étranger est un miroir. C'est lui qui nous aide à voir plus clair. Elle pense qu'un pays en a besoin, puisque c'est la difficulté que nous éprouvons avec eux qui permet de nous confronter à nos propres démons intérieurs et d'arrêter de considérer l'étranger comme la source de tous nos problèmes¹⁶⁷.

Relevons d'ailleurs que tous les blestoniens ne sont pas racistes. Madame Wilson, l'amie de Mme Grosvenor, épicière respectée malgré sa relative jeunesse - « Madame Wilson a bien du courage d'affronter ces regards si sournois » dit Madame Grosvenor- éprouve même une « petite tendresse particulière pour le noir Horace Buck » (P. 139).

Cette tendresse ne se manifeste pas chez Lucien Blaise qui considère, de ce fait, Jacques Revel comme un rival : « C'est dans le restaurant de City Street, où je suis retourné déjeuner dimanche, que j'avais adressé pour la première fois la parole, le samedi 8 mars, à Lucien Blaise que j'avais déjà remarqué, huit jours auparavant, dans un snak-bar d'Alexandra Place, parce qu'il avait l'air d'un français » (P. 387). C'est d'ailleurs lui, le blanc, le français de même race, qui va lui enlever sa Rose :

C'est ce jour-là qu'il a commencé à manigancer sa mise en scène pour nous intriguer davantage, Lucien et moi, Lucien l'évadé, l'heureux, et moi, Lucien le fiancé, le bien-aimé, le bien-aimant, et moi, Lucien qui va très bien, qui va on ne peut mieux, qui écrit des lettres à Rose, qui ne désire que sa Rose, qui a déjà conquis la Rose, et moi. (E. T. P. 289)

Lucien est un personnage qui représente l'intégration : il se marie avec une femme de la ville et évite l'échec que connaît Jacques Revel.

C. L'étranger dans la ville

C'est un état de dualité qui fait entrer Jacques Revel dans le cycle de l'étranger. Pourtant cette identité altérée et cet exil géographique et culturel, qui constituent la source principale de sa fragilité, vont lui permettre de se tracer un chemin vers les autres.

Être étranger, c'est se sentir exclu. Mais c'est aussi éprouver une peur qui redouble et renforce cette exclusion. En l'occurrence, pour Revel, elle est celle d'être pris dans le labyrinthe de la ville, avec ce que cela suppose – ou entraîne – d'enfermement et d'étouffement.

Si une ville est un lieu dont l'unité est assurée par des frontières et par des rites, l'étranger est celui qui n'appartient pas à l'espace défini dans ces frontières et qui ne pratique pas ces rites.

¹⁶⁷ KRISTEVA, Julia. *Etrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard, 1988.

La diversité n'est donc qu'une notion relative, et il va de même de l'unité, puisqu'il s'agit de la représentation que nous nous faisons de notre identité. En ce sens, l'étranger existe aussi par le sentiment qu'il a de sa propre marginalité. Conscient de ses manques, il trouve dans l'autre étranger un individu tout aussi solitaire, et qui souffre comme lui d'une crainte constante.

L'exclusion

Jacques Revel, privé de son pays pendant une année, selon les termes de son contrat, ne peut que regretter de ne pas être resté en territoire familial. Bleston lui inspire une suite de sentiments négatifs, tels que la solitude, l'isolement, l'aliénation et le dépaysement, faisant de lui un exilé. Ce sentiment d'exil suscite une opposition entre l'espace idéalisé de la France et l'espace hostile de son exil. Mais que l'isolement soit choisi ou imposé, le texte joue sur les deux aspects, mêlant le rejet de l'étranger par la ville et celui de la ville par l'étranger.

L'attitude de Revel est, en effet, double : il se sent mal à l'aise et c'est justement ce sentiment qui le précipite dans la marginalité – position qui atteint toujours l'individu quand il n'est pas chez lui. Pour échapper à cette disgrâce, il se sent proche de ceux qui viennent de l'étranger, au premier rang desquels ce Noir de Sierra-Leone grâce auquel il trouve son équilibre, par la découverte d'un semblable : Horace Buck. Michel Butor confie qu'à Manchester il a rencontré des noirs, et que c'est ce que lui a donné l'idée de faire d'un d'entre eux un personnage de son roman :

J'ai rencontré des Noirs lorsque j'étais à Manchester parce qu'il y a beaucoup de Noirs à Manchester, et je n'aurais pas eu l'idée de mettre des Noirs dans L'Emploi du temps s'il n'y en avait pas... Je n'aurais pas eu l'idée... au fond, je n'en sais rien, mais tout de même, si j'ai mis ce Noir c'est parce que j'avais vu des Noirs, que j'avais vu un peu leur façon de vivre, mais il n'y a évidemment pas un Noir particulier, qui soit ce Noir, cet Horace Buck que j'ai décrit ¹⁶⁸.

C'est donc à travers ces Noirs rejetés, que Michel Butor va définir le sens de l'étrangeté. L'étranger est celui qui est né ailleurs, et n'appartient donc pas à Bleston de la même façon que les natifs de la ville. D'ailleurs, Buck est le seul des habitants de Bleston à avoir reçu Jacques chez lui : « je n'aurais pu le décrire que comme un grand nègre à la diction lente et embarrassée ; mais il était le seul habitant de Bleston à m'avoir introduit dans sa maison » (P. 43).

¹⁶⁸ CHARBONNIER, Georges. *Entretiens avec Michel Butor*. Paris : Gallimard, 1967. P. 101

Les deux hommes éprouvent et partagent une même haine envers Bleston, et Horace Buck est réconforté d'avoir rencontré « un blanc capable de la partager cette haine, ce qui en modifiait la portée, ce qui la justifiait et la consolidait » (P. 37). De son côté Jacques Revel est fasciné par cet « homme de couleur » en qui il retrouve le sentiment d'exclusion qui l'affecte. Et il considère son lien avec lui comme une nécessité face aux épreuves terribles que lui impose la ville, aux tourments que fait naître en lui l'impression de ne pas parvenir à vivre avec autrui. Ils se retrouvent dans la frustration. Lucien, comme James, peut bien s'étonner de voir Jacques Revel avec ce nègre, et se demande quelle sorte de conversation ils peuvent avoir entre eux ; il ignore toujours qu'ils ont bel et bien en commun un sujet obsessionnel de discussion :

[...] inépuisable de plaintes et d'injures, alors que nous t'avions, Bleston, comme aliment perpétuel de nos entretiens monotones coupés de longs silences ; je savais que je ne parviendrais même pas à le faire comprendre à Lucien qui t'était resté trop étranger, Bleston, pour estimer encore son futur beau-frère, James Jenkins, à sa véritable valeur (E. T. P. 377).

Mais Buck le renforce dans son étrangeté. Et s'il décide de sortir de chez lui, c'est parce qu'il ne pouvait pas « rester un instant de plus à ne rien faire, à attendre dans cette lumière de plus en plus maussade, et surtout, il fallait que je le quitte lui, ce nègre pour qui je ne pouvais rien » (E. T. P. 37).

Sa rencontre avec un autre étranger : Lucien Blaise, le français, le blanc, l'opposé de Buck, le place dans un autre rapport, puisque ce dernier devient son rival et lui enlève Rose. On retrouve ici le couple conflictuel de Caïn et Abel, qui fascine l'écrivain Butor/Revel. Alors que Horace Buck fait accéder Revel à l'écriture, donc aussi à l'isolement, Lucien lui prend Rose, qui avait attiré son attention parce qu'elle étudiait le français à l'université. A travers cette double figure se lisent les deux moyens d'apprendre la ville : les contacts avec autrui ou la lecture.

L'errance

Puisque Jacques Revel a raté le train direct qu'il aurait dû prendre, personne ne l'attend à la gare. L'entrée à Bleston s'effectue sous de mauvais auspices : il rate son entrée en scène. En scène, puisque la gare avec ses lumières multiples est présentée comme un théâtre : le rideau se lève, les lumières se multiplient et le héros arrive. Seul, puisque l'heure d'arrivée du train va à l'encontre de l'usage des habitants. Jacques Revel ignore d'ailleurs que l'heure de son embarquement était « incongrue » (P. 10), sinon il aurait retardé son départ. Mais le voici, tel

un paquet ou un « convoi postal » (P.10), et non comme un voyageur en mission précise. Envahi par la peur et l'envie de s'enfuir, enveloppé d'un air étranger, entouré des trains immobiles, il continue à marcher sur « ce sol nouveau » (P.11).

En fait cette nouvelle terre va l'égarer de plus en plus, suscitant la peur et installant tous les aspects d'une Babel moderne : une espace de démesure qui suscite plusieurs formes d'errances, sociales et géographiques, car le Moi étranger crée simultanément en lui un réflexe de repliement identitaire et une constante volonté d'intégration dans le cadre de la ville. Ce réflexe et cette volonté prennent la forme d'une errance désirée : retour à la condition de vagabond qui semble caractériser l'humanité depuis le commencement de l'histoire, puisque selon la Genèse, Caïn est parti en errance sur la terre avant de s'établir à l'est d'Eden¹⁶⁹. Jacques Revel s'inscrit à son tour dans cette lignée des grands errants, successeurs de Caïn.

À Bleston, l'espace représenté se fonde sur une structure topographique essentielle qui se reflète dans celle du roman. Elle apparaît vite comme une composante dominante, au point de devenir objet principal de l'attention, du discours et du destin du narrateur. Une correspondance particulière s'établit en effet entre les lieux réels et sa propre vie. De ce rapport entre la topologie de l'écriture et la topographie de la ville dépend le sens du récit ; il donne à l'univers médiocre de Bleston une valeur significative, et l'errance du « journal » se développe en lien direct avec celle des déambulations urbaines.

Car si les places et les lieux sont différents, c'est leur ressemblance et leur uniformité qui déroutent Jacques Revel : « Quand je suis entré, j'ai dû me rendre à l'évidence : déjà ce court périple m'avait égaré ; j'étais arrivé dans une gare, Bleston New Station, tout aussi vide que la première » (P.13). « Il m'a fallu plus d'une demi-heure encore pour arriver, non au terme que j'espérais de ce radotage (la rue se prolongeait au-delà, sans limites visibles, toute droite dans sa désolation douceâtre), mais à une autre interruption, à un rond-point ... » (P. 41).

Pour franchir Bleston à pied, il doit faire de nombreux détours par le même rond-point, qui devient l'une des représentations concrètes de son enfermement. Car la Ville Nouvelle constitue un espace sans repères, sans commencement ni fin, incompréhensible, et échappant à toutes formes traditionnelles :

¹⁶⁹ GEREMEK, Bronislaw. *Les fils de Caïn. Pauvres et vagabonds dans la littérature européenne (XVe – XVIIIe siècles)*. Paris : Flammarion. 1991.

C'était comme si je n'avancais pas ; c'étais comme si je n'étais pas arrivé à ce rond-point, comme si je n'avais pas fait demi-tour, comme si je me retrouvais non seulement au même endroit, mais encore au même moment qui allait durer indéfiniment, dont rien n'annonçait l'abolition... (E.T.P. 42).

Comme nous l'avons vu, le plan de la ville ne favorise guère la recherche du narrateur : difficile à utiliser, il n'empêche pas de se perdre à nouveau :

... j'ai commencé par me perdre, malgré mes précautions, malgré le plan que j'avais emporté, difficile à utiliser à cause de l'éclairage particulièrement parcimonieux dans cette région de la ville, et ça cause de la pluie qui battait ce soir-là. (P.75)

La cité n'est donc pas un lieu d'accueil ou de protection, mais une Babel moderne, un vaste réseau clos sur lui-même. Jacques Revel entre dans le labyrinthe de la ville, que l'orgueil de l'Homme a créé par sa seule volonté, recréant ainsi son enfer terrestre. Ce piège qui tend à dévorer celui qui s'y aventure, ce monstre urbain : comment l'aborder, ou même en saisir l'image ? Le seul moyen d'y parvenir est de continuer à circuler le plus possible dans ses grands boulevards, sans nourrir pourtant l'espoir de véritablement en maîtriser l'espace global et les multiples ramifications internes :

Jamais je n'ai renouvelé cette tentative de lui échapper en marchant droit devant soi, trop sûr que mes forces s'épuiseraient, que le temps de répit passerait, bien avant l'arrivée au passage de mon désir, bien avant la délivrance, la certitude d'être sorti... (P.P.43-44).

Car Bleston est une ville de démesure, de solitude, d'errance : telle est la vie de la Babel moderne qu'elle brouille tout repère, égare le corps et trouble l'esprit. Elle est une ville maudite, liée sans nul doute à d'autres villes maudites. Babel, telle qu'elle est présentée sur le vitrail d'une fenêtre de l'Ancienne Cathédrale, ne s'y marie-t-elle pas avec les cités bibliques répudiées par Dieu, Sodome et Gomorrhe, mais aussi avec d'autres villes déchues : celles de la Mer Morte ou la Rome impériale ?

Un des traits récurrents et majeurs qui caractérise cependant l'errance de Jacques Revel, et qui la différencie du vagabondage, est qu'elle s'assigne toujours un objectif. Elle commence quand il décide de ne pas rester dans le logement de L'Ecrou : son but est alors de chercher un meilleur logement : « je ne puis pas rester ici, dès demain je vais me mettre en quête d'un logement meilleur » (P.23). S'il s'était contenté de ce qu'on lui proposait, jamais il n'aurait pu vivre toutes les expériences qui vont le conduire à explorer Bleston et sa signification profonde. Il décide donc de déménager pour un simple besoin de confort, mais bientôt c'est le fait de recueillir des informations sur Bleston qui prend le dessus. Son statut

d'étranger détermine une recherche qui passe par des questions incessantes, mais aussi par la consultation minutieuse de nombreux documents.

En ce sens, l'errance de Jacques Revel n'est pas pressentie comme absurde, comme celle des personnages de Sartre, Camus, Ionesco et Beckett. On peut même estimer que ce rebelle marche dans la nuit de l'histoire pour arriver au lendemain. Les ombres ne l'empêchent pas d'agir ; il essaye de recréer une espace pour toutes les paroles : celles de la langue maternelle et celles des autres langues, tel l'anglais parlé à Bleston. Car, même s'il vit dans l'inquiétude et l'angoisse, le fil de son errance est surtout marqué par le sentiment de l'absolu. Et son apprentissage errant de Bleston le mettra, le moment venu, en mesure de devenir le guide de Lucien Blaise « à qui je continuais à montrer méthodiquement cette ville, coin après coin, heureux de servir de guide » (P. 264).

Le labyrinthe

Placer la ville de *L'Emploi du temps* sous le signe du labyrinthe renvoie tout d'abord à un aspect extérieur qui intéresse l'architecture et l'organisation urbaine et qui concourt à égarer le voyageur. Marchant droit devant lui, trop sûr que ses forces s'épuiseront, Jacques Revel en vient à penser qu'il n'existe aucune sortie permettant de quitter Bleston :

[...] car dès ce jour j'avais compris que Bleston, ce n'est pas une cité bien limitée par une ceinture de fortifications ou d'avenues, se détachant ferme sur le fond des champs, mais que, telle une lampe dans la brume, c'est le centre d'un halo, dont les franges diffuses se marient à celles d'autres villes (P. 43).

C'est par cet aspect qu'il est contaminé : « sa volonté est droguée », au point que, tourmenté par la hantise d'une incapacité à vivre les derniers mois de son séjour, il éprouve le besoin d'aller chercher à l'extérieur le secours : « d'autres édifices, d'autres horizons, d'autres sols » (P. 44). En lui transmettant sa maladie, la ville a effacé de lui son humanité, et c'est pourquoi il attend si impatiemment son retour afin d'être « délivré » et de retrouver sa « forme humaine » (P. 149).

La ville devient ainsi le lieu d'un combat où le héros affronte un véritable monstre. Elle se caractérise par des configurations spatiales où les correspondances traditionnelles entre l'espace, la culture et les structures sociales ne s'exercent plus. Les routes désertes sont barrées, l'homme est enfermé dans des maisons identiques : « J'ai repris la route en sens inverse, entre les deux abordeurs de maisons semblables et symétriques » (E. T. P. 42). Ces

maisons sont à moitié détruites, l'odeur de l'eau sale, mousseuse et noire se confond avec la sueur trouble qui diffuse elle aussi l'odeur de la ville.

Car c'est aussi l'atmosphère de Bleston, et notamment son climat, qui suscite le malaise. La pluie apparaît dès le début du séjour, lorsque, seul dans le train, Revel remarque le coin de compartiment « près de la vitre noire couverte à l'extérieur de gouttes de pluie » (P.9) :

Dehors, c'étaient des vapeurs brunes, des piliers de fonte passant, ralentissant, et des lampes entre eux, aux réflecteurs de tôle émaillée, datant sans doute de ces années où l'on s'éclairait au pétrole, puis à intervalles réguliers, cette inscription blanche sur de longs rectangles rouges : (Bleston Hamilton Station). (E. T.P.9).

L'amertume et l'acidité de l'atmosphère lui donnent le sentiment qu'il est un homme condamné : « Cet air auquel j'étais condamné pour tout un an, je l'ai interrogé par mes narines et ma langue, et j'ai bien senti qu'il contenait ces vapeurs sournoises qui depuis sept mois m'asphyxient, qui avaient à me plonger dans le terrible engourdissement dont je viens de me réveiller » (P.11).

Dominé par la peur d'être pris dans un labyrinthe extérieur auquel il essaye d'échapper, Jacques Revel se replie dans une intériorité protectrice. Il entre par l'écriture dans un autre labyrinthe, intérieur celui-là, et cherche une issue dans les légendes mythologiques. L'enjeu est de construire (écrire) son propre mythe, celui de l'humanité et celui de la cité des hommes, mais aussi de se reconquérir lui-même à travers d'autres figures : Œdipe, Thésée, ou le couple fraternel qui caractérise la faute humaine et l'errance : Abel et Caïn.

Bleston est semblable à toute autre ville moderne : à l'image de la production de notre époque, elle est belle mais elle est aussi une cité monstrueuse où l'enchevêtrement des chemins mène l'homme à tourner en rond, à errer sans fin dans un circuit de labyrinthe. Elle oppose à Jacques Revel un réseau complexe dont il lui faut relever le défi.

Chapitre II : La ville dans ses mythes

Dans une ville projetée dans la modernité du vingtième siècle, Jacques Revel essaye de se retrouver pour atteindre le sens de sa propre existence. Au cours de cette recherche, il éprouve le besoin et la nécessité d'avoir des complices, et il part donc à la découverte des lieux de mémoire, car Bleston possède aussi des racines mythiques. Dans *l'Emploi du temps* leur

fonction est soulignée par la relation intime qui s'établit entre les personnages mythiques et le héros lui-même : ce sont les seuls qui, dans la souffrance du présent, peuvent le conduire vers le rêve, le sublime, la lumière et le merveilleux. Jacques Revel, obsédé par ces lieux chargés de références mythologiques, tente de dénouer leurs mystères : plusieurs superpositions se mettent en place, jusqu'à se qu'il se trouve enfermé dans la toile de la ville.

À Bleston, les lieux mémoriels constituent une sorte de compensation entre le visage d'une cité moderne et celui de la ville mythique. Leur description s'organise autour de plusieurs déchiffrements possibles qui déterminent une lecture multiple, variant selon la condition et la vision du lecteur. Car ils sont des « labyrinthes », mais entourés de serrures qui se prêtent à recevoir leurs propres clés :

Le lecteur pressé apercevra bien, par des entrouvertures, d'admirables jardins, mais l'épaisseur des murs le rebutera, et il n'aura pas la patience de chercher tout autour de la porte des instruments qui lui permettraient de l'ouvrir. Au contraire, celui chez qui se sera éveillé un véritable désir de pénétrer, y parviendra au bout d'un peu de recherche et de temps¹⁷⁰.

C'est ainsi que le personnage se lance dans une enquête minutieuse, et qu'il aura peu à peu accès aux clés de Bleston, ville moderne habitée par des figures archaïques. Mais un tel cheminement le plonge dans une sorte de mise en abyme, tant l'approche de ces mondes diffère pour chacun d'eux.

Car que peuvent faire les mythes dans une ville qui semble, par sa modernité, vouloir détruire l'Histoire et toutes les racines ? Quel bienfait peuvent-ils apporter dans la vie d'un étranger égaré dans cette ville ? Il semble que l'appel que fait la littérature contemporaine en général aux figures mythiques s'explique par la recherche d'un sens fondateur, et que s'interroger sur la relation de l'individu à la communauté, sur les troubles de l'identité qui en résultent, conduisent nécessairement à la recherche de telles figures. C'est pour se défendre contre Bleston que Jacques Revel y a également recours, jusqu'au point de transformer Bleston en un dispositif de miroirs.

Ces figures sont en effet reprises, et elles se renouvellent au fur et à mesure que le monde s'ouvre à d'autres cultures et en intègre l'apport. Les monuments ne s'offrent pas seulement à lire : ils proposent eux-mêmes une lecture, où le Vitrail de l'Ancienne Cathédrale reprend la légende de Caïn et de ses descendants, où la série des tapisseries du Musée relate la légende de Thésée, où le Théâtre des Nouvelles, le cinéma, et la Nouvelle Cathédrale deviennent les supports de nombreuses autres références mythologiques. C'est à la recherche du sens ou des

¹⁷⁰ BUTOR, Michel. *Répertoire I*. Paris : Gallimard, 1960. P.P. 16-17.

significations de ces lieux que le héros consacre son travail de déchiffrement, dans l'espoir de comprendre la ville. Cet effort enrichit d'une façon particulière sa conscience. Un autre horizon de valeurs lui apparaît : elles exigent un travail herméneutique infini pour révéler les significations latentes et le devenir des symboles.

A. Les symboles de L'Ancienne Cathédrale

« L'Ancienne Cathédrale de Bleston est célèbre pour son grand vitrail, dit le Vitrail du Meurtrier... ». Ainsi commence le roman policier de J.-C. Hamilton, *Le Meurtre de Bleston* que Jacques Revel acquiert un jour, intrigué par l'ambiguïté de son titre. Guidé d'abord par le seul désir de se replonger dans la lecture, lui qui n'a pas ouvert un livre depuis qu'il est dans cette ville alors qu'il était « si grand liseur auparavant », il va trouver dans ce roman un outil précieux au service de sa propre quête-enquête sur Bleston :

[...] son livre qui peut ne paraître aux heureux habitants d'autres villes qu'un roman policier classique, a été pour moi, par sa relation très précise à Bleston, un auxiliaire si précieux que je puis presque dire qu'une nouvelle époque s'est ouverte dans mon aventure... (P. 72).

On pressent alors pourquoi la première phrase du roman d'Hamilton, qu'il connaît par cœur, est la dernière de la première partie du *L'Emploi du temps* : elle est la clé de la visite de l'Ancienne Cathédrale, dont on trouve la narration détaillée dans la deuxième partie de l'œuvre. Cette visite a été précédée d'une première tentative, mais la pluie avait alors empêché Revel de déchiffrer l'édifice de façon précise et féconde. Ce n'est qu'après la lecture du roman qu'une nouvelle phase peut s'ouvrir dans son parcours.

Quand il entre dans la Cathédrale, il rencontre un ecclésiastique grâce auquel il parvient à lire un vitrail, et qui lui apprend, que les blestonins ne parlent pas guère de ce monument portant réputé :

Elle est très célèbre en effet ; il est peu d'ouvrage sur notre pays qui n'y fasse quelque allusion, et pourtant, ici même, on en parle fort peu ; vous auriez pu vous promener des mois dans ce vieux quartier qui nous entoure, sans que personne vous engage à l'aller regarder (E.T. PP. 90-97).

Quand le prêtre apprend l'origine de Jacques, il lui précise que ce vitrail est attribué à des maîtres français, date du milieu du sixième siècle, et que « l'architecture de la fenêtre a été refaite à cette occasion ». Or, c'est dans cette fenêtre que s'inscrit la scène d'un meurtre, au sein d'un grand cercle raccordé aux panneaux par des triangles :

Dans les quatre triangles curvilignes qui le raccordent aux autres panneaux et aux bords supérieurs, vous pouvez distinguer des fleurs à six pétales qui sont peut être des flammes... (E.T. PP. 91- 92).

Ces triangles symbolisent les trois facettes de la manifestation de la Trinité, présente dans différentes religions et personnifiée dans le Christianisme à travers la figure de Dieu : « Dieu est un, Dieu est trois¹⁷¹ ». Le cercle, lui, représente le cycle infini de la vie, et correspond à la conception de l'éternel recommencement ou de l'éternel retour. Or, c'est précisément de retour qu'il s'agit ici – à commencer par celui du texte mythique dans le texte moderne, puisque le récit du fratricide de la *Genèse* permet de découvrir que Bleston peut être aussi la ville de Caïn. Rien d'incongru là-dedans : dans *Caïn et l'est d'Eden*, Véronique Léonard souligne que l'auteur de *L'Emploi du temps* a souvent rapproché Caïn de Babylone¹⁷², et plusieurs aspects de l'errance de Jacques Revel font écho à celle de Caïn après son meurtre.

Caïn

Comme la légende¹⁷³ le raconte, Caïn est le premier fils du premier homme. Il est aussi le premier criminel. En tuant son frère Abel, il inaugure une geste du fratricide, donc de la malédiction. Dans la littérature, son image d'assassin est assez connue, et de nombreux écrivains ont vu dans l'histoire des deux frères le symbole de l'affrontement entre l'axe du Bien (Abel) et l'axe du Mal (Caïn)¹⁷⁴.

Dans *L'Emploi du temps*, le récit du crime proprement dit disparaît, au profit de son seul « tableau » final du « meurtrier triomphant », où s'associent référence bibliques et mythologie grecque :

Caïn tuant son frère Abel, Caïn dans une cuirasse lui moulant le ventre avec des rubans flottant sur ses cuisses comme Thésée, presque dans le même attitude que Thésée aux prises avec le Minotaure, penché comme lui, le pied gauche posé sur la poitrine de sa victime allongée mais relevant la tête, nue, déjà blessée, si différent pourtant, brandissant un troc (P. 90).

Pourquoi consacrer un vitrail d'église aussi immense à un meurtrier, un hors-la-loi, un « réprouvé », se demande Jacques Revel ? – Adam aussi avait manifesté son étonnement

¹⁷¹ CHAVOT, Pierre, POTIN, Jean. *L'ABCDDaire du Christianisme*. Paris : Flammarion, 2000. P. 112.

¹⁷² LÉONARD-ROQUES, Véronique. « Caïn et l'est d'Eden », in *Le lieu dans le mythe*. VION-DURY, Juliette (dir). Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2002. (Coll. Espace Humains). P. 35.

¹⁷³ Le quatrième chapitre de la *Genèse* raconte l'histoire de la naissance de Caïn et Abel, du fratricide, de l'errance de Caïn, de sa descendance et de celle de Seth.

¹⁷⁴ Cette expression est le principe de l'axe du bien et l'axe du mal qui a resurgi il y a quelques années pour donner une justification à la guerre menée par les Etats- Unis contre quelques pays comme l'Irak, où se trouvent Babel ou Babylone. Jean-Michel Espitalier a écrit un texte intitulé *From En guerre*, justification qui illustre bien le « principe » actuel du Bien et du Mal...

lorsqu'il avait trouvé Caïn en vie : « N'as-tu pas tué ton frère Abel ? ». Mais l'explication est donnée dans la tradition par la réponse qui lui est faite : « Père, je me suis repenti et j'ai été pardonné ¹⁷⁵ ». L'image d'un Caïn pardonné et non plus coupable est due à un bouleversement interprétatif¹⁷⁶ dans la littérature contemporaine : l'enjeu du face à face entre Caïn et Abel, puis entre le Seigneur et Caïn, se développe à partir de cette question : pourquoi l'Éternel, qui a porté un regard favorable sur Abel et sur son offrande, et non pas sur Caïn et la sienne, pardonne-t-il à ce dernier ?

Aussi bien, puisque l'ecclésiastique de l'Ancienne Cathédrale signale à Jacques Revel que l'artiste qui a conçu et réalisé ce vitrail a respecté le texte biblique d'aussi près qu'il a pu, c'est en nous référant au texte biblique et à ses interprétations, que nous allons chercher une réponse à cette question de la fraternité. Certains critiques et exégètes soulignent, en effet, l'absence de toute conversation réelle entre les deux frères, puisqu'Abel écoute mais ne parle pas :

Non seulement le dialogue horizontal ne s'établit pas réellement entre les deux frères, mais les tentatives qui sont faites pour l'établir aboutissent à une sorte de parodie du dialogue et, en fin de compte, au meurtre. En effet, si Abel est muet tout au long de sa dramatique existence, Caïn, lui, parle beaucoup, mais en verticale seulement, dans le dialogue que Dieu instaure avec lui ¹⁷⁷.

Est-ce du fait de ce dialogue que Dieu non seulement a pardonné à Caïn, mais l'a même béni ? En témoigne, sur le vitrail, un tatouage sur le front, et un ruban qui court dans trois scènes, avec des inscriptions presque illisibles, mais déchiffrables : « *posuique Dominus signum* » (« et le Seigneur lui imprima un signe ») est une expression tirée de la Vulgate, Genèse, chapitre 4, verset 15... » (P. 93). En fait, Dieu a marqué Caïn au front, « non pour l'anéantir » (P. 93), mais au contraire, et selon l'hypothèse qui est venue d'abord à l'esprit de Jacques Revel, pour que nul de ceux qui le rencontrent ne le frappe : « pour le rendre invulnérable, pour que les autres hommes s'écartent de lui terrifiés ». C'est ce que confirme la scène de gauche, au-dessous de « Caïn laboureur », montrant à Jacques « Caïn, la brûlure au front, accompagné de sa femme Themech, [qui] marche dans une sorte de désert où les silhouettes s'enfuient au loin » (P. 93).

Or, puisque le vitrail, comme l'explique bien le prêtre, est consacré à Caïn et à sa descendance, et puisque c'est une œuvre de la Renaissance, l'artiste confère ainsi à Caïn le

¹⁷⁵ GRAVES, Robert, PATAI, Raphael. *Les Mythes hébreux*. Op. cit., p. 106.

¹⁷⁶ Voir HUSSHER, Cécile. « La Folie de Caïn, ou Satan vaincu », in *Figures bibliques, figures mythiques, ambiguïtés et réécritures*. Paris : Editions Rue d'UIm/Presse de l'École normale supérieure. 2002. P. 81.

¹⁷⁷ NEHER, André. *L'Exil de la parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*. Op. cit., p. 103.

privilège d'être « le père de tous les arts » (P. 95) : exilé, fuyant, errant – mais artiste. Sans doute est-ce pour cela que le vitrail le place à droite et qu'Abel se retrouve à gauche (« N'était-ce pas la gauche, le côté de la réprobation ? », P. 96).

C'est que le symbolisme du Mal et du Bien, comme le montre Mircea Eliade, relève d'une série de dualités où chaque terme est étroitement dépendant de son contraire : « si le Mal disparaissait, le Bien cesserait avec lui ¹⁷⁸ ». En déplaçant le Mal et le Bien, le vitrail propose une réactualisation du mythe, où Caïn n'est plus coupable mais béni. Cette bénédiction prélude à une nécessité profonde d'ouverture, et même à ce qui deviendra dialogue des cultures.

Mais il est aussi question des descendants de Caïn, comme lui « personnages du premier plan » (P. 94) : ils sont le peuple de la ville, et les fondateurs de la civilisation : Yabal, Yubal, Tubalcaïn...

Les descendants de Caïn

Dans sa représentation de la descendance de Caïn, l'artiste poursuit son travail d'intertextualité biblique : on est toujours dans le quatrième chapitre de la *Genèse*. Le premier personnage est Yabal.

- **Yabal**

Il se situe à gauche, au dessous de « profugus in terra » en face des arcades de l'ancien marché, « assis à son métier semblable à ceux qu'avaient les tisserands de Bleston en ce temps-là, entouré de ses chèvres près de sa tente » (P. 94). Il est le père de ceux qui filent. Avec son bétail, il est aussi le père de ceux qui habitent sous des tentes « ancêtre de tous ceux qui filent, qui fabriquent et teignent des toiles » (P. 94)¹⁷⁹.

Il s'agit ici de l'opération du tissage à partir de laquelle on crée le filet. Comme le signale Jean-Pierre Bayard, ce filet du tissage « emprisonne et retient celui qui n'est pas encore apte à recevoir le message et qui se prend les rets comme dans les couloirs du labyrinthe ¹⁸⁰ ». Il ajoute que le rôle du tisserand est similaire, dans de nombreuses civilisations, et s'apparente souvent à celui du forgeron. Et de fait la fondatrice des arts du tissage est Naamah¹⁸¹, fille du

¹⁷⁸ ELIADE, Mircea. *La Nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions*. Paris : Gallimard.1971. P. 224.

¹⁷⁹ Voir aussi V. Hugo. « [...] Jabel, père de ceux qui vont / Sous des tentes de poils dans le désert profond » (« La Conscience » in *La Légende des siècles*).

¹⁸⁰ BAYARD, Jean-Pierre. *Symbolique du labyrinthe. Sur le thème de l'errance*. Paris: Huitième jour, 2003. p. 36.

¹⁸¹ (Naamah est la sœur de Tubalcaïn, qui est aussi représenté sur le vitrail et que nous allons évoquer plus tard).

patriarce Lamech, qui figure lui aussi sur le vitrail avec les sept vieillards : « représentant la lignée des patriarches depuis Enos jusqu'à Lamech, père de Noé » (P. 96).

Or, plusieurs indices montrent que Bleston est une ville de tisserands : Horace Buck travaille dans une filature de coton ; et Jacques Revel décide de porter avec lui un « talisman » en tissu :

Je sentais en Bleston une puissance qui m'était hostile, mais ma visite heureuse chez les Jenkins me faisait croire qu'il était possible de l'amadouer ; c'est pourquoi je suis entré chez Phulibert's, dans l'intention d'y acheter une sorte de talisman, un objet fait à Bleston et dans la matière de Bleston, que je pourrais porter sur moi comme signe de protecteur, un mouchoir de coton que j'ai toujours (E.T. PP. 66-67).

On peut faire le lien avec la laine, ce produit végétal, qui, comme l'explique Claude Birman :

désigne l'intention d'Abel le berger, qui tond ses moutons sans les léser, c'est-à-dire qui promet un ordre social épuré de tout arbitraire, défini à la ressemblance exacte du principe originaire de toutes souverainetés [...]. Le ("lin") rappelle le problème de Caïn l'agriculteur, qui se fait un vêtement trop terrestre de ses productions, tiré d'un sol hétérogène au soi. Le lin sera relevé, en devenant lui-même le moyen de conjurer la menace qu'il porte en lui...¹⁸² »

Cette ville qui se présente comme une Babel moderne, ville de confusion et labyrinthe, n'a pas moins été une ville de création. Mais pour la connaître il faut faire ce « travail dangereux » (P. 249) qui consiste à essayer de filer et de renouer des fils rompus sans fin. Il est indispensable d'en construire le tissage, le filet. Jacques Revel travaille son texte depuis l'ensemencement des grains de lin jusqu'au tissage des matériaux. Il ne commence à fabriquer son cordon de phrases qu'après avoir fait sa récolte, non pas seulement à partir des événements, mais également à partir des souvenirs plus récents qui se présentent au fur et à mesure : c'est en usant du disparate qu'il parvient à créer son tissu, son texte¹⁸³. Mais ce texte lui devient aussi de plus en plus encombrant et difficile. Lui qui en est à la fois le spectateur, le narrateur et le lecteur, est plongé dans l'embarras : il n'arrive plus à s'y retrouver, il s'égaré à la fois dans la ville, dans ses souvenirs, dans ce qu'il écrit et dans ce qu'il a déjà écrit :

Le cordon de phrases qui se love dans cette pile et qui me relie directement à ce moment du 1^{er} mai où j'ai commencé à le tresser, ce cordon de phrases est un fil d'Ariane parce que je suis dans un labyrinthe... (P. 247).

¹⁸² BIRMAN, Claude. *Caïn et Abel*. Paris : Grasset, 1980. P.P. 58-59.

¹⁸³ Quoi de plus commun entre l'expression « texte » et « tissu » ? Celui qui dit littérature pense au texte, et celui qui dit texte entend « textus », mot d'origine latine qui signifie « trame », « tissu ».

En ce sens, Jacques Revel est aussi Yabal : il file et fabrique des mots, pour constituer son texte ; il est à sa table de travail pour écrire peu à peu « comme une chenille qui file un coton pour sa métamorphose ¹⁸⁴ ». Mais il file aussi pour filtrer Bleston (P. 363), pour (re)constituer le tissu et repriser les trous de sa superficie :

Bleston, à l'intérieur de ton tissu, un trou dans lequel tu rassembles, telle une amibe dans sa vacuole, les corps que tu n'as pas assimilés, ne pouvant pas les rejeter à l'extérieur parce que tes limites sont trop imprécises... » (P.P. 346-347).

Filer des phrases dans l'espoir de trouver l'harmonie et la résonance, d'en entendre les sonorités au sein d'une ville où on ne perçoit d'ordinaire que la sirène des voitures de police ou la crécelle d'un camion... Mais le fileur est filé, et il sent autour de lui les fils de la chaîne envahir la trame du texte comme une marée ; bientôt ses mains seront « prises dans cette toile, et moi, tout enfermé dans ce métier, je ne réussis pas à découvrir le levier à mouvoir qui changerait le point » (P. 288)

- **Yubal**

Yubal symbolise aussi son métier, en sa qualité de constructeur d'instruments musicaux. Il est l'« ancêtre de tous les musiciens » (P. 94), de tous ceux qui jouent de la lyre et du chalumeau¹⁸⁵. Il figure sur le vitrail avec « les instruments à vent, l'orgue, la trompette, et la flûte, et (...) ses filles avec les instruments à cordes, la harpe, la viole, et le luth » (P. 94). Seul de toutes les autres figures qui l'entourent, il se tient debout ; il semble qu'il est en train de hurler et non pas de chanter : « la bouche grande ouverte, comme s'il hurlait ». Pourquoi hurle-t-il ? « Bleston, ville de tisserands et de forgerons, qu'as-tu fait de tes musiciens » (P. 94) ? L'interrogation est peut être une réponse, puisque c'est pendant que Jacques Revel contemple ce vitrail qu'il entend « la profonde crécelle d'un camion ». Le vitrail représente ainsi non pas l'histoire d'une légende, mais le choix de la moderne Bleston, qui a gardé les aspects industriels des descendants de Caïn, mais a abandonné tout ce qui avait trait à l'art et à ses productions. Et puisque l'homme est à l'image de sa ville, et la cité à celle de ses habitants, on comprend avec le prêtre que les blestoniens ne s'intéressent pas à l'œuvre qu'abrite l'Ancienne Cathédrale.

D'ailleurs, l'absence de création musicale s'inscrit parfaitement dans la lignée de la construction romanesque de *L'Emploi du temps*. Jacques Revel, plongé dans une solitude mortelle et épuisante au cœur de cette Babel moderne, tente d'y remédier en suscitant une

¹⁸⁴ BUTOR, Michel. *Improvisations sur Michel Butor*. Op. cit., p. 81.

¹⁸⁵ Victor Hugo dans le même poème *La Conscience*, lui attribue plutôt les cuivres et les percussions : « Jubal, père de ceux qui passent dans les bourgs, / Soufflant dans les clairons et frappant des tambours ».

vibration capable de compenser l'absence d'harmonie musicale. Michel Butor lui-même a trouvé une solution à ce dilemme : il recourt à la structure du canon musical, et explique comment le livre entier est construit selon ce modèle : « J'ai étudié la forme du canon dans la musique classique et *L'Emploi du temps* est constitué tout entier comme une sorte d'immense canon temporel¹⁸⁶ ».

C'est bien cette structure dite de la « reprise inversée » qui préside à l'étrange façon dont Jacques Revel rédige son journal, selon une double ligne chronologique : celle du présent (de l'écriture, des événements), et celle, toujours décalée, de ce qui lui est arrivé quelques mois auparavant. Si bien que, le vendredi 4 juillet par exemple, il relève qu'il est « presque à la fin de cette première semaine de juillet, et il ne me reste plus que cette soirée pour entamer mon récit de décembre, afin du moins de ne pas laisser s'augmenter cette distance de sept mois que je n'ai pas encore réussi à restreindre... » (P. 184).

L'Emploi du temps comme l'explique Michel Butor¹⁸⁷, comporte cinq parties. Dans la première, rédigée au cours du mois de *mai*, Jacques Revel relate aussi ce qui est lui arrivé pendant le mois d'*octobre*.

Dans la deuxième, écrite au mois de *juin*, il évoque aussi *novembre*. Mais puisqu'il s'est produit un fait qu'il juge important, il recourt au présent, afin de restituer ce qui lui est arrivé le jour ou la semaine même où il écrit. Ainsi, tisse-t-il les événements de novembre avec ceux de juin, et constitue-t-il deux séries temporelles parallèles.

La troisième partie correspond au mois de *juillet*. Jacques Revel y poursuit et y relate à la suite des événements d'*octobre* et *novembre*, donc ceux du mois de *décembre*, et la suite des événements de *juin*, donc ceux de *juillet*. Mais la chose se complique, car, pour mieux comprendre ce qui s'est produit au début de juin, et qui ne cesse de le perturber, il se trouve dans l'obligation de remonter en même temps en arrière. S'efforçant de se rappeler ce qui s'est produit la veille du premier juin, il remonte de façon méthodique dans le temps. S'instaure donc à côté des deux premières, une troisième voix, qui raconte le mois de mai à l'envers. En musique, comme le signale Butor, ce type de voix est appelé « *voix rétrograde* ». On ne saurait trouver mieux pour caractériser à la fois l'état du héros et sa relation étroite avec Bleston. Car, si rétrograde est celui qui se détourne et ne cesse de se retourner, la structure de la cité dit bien l'impossibilité qu'à Jacques Revel d'en sortir : elle ressemble à un labyrinthe dont on n'arrive pas à trouver l'issue.

¹⁸⁶ CHARBONNIER, George. *Entretiens avec Michel Butor*. Op. cit., p.106.

¹⁸⁷ BUTOR, Michel. *Improvisations sur Michel Butor*. Op. cit., p.p. 81-84.

Les musiciens, dit Butor, reconnaissent cette figure qui se compose à partir de trois voix. Deux développent le même mouvement avec un léger retard qui fait que l'une commence son chant après l'autre ; et la troisième opère un mouvement de sens inverse :

C'est une structure en imitation, et si elle est très stricte, un canon. Une des structures fondamentales de la polyphonie, c'est le canon, avec des renversement, des miroirs ¹⁸⁸.

À partir de là, Jacques Revel compose son journal à la manière d'un musicien baroque, en ne cessant d'exploiter les ressources du canon. La quatrième partie de *L'Emploi du temps*, écrite en août, développe ses trois voix de la manière suivante :

- la *voix 1* – contemporaine de la narration – évoque les événements survenus en août ;
- la *voix 2* – voix décalée – parcourt les événements survenus en octobre, novembre et décembre de l'année précédente ;
- la *voix 3* – voix rétrograde – poursuit sa remontée inverse dans le temps : ce qui s'est passé de la fin au début d'avril.

La dernière partie enfin, correspond au mois de septembre (voix 1). La voix décalée (voix 2) y atteint le mois de février. Et la voix rétrograde (voix 3), bouclant la boucle dans son mouvement rétrospectif, remonte de mai à mars.

Cette construction du livre, qui a évidemment suscité de très nombreuses analyses, fait en sorte que « chaque signe déploie ses harmoniques sur l'axe passé-présent-futur, jusqu'à sa transparence optimale¹⁸⁹ » ; mais il nous semble qu'elle vise aussi à instaurer une relation secrète entre l'écriture et la musique, et à donner à l'une et à l'autre mission de réparation.

Car, si les cloches, pourtant considérées comme l'essence de la ville, ne sonnent plus, c'est que la Cathédrale s'est tue : privée de musique, Bleston devient, dans son silence, une ville mortelle. Jacques Revel, pour y remédier, ordonne son journal comme une composition musicale. En ce sens, il est aussi un fils de Caïn.

- **Tubalcaïn**

Tubalcaïn est placé à droite, au-dessous de « Caïn maçon » ; en face de la rivière, il est « l'ancêtre de tous ceux qui travaillent les métaux, les tenailles dans la main gauche, tenant une roue sur l'enclume » (P. 94). Il est donc forgeron, travaille avec le feu pour modeler les métaux qui se trouvent dans la mine.

¹⁸⁸ Ibid., p. 83.

¹⁸⁹ SKIMANO et TEULON-NOUAILLES, Bernard. *Michel Butor, Qui êtes-vous ?*. Lyon : La Manufacture, 1988. P. 38

Ce n'est pas, ici, à partir du texte biblique que nous voudrions proposer la lecture « symbolique » qu'engendre la référence à ce personnage dans l'assimilation Bleston/Babel. L'intertexte que nous sollicitons est plutôt celui du manuscrit de la Bibliothèque d'Assurbanipal, et du rituel mésopotamien qu'il assigne à ceux qui – forgeront ou potiers – ont recours au feu pour crier leur œuvre par transformation de la matière. Nous mesurons ce qu'une telle lecture a d'aléatoire, mais elle tire sa justification de notre projet même : montrer que le travail de Jacques Revel sur Bleston se laisse lire en analogie avec Babel (et, plus largement, la Mésopotamie de l'époque). Écoutons les échos du manuscrit antique, dans la traduction qu'en livre Mircea Eliade ¹⁹⁰:

- « *Quand tu disposeras le plan d'un fourneau à minerais (...) tu chercheras un jour favorable dans un mois favorable, et alors tu disposera le plan du fourneau...* »

Le jour favorable que Jacques Revel a choisi est le dimanche 4 novembre. Le plan de ce fourneau est sans doute le roman policier *Le Meurtre de Bleston*, puisque c'est lui qui introduit Jacques Revel à la visite effective de la Cathédrale : « Une affiche de journal m'avait mené vers le roman policier de J. C. Hamilton, *Le Meurtre de Bleston*, et la lecture de celui-ci vers le Vitrail du Meurtrier » (P. 103).

- « *Pendant qu'ils construisent le fourneau, tu (les) regarderas et tu travailleras toi-même (dans la maison du fourneau) : tu apporteras les embryons (nés avant le temps)* »

Jacques Revel, par son observation, sa recherche et ses fouilles a pu saisir les embryons de la ville, son mystère :

Cette fouille, ce dragage qui occupe maintenant si régulièrement toutes mes soirées de semaine, doit me délivrer des eaux troubles de ce mauvais sommeil qui m'avait envahi et aveuglé, de cet enchantement morose que je subissais, doit me permettre d'agir de nouveau en homme éveillé [...] d'intervenir enfin avec intelligence et efficacité, ce qui ne m'est possible » (P. 105).

Le mystère de la ville, son vrai visage, apparaissent alors au grand jour : Bleston est la terre du péché mortel. Le fait qu'elle porte par le vitrail l'effigie de Caïn, qui devient son emblème, dit suffisamment qu'elle contient le germe du fratricide.

- « *Un autre, un étranger ne doit pas entrer, ni personne d'impur ne doit marcher devant eux.* »

Au cours de sa visite dans l'Ancienne Cathédrale, Jacques Revel est seul devant le vitrail. L'ecclésiastique qui lui commente l'œuvre – « ...je suis à la disposition de qui veut voir ; vous êtes le seul, je suis pour vous » (P. 97) – lui apprend que les blestoniens n'entrent pas dans cette église, comme si ces voûtes et ces vitres suscitaient leur peur.

¹⁹⁰ ELIADE, Mircea. *Forgerons et alchimiste*. Paris : Flammarion, 1977. (Coll. Champs). P.64.

- « Tu dois offrir les libations dues devant eux : le jour où tu déposeras le “minerai” dans le fourneau, tu feras devant l’embryon un sacrifice »

Le sacrifice que fait Jacques Revel est celui de son bonheur : sa recherche et son écriture lui font perdre Ann et Rose. Le temps qu’il sacrifie à l’exploration de la ville et de son mystère est en quelque sorte dérobé aux deux jeunes filles : « j’écrivais beaucoup tous les soirs de la semaine et par conséquent j’avais beaucoup moins de temps pour voir Ann et Rose... » (P. 249).

- « Tu allumeras un feu sous le fourneau et tu déposeras le “minerai” dans le fourneau... »

Bleston, « ville de Caïn », est ravagée par le feu : elle est « ville de fumées » (P. 293), dans laquelle les incendies ont toujours été fréquents, mais depuis quelque temps, ils semblent se multiplier : « celui de la foire, celui de la boutique d’ (Amusements) sur la place de l’Hôtel-de-ville entre le cinéma Royal et le commissariat de police... » (P. 161).

- « Le bois que tu brûleras sous le fourneau sera du styrax, épais, de grosses bûches écorcées, qui n’ont pas été (exposées) en fagots, mais conservées sous des enveloppes en peau, coupées dans le mois d’Ab. Ce bois sera mis sous ton fourneau ».

Le bois que Jacques Revel brûle est constitué de ses mots, de ses phrases, et des souvenirs qu’il a conservés, puisqu’il n’a commencé à écrire que sept mois après son arrivée.

Signalons que le mois d’Ab, en français, est le mois d’Août. Il tient un rôle important dans le roman, puisque c’est pendant ce mois que Jacques Revel se remémore plusieurs événements importants, comme le fait qu’il a détourné son regard d’Ann pour le diriger vers Rose. Et c’est aussi le mois consacré à cette dernière : le 8 août, il n’a écrit que sur elle, commençant et finissant son propos par son nom :

Rose que j’ai retrouvée dans cette horrible lourde soirée de samedi (...).

Rose qui restait assise sur le bord de cette table couverte d’une nappe blanche (...).

Rose qui m’a regardé de façon si touchante comme si elle regrettait quelque chose (...).

Rose avec qui j’ai déjeuné le lendemain dans la grande salle à manger du Grand Hôtel (...).

Rose qui restait près de moi, serrant son mouchoir dans sa main (...)

Rose qui compte tant sur moi pour lui parler de Lucien, pour me parler de Lucien.

Rose qui aurait dû mieux me deviner, qui aurait dû me tendre un piège. (ET. P. 270-273).

Et à la fin :

Rose, ma Perséphone, ma Phèdre, ma Rose qui s’est ouverte dans ce marais de paralysie et de gaz lourds, depuis le temps des grands brouillards, hélas non point ma Rose, mais seulement Rose, l’interdite Rose, la dérobée, la réservée, la vive, la simple, la tendre, la cruelle Rose (P. 274).

On s'accorde à reconnaître en Tubalcaïn celui qui a inventé la technique de fabrication des armes. Il incarne le penchant au mal et répand l'hostilité à travers le monde pour que les hommes aient besoin d'armes afin de se combattre les uns les autres. Son nom, Tubalcaïn, est d'ailleurs composé de ceux des frères ennemis : Abel (Tubal) et Caïn¹⁹¹. Mais là encore, comme précisément pour Caïn et Abel, les signes peuvent s'inverser, et on peut aussi dire qu'il est l'instigateur des armes de bronze et de fer parce les hommes en avaient besoin pour se défendre contre les animaux. Ainsi Jacques Revel a besoin de se défendre contre les agressions que lui fait subir la ville, et c'est par l'écriture qu'il devient un « forgeron domptant la matière de sa mémoire et de la mémoire urbaine¹⁹²».

Mais comment peut-on commenter seul un vitrail qui appartient à un diptyque ? Comment le comprendre sans avoir sous les yeux sa deuxième partie, qui raconte la légende d'Abel ? « La verrière qui est derrière nous, tout en vitres blanches au travers desquelles on aperçoit la découpe des pignons des vieilles maisons sur le ciel qui baisse et s'obscurcit, contait autrefois l'histoire d'Abel et de Seth » (ET. P. 95), précise l'ecclésiastique. Pourquoi l'avoir éliminée et remplacée par des vitres blanches ? Cela tient-il à la signification du nom Abel : « souffle », « vanité », « chagrin »¹⁹³ ? S'agit-il d'un choix de la part de l'artiste, ou comme l'affirme le prêtre, d'une contingence liée à l'époque de la fabrication de ces vitraux, le seizième siècle, lorsque l'Angleterre devint anglicane ? On ne le saura pas. Reste que cet inachèvement de l'œuvre empêche le visiteur de s'en construire une vision exacte :

ces deux grandes verrières faisaient partie d'un vaste ensemble qui n'a jamais été terminé et dans lequel toutes les fenêtres devaient jouer leur rôle ; ainsi, sur celle de l'abside, se serait déroulé le Jugement dernier (P.P. 69-97).

Cet inachèvement, cette attente d'une ultime interprétation qui n'advient qu'avec le Jugement dernier, laisse l'œuvre dans un état indéfini : ouverte, comme il en va de toute œuvre. Chacun peut en donner sa lecture, et le fait que le travail n'a pas été achevé ne peut qu'enrichir l'œuvre.

Caïn / Jacques Revel et Babel

La Renaissance a fortement restauré l'image de Caïn, et l'intérêt que suscite ce personnage ne s'est pas démenti depuis, dans les arts et la philosophie comme en littérature : on sait, par

¹⁹¹ JOSEPH DE, Hamadan, *Fragment d'un commentaire sur la Genèse*, MOPSIK, Charles (trad.), France : Verdier, 1998. (Coll. Les Dix Paroles). P. 98.

¹⁹² SKIMANO et TEULON-NOUAILLES, Bernard, *Michel Butor, Qui êtes-vous ?*. Op. cit., p. 38.

¹⁹³ GRAVES, Robert et PATAI, Raphael. *Les Mythes Hébreux*. Op. cit., p. 100

exemple, la place que lui donne Hugo¹⁹⁴. Butor s'inscrit dans cette lignée. L'image qu'il en offre est foncièrement duelle. Dès le début Caïn travaille la terre, « profugus in terra », « vagabond sur la terre » (P. 93) : errant et laboureur, *il produit* et transforme. Après le meurtre, il devient un créateur de civilisation. Il fonde une ville. Plus tard, ses descendants, les fils de Noé, Sem, Cham et Japhet, entreprennent à leur tour de bâtir leur ville. Et c'est ce qui, sur la base du mythe des origines et de la façon dont il est développé dans les premiers chapitres de la *Genèse*, fait que l'histoire de Caïn et celle de Babel se font écho¹⁹⁵. D'ailleurs, dans l'ancienne cathédrale, quatre vitraux, sur le côté droit du déambulatoire, représentaient les villes maudites – « Babel, Sodome, Babylone, Rome impériale » (P. 102) – avant que l'effondrement d'une grande partie du mur de la tour, en 1835, ne les détruise.

Le prêtre regrette amèrement l'altération du premier : « *Voici Babel, en bien mauvais état, hélas, souvent et mal réparée. Seul demeure à peu près intact, au milieu d'un réseau de plomb serré et désordonné, le sommet très inachevé de la tour* » (P. 98). Il explique à Revel, en lui dessinant la silhouette de l'édifice, que les deux ou trois étages initiaux sont réduits maintenant à quelques pans qui s'élèvent au milieu de treuils et d'échafaudages, semblables à des crocs qui cherchent à happer le ciel. La finesse des traits et des couleurs ne peut-être appréciée que dans une lumière propice. Mais toute la partie inférieure a disparu. Et de Babylone, il ne reste que le visage de Nabuchodonosor, portant pour cheveux des plumes de corbeaux (« changé en bête »), et la dernière lettre de l'inscription « Mané, Thecel, Pharès », avec le doigt qui achève de la tracer.

À Jacques Revel qui s'étonne que seul le vitrail de Caïn ait été si bien conservé, le prêtre explique que c'est l'évêque d'alors qui a voulu faire de Bleston une ville de Caïn (« Il a voulu faire de notre ville une ville de Caïn ; cette cathédrale est une cathédrale de Caïn... »). Car elle est ville de modernité. Loin de dormir sous la protection de Dieu, Bleston devient alors, selon la vision de Jacques Revel, une ville sans dieu où l'homme semble triompher grâce au développement technologique. Est-ce là la marque de sa malédiction originelle ? Elle rejoindrait alors le cortège des villes que Jacques Ellul, spécialiste de la symbolique de la cité dans les textes sacrés, n'a cessé d'étudier, depuis les premiers bâtisseurs jusqu'à l'Apocalypse.

Comme la tour de Babel, très haute et construite de briques, Bleston est bâtie en briques et même les parapets de ses ponts sont plus hauts qu'un homme : « ...juste après Port Bridge

¹⁹⁴ Dans *La Fin de Satan*, Hugo décrit la chute interminable de l'esprit du mal par une triple malédiction qui porte les noms de Caïn, Judas et Barrabas, in *Caïn figures mythiques*, p.66

¹⁹⁵ LÉONARD, Véronique. « Caïn et l'est d'Eden », in *Le lieu dans le mythe*. Op. cit., p. 33.

que j'appellerais, moi, le pont aveugle, avec ses parapets en plaques de fonte boulonnées, plus hauts qu'un homme... », ou encore « ...mais séparé d'elle par un mur de briques, lui aussi plus haut qu'un homme... » (E.T. PP. 58-56). Et on retrouve également l'image du mur de briques sur les vitraux de Caïn : « Et qui est ce maçon qui lui fait pendant à droite, édifiant un mur de brique ? » (P. 93)

B. Museum of Fine Arts

Restons encore sur le paradoxe qui fait que cette Babel moderne, dont le développement a tendance à abolir l'Histoire, recèle de nombreux lieux de mémoire. La série des tapisseries du Musée de Bleston fait partie de ces réserves secrètes. Elle consiste en dix huit panneaux tissés qui racontent : « L'enfance de Thésée, le meurtre de Sinnis, le meurtre de Sciron, le meurtre de Cercyon, le meurtre de Procruste, Thésée reconnu par son père, le meurtre des Pallantides, l'enlèvement d'Hélène, l'enlèvement d'Antiope, le départ pour la Crète, le meurtre du Minotaure, l'abandon d'Ariane, la mort d'Égée, Thésée roi d'Athènes, la descente aux enfers, Phèdre et Hippolyte, la rencontre d'Œdipe, l'exil de Thésée» (P. 203). Ils furent commandés à la manufacture de Beauvais par le duc de Harrey, au début du dix-huitième siècle. Le nom du peintre qui a dessiné leurs cartons est inconnu, et ces panneaux font à leur tour l'objet de séances de déchiffrement. La première visite de Jacques Revel au musée a lieu le mercredi 4 juin, et il ne prête alors aucune attention aux tapisseries. Cela change ensuite ; mais comme sa lecture n'a pas été conduite dans l'ordre chronologique (on pense à la composition complexe de *L'Emploi du temps*), il a besoin de temps pour comprendre ce qui lui a d'abord échappé :

...il me faut ressaisir, restituer au moins en gros cet examen zigzagant, par lequel je prenais lentement conscience de l'unité de toutes ces scènes en commençant à les interpréter... (P. 204).

Revel - Thésée

Si Caïn est le personnage principal du vitrail de l'Ancienne Cathédrale, celui des tapisseries du Musée constitue une énigme pour le visiteur étranger, car le mythe de Thésée est d'une plus grande subtilité que le mythe biblique. Sur le plan architectural la disposition même des salles du Musée est marquée par une dualité significative. L'escalier se sépare en deux branches, une pour la montée et l'autre pour la descente. Le palier communique par deux portes, une pour l'entrée et l'autre pour la sortie. De ce fait, la lecture commence non pas par

le premier panneau, mais par la onzième, qui se trouve dans la cinquième salle : l'épisode de Thésée aux prises avec le Minotaure, le plus connu de la légende.

Cette dualité suppose aussi une lecture duelle, car dès le début se dessine un lien entre Jacques et ces tapisseries. Signe prémonitoire : il effectue sa première visite au moment où on lui délivre sa première carte d'identité d'étranger à Bleston :

J'étais entré pour la première fois dans le Musée, que, pour la première fois, je m'étais trouvé en face des tapisseries Harry la veille en attendant que le photographe eût développé ces petits portraits de moi-même dont la Police avait besoin pour m'enregistrer, et dont je possède encore un exemplaire, collé, tamponné sur la carte d'indenté d'étranger que l'on m'a remise ce jour là (E..T. P. 277-278).

Nous allons voir comment cette œuvre prend, au fur et à mesure que passent les semaines et les mois, la forme d'un miroir reflétant la vie du stagiaire étranger, et comment, en conséquence, les personnages réels et mythiques finissent par se recouvrir à peu près entièrement. Relevons d'abord que sa présentation ne la constitue pas comme un objet en soi : elle est décrite à partir d'une prise de conscience – cette même prise de conscience de la réalité que Michel Butor associe au genre du roman :

*Le roman est une forme particulière du récit. Celui-ci est un phénomène qui dépasse considérablement le domaine de la littérature ; il est un des constituants essentiels de notre appréhension de la réalité.*¹⁹⁶

Cependant, comme le signale Else Jongeneel, les tapisseries fonctionnent pour le lecteur comme un miroir prospectif¹⁹⁷. Leur lecture offre un témoignage du lien entre mythe et réalité : par un jeu d'analogies, le moi de Jacques Revel s'entrelace de façon remarquable au texte mythique, et ce processus d'unification donne l'impression que le texte même se développe selon les aventures vécues par le protagoniste.

Les épisodes ne se présentant pas dans l'ordre chronologique, et nulle étiquette ne précisant le sujet de chacun, Jacques Revel n'a pas pu d'emblée les regarder attentivement. Toutefois, même s'il n'a pas encore lu le guide de Bleston, il parvient à identifier le thème d'un de ces panneaux, le onzième précisément qui montre :

Un homme à tête de taureau égorgé par un prince en cuirasse, dans une sorte de caveau entouré de murs compliqués, à gauche duquel, en haut, sur le pas d'une porte ouvrant sur le rivage de la mer, une jeune fille en robe brodée d'argent, haute, noble, attentive, tire de sa main droite un fil se

¹⁹⁶ BUTOR, Michel. « Le roman comme recherche », In *Répertoire I*. Op. cit., p. 7.

¹⁹⁷ JONGENEEL, Else. *Michel Butor, Le pacte romanesque*. Paris : José Corti, 1988. P. 50.

déroulant d'un fuseau qu'elle tient entre le pouce et le médius de l'autre, un fil qui serpente dans les méandres et les corridors de la forteresse... (P. 88)

Ce n'est qu'à partir du onze juillet que Jacques Revel commence à comprendre et à déchiffrer les tapisseries, négligeant d'ailleurs les épisodes qui ne reflètent pas une quelconque liaison avec sa vie. Il commence par reconnaître Thésée, qui respire le meurtre et le carnage, et identifie aussi Ariane. Elle est séduisante et abandonnée :

Ariane qui, dans la salle suivante, à l'angle de Museum Street et de Roman Street, repose endormie, abandonnée sur le rivage d'une île montagneuse (Naxos) sans se douter que derrière ces rocs vient de débarquer, d'un autre navire, un jeune dieu sur un char traîné de léopards suivi de tout un cortège. (P. 207)

L'expérience personnelle du narrateur se retrouve ainsi très nettement dans les panneaux. D'emblée, le portrait des sœurs Bailey y trouve place. Rose est un peu plus jeune et plus petite que sa sœur aînée, à qui elle ressemble beaucoup : sur le onzième panneau on voit : « une jeune fille en robe bleue brodée d'argent, haute, noble, attentive.... », et une autre jeune fille apparaît de l'autre côté « très semblable mais plus petite et drapée de violet » (P. 88). Et les deux sont emportées par un bateau en compagnie du même prince, échappant à Jacques Revel/ Thésée qui les avait accompagnées.

Mais l'assimilation va plus loin que le seul combat : c'est l'histoire même des héros (Thésée/Revel- Pirithoüs /Lucien) qui entre en coïncidence et en écho. Quand Jacques fournit à Lucien son interprétation, ce dernier s'amuse d'entendre son interlocuteur affirmer qu' :

Ariane représentait Ann Bailey, que Phèdre représentait Rose, que j'étais moi-même Thésée, qu'il était lui-même ce jeune prince que dans le quinzième panneau, la descente aux enfers, je guidais dans la conquête de l'épouse de Pluton, de la reine de l'empire des morts, Proserpine. (P. 227)

Cette explication révèle pour le moins la profonde méconnaissance que Jacques Revel a de son entourage : ce n'est que vers la fin juillet qu'il apprend la nouvelle des fiançailles de Lucien et de Rose, et qu'il prend toute la mesure de son propre échec. Ne connaissant d'autre blestonienne qu'Ann, il s'est hâté de la considérer comme parente de n'importe quelle beauté tirée de la mythologie : il lui associe spontanément la figure d'Ariane, en même temps qu'il assimile Rose au personnage de Phèdre : « maintenant n'importe quelle figure belle me ramène invinciblement vers la sienne » (P. 133).

Mais le déroulement de l'histoire ne correspond pas à celui du récit... Afin de reconstituer et d'interpréter cette rupture, Jacques Revel tente de se remémorer les connaissances limitées dont il disposait au début de son séjour à Bleston, quand il ignorait que les dix-huit panneaux

de laine constituaient toute l'histoire de Thésée, et qu'il ne disposait pas encore du guide de la ville.

D'autres critères d'analogie et d'identification parsèment le texte. Un trait d'union existe, comme le signale Else Jongeneel ¹⁹⁸, entre la plume de Jacques Revel et le poignard de Thésée auquel est attaché le fil qu'Ariane tient entre le pouce et le médius. Et que dire du fil d'Ariane, « épais comme une artère gorgée de sang », serpentant dans les corridors du labyrinthe, et du fil des phrases labyrinthiques où se plonge le narrateur ?

Des échos qui se construisent de manière de plus en plus serrée entre les tapisseries du Musée et la vie de Jacques Revel, émergent surtout deux séries. La première rapproche le Musée et le livre *Meurtre du Bleston* : c'est le 3 novembre que Revel vient voir le onzième panneau consacré au « meurtre du Minotaure », donc trois jours après le dévoilement du nom de l'auteur du roman. Le lien entre le fratricide de Bleston et celui des tapisseries est donc aussitôt mis en relief. Dans le vitrail, il valait à Caïn le titre de père de tous les arts ; dans les tapisseries, il vaut à Thésée le titre de roi. A partir de là, ces dernières peuvent prendre, selon une ambivalence qui ne nous étonne plus, une signification aussi bien positive que négative.

La seconde série d'échos accuse plus fortement encore que l'histoire d'Ariane la ressemblance entre Jacques et Thésée, et tient aux attributs du héros combattant. Thésée est une figure représentative du monde antique, et Jacques Revel est un héros moderne, dont l'arme est le crayon. C'est avec lui qu'il choisit de combattre par tous les moyens le monstre de Bleston, dans le même défi que celui de Thésée face au Minotaure : « Jacques Revel qui veut ma mort, regarde ce nouveau visage de l'hydre, comme il est fort, comme il sera difficile à abattre » (E.T. PP. 305-306).

C'est le 11 juillet que Revel rapporte sa deuxième visite au musée, effectuée le 9 décembre précédent. Cette même journée du 11 juillet, Burton s'est fait renverser par une voiture dans Brown Street, vers six heures et demie, pendant que Revel dînait « tranquillement au Sword, songeant aux tapisseries du Musée et à cette Ariane, cette Ann » (P. 215). Il se rappelle sa visite, mais pourquoi ne dit-il rien du treizième panneau consacré à la mort d'Égée ? Ce n'est que plus tard qu'il raconte comment Egée a été victime de la négligence de Thésée. Ce dernier obtient le titre de roi, non pas par sa victoire sur le Minotaure, mais à la suite d'un crime intentionnel. Jacques Revel se sent donc directement impliqué dans la tentative de meurtre contre Burton, ce « frère » qu'il a trahi par le dévoilement de son véritable nom.

¹⁹⁸ Ibid., p. 53.

Lucien - Pirithoüs - Dionysos

Lucien est arrivé à Bleston en mars, et Jacques Revel voit en lui le jeune prince du quinzième panneau, « La Descente aux enfers ». Ce panneau est l'un de ceux qui a le plus longuement résisté à l'interprétation. Rappelons les grandes lignes de la légende. Comme Thésée était très réputé pour sa force et sa vaillance, Pirithoüs voulut les éprouver et enleva des bœufs qui lui appartenaient. Lorsqu'il apprit que le héros avait pris les armes pour le poursuivre, au lieu de fuir, il revint sur ses pas et se porta à sa rencontre : mais, dès qu'ils se trouvèrent en présence l'un de l'autre, ils furent frappés réciproquement d'admiration par leur beauté et leur air de hardiesse, et renoncèrent à se combattre. Pirithoüs, le premier, tendit la main droite à Thésée et le pria d'arbitrer le dommage causé par l'enlèvement des boeufs, ajoutant qu'il se soumettrait volontiers à la peine qu'il fixerait. Thésée non seulement l'en tint quitte, mais sollicita son amitié et son alliance et ils scellèrent cette amitié par un serment.

Puisque Jacques Revel s'imagine être Thésée, hésitant entre les deux sœurs Ann-Ariane et Rose-Phèdre, Lucien devient tout naturellement à ses yeux Pirithoüs, le jeune prince que, dans le quinzième panneau « je guidais dans la conquête de l'épouse de Pluton, de la reine de l'empire des morts, Proserpine » (P. 227).

Mais ce jeu d'assimilation n'est pas sans risque. Le 8 août, en effet, Jacques Revel, donne à Rose le nom de Perséphone, « Rose, ma Perséphone » (P. 274). Il se trouve alors dans l'obligation de modifier l'événement mythique, car, sans y prendre garde, il a ouvert à Lucien-Pirithoüs le chemin qui lui a permis de faire la conquête de Rose. Son compatriote lui enlève la femme qu'il aimait, cette Perséphone dont il se rend compte qu'elle est aussi Phèdre :

Rose, ma Perséphone, ma Phèdre, ma Rose qui s'est ouverte dans ce marais de Paralyse et de Gaz lourds, depuis le temps des grands brouillards, hélas non point ma Rose, mais seulement Rose, la désirée... (P. 274)

Dans la légende, Thésée et Pirithoüs vivent de nombreuses aventures ensemble. Plus tard, ils décident de prendre pour épouses les filles de Zeus. Pirithoüs aide Thésée à enlever Hélène (sujet du huitième panneau des tapisseries Harry), alors âgée de douze ans, et veut de son côté enlever Perséphone, la femme d'Hadès, roi des enfers. Ils descendent ensemble aux enfers, mais sont faits prisonniers par Hadès et assis de force sur des chaises dont ils ne peuvent plus se lever. Plus tard, Heraclès, qui passait chercher Cerbère, délivrera Thésée, mais Pirithoüs restera à jamais prisonnier d'Hadès : là encore, la modification mythique se poursuit, car c'est

Lucien-Pirithoüs qui arrive à s'échapper et à quitter Bleston, tandis que Jacques Revel reste dans son enfer.

Le mythe de Thésée a donc une présence intertextuelle puissante dans le roman de Butor. Et Revel est le premier à trouver encore d'autres assimilations. Lucien, par exemple, lui semble aussi jouer le rôle de Dionysos, quand il recueille amoureusement Ariane abandonnée :

Je le reconnais maintenant, non seulement dans ce Pirithoüs [...], mais aussi dans cet autre personnage avec lequel j'avais identifié celui-ci par erreur avant de m'être acheté le guide de Bleston dans la collection « Notre Pays et ses Trésors », ce dieu, ce Dionysos du douzième panneau, débarquant à Naxos, et apercevant, tandis qu'il monte sur son char traîné de léopards, Ariane abandonnée. (P. 228)

Ou encore, animé inconsciemment par le désir d'emmener Rose avec lui hors de cette ville maudite, Jacques Revel se surprend à substituer dans sa description de la tapisserie Phèdre/Rose à Proserpine :

À gauche, ils sont tous deux devant l'entrée, la faille au flan de la montagne ; au centre, à l'intérieur de celle-ci, dans une salle à stalactites, arches et fumées, aux parois tapissées de végétaux brunâtres et ruisselants, parmi des touffes d'asphodèles décolorés, ils gravissent les marches du trône dans l'étonnement des démons qui n'attendent qu'un signe pour se déchaîner, essayant d'arracher cette femme, cette Phèdre, cette Rose, encore toute vive des couleurs de son printemps, sous sa couronne et ses ornements de flammèches et de pierres précieuses, entreprise qui se termine fort mal puisque, à la droite du panneau, nous les retrouvons enchaînés tous deux dans l'enfer de cet enfer, dans une caverne à l'intérieur de cette caverne. (E.T. PP. 227-228)

Le jeu de rôles, qui « n'est pas dépourvu d'ironie dramatique ¹⁹⁹», se manifeste dans le fait que c'est Jacques qui guide Lucien dans la conquête de Rose. Heureux de servir de guide à son ami, il constate qu'il a préparé son « propre bafouement ». Et le jeu se poursuivra : le sauveur d'Ann se dessinera dans la personne de James Jenkis. Tous les essais de Revel pour la retrouver seront vains car Ann/Ariane est déjà très loin ; quand il la cherche encore dans l'île, l'abandonnée a été déjà sauvée par un autre dieu : « l'image d'Ann [...] comme si elle était déjà très loin de moi, comme si nous étions déjà séparés par la mer, l'image d'Ann qui s'éloignait encore de moi... » (E.T. P 360).

¹⁹⁹ JONGENEEL, Else. *Michel Butor, Le pacte romanesque*. Op. cit., p. 55.

Revel – Œdipe

La rencontre entre Thésée et Œdipe est le sujet qu'illustre le dix-septième panneau. Pour Jacques Revel, cette rencontre entre les deux rois, celui de Thèbes et celui d'Athènes, est presque « inévitable », puisqu'ils ont en commun d'avoir été l'objet d'une tromperie portant sur leur naissance et leur lignage. Tous deux, en outre, élevés loin de leur ville natale, tuent des monstres, résolvent des énigmes, se comportent en libérateurs et sont meurtriers de leur père... Sans doute Thésée ne l'a-t-il fait que par négligence, mais on peut aussi bien dire qu'il n'en est que plus coupable : « si Egée s'est suicidé, c'est qu'il a vu la voile noire que son fils aurait dû changer, dont son fils savait que la vue risquait de le faire mourir de désespoir, alors qu'Œdipe, lui, ignorait l'identité de sa victime et les liens qui l'unissaient à lui » (P. 228).

Or, de façon significative, Jacques Revel ne parvient pas à reconnaître immédiatement Œdipe. Ce n'est que quinze jours plus tard, lors d'une autre visite en compagnie de Lucien, que le nom d'Œdipe réapparaît. Ce jour là, le deuxième dimanche de mai, George Burton accompagne les deux amis, et leur révèle qu'il est bien l'auteur du roman policier *Le Meurtre de Bleston*. Jacques Revel le savait déjà, et l'avait même dit à James Jenkins ; mais il hésite à l'avouer aux sœurs Bailey, car il craint de plus en plus que « son roman ne démasque cet ami de leur cousin dont la maison est, paraît-il, si semblable à celle des deux frères Winn, ne démasque son crime que lui croyait enterré depuis longtemps » (P. 229). Bref, il craint que son indiscretion ait de lourdes conséquences. Car ce que révèle la légende grecque est que « Le détective est le fils du meurtrier Œdipe » : ce dernier a enquêté sur la dégradation d'une cité, sur un assassin qui n'est autre que lui-même. Et il découvre aussi que, s'il n'avait pas commis son crime, il ne serait pas roi de Thèbes. Or, il apparaît à Jacques qu'il en va de même pour lui : sans le crime lié au dévoilement du mystère du *Meurtre de Bleston*, comment pourrait-il apparaître comme vainqueur de la cité de Bleston ? La démarche est parallèle. C'est le 31 mai qu'il découvre le véritable nom de l'auteur du roman : ce qui le fonde définitivement comme détective – et donc comme assassin. C'est ainsi que l'auteur développe sa théorie du roman policier, toujours construit sur deux meurtres. Le premier assassin est celui qui commet l'acte, celui qui tue ; le second est le détective qui met l'assassin à mort.

Un autre trait marquant apparente Revel et Œdipe : la cécité. Œdipe se crève les yeux à l'aide de l'épée qui a tué son père. Or l'épée de Revel est, comme le montre Pierre Brunel, son écriture, son « stylo », avec lequel il veut tuer Bleston (P. 295). Mais c'est aussi cette épée qui le rend aveugle et, l'empêchant de voir l'amour d'Ann, le prive aussi de Rose : « Tout cela m'a rendu aveugle, et Rose et Lucien se sont rapprochés hors de moi » (P. 256) ; ou

encore « Rose que j'ai perdue par cécité » (P. 249). C'est que Bleston, par ses sortilèges d'usure et de poussière, ne cesse de lui conseiller de fermer ses yeux et d'abandonner la partie : « dors, ferme donc ces yeux qui te font mal, renonce, dors » (P. 307). Alors même qu'il forge son épée contre cette « *impitoyable* » qui tient son cœur entre ses dents, Bleston arrachera de lui « cette lueur » (P. 350).

D'ailleurs, l'analyse se poursuit : l'évêque qui a voulu faire de Bleston une ville de Caïn a lui aussi perdu la vue (P. 101) ; et l'épée est aussi l'arme que Caïn utilise lorsqu'il tue son frère Abel. Ainsi la rencontre entre Thésée, Œdipe, Caïn et Revel se développe à la rencontre de plusieurs thèmes récurrents qui se contaminent entre eux. Comme le signale André Siganos, Revel peut même devenir le Minotaure enfermé dans le labyrinthe de Bleston : « Je m'arracherai enfin à Bleston, à cette Circé et à ses sombres sortilèges, quand enfin j'aurai la possibilité, délivré de retrouver ma forme humaine... » (P. 149). Se poursuit donc, inexorablement un parcours que le héros est le premier à reconnaître comme errance sans fin « entrant dans tous les édifices religieux que je rencontrais dans mon errance » (P. 237), et qui est bien un parcours « caïnite ».

C. Le bestiaire de la Nouvelle Cathédrale

Ce sont les derniers mots d'une conversation avec le prêtre à propos du Vitrail du Meurtrier qui éveillent en Jacques le désir d'aller voir la Nouvelle Cathédrale : « Etes-vous allé voir, cette Nouvelle Cathédrale ? », « [...] jetez un coup d'œil » (P. 103). Ce conseil est une piste indiquée au visiteur, mais Revel la qualifie de « une piste pour mieux me perdre » (P. 103).

Cette impression peut sembler à la fin paradoxale puisque c'est justement la Nouvelle Cathédrale qui va le libérer de la vision de l'auteur du *Meurtre de Bleston*. Ce monument montre en effet un tout autre visage de Bleston : il date du dix-neuvième siècle et possède une irrécusable spécificité, même s'il entretient une relation de bipolarité avec l'Ancienne Cathédrale. Ce qui le distingue est qu'il ne se réfère ni aux figures mythiques judéo-chrétiennes ni à celles de la culture gréco-romaine.

L'auteur du *Meurtre de Bleston* s'efforce d'effacer la Nouvelle Cathédrale, ne donnant de détails que pour mieux la « faire disparaître au profit de l'autre » (P. 157). Aux yeux de Jacques Revel, cette conduite résulte d'un étrange aveuglement car il a conscience que le monument dissimule d'autres réalités et qu'il ne s'agit pas uniquement d'un « *monument de*

sottise ». Il va donc construire sa propre lecture afin de révéler la valeur déniée la Nouvelle Cathédrale et corriger l'œuvre de Burton.

En effet, cet « édifice déjà ancien » (P. 305) propose lui aussi des connotations à déchiffrer et une représentation symbolique de la réalité. Bleston, la ville maudite qui « désire ta mort autant que nous » (P. 375), porte dans sa Nouvelle Cathédrale des animaux sculptés qui jouent un rôle important dans l'œuvre : en particulier, les mouches, la tortue et le serpent. Examinons comment le narrateur établit un lien entre ces animaux, l'histoire de Bleston et sa propre aventure.

Quand Jacques Revel est entré pour la première fois dans la Nouvelle Cathédrale, il n'a pas pu examiner avec attention les animaux qui la décorent : « ni les mouches autour de la statue de la Vierge, ni le croisement des jubés, ni la grande tortue-luth du chapiteau des chéloniens » (P. 305). De hautes vitres blanches et une énorme paroi de briques l'ont empêché de les voir. D'ailleurs, dans le petit ouvrage qu'il a acheté au sujet de la Nouvelle Cathédrale, il n'a trouvé après coup aucun renseignement sur les mouches : « je n'y ai trouvé aucun éclaircissement sur les mouches, pas même une mention de celles qui entourent la statue de la Vierge » (P. 200). Traditionnellement, ces dernières symbolisent dans la peinture et la littérature la destruction et la mort²⁰⁰. Ville de malédiction, Bleston est donc tout à fait désignée pour être la cité des mouches. D'ailleurs, Jacques Revel lui-même, dès son arrivée, devient comme une mouche « rôdant à la surface de la ville comme une mouche sur un rideau » (P. 62).

Or, à Bleston il y a plusieurs sortes de mouches : réelles, sculptées, conservées, mortes et dessinées ; elles sont présentes partout, par exemple à l'hôpital Royal où, tandis que Lucien est allé chercher l'infirmière, Jaques Revel en voit entrer une par la fenêtre, et fixe les yeux sur elle : elle tourne autour de la tête de George Burton. Cette mouche « velue et métallique » se pose sur les pansements blancs puis commence à se promener sur le front du blessé, qui ferme les paupières et tente de la chasser (P.231). La mouche désigne ainsi Burton, comme pour dire à Jacques Revel qu'il est le responsable de ce qui est arrivé et, que c'est lui qui a failli le tuer.

Car les mouches désignent aussi Jacques Revel ; il est le coupable de cet accident, mais lui, il les écrase quand un essaim se met à bourdonner autour de sa tête couverte de sueur-couronne contre laquelle il se débat avec les gestes de celui qui sombre : « J'avais la tête

²⁰⁰ Rappelons que Jean-Paul Sartre a choisi d'intituler *Les Mouches* la pièce dans laquelle il reprend l'histoire d'Electre. Ou encore, dans *Écrire*, Marguerite Duras décrit la scène de la mort d'une grosse mouche, et dit combien cette mort l'a attristée

bourdonnante » (P. 326), ou encore « je me suis demandé, la tête bourdonnante et le cœur battant » (P. 327).

Il y aussi la mouche réelle qui s'est enfermée dans la bague de madame Jenkis. Nulle coïncidence, ici, puisque, pendant que Jacques Revel parle de la Nouvelle Cathédrale, cette femme fixe

ses regards sur sa bague comme pour y puiser des forces, comme pour protester d'un attachement, sur ce chaton de verre à l'intérieur duquel ce n'était certes pas l'effet d'une coïncidence qu'était enfermée une mouche, une mouche réelle qui aurait pu elle aussi servir de modèle pour celles qui ornent la chapelle de la Vierge et le chapiteau des insectes, mais, je le sentais, par l'expression d'une parenté dont je ne connaissais exactement ni la nature ni l'origine » (P. 201).

Il y a encore, au deuxième chapitre du *Meurtre de Bleston*, découverte du cadavre du joueur de cricket Jony Winn, dans la Nouvelle Cathédrale. Or, une mouche se trouve précisément au-dessus de la scène du crime (P. 156).

Ces insistances font signe auprès de Jacques Revel, qui pressent une signification commune, un lien entre toutes ces mouches diverses. Le 16 août, alors qu'il visite le Musée d'Histoire Naturelle, il voit les animaux empaillés, épinglés, séchés ou plongés dans l'alcool. Or, tous sont classés selon le même principe que ceux qui sont sculptés sur les chapiteaux de la Nouvelle Cathédrale ; et dans la boîte de la famille des muscides, il voit, parmi les diptères qu'il contemple, « une mouche semblable à celle qui est enfermée dans le chaton de la bague de madame Jenkins, une mouche semblable à celles qui tourmentent George William Burton » (P. 308).

Mais c'est surtout la mouche qui apparaît dans le rêve du 12 septembre qui montre l'autre visage de Bleston. Elle fait partie d'une immense représentation d'animaux de la Nouvelle Cathédrale, qui prend vie soudain et continue à s'élargir pour devenir Ville, voire Monde : « tous les animaux sur les chapiteaux étaient doués maintenant de mouvement et de regard, dont les jubés se multipliaient comme des barreaux d'échelles, dont les verrières n'étaient plus blanches, mais peintes de scènes changeantes avec des personnages beaucoup plus grands que nature devant des villes... » (P. 366).

Or sur la foule que ce monument abrite, à la croisée du transept, veille, dans l'ombre de la voûte, « une énorme mouche d'or et d'émail, aux yeux de houille, entrouvrant et refermant avec lenteur ses ailes de verre tremblant » (P. 366). On comprend alors que cette représentation symbolise « *la mort nécessaire au renouveau de vie*²⁰¹ ». Et c'est la même

²⁰¹ JONGENEEL, Else. Michel Butor, *Le Pacte romanesque*. Op. cit., p. 81.

signification du lien nécessaire entre la vie et la mort que l'on trouve dans la représentation de la tortue.

Dans la mythologie, la tortue est peut-être le plus ancien symbole de la Terre : elle symbolise la création de la première terre, elle est la Terre Mère²⁰². Le mythe grec raconte qu'Hermès, fils de Zeus et de Maia, avait trouvé une grande carapace de tortue sur laquelle il tendit des cordes fabriquées avec les boyaux des génisses qu'il venait de sacrifier. Il tira de cet instrument des sons harmonieux qui charmèrent Apollon.

Dans *L'Emploi du temps*, la tortue développe aussi une série de correspondances significatives. Comme pour la mouche, il y en a plusieurs sortes : réelle, sculptée et dessinée. Bien qu'elle n'apparaisse que sur le troisième panneau des tapisseries, Jacques Revel fait d'elle, « machinalement », la figure symbolique de toute la Nouvelle Cathédrale. Le dimanche 2 décembre, après une promenade à Plaisance Gardens, pendant qu'il feuillette *Le Meurtre de Bleston* à la recherche des allusions à ces jardins, il s'arrête sur un passage citant les deux mots « Nouvelle Cathédrale » et il dessine aussitôt « une petite image de tortue » (P. 188). Puis il s'interroge lui-même sur cette réaction : qu'est-ce qui l'a poussé à retenir la tortue parmi les nombreux animaux qu'il a vus ce jour-là à Plaisance Gardens, et qui ont tous des correspondants sculptés sur un chapiteau de la Nouvelle Cathédrale ?

Quelques jours plus tard, le 8 décembre, il se rend à nouveau à la Nouvelle Cathédrale. Il y revoit la « *tortue-luth* », qui fait écho au mythe grec, et la compare avec la tortue réelle aperçue le dimanche précédent à Plaisance Gardens. Sur le troisième panneau des tapisseries (« Le meurtre de Sciron »), elle est un monstre au milieu de restes humains déchiquetés :

(il y a cette tête aux yeux fermés, renversés, qui vient de rouler entre deux pierres, dérangeant scorpion et lézards), dans un paysage de rochers et de buissons à l'horizon duquel se profile une acropole, l'énorme tortue semblable, avec son bec sanglant, sa tête carrelée, les replis de son cou, son œil rond, à quelque immense vautour paralysé par la transformation de toutes ses plumes en écailles de lave, ses deux grandes ailes définitivement repliées et soudées l'enfermant maintenant dans cette carapace de lourdeur que parviennent à peine à soulever ses anciennes serres épaisses en courts piliers dont les ongles s'agrippent à la terre, et ces autres pattes poussées des épaules à travers la chape, auprès de son esclave et complice, le géant Sciron qui arrêtaient les voyageurs pour les lui donner en pâture. (P. 202)

La semaine suivante, il achète le *Guide de Bleston* et y trouve les explications des tapisseries Harrey, en particulier en ce qui concerne la tortue de Sciron (P.199). Selon la légende Sciron

²⁰² Dans la mythologie de l'Amérique du Nord, le monde est souvent décrit comme posé sur le dos d'une tortue.

contraignait les voyageurs à lui laver les pieds et, pendant l'opération, les précipitait dans la mer, où une énorme tortue mettait leur cadavre en pièces. Cette mise en rapport entre la tortue et la mort renforce évidemment la parenté de Bleston avec la mort, comme le signale Else Jongeneel « car sa chair entait dans la composition de remèdes employés contre les poisons²⁰³ ».

Le nouvel édifice symbolise pour le héros-enquêteur l'espoir d'une ouverture d'esprit. Jacques Revel n'est plus cet homme ignorant et désorienté qu'il était au début de son séjour à Bleston. Il a vu la ville selon la vision de l'auteur de *Meurtre de Bleston*, mais ce dernier, qui l'a si bien dirigé jusqu'alors, ne peut plus lui servir de guide : il doit partir à l'aventure tout seul afin de construire une autre lecture (P. 157), à la façon dont, sur la place de la Nouvelle Cathédrale, plusieurs affiches récentes recouvrent de plus anciennes, qui ne sont plus réduites qu'à des fragments. Ici, lecture et édifice se répondent : la première va (re)construire le second, en une œuvre mobile qui est loin d'être achevée²⁰⁴ : du nouveau bâtiment Jacques Revel ne voit dans son rêve que la poignée et la fente de la porte. Mais pour que cette œuvre se réalise il faut d'abord tuer le serpent de Bleston.

Car le visage de Bleston est aussi celui d'un serpent qui figure aussi dans le bestiaire sculpté (P. 164). Il est l'animal le plus dangereux car il se présente comme l'hydre mythique. D'ailleurs, c'est Bleston elle-même qui se présente ainsi à Jacques Revel :

Jacques Revel qui veut ma mort, regarde ce nouveau visage de l'hydre, comme il est fort, comme il sera difficile à abattre ; sur cette immense carapace, quelle brûleure minuscule provoquera tout ce que tu pourras rassembler de braise ! Je suis Bleston, Jacques Revel, je dure, je suis tenace ! et si quelques-unes de mes maisons s'écroulent, ne va pas croire pour autant que moi je tombe en ruines et que je suis prête à laisser la place à cette autre ville de tes faibles rêves, de tes rêves que moi j'ai réussi à rendre si minces, si obscurs, si dispersés, si balbutiants, si impuissants, à cette autre ville charpente, si bien enrobée maintenant (...) mes cellules se reproduisent, mes blessures se cicatrisent ; je ne change pas, je ne meure pas, je dure... (E.T. PP. 305-306).

Visage de l'Hydre de Lerne, né d'Echidna et de Typhon, doté d'un corps de chien et possédant huit ou neuf têtes de serpents, dont l'une était immortelle (d'autres versions évoquent une cinquantaine, une centaine, ou peut-être même dix mille têtes). Le poison fabriqué par le monstre était tellement fort que son haleine ou l'odeur laissée après son passage suffisait à faire mourir. Pourtant Héraclès parvint à le tuer dans le second de ses travaux.

²⁰³ JONGENEEL, Else. *Michel Butor, Le Pacte romanesque*. Op. cit., p. 81.

²⁰⁴ Ibid., p. 78.

Pris dans son combat entre le bien et le mal, Jacques Revel se lance un défi : ce serpent ne fait qu'augmenter sa « haine » et affermir sa « résolution » (P. 307) de continuer la lutte et de devenir à son tour un héros, en tuant l'hydre par « le feu de l'écriture ». Il voit d'ailleurs l'annonce ou la préfiguration de sa victoire dans la projection, sur l'écran, d'un film consacré à la Crète : « les écailles sculptées autour des bases de l'Erechteion lui font penser aux écailles d'un serpent vomissant son encre sur nous, nous rendant méconnaissables l'un à l'autre et même à nous-même vaincu²⁰⁵ ». Mais c'est surtout dans le Théâtre des Nouvelles qu'il va inscrire son triomphe : l'Athènes conquise est aussi bien Bleston, cette Babel de malédiction et d'oubli, cette ville du malheur qui s'acharne sur lui, « cette hydre, cette pieuvre aux bras ramifiés, cette seiche (P. 324).

D. Le Théâtre des Nouvelles et le dialogue entre les villes

L'association des cultures est fortement mise en valeur dans plusieurs œuvres réalisées à Bleston : c'est le cas du vitrail de l'Ancienne Cathédrale qui figure symboliquement un maçon édifiant un mur ; ce l'est aussi des tapisseries de la Nouvelle Cathédrale ; mais ce l'est surtout du Théâtre des Nouvelles, et de ce qu'offrent au visiteur ses diverses salles, à l'instar de la première, consacrée à l'archéologie, où sont présentés, « deux ou trois scarabées égyptiens, un vase grec, un fragment de tissu copte, une poignée de monnaies romaines, et surtout quelques monuments funéraires grossiers trouvés dans le sol de Bleston, datant du deuxième ou du troisième siècle, dont les inscriptions se rapportent presque toutes à des enfants » (P. 87).

La présence des cultures se manifeste également dans le programme de ce Théâtre, qui permet aux Blestoniens de sortir de leur ville pour en découvrir d'autres. Même si son écran est restreint, ses fauteuils de bois trop petits, et en rangées trop serrées, même si la salle est mal aérée et froide en hiver, et les images troubles à cause de la fumée des pipes, il est le seul endroit où James se rend régulièrement, l'unique ouverture qui lui permette d'entrer en contact avec le reste du monde. Et c'est par son intermédiaire que Revel le découvre avant d'en devenir à son tour un fidèle habitué. Il est particulièrement intéressé par les divers genres des villes qu'on y montre : morte ou vivante, saine ou malade, jeune, vieille, nourissante ou exténuante. Et les spectacles introduisent à une grande diversité : la Crète, Petra, Israël et les

²⁰⁵ Ibid., p 82.

villes de la Mer Morte, Oxford, les grands lacs canadiens, San Francisco, les ruines de Rome, Athènes, Bombay... Pourtant, dans ce tourbillon citadin, ce sont les villes mortes qui le retiennent le plus ; peut-être parce que, malgré leur destruction, l'héritage qu'elles laissent à l'humanité fait qu'elles ne « meurent » jamais vraiment.

La Crète est le lieu d'origine d'Ariane et de Phèdre : l'île du Labyrinthe et du Minotaure qu'évoque la onzième tapisserie du musée. Or, Jacques Revel erre trop dans son propre labyrinthe, pour ne pas revenir sans cesse aux palais ruinés de la Crète, et tenir à aller voir le documentaire qui lui est consacré.

Comment entrer dans la Crète, la décrypter, s'y regarder ? Comment la voir à travers une ville de malédiction ? Revel découvre à cette occasion les ressources et la puissance de l'imagination associative : au moment où il regarde le film documentaire, il en associe les paysages ou les monuments à ceux qu'il a vus antérieurement à propos d'autres cités antiques, maintenant en ruines : Rome, par exemple, avec l'Amphithéâtre Flavien, les Thermes de Caracalla, le Panthéon et le Palatin. Et cette évocation entraîne à son tour celle d'Athènes, etc. : il se développe ainsi tout un réseau de résonances convoquant diverses cultures à partir du spectacle de la Crète. Mais c'est aussi dans l'après-coup que se développe une telle pratique associative, qui témoigne de son goût pour les rencontres interculturelles sous toutes leurs formes. Quand, après avoir vu le documentaire sur la Crète, il se remet à son journal, s'impose aussitôt à lui l'image d'une autre ville morte : Petra, qui lui paraît une « brûlure laissée par une ville dans la falaise que quelques colonnes chauffent encore à blanc sous le pur ciel de la Transjordanie (...) cicatrice imprimée comme la marque indélébile d'un forçat sur la peau vive de la terre » (P. 158).

L'image de la Crète concourt ainsi à métamorphoser les autres villes, toutes dévorées, comme Bleston, par les « grandes flammes »²⁰⁶. Magie du cinéma, qui, mettant en relief – ou créant – un lien entre les villes et les arts, les villes et les mythes, permet, pour reprendre les mots de Mircea Eliade, « de réactualiser les grands thèmes mythiques et d'employer certains symboles majeurs sous des formes inhabituelles »²⁰⁷. Il parvient ainsi à mettre en stéréophonie les œuvres d'un temps antique, passé et révolu, et le présent. Grâce à lui, la Crète va diffuser ses reflets sur d'autres villes, et jusqu'à la ville moderne, et c'est ce qui fait du Théâtre des Nouvelles l'espace privilégié d'un dialogue des cultures.

²⁰⁶ Jacques Revel va également voir le documentaire consacré à Sodome, à « *ces marais déserts sous lesquels dorment les cendres sulfureuses de Sodome sans affleurer, aux environs de ce rocher de sel surnommé la Femme de Loth* » (P. 166).

²⁰⁷ ELIADE, Mircea. *L'Épreuve du labyrinthe. Entretien avec Claude-Henri Rocquet*. Paris : Belfond, 1978. P. 192.

Cela est renforcé, aux yeux de Revel, grâce à une autre qualité du cinéma : son traitement de la couleur. Le bleu domine et lie en effet, dans le film puis dans les rêveries qu'il suscite, l'archaïque et le moderne. Il est la couleur fondamentale, celle du ciel intact de l'Italie, derrière lequel se dessine d'abord l'azur de la Crète (et « derrière les pierres et les peintures, celles du palais de Minos », P. 297), et dont la diffusion se poursuit jusqu'aux gens qui habitent Bleston, les « gens d'ici ». Il est aussi couleur universelle, que l'on retrouve dans le ciel, dans la mer, et même comme teinte caractéristique de la planète. Et il est surtout couleur thérapeutique, dotée d'influence bénéfique (souvenons-nous de *La Modification*, où le bleu ciel de l'eau envahit la ville et le cœur de Delmont) : l'azur se diffuse, s'étend, est « pur, bénéfique immense », et le spectateur qui s'est abandonné à sa puissance associative sort de la séance « aéré et soulagé » (P. 297).

En dépit de son conflit avec la ville, Revel va être l'artisan de la renaissance de Bleston/Babel. Le rapprochement qu'il est amené à faire entre une Rome de rêve, au ciel bleu et aux pierres blanches, et Bleston, la ville de « malédiction et d'oubli » (P. 324) qui s'acharne sur son visiteur comme une « hydre », éveille peu à peu en lui un nouveau sentiment. La cité honnie lui apparaît sous un autre aspect, dans une « nouvelle lumière » : même le mur qu'il longe depuis son arrivée devient moins opaque ; il a commencé à s'amincir, comme si « une profondeur oubliée se déployait, de telle sorte que j'ai retrouvé le courage qui m'abandonnait » (P. 324). Grâce à ces « nouvelles lueurs », nées du « travail » interculturel, il se sent désormais capable de déjouer les pièges de ses rues, de s'approcher d'elle, et de la voir – à travers d'autres – telle qu'en elle-même.

Chapitre III : La ville lue / La ville écrite

Même si la lecture et l'écriture sont liées, dans *L'Emploi du temps*, la première semble précéder la seconde jusqu'au moment où elles s'entrecroisent. En effet, la lecture n'est pas un simple acte de réception, mais une activité d'appropriation : dès son arrivée, Jacques Revel se met à lire Bleston selon des directions qui ne cessent de se multiplier. Dans *Répertoire V*, Michel Butor signale d'ailleurs que « la ville peut être considérée comme une œuvre

littéraire²⁰⁸». Ainsi, depuis la première inscription « Bleston Hamilton Station » (P. 9) et malgré les difficultés qui se présentent à lui, Jacques Revel affronte la ville en la lisant.

Cette lecture commence par les textes *de* la ville, inscrits, imprimés, parlés ou muets, mais elle s'étend vite pour y adjoindre les textes *sur* la ville. Tous ont pour but d'explorer une mémoire : il ne s'agit donc pas uniquement d'une lecture historique et mythique (de l'Ancienne Cathédrale, du Musée et de la Nouvelle Cathédrale), car elle s'applique à tout ce qui existe dans la cité. Michel Butor précise d'ailleurs bien que le texte d'une ville inclut « *l'immense masse d'inscriptions qui la découvre*²⁰⁹ », représentant en l'occurrence non pas seulement les gens que croise Jacques Revel et qui parlent entre eux, mais aussi « les plaques sur les immeubles, les pancartes à l'entrée des stations de métro, aux arrêts des bus²¹⁰ ». Seules ces inscriptions lui permettent de connaître son chemin et de se diriger ; tant qu'il reste incapable de les déchiffrer, il est perdu :

[...] les inscriptions restent lettres mortes, où les lignes ne font apparaître aucune image, où les rues demeurent la notion la plus vague de "rues de Bleston", sans rien qui puisse les particulariser (P. 134).

C'est d'ailleurs cet égarement urbain qui l'incite à chercher des textes sur la ville : plans, guides, journal, schéma des lignes des bus, le roman *Le Meurtre de Bleston* mais aussi la Bible. Ils l'invitent tous, chacun à sa manière, à déchiffrer les signes d'un avenir pour l'écriture, et donc du dialogue des cultures. Car lire la ville c'est dialoguer avec elle, la découvrir pour la comprendre. Michel Butor nous dit qu'à son arrivée dans une ville, il est toujours « *accompagné, accueilli, poursuivi par des textes*²¹¹ » qui l'aident à se diriger au milieu de la masse des inscriptions :

[...] souvent grâce à des plans, des cartes, des tableaux, me permettre de participer à cette circulation, de me diriger de repère en repère : je saurai alors que tel nom signifie tel quartier, et quel est son genre, quelles sont ses ressources, ses balises, points remarquables²¹².

Mais la lecture de la ville tombe dans l'oubli si on ne l'associe pas à l'écriture : « Tout lecteur non seulement constitue à partir de signes proposés une représentation, mais entreprend de récrire ce qu'il lit²¹³ ». Dans l'Emploi du temps, l'acte de « lecture-écriture » de Jacques Revel consiste donc aussi en une reconstruction. Ne se contentant pas de la lecture qu'on lui offre, il se lance dans une "relecture-écriture", pour construire sa propre théorie des textes

²⁰⁸ BUTOR, Michel. *Répertoire V*. Op. cit., p. 36.

²⁰⁹ Ibid., p. 34

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ Ibid., p.33.

²¹² Ibid, P. 34.

²¹³ BUTOR, Michel. *Répertoire II*. Op. cit., p. 240.

qu'il découvre. Ainsi, la relation entre la lecture et l'écriture conduit étroitement au plan des signes.

A. Lecture des signes

À Bleston, la lecture des signes illustre la richesse des connotations que peut suggérer une cité. Jacques Revel n'hésite pas à les déchiffrer. Mais comment y procéder dans une ville qui se multiplie sans fin, telle une cellule cancéreuse dont la logique est bien connue : elle ne cesse de se reproduire et de s'étendre à travers tel ou tel organe et se renouvelle rapidement. La ville, de même, dans sa capacité à se multiplier, assume l'image d'un texte qui change de signification à chaque lecteur ou chaque lecture :

virus perdu dans ces filaments, tel un homme de laboratoire, armé de son microscope, je pouvais examiner cette énorme cellule cancéreuse dont chaque encre d'imprimerie, comme un colorant approprié, faisait ressortir un système d'organes (P. 54).

Cette image d'une prolifération cancéreuse correspond bien à la structure d'une agglomération, dont le plan montre déjà que tout y est multiple : le canal divise le bleu des eaux de la Slee en deux rives inégales, le côté gauche deux fois plus grand que le côté droit ; puis la Slee qui fait un large coude vers l'est est traversée par six ponts : « *South Bridge, New Bridge, Old Bridge, Brandy Bridge, Railway Bridge et Port Bridge* » (P. 54). Jacques Revel n'en connaît d'abord qu'un, celui de Railway Bridge, « sur lequel j'avais vu passer le bus 27, le samedi précédent, lors de ma première rencontre avec Horace Buck dont je ne savais pas encore le nom, Railway Bridge... » (E. T. P. 54), et il découvrira avec étonnement leur multiplication.

Lecture des couleurs de la ville

La présence du bleu recouvre une signification étroitement liée à l'esprit de Jacques Revel et à la ville. La symbolique des couleurs ²¹⁴ nous apprend que celle-ci contrôle l'esprit, la pensée et la réflexion : trois éléments qui caractérisent bien notre héros, mais aussi la « réflexion » infinie de la cité. Le bleu est d'ailleurs associé aux éléments illimités que sont le ciel et la mer. Etant d'autre part, parmi toutes les teintes, la plus indéfinissable et la plus changeante, il reflète justement la difficulté de définir Bleston/ Babel (« *Bells Town* » ou « *Bellista* » ?).

²¹⁴ MOREL, Corinne. *Dictionnaire des symboles. Mythes et croyances, d'Abeille à Zeus, 1000 symboles et concepts éclairés par la mythologie, l'ésotérisme, la religion et la psychologie*. Paris : L'Archipel, 2004. P 142.

Le noir, couleur des installations ferroviaires et des gares, mais aussi du soleil noir qui se reflète sur l'Alexandre Place, traduit aussi la condition de Revel. Le signe développe en l'occurrence plusieurs connotations. C'est sur cette place que Jacques rencontre Lucien pour la première fois, « dans un snack-bar d'Alexandre 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 » (E. T. P. 394). Ce lieu reste mystérieux car le noir y est néant, négation de la lumière²¹⁵, couleur des mystères et image de la mort. Il est aussi, à Bleston, couleur d'un « tunnel dont on ne voit pas la fin, le puits dont on n'évalue pas la profondeur²¹⁶ ». Le noir des gares est exemplaire à ce titre, puisque Revel, est arrivé à Bleston en train, après avoir traversé de longs tunnels – même si la gare est aussi ouverture vers l'ailleurs (départ vers l'autre et arrivée de l'autre) : pour Michel Butor qui est lui-même un « *cheminot*²¹⁷ », le chemin de fer demeure également le champ privilégié de la liaison et de modification²¹⁸.

La langue des couleurs de *l'Emploi du temps* apparaît ainsi dotée d'un dualisme qui oscille entre la lumière et les ténèbres, et symbolise admirablement les deux principes de la ville, selon ce qu'indique son nom : malédiction et bénédiction. On le constate à nouveau avec le vert, couleur des parcs qui se trouvent dans chaque arrondissement à l'exception des trois quartiers centraux : « le quatrième avec Alexandra Place, le septième avec l'Hôtel de Ville, la Nouvelle Cathédrale, Matthews and Sons, le huitième, le vieux Bleston, avec l'Ancienne Cathédrale et les halles » (P. 55). Le vert est symbole de « l'expression idéale de la nature de la terre vierge et fertile²¹⁹ ». C'est parce qu'il est absent dans le centre que Jacques Revel entreprend de le créer par sa propre écriture. Mais cette préoccupation s'étend aussi aux quartiers plus périphériques, où le vert a été dégradé par l'environnement. Oak Park tire son nom d'un chêne magnifique dont Jacques Revel est allé examiner l'écorce de plus près, pour découvrir une « écorce qui semblait d'épaisse rouille, ou de pierre rongée d'acides, ou de béton mêlé de poussière et de limaille de plomb, l'écorce qui semblait déposée par l'air de la ville, comme les croûtes des anciennes constructions » (P. 60). Et la description des autres parcs confirme l'absence totale de tout ce qui en rapport avec le vert. Le Brich Parck du deuxième arrondissement, l'un des plus industriels, est un jardin de bouleaux, mais qui côtoie

²¹⁵ PORTAL, Frédéric. *La Symbolique des couleurs*. Puiseaux : Pardès, 1999.

²¹⁶ Ibid., p. 639.

²¹⁷ BUTOR, Michel. *Improvisations sur Michel Butor*. Op. cit., p.109.

²¹⁸ Dans *La Modification*, le personnage allant de Paris à Rome par le chemin de fer, le projet essentiel se modifie au cours de réalisation.

²¹⁹ MOREL, Corinne. *Dictionnaire des symboles. Mythes et croyances*. Op. cit., p. 902.

Port Brigde, nommé par Revel « le pont aveugle » (P. 58) : avec ses parapets en plaques de fonte boulonnées, il est plus haut qu'un homme. Quant à Brich Park, il ne constitue qu'« un long rectangle de pauvre verdure et de bosquets d'arbres légers, au feuillage tremblant, vert aujourd'hui comme les reflets des roseaux sur la surface agitée d'un étang, jaune alors » (P. 59). Le parc du troisième arrondissement, Lanes Park, « le jardin des sentiers », offre « un petit labyrinthe agrémenté de rochers en ciment ». Et celui du sixième, Green Park, jouxte le quartier cordonnier où « le ciel est devenu semblable à une lampe d'aluminisation sale ». Nul doute : Bleston est une ville de pauvre verdure, sans fleurs ni Rose.

Car le rose est également affecté de multiples variations. Il n'est pas couleur des fleurs, mais rose pâle des maisons ou rose plus soutenu des monuments publics (P. 55). Selon l'étymologie du mot latin *rosa* vient de *ros*, la pluie, la rosée et était dans l'Antiquité le symbole du premier degré de régénération et d'initiation aux mystères²²⁰. À Bleston, la couleur rose ainsi définie est remplacée par une jeune fille, Rose Bailey, pour laquelle Jacques abandonne Ann, mais qui finira par se fiancer avec Lucien. On pense au proverbe arabe qui dit : « Le monde est une rose, respire-la et passe-la à ton ami ²²¹ ». Il faut aussi mentionner « l'Oriental Rose », restaurant chinois de la place de l'Hôtel-de-ville (P. 121) que Jacques fréquente souvent au sortir du Théâtre des Nouvelles, et qu'il évoque aussi dans les dernières pages de son récit. Le lien entre la rose et l'Orient se trouve dans le lotus²²², la rose à cinq pétales personnifie l'élévation spirituelle de l'homme.

Le rouge joue aussi un rôle important : dès son arrivée, Revel déchiffre l'inscription blanche sur de long rectangles rouges : « Bleston Hamilton Station » (P. 9). Il s'imbrique dans la ville de façon fort complexe. Le 4 novembre, en entrant dans l'Ancienne Cathédrale, c'est dans le « verre rouge » d'une lampe à huile que Jacques Revel aperçoit une lueur : s'agit-il d'un verre vraiment rouge ou ne fait-il que refléter la couleur du sang d'Abel qui se répand sur le Vitrail de Caïn ? Le rouge devient alors la couleur qui inonde toute la ville, selon les nuances les plus variées. Ici, c'est dans la lumière du soleil que l'image du fratricide donne la possibilité de voir la blancheur de la tête d'Abel au milieu de sa flaque de sang : le rouge y apparaît comme « une teinture épaisse depuis les blessures d'Abel jusqu'à la tunique rouge de Caïn » (P. 258). Il coule à l'instar d'une lente averse, se répandant par tout le ciel, qu'il marque de sa teinte ainsi que toute la cité : il déborde du Vitrail, commence à se répandre sur les murs et les dalles, les bancs, et même les mains de Jacques « teintées, imprégnées de cette épaisse couleur

²²⁰ PORTAL, Frédéric. *La Symbolique des couleurs*. Op. cit., p. 87.

²²¹ MOREL, Corinne. *Dictionnaire des symboles. Mythes et croyances*. Op. cit., p. 773.

²²² Ibid.

lumineuse » (P. 258). Et il varie sans cesse « rouge clair, rougeoyant, cramoisi, violacé, bleu sombre et encre », nuances qui rappellent sans doute le « Grand œuvre »²²³. Même dans bleu du ciel sicilien, Jacques Revel sent « poindre le rouge » (P. 390)

On le voit : c'est à travers la lecture de la langue des couleurs que les symboles butoriens se dévoilent. Car Michel Butor est lui-même fasciné par la langue des couleurs. Il développe toute une philosophie à leur propos dans *Le Rouge et le Noir*²²⁴. Et, dans « Construction des couleurs »²²⁵, il étudie attentivement leur symbolisme et celui de leurs nuances, montrant leurs liens, leurs significations dans les mœurs, dans l'église et dans la ville. Or les nuances des couleurs du *Rouge et Le Noir* se retrouvent à Bleston, et font partie d'une écriture sourde qui exige elle aussi lecture et déchiffrement :

*L'ensemble des signaux et justement de ces repères : le feu vert au carrefour nous dit que nous pouvons aller, la flèche qu'il faut tourner, la barre blanche sur son disque rouge que le sens est interdit.*²²⁶

Le lien entre ces signes constitue en effet une partie de la ville, celle que Michel Butor appelle le « quasi-texte²²⁷ », et qui sert à orienter le lecteur. Ou à le désorienter, aussi bien, si l'on croit l'interprétation que Pierre Brunel donne de l'épisode de l'accident où Georges Burton s'est fait renverser par une auto qui venait de brûler un feu rouge : cette violation volontaire du signe-symbole d'interdit est partie intégrante, selon le critique, de la confusion des couleurs qui règne à Bleston, ville où l'indistinction ne frappe donc pas seulement les langues. Michel Butor lui-même s'attarde sur cette confusion. Rappelant que les couleurs doivent être d'une « extrême simplicité »²²⁸ – la couleur verte signifie l'aller tandis que la couleur rouge signifie l'arrêt car le rouge, dans la mythologie occidentale, est lié au danger – il relève que pendant la révolution culturelle en Chine, les jeunes révolutionnaires envoyèrent une pétition à Mao Tsé-toung pour lui demander d'inverser les signaux de circulation : puisque le rouge est la couleur de la révolution, du progrès et de l'aurore, il devrait signifier la marche en avant. Mais la valeur du symbole était trop forte, et il est finalement demeuré jusqu'à ce jour le signal de l'arrêt. Le lien qu'il établit, en tout cas, avec le feu se retrouve dans toute la ville,

²²³ JONGENEEL, Else. *Michel Butor, Le Pacte romanesque. Op. cit., p. 41.*

²²⁴ Dans *Répertoire V*, Michel Butor, sous le titre « Fantaisie chromatique, à propos de Stendhal », fait une analyse des couleurs du roman *Le Rouge et le Noir*. Il montre le lien des couleurs avec les mœurs et la société : le Noir, lié à l'Eglise, est aussi couleur de l'imagination de Julien. Souvent il cache le rouge, lié, lui, à deux images essentielles dans le roman de Stendhal : le feu ou la flamme d'une part, le sang de l'autre.

²²⁵ BUTOR, Michel. *Répertoire V. Op. cit., p.190.*

²²⁶ *Ibid.*, p.37.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*, p.13.

comme le remarque Jacques Revel à la fin du récit : « ce rouge au-delà de toute couleur, dont les plus superbes incendies n'offrent qu'une lointaine préfiguration impure » (P. 390).

Le sang / le feu / le mur

Bleston, au fil du roman, ne cesse, on l'a dit, de connaître incendie sur incendie. Le feu est présent sans cesse, comme s'il ne devait jamais s'éteindre. C'est qu'il ne se contente pas de détruire : il annonce une naissance plus importante que ce qu'il a consumé. Il articule ainsi un double symbolisme. Destructeur et purificateur²²⁹, il se manifeste dans *l'Emploi du temps* comme outil de vengeance : Jacques Revel ne brûle-t-il pas le plan de Bleston ? Mais il est aussi le signe de l'invention et de ce qui ne cesse de se recréer au fur et à mesure de la succession du temps.

Bleston est une ville babylonienne, faite de murailles en briques échaudées. Or, le feu se lie au mur, puisque la construction de la première ville, Hénok, comme le signale Pierre Brunel, « n'a été possible que par un meurtre et (...) se place sous le signe du feu »²³⁰. A quoi s'ajoute le fait que le feu est l'élément premier du processus de fabrication des briques.

Pour Jacques Revel, il est cependant aussi ce qui détruit le mur qui le sépare de Bleston quand, sortant sur la place de l'Hôtel-de-Ville, il remarque que les briques semblent peintes en trompe-l'œil sur des toiles mal tendues qu'il serait facile de faire brûler : « je regardais les briques des murs comme destinées à la flamme » (P. 302).

Mais le feu produit également la lumière. A Bleston, cette ville de ténèbres, il arrive que le rouge du soleil éclate soudain, comme le lundi 28 juillet, où Revel s'attarde sur les nuances solaires sur sa table et sur ses feuilles. Puis vient la métamorphose : au moment où il essaye de manœuvrer le petit levier de son stylo, l'astre fait brûler devant ses yeux la première page blanche ; à l'endroit où il inscrit dans le coin supérieur droit le numéro « 1 », c'est la page entière qui s'enflamme (P. 244), et il voit le soleil devenir de plus en plus rouge en se répandant progressivement sur le coin gauche de sa table : « le soleil qui enfin était répandu comme un beau cercle pâle sur les taches de bleu lacté » (P. 245).

Jacques Revel se trouve ainsi dans une ville dont la partie sombre s'éclaire de temps en temps sous le rite du feu. C'est pour échapper à son obscurité qu'il brûle le plan de Bleston – et la ville lui apparaît alors sous un jour nouveau : « *Bleston, dont la représentation sur ton plan, semblable à un cristal de neige noire, m'était apparue à la fin d'avril, lorsque je te brûlais en*

²²⁹ MOREL, Corinne. *Dictionnaire des symboles*. Mythes et croyances. Op. cit., p. 394.

²³⁰ BRUNEL, Pierre. *Butor, L'Emploi du temps. Le Texte et le Labyrinthe*. Op. cit., p. 74.

effigie, comme une sorte de négatif de la marque éblouissante imprimée au front de Caïn » (P. 347). Il tente de même de brûler le négatif de l'auteur du *Meurtre du Bleston*, et se demande un jour : « *Est-ce la ville de Bleston qui me donne cette tendance à me venger par les flammes ?* » (P. 183). Mais il est remarquable qu'il ne brûle pas le livre : il en a trop besoin car il est le guide qu'il relira à plusieurs reprises.

B. La relecture

Pour pouvoir atteindre le sens complet de la ville, Jacques Revel n'a qu'une solution : ne jamais cesser d'en lire le texte²³¹. C'est pour cette raison qu'il ne se contente jamais d'une seule explication, mais se livre à des relectures qui en modifient chaque fois la signification. Ce changement infini renvoie à une conception de la littérature comme lieu de contact avec l'altérité : reconstitution opérée à partir de textes qui existent déjà mais qui demandent des fouilles. Ces fouilles ne concernent pas uniquement les images, les monuments, les sites des civilisations du passé et les mythes, mais également tel ou tel livre abrité dans les bibliothèques, et qui constitue un véritable monument littéraire par son dynamisme créatif. Parmi ces textes, *L'Emploi du temps* tire un parti important de la *Bible*. Michel Butor, dans *Répertoire III*, souligne en effet que toute la civilisation occidentale moderne se constitue à partir du christianisme. Quels que soient les convictions ou les doutes auxquels l'homme occidental est arrivé : « tous les faits, toutes les connaissances se disposent d'abord par rapport à un schéma historique [...] mais dans lequel jouent de grandes oppositions comme celles entre l'Ancien et le Nouveau Testament, entre le monde antique gréco-romain et judéo-chrétien, entre la romanité païenne puis chrétienne et le reste de l'univers »²³².

L'autre texte de référence est évidemment *Le Meurtre de Bleston*, que, comme la *Bible*, il a toujours besoin de relire. L'un et l'autre ne se contentent pas d'alimenter son journal : ils poussent à une relecture, puisque c'est ce qu'implique le texte de ce dernier : Jacques Revel écrit dans l'intention de relire ce qu'il a écrit pour rendre l'épisode « *présent* » (P. 75). Et cela dure jusqu'au dernier jour, où il dit avoir eu tout de même le temps de finir de « lire les phrases que j'avais tracées à la fin de juillet et au début d'août » (P. 393).

²³¹ Dans *Répertoire V*, Michel Butor a écrit sous le titre « la ville comme texte » un essai où il montre comment une ville peut-être un genre littéraire qui se laisse aisément comparer au roman.

²³² BUTOR, Michel. *Répertoire III*. Op. cit., p. 23.

Relecture de la Bible

Jacques Revel a été au catéchisme dans son enfance et a même appris des versions abrégées de la *Bible*. Il est donc légitimement surpris de l'explication que lui donne l'ecclésiastique de l'Ancienne Cathédrale au sujet des personnages figurant sur le vitrail de Caïn : il « me les faisait apparaître sous un tout nouveau jour » (P. 94). Lui qui croyait bien connaître le texte biblique doit se le procurer pour vérifier un passage de la *Genèse* qui lui semble étrange. Il l'achète à la librairie Baron's, au sortir de chez Matthews and Son, alors qu'il est encore tout imprégné de l'odeur des bûchers du « Guy Fawk's Day » – qui ne sont pas sans rappeler ceux auxquels fut condamné Wiliam Tyndale, « père » de la version anglaise de la Bible²³³.

Or cette relecture sous l'éclairage de l'interprétation du prêtre de l'Ancienne Cathédrale, le laisse perplexe :

Les explications qu'il me donnait, loin de dissiper l'étrangeté, ne faisaient que la préciser et l'approfondir. Quelle ambiguïté dans la disposition que ces verriers d'antan avaient donnée à leurs sujets, comme s'ils avaient voulu montrer, à travers l'illustration même de la lecture officielle de la Bible, qu'eux y découvraient autre chose (P. 99).

Il découvre ainsi peu à peu que la relecture n'a d'autre but que de développer une signification plurielle. Livre ouvert qui attend toujours d'autres explications... Les inscriptions de l'Ancienne Cathédrale en sont une parmi d'autres, car la *Bible* est aussi Babel, et sa relecture ne se finit jamais.

Michel Butor fait de même dans *Répertoire V*, lorsqu'il étudie *L'Apocalypse* de Dürer. Sous le titre « La Jérusalem céleste », il propose une nouvelle explication du passage où une grande troupe d'oiseaux vole dans le ciel au-dessus de la ville dont les portes sont gardées par les Anges. L'exégèse traditionnelle identifie la cité comme une représentation de la Jérusalem céleste. Butor, lui, s'appuie sur la figure des oiseaux pour y voir plutôt « la grande Babylone transformée » :

Cette ville splendide à l'intérieur de laquelle nous étions enfermés avec l'apôtre dans la planche du pseudo-martyre, nous avons réussi non seulement à en sortir, mais à la sortir d'elle-même, et c'est elle que nous voyons se métamorphoser en cité bienheureuse ²³⁴.

²³³ La relation entre la *Bible* et les bûchers de Bleston fait en effet penser à Wiliam Tyndale, le père de la *Bible* anglaise, condamné au bûcher par Charles Quint. Sa traduction, publiée en 1525, fut la première version anglaise du Nouveau Testament. Il avait établi son atelier d'imprimerie en Allemagne, hors atteinte des autorités anglaises. Par la suite, jugé et condamné, il fut, en 1536, publiquement étranglé et brûlé. Mais déjà de nombreux exemplaires de sa traduction avaient été transportés clandestinement en Angleterre.

²³⁴ BUTOR, Michel. *Répertoire V*. Op. cit., p.97.

On comprend dès lors que, si la relecture donne la possibilité de trouver un autre sens au texte déjà écrit, celle de la ville considérée comme texte peut provoquer la même ouverture, et que n'importe quelle œuvre peut être considérée comme un livre saint. Le mardi 5 août, dans l'Ancienne Cathédrale, Revel, regardant l'image du fratricide et tournant autour des piliers, tient le guide de Bleston à la main comme « *une livre de messe* » :

J'ai ouvert le guide de Bleston, j'y ai relu la description du Vitrail ; à travers ces lignes imprimées, par leur insuffisance justement, par le sentiment qu'il y avait entre ce texte et l'entretien ancien en novembre, j'ai réussi à reconstituer celui-ci avec une assez grande précision (P. 259).

L'auteur de *L'Emploi du temps* confirme ainsi que « Tout évangile qu'on prend pour l'évangile est un apocryphe, foyer d'un massacre²³⁵ » ; et il exprime la nécessité de « violer ce cercueil scellé délétère, de décoller ces pages agglutinées, d'accrocher ce cadavre, déchirer, remettre en pièces méthodiquement ce caillot, d'y faire circuler à nouveau son air natal, de le profaner pieusement²³⁶ ». C'est en ce sens que tout doit, selon l'expression de Michel Butor, être « mobile ».

Mais il n'y a pas que la *Bible* à soumettre à ce travail de relecture infinie. Et c'est ici qu'apparaît l'autre ouvrage capital : *Le Meurtre de Bleston*.

Relecture du *Meurtre de Bleston*

C'est en essayant de sortir du labyrinthe urbain que Jacques Revel achète ce roman, attendant de son auteur une certaine complicité dans sa lutte contre la ville. Et de fait, c'est après l'avoir lu qu'il décide de lire cette dernière. Les obstacles sont levés : le roman devient un guide qui élargit le champ de la recherche. Mais Revel-lecteur s'aperçoit vite que l'auteur n'exprime pas toute la vérité de la cité. Au fur et à mesure de son propre déchiffrement, la vérité de Bleston ne cesse de s'enrichir et de se complexifier, au point que l'opération à laquelle il se livre s'apparente de plus en plus à un acte de profanation. Ce n'est pas l'auteur qui décide de l'essence de la ville, mais le lecteur, selon sa propre vision. Une polarité inattendue s'installe : profanation et création, pouvoir destructeur et pouvoir inventif.

Revel achète successivement trois exemplaires du *Meurtre du Bleston*. Lors de sa première acquisition dans la librairie, on a enveloppé l'exemplaire de papier brun, avec une étiquette portant le mot : « Revenez », puis il est sorti par « une porte arrière donnant sur une ruelle silencieuse et très étroite, encombrée de tuyaux et d'escaliers métalliques » (P. 71). Cette

²³⁵ BUTOR, Michel. *Répertoire II*. Op. cit., p. 240.

²³⁶ Ibid.

sortie n'est en fait que l'entrée, après l'achat du roman, dans un encombrement semblable à celui des tuyaux. Sur la dernière page de couverture, un simple rectangle blanc est imprimé à la place de la photographie de l'auteur : énigme qu'il parviendra ultérieurement à résoudre à force de relectures.

Puis il perd ce premier exemplaire – « Cet exemplaire que je croyais définitivement perdu » (P. 77) – et met des mois avant de pouvoir en acheter un autre chez un libraire d'occasion, car l'édition s'est entre-temps « épuisée ». Jacques Revel découvrira d'ailleurs par la suite que l'exemplaire qu'il croyait perdu était en fait demeuré chez Ann :

Cet exemplaire qui occupait mon esprit depuis plusieurs jours, la maison des Bailey, cette maison où je vais si souvent, était certes le dernier endroit où j'aurais imaginé le retrouver (P. 77).

Il achète donc un autre exemplaire. Pourquoi ce double achat d'un roman policier qu'il vient pourtant de lire ? Pour le relire, évidemment – et le relire *parce qu'il l'a perdu*, et qu'il a eu de la peine à le retrouver : « en relire le texte dans celui que j'avais mis des mois de recherche à découvrir enfin dans une librairie d'occasion pour le remplacer, car l'édition s'était épuisée entre temps... » (P. 77).

Nouvel achat et relecture se répètent encore : à la fin, Jacques Revel parle de trois exemplaires du roman. Mais le dernier acquis, publié dans une nouvelle édition chez Penguin, porte en quatrième de couverture la photographie qui révèle la véritable identité de son auteur, J. C. Hamilton :

cette fois avec nom véritable et visage, qui se trouve maintenant sur le coin gauche de ma table, à côté de celui de l'ancienne édition que j'avais acheté cet hiver dans une des librairies d'occasion de Chapel Street, pour remplacer le premier de tous, que j'avais marqué de mon nom, qui m'avait servi de guide dans les premiers mois, que je croyais perdu parce qu'Ann m'avait assuré qu'il ne se trouvait plus chez elle, que j'ai vu réapparaître entre ses mains le 1^{er} juin, et que conserve maintenant son fiancé, James Jenkins (P. 363).

Jacques Revel découvre à cette troisième lecture combien la première était insuffisante : elle ne laissait pas suffisamment lire les passages où s'exprimait la hargne nourrie par l'auteur à l'encontre de Bleston :

(...) je ne me souvenais plus que fort mal des expressions de J. C. Hamilton au sujet de la Nouvelle Cathédrale, de ses injures que je n'avais jamais remarquées vraiment avant d'avoir encore une fois relu avant-hier, avec une attention tout nouvellement aiguisée, ce passage qui m'était toujours apparu comme l'un des moins intéressants du livre. (P. 159)

Par la suite, c'est grâce à cette relecture que Revel pourra prendre ses distances par rapport à une vision haineuse de la ville, et devenir ainsi un visiteur autonome, loin de l'étranger dérouté qu'il était jusque là : il sera alors à même de voir Bleston/ Babel selon ses propres yeux.

De la voir et de l'écrire... car même la découverte de l'auteur de l'énigmatique roman n'achève rien. Le livre appelle le livre, la lecture appelle l'écriture, et Revel a besoin d'une nouvelle carte pour reconstituer le visage de Bleston : ce sera sa propre écriture de la ville.

C. Ville écrite

Dès son arrivée dans l'Écrou, cette chambre bien nommée qu'il ne demande même pas à échanger contre une autre tant il espère la quitter dès le lendemain, Jacques Revel remarque l'absence de tout instrument d'écriture et la présence d'un mur de briques : « dans ce réduit sans table, dont la fenêtre donnait, après une petite cour au sol de mâchefer, sur un mur de briques » (P. 119). « Il n'y avait pas de table ; la fenêtre donnait sur un mur de brique au fond d'une cour » (P. 23).

Ce mur va le poursuivre partout, y compris dans sa nouvelle chambre qui donne sur Dew Street :

O beau soir, beau soleil poudroyant dont les éclats moites et comme doucement velus m'atteignent encore, réfléchis par les fenêtres entrouvertes au premier étage des petites maisons de brique assombrie et morose sur le côté de Dew Street (P. 149).

On a dit l'importance de la brique dans la construction de Babel. On a dit aussi sa présence insistante dans le vitrail de l'Ancienne Cathédrale qui illustre le pacte passé entre Dieu et Caïn. Or, Jacques Revel aussi a établi un pacte avec la ville²³⁷, qu'il remercie d'être si cruelle puisque c'est dans le désir de se venger d'elle qu'il s'est mis à écrire – devenant par là le prince « invulnérable à la manière des fantômes, puisque j'ai obtenu de toi cette proposition de pacte que j'accepte » (P. 346). De même que sur le vitrail Caïn est un maçon qui édifie un mur de brique (P. 93), de même Jacques Revel construit un texte, une tour linguistique et textuelle, mot par mot, afin d'écrire Bleston selon sa vision et son expérience. Son désir de trouver une autre chambre pour commencer ce défi n'est que la métaphore d'un nouveau départ et d'une nouvelle existence : désir de communiquer, par-dessus les barrières linguistiques, par-dessus le mur des briques, afin de soulager la souffrance :

²³⁷ Dans *Le Pacte romanesque*, Else Jongeneel, développe cette comparaison entre Caïn et Revel.

Le crépuscule me permet encore d'apercevoir au travers de mes vitres, le mur de briques sur lequel la lune se lève de l'autre côté de Copper Street, ce mur qu'il n'est possible de voir vraiment, en dehors de quelques éclairs, de quelques brefs instants de grâce, qu'en mettant en œuvre toute une immense machinerie afin de démonter ta pesante complexité confuse, Bleston, qui nous englobe et nous sépare, ce mur et moi, ce mur qu'il me faudrait pulvériser pour en extraire tous les germes que j'entend bruire dans ses briques... (P. 363).

Ainsi, l'écriture, qui peut être aussi le processus de destruction du mur, s'élève peu à peu à l'instar de la Tour. Les hommes de Babel ont formé un projet collectif ; le projet de Jacques Revel est aussi collectif : son œuvre se nourrit de mythes et de personnages. Mais on se heurte dans les deux cas au paradoxe d'une entreprise d'ouverture qui a aussi son revers, puisqu'elle tend à enfermer les hommes, à enfermer Jacques Revel.

Le numéro sept et l'écriture

Chiffres et nombres se multiplient dans le récit de Jacques Revel : dates, horaires, adresses. Mais le chiffre sept prédomine. C'est dans le septième arrondissement, celui du centre de Bleston, que Jacques Revel s'installe finalement : un des secteurs « *les plus familiers* » car c'est là où il vit, où il travaille, et où se trouvent la place de l'Hôtel-de-Ville, le Musée, la Nouvelle Cathédrale, le domicile d'Horace Buck, (P. 134). Son nouvel appartement est situé au septième étage de l'immeuble :

J'ai compris que j'avais enfin trouvé, que j'allais m'installer, prendre assise et appui, que c'en était fini avec ces randonnées harassantes et désespérantes d'un bout à l'autre de la ville à la recherche d'une case, que c'en était fini ces lectures minutieuses, défiantes, désabusées, des petites annonces de l'Evening News, tous les soirs de semaine... (E.T. PP. 140-141)

Le chiffre sept, qui vient du latin *septem* « *signifie la perfection, la complétude* »²³⁸. Il a une signification qui nécessite d'être interprétée, car elle apporte de nouveaux éléments sur le mythe de Babel. Ses constructeurs se sont en effet dispersés alors qu'ils étaient parvenus à l'édification du septième étage de leur tour. En regard, Jacques éprouve un vif bonheur à prendre possession d'un lieu (au septième étage) qui marque pour lui la fin de ses pérégrinations : ce qui malédiction dans le récit de construction devient bénédiction dans celui de l'écriture. A quoi il faut ajouter que Revel ne décide d'écrire qu'après sept mois de séjour à Bleston :

²³⁸ MOREL, Corinne. *Dictionnaire des symboles. Mythes et croyances*. Op. cit., p. 803.

C'est maintenant que commence la véritable recherche ; car tous les événements que j'ai enregistrés jusqu'ici m'étaient revenus souvent en mémoire pendant ces sept mois, clairs, intacts, datés sans méprise possible de ces sept premiers jours bien différenciés qui forment une période bien détachée, un prélude, mon arrivée... (P. 45).

C'est aussi le septième jour de juin qu'il commence à écrire ses souvenirs, évoquant alors l'étymologie du nom de la ville : « *Belli Civitas* », dont on a souligné le double apparemment à la bénédiction et à la guerre : « Avant-hier, 7 juin, je transcrivais mes souvenirs d'un dimanche vieux de sept mois [...] C'était la première fois que je consacrais l'après-midi d'un samedi à cette recension de mes heures passées poursuivie depuis le début de mai... » (P. 105)

Comment ne pas faire le lien avec les sept étages de la Tour de Babel, tant marquée et surmarquée par ce chiffre mythique (les jardins suspendus de Babylone sont l'une des sept merveilles du monde, Hénok, bâtisseur de la première ville, est appelé le constructeur des sept cités, etc) ? Rappelons aussi que les Sumériens avaient construit sept villes majeures avant le déluge, qui dura sept jours et sept nuits...

Cette insistance sur le chiffre sept se retrouve dans *l'Emploi du temps* : Bleston est un nom composé de sept lettres – ce qui n'échappe pas à Revel quand il note dans l'évocation de son rêve que « les sept lettres du nom de Bleston devenaient lumineuses » (P. 267). Et c'est aussi au bout de sept mois que Rose change :

Rose [...] qui a tellement changé depuis sept mois de nourriture et de croissance, sept mois d'études et de rencontres, sept mois de résistance dans cette ville, jusqu'à ce milieu de l'été, et en plus l'aventure de cet amour si soudain, si violent, si direct, de ces fiançailles avec un étranger... » (P. 273)

Son corps s'est épanoui, sa voix, son accent et sa connaissance de la langue française se sont développés, son visage s'est purifié, ses cheveux se sont fleuris et ses vêtements se sont modifiés.

Au-delà même de *l'Emploi du temps*, Butor semble accorder à plusieurs reprises une importance particulière au chiffre sept. Dans *Répertoire V* il propose, par exemple, de dédoubler les temps de la grammaire ancienne en ajoutant trois temps antérieurs ou archétypaux, afin d'obtenir un développement en sept, une semaine chronologique :

*Imparfait : Soleil,
Aoriste : Lune,
Présent : Mars,
Futur : Mercure,*

*Futur antérieur : Jupiter, au milieu des temps « actuels »,
Passé antérieur ou plus-que-parfait : Vénus,
Présent antérieur ou parfait : Saturne.*²³⁹

L'écriture et la construction babylonienne / Le double pouvoir

Si tant d'indices, et des plus divers, poussent à considérer *l'Emploi du temps* comme une construction babylonienne, on est en droit d'interroger le pouvoir qu'y prend l'écriture. Car, dans son combat contre la ville, l'auteur du journal comprend que l'acte d'écrire est la seule voie pour sortir de l'enlissement dans lequel il est plongé :

L'été sera court ; quand je partirai en fin septembre, quand je m'arracherai enfin à Bleston, à cette Circé et à ses sombres sortilèges, quand enfin j'aurai la possibilité, délivré, de retrouver ma forme humaine, de laver mes yeux, les jours n'auront déjà plus que cette pauvre clarté déchirée, cette clarté de larmes et de lamentation, qu'ils avaient au début d'octobre lors de mes premiers pas, de mes premières recherches, de mes premières errances, de mes premiers combats, de mes premières défaites, de mes premières résistances dans cette ville ; puis ils deviendront ces ombres de jours que je vivais en novembre, si l'on peut appeler ça vivre, et ils continueront à pourrir, à se liquéfier comme des cadavres, à se recouvrir comme des fantômes, de multiples linceuls de plus en plus trempés de boue, à s'enfoncer comme des noyés, parmi les algues charbonneuses et les bancs de vase, comme ils ont continué jusqu'à Noël (P. 149).

Face à cet anéantissement, il n'aura de cesse de lire et relire, d'écrire pour relire et corriger ce qu'il a lu et ce qu'il a écrit :

J'ai donc lu dans la nuit d'hier ce récit que j'ai écrit moi-même, mais qui m'apparaissait de plus en plus comme l'œuvre scrupuleuse d'un autre à qui je n'aurais su confier qu'une partie de mes secrets, par manque de temps, par incapacité de distinguer encore tout ce qui était important, et aussi, je dois l'avouer, par le désir de le tromper, cet autre, de me tromper moi-même (P. 256).

Se révèlent ainsi quantité de détails qu'il avait « oubliés ou déformés », et qu'il s'efforce de sortir de l'ombre. Le lundi 4 août, par exemple, lorsqu'il parvient dans sa lecture nocturne aux événements du début de novembre, il se trouve envahi par « un sentiment d'insuffisance », car il découvre que ces événements ont un rapport avec sa seconde visite dans l'Ancienne Cathédrale, elle-même intimement liée à la conversation chez les Bailey du dimanche 1^{er} juin, qu'il avait négligé de raconter. La réécriture se développe ainsi sur la prise de conscience des différentes strates temporelles. A la recherche des souvenirs perdus, Jacques Revel ressent la nécessité de ces rectifications :

²³⁹ BUTOR, Michel. *Répertoire V*. Op. cit., p. 83.

Il est indispensable que je rétablisse cette cheville, et puisque le souvenir m'en est revenu si précis, il faut que je le fixe dès maintenant dans ces pages, avant qu'il s'efface et s'engloutisse de nouveau sous la pression d'autres vagues d'événements et de mémoire (P. 257).

Témoignage de la vocation d'écrire un livre : l'écrivain-lecteur va lui-même organiser l'architecture de son texte. C'est par l'écriture que Jacques Revel devient un homme autonome, de cette même volonté d'autonomie qui, dans la Tour de Babel, provoque l'intervention divine, sans que pourtant cela suffise à arrêter l'homme : la réplique de Dieu a au contraire « dirigé et orienté et surtout, elle a conféré à l'initiative humaine une autonomie irréversible²⁴⁰ ». C'est que l'autonomie humaine conduit à la création. De même que les gens de Babel ont, selon une interprétation, voulu se protéger d'un nouveau déluge, de même les phrases de Jacques Revel se dressent pour lui comme un rempart :

Alors j'ai décidé d'écrire pour m'y retrouver [...] ; j'ai décidé d'élever autour de moi ce rempart de lignes sur des feuilles blanches ». [...] « Alors j'ai décidé d'écrire pour m'y retrouver, me guérir, pour éclairer ce qui m'était arrivé dans cette ville haïe, pour résister à son envoûtement, pour me réveiller... (P. 261).

Ecrire et construire : nous sommes frappés par les analogies entre les deux pratiques, et c'est Jacques Revel lui-même qui compare son texte à un édifice (P. 333).

Mais il y vient d'abord par la lecture : sur une page blanche il trace trois mots qui ne sont pas de lui, et qu'il a préalablement recueillis au travers de sa fenêtre sur des reliefs du mur de brique, de l'autre côté de Copper Street. Trois mots qui résument tout ce qui lui était adressé dans une sorte de bruissement qu'il lui fallait d'abord entendre et se contenter d'enregistrer : « Nous sommes quitte ». (P. 340)

Cela éclaire la situation contradictoire dans laquelle il se trouve : à la fois perdant et gagnant. Perdant, puisque c'est à cause de l'écriture qu'il perd les deux jeunes filles, Rose et Ann Bailey, si bien qu'il ne lui reste de ses liaisons avec elles que « ce dérisoire amoncellement de phrases vaines, semblable aux ruines d'un édifice inachevé, en partie cause de ma perte » (P. 333). Mais gagnant, puisqu'il résiste à Bleston, avec pour arme l'écriture, et qu'à la fin il décide de ne pas donner suite à sa tentation de brûler son journal :

Toute une figure s'est achevée dans cette exclusion de moi-même ; et lorsque j'ai vu samedi, en rentrant dans cette chambre, toutes ces pages empilées rayées de lignes d'écriture [...] j'ai été envahi d'une furieuse envie de les brûler complètement, l'une après l'autre, minutieusement, sans en laisser subsister un seul coin... (P. 341).

²⁴⁰ NEHER, André. *L'Exil de la parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*. Op. cit., p.116.

C'est qu'il sait reconnaître combien la malédiction, la cruauté de la ville et son propre désir de vengeance lui ont permis de déployer efficacement sa résistance :

C'est pourquoi je te remercie de t'être si cruellement, si évidemment vengée de moi, ville de Bleston que je vais quitter dans moins d'un mois, mais dont je demeurerai l'un des princes puisque j'ai réussi, en reconnaissant ma défaite, à exaucer ton désir secret de me voir survivre à cet engloutissement, à cette sorte de mort que tu m'avais réservée, puisque je suis devenu maintenant par ce baptême de ta fureur, invulnérable à la manière des fantômes, puisque j'ai obtenu de toi cette proposition de pacte que j'accepte (P. 346).

Prise de conscience de l'impossibilité de parvenir à l'épanouissement et à la victoire sans consentir aux sacrifices : on retrouve là le principe des « cimes et des abîmes » qu'André Neher évoque à propos de l'ascension inventive de l'être humain : « l'homme travaille, pas par pas, à sa chute, comme inversement, les ravins qu'il creuse sont aussi des rampes de lancement²⁴¹ ». La rampe de lancement de Jacques Revel, c'est son projet, son journal.

Le Journal : de la guerre à la quête de soi

Car ce journal constitue un autre lieu de la mémoire de Bleston. Il est la récolte de tous les autres lieux mémoriels, et il est aussi celui de la mémoire de Jacques Revel en tant que sujet. Journal intime ayant pour sujet principal *Le Meurtre de Bleston*, dont le symbole le menace de plus en plus directement. C'est pour s'en défendre qu'il se met à écrire : se défendre de Bleston / Babel, la ville livrée à une guerre permanente. Michel Butor est souvent revenu sur le lien qui se tissait entre l'écriture et la guerre, qualifiant même son œuvre de « littérature de guerre », puisque, à ses yeux, l'homme est en guerre permanente :

*Nous sommes toujours en guerre, de toutes sortes de façon et contre toutes sortes d'ennemis, connus ou non.*²⁴²

Et sans doute ne veut-il que la paix mais il sait que « nous sommes en guerre et que nous en avons encore au moins pour jusqu'à la fin de ce siècle et vraisemblablement pour beaucoup plus longtemps²⁴³ ».

C'est de la même façon que Jacques Revel se trouve dans un monde « hostile », « désagréable », « enlisant », et décide de mener le combat contre Bleston : « cette ville est mon ennemi » (P. 328). « cette ville qui s'acharne contre moi, cette hydre, cette pieuvre aux

²⁴¹ Ibid., p. 117.

²⁴² BUTOR, Michel. *Pour tourner la page. Dialogue à deux voix*. GIRAUDO, Lucien (Dir.). Arles : Actes sud, 1997. P. 24.

²⁴³ Ibid., p. 25.

bras ramifiés, cette seiche vomissant son encre sur nous, nous rendant méconnaissables l'un à l'autre et même à nous même » (P. 324). Car, avant de se mettre à l'écriture, il offre le portrait d'un homme que la ville divise, avec « ses chambres qui usent et avilissent » (P. 48), ses « sortilèges d'usure et de poussière » (P. 307).

Comment retrouver la perspicacité qu'il avait à son arrivée, et reconstruire « ce sol qui s'affermit, qui m'affermit, de page en page » (P. 300), sinon en commençant à tracer les lacets de son récit ? C'est de là qu'il tire sa meilleure encre, et trouve le courage de déchiffrer les énigmes de ses relations aux autres. Le travail d'écriture est peut-être le seul moyen qu'il ait de recouvrer sa véritable identité, pour « ne pas devenir semblable à tous ces sommeilleux que je frôlais » (P. 261). Car il est une construction en acte. *L'Emploi du temps* est une œuvre en chantier, puisque le lecteur assiste à l'édification du journal. Commencé le 1^{er} mai, fête du travail, il assume pleinement le symbolisme de cette date. À l'instar de ce que développe Butor dans « Le roman comme recherche »²⁴⁴, il est à la fois un roman, puisqu'il porte les caractères de l'écriture romanesque, et le laboratoire du roman, le chantier d'un romancier qui intègre le mythe dans la réalité :

*Le romancier, lui, nous présente des événements semblables aux événements quotidiens, il veut leur donner le plus possible l'apparence de la réalité, ce qui peut aller jusqu'à la mystification « Defoe ». Mais ce que nous raconte le romancier est invérifiable et, par conséquence, ce qu'il nous en dit doit suffire à lui donner cette apparence de réalité. Si je rencontre un ami et qu'il m'annonce une nouvelle surprenante, pour emporter ma créance il a toujours la ressource de me dire que tels ont eux aussi été témoins, que je n'ai qu'à aller vérifier*²⁴⁵.

D'une certaine manière, on peut dire que cette vérification est à la source de *L'Emploi du temps*. La lecture, la relecture, l'écriture et la réécriture sont des modes de vérification, qui portent tout à la fois sur les événements du *Meurtre du Bleston*, sur les mythes, sur la Bible, sur le plan de la ville et sur son écriture même. Et c'est ainsi, mais ainsi seulement, que la ville de Bleston devient « un livre futur²⁴⁶ », pluriel, riche, divers et mobile (son architecture est constituée à travers une progression de récits). Comme le signale Marie-Claire Kerbrat²⁴⁷, même si tous les récits de *L'Emploi du temps* racontent la même histoire, ils ne la racontent pas de la même manière ni au même niveau. C'est pourquoi elle propose de diviser le roman selon trois échelles : roman populaire et réaliste où domine l'intrigue, roman symbolique où

²⁴⁴ BUTOR, Michel. *Répertoire I*. Op. cit., p.p. 7-11.

²⁴⁵ Ibid., p.p. 7-8

²⁴⁶ C'est dans *La Modification* que Michel Butor emploie cette expression.

²⁴⁷ KERBRAT, Marie-Claire. *Leçon littéraire sur L'Emploi du temps de Michel Butor*. Paris : PUF, 1998. (Coll. Major). P. 95.

domine l'écriture, et roman philosophique où domine la réflexion éthique. Et c'est bien entre ces trois images que Jacques Revel se trouve, sujet et objet d'une écriture labyrinthique qui ressemble à s'y méprendre à son séjour dans cette ville :

Le cordon de phrases qui se love dans cette pile et qui me relie directement à ce moment du 1^{er} mai où j'ai commencé à le tresser, ce cordon de phrases est un fil d'Ariane parce que je suis dans un labyrinthe, parce que j'écris pour me retrouver, toutes ces lignes étant les marques dont je jalonne les trajets déjà reconnus, le labyrinthe de mes jours à Bleston (P. 247).

C'est pourquoi l'écriture du journal prend peu à peu une forme qui l'apparente à celle de Babel/Babylone, la tour et la ville. Construction du texte à partir de mots, d'inscriptions, de textes et de signes, l'énorme travail du scripteur a pour résultat de mettre de plus en plus profondément en acte le principe auquel Revel se déclare attaché : la quête de soi à travers la ville. Il déchiffre ainsi tout ce qui y existe. On peut donner à cet acte une dimension horizontale – dans la mesure où il passe par un parcours de la cité – tandis que le texte lui-même assume la dimension verticale d'un édifice construit selon une géométrie de la superposition, à l'instar de la Tour inachevée de Babel.

Inachèvement de l'écriture de la ville / Inachèvement de la tour

Car la visite de Bleston reste aussi inachevée. Le jeudi 18 septembre, une journée qui lui apparaît assez lumineuse, il retourne voir une dernière fois les lieux auxquels il s'est attaché :

Oak Park, dans le premier arrondissement, au nord-est, revoir le grand chêne, à l'écorce minéralisée, semblable à ceux de la quatrième tapisserie du Musée, [...] je suis allé revoir Birch Park dans le deuxième arrondissement, [...] je suis allé revoir l'argent des branches des bouleaux transparaissant de nouveau au milieu du frémissement de leurs feuilles d'or pâle humide ; puis j'ai remonté lentement la rivière bouillonnante et noir, [...] et lorsque je suis arrivé dans Iron Street à la maison d'Horac Buck, c'était déjà le crépuscule et déjà de nouveau la pluie... (P.P. 376-377).

Puis il évoque ses autres visites en d'autres lieux : les tapisseries du Musée, le Vitrail de Caïn... et même ceux qu'il n'a pas eu le temps de connaître, comme la vieille église Saint-Jude, de l'autre côté de la Slee :

Avant de te quitter, Bleston, ainsi qu'il a été fixé, mon stage d'un an chez Matthews and Sons terminé, le dernier mardi de ce mois, il faut que je retourne contempler ce prestigieux hiéroglyphe de verre devant lequel en moi tu t'interroges ; il faut que je prenne de toi la plus grande connaissance possible en ces jours comptés, de toutes ces articulations de ton corps, de ce vieux faubourg par exemple, de l'autre côté de la Slee, au sud-est de la Prison, à l'extrémité du neuvième, autour de l'église Sainte-Jude qui possède quelques vitraux anciens... (P.P. 347-348).

Inachèvement de la visite. Inachèvement de l'écriture, aussi, puisqu'il n'a pas eu le temps de porter sur le papier les événements qui se sont passés le soir du 29 février : là où ils allaient précisément rejoindre la voix décalée et la voix rétrograde pour *parachever* leurs minutieux parcours. Le 29 février d'une année bissextile ? Michel Butor, lui-même explique malicieusement cette lacune :

A 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 dans le train avant qu'il puisse nous le dire. Il quitte la ville et son texte. Donc nous ne saurons jamais ce qui s'est passé le 29 février de cette année-là ²⁴⁸.

La grande aiguille est devenue verticale, et les phrases resteront donc « semblables aux ruines d'un édifice inachevé », (P. 333), comme la Tour de Babel. Mais, ici, il ne s'agit plus d'un échec dans la tentation de circonscrire l'insaisissable. Tout y est volontaire et a pour but d'éviter l'enfermement, de laisser la voie pour que d'autres jalons viennent se poser. C'est cette perspective de l'inachèvement de l'écriture qui fait justement de *l'Emploi du temps* un édifice ouvert. Et, contre la tradition de l'échec, elle nous permet même de lire de manière analogue la construction inachevée de la Tour : un moyen de laisser place aux autres hommes, aux autres langues et aux autres cultures ; en finir avec l'histoire du peuple unique.

Dans l'inachèvement de son journal, Jacques Revel ne produit pas une image triste de son objet, qui devient même plutôt jubilatoire, car partie intégrante d'une écriture poétique. Car l'inachèvement se laisse (re)lire comme la marque d'une recherche toute fondée sur l'écriture, et qui souligne à sa manière la modernité butorienne : celle d'un grand expérimentateur qui lie étroitement sa pratique à une nouvelle conception de l'Ouvre :

(...) l'œuvre n'étant qu'un moment, un nœud, décisif certes, à l'intérieur d'une structure, d'une aventure beaucoup plus vaste, ce qui explique pourquoi de plus en plus toute exécution, toute rédaction, ne peut plus être considérée que comme une étape dans un processus dont on ne peut jamais dire qu'il soit achevé. ²⁴⁹

L'inachèvement n'est ni décalage ni rupture. Il est la marque d'un espace ouvert qui s'étend à l'infini. L'intérêt du projet de Jacques Revel est de montrer que les différentes disciplines se complètent dans l'inachèvement et que c'est ce processus qui permet paradoxalement de

²⁴⁸ BUTOR, Michel. *Improvisations sur Michel Butor*. Op. cit., p.p. 84-85.

²⁴⁹ BUTOR, Michel. *Répertoire V*. Op. cit., p. 251.

compléter ce qui n'a pas été fait... Comme l'écrit André Helbo : « Guidé par le souci de créer un langage spécifique, l'écrivain construit le Livre, en contrôle les inachèvements. »²⁵⁰

Tour de Babel d'après Nicolas de Crécy

²⁵⁰ HELBO, André. *Michel Butor, Vers une littérature du signe*. Op. cit., P. 16.



Mur peint, Lyon, 262 avenue Berthelot

Troisième partie

Babel des cultures

Introduction

Michel Butor est un grand voyageur : (« J'ai beaucoup voyagé et mes voyages ont eu énormément d'importance sur ce que j'ai écrit...²⁵¹ »). Mais l'œuvre qui en porte la trace ne se laisse pas assimiler à une simple entreprise de description de villes ou de sites : c'est leur culture qu'elle interroge – ou plus exactement : leurs cultures. Et c'est cette interrogation qui le situe, à ses propres yeux, comme écrivain :

*La Terre tourne lorsque je me promène et la Terre tourne bien sûr lorsque je suis à ma table et que j'écris*²⁵².

C'est qu'écriture et voyage ont toujours été pour lui étroitement liés²⁵³, et que les villes traversées lui ont avant tout permis de découvrir le dialogue entre les différentes civilisations, la possibilité de faire de la différence un facteur d'équilibre dans la rencontre. Ainsi renverse-t-il le sens du mythe de Babel : la différence et la diversité, qui y apparaissent comme punition de Dieu, deviennent dans la reprise butorienne la plus belle expérience : celle qui ouvre vers le sens de l'altérité. Et cela est vrai dès la première lecture – archéologique – des lieux : l'autre se manifeste dans les strates successives des villes, qui articulent passé, présent et même parfois futur à travers leur urbanisme et l'architecture de leurs monuments.

Ce faisant, Butor assume le rôle de découvreur, mais surtout de transmetteur de culture. Il est un voyageur ouvert à toutes les influences et qui, selon les termes de Jean Roudaut, part « en possédant un certain savoir, qui devrait tenir lieu de rameau d'or, pour pénétrer dans les espaces où l'étranger se montre de plus en plus étrange. Ce qui se révèle ainsi, c'est le fait que notre savoir de départ n'était ni total, ni homogène²⁵⁴ ». Les images et les impressions qu'il collecte proposent un parcours à travers l'histoire, la culture, la civilisation et les arts, conçus

²⁵¹ « BUTOR, Michel. « L'Écriture nomade », in *Butor aux quatre vents, suivi de L'Écriture nomade par Michel Butor*, D'ALLENBACH Lucien (Dir.). Paris : José Corti. P. 137.

²⁵² SKIMANO et TEULON-NOUAILLES, Bernard. *Michel Butor, Qui êtes – vous ?*. Op. cit., p. 296.

²⁵³ Dans un entretien avec Jean-Christophe Aeschlimann, il confirme que « pour parler d'un lieu il fallait que je sois ailleurs²⁵³ ». Entretien de Michel Butor avec Jean-Christophe Aeschlimann, in *Butor aux quatre vents*. Op.cit. p. 191.

²⁵⁴ ROUDAUT, Jean. « Mais je reviendrai.. », in *Michel Butor aux quatre vents*. Op. cit., p.100.

ou appréhendés de telle sorte qu'il ne s'agit nullement d'un carnet de routes mais d'une invitation à rencontrer le patrimoine de l'humanité, à constater que c'est à partir de la diversité culturelle que le dialogue s'établit. La différence des idiomes n'est plus une sanction divine, mais un avantage qui fait de notre monde une arche de Noé contre la mort.

C'est en quoi la littérature et le voyage, même si ce sont des activités bien distinctes, sont liés par des rapports étroits. La polysémie même du terme « voyage » l'indique bien puisqu'il désigne autant le « déplacement d'une personne » que le récit qui rend compte de ce mouvement²⁵⁵. Le déplacement est accompagné par le texte : cela va des cartes postales adressées à ceux qui ne se sont pas déplacés, jusqu'aux notes personnelles et au récit proprement dit :

On pourrait considérer le récit de voyage comme un genre où la littérature expose ce qu'elle cherche à faire ; tout écrivain souhaite que son lecteur tire de ses romans le profit que lui promettent les récits des voyageurs ²⁵⁶.

Et sans doute, dans sa volonté de transmettre ce qu'il a vu, le voyageur-écrivain se heurte-t-il au fait que les lieux visités ont été déjà dits par d'autres. Mais ils ne l'ont pas été dans la langue qui est la sienne, et personne n'illustre mieux cela que Stendhal quant il écrit : « Je ne prétends pas dire ce que sont les choses, je raconte la sensation qu'elles me firent ²⁵⁷».

Dès son premier *Génie du lieu*, publié en 1958, un an après *La Modification* (déjà roman de voyage à sa manière), Michel Butor développe avec le livre un rapport particulier qu'il ne cessera d'interroger et d'expérimenter par la suite, et que l'on pourrait qualifier d'emblée ainsi : c'est le voyage qui va désormais fonder le livre, lui donner sa raison d'être et lui permettre de devenir un ouvrage sans frontières. Au lieu de s'enfermer dans l'univers clos et autonome du roman, il devient un objet ouvert sur le monde extérieur. Fasciné par la diversité des régions et des cultures, Butor devient de plus en plus, comme le dit Lucien Dällenbach, un « écrivain à l'écoute des voix de la Cité et de notre polyphonique Babel planétaire²⁵⁸ ». Ses textes traitent des villes, des textes et de tous les arts comme matière à littérature :

On peut publier des études sur des textes, et analyser par exemple les rapports entre ceux-ci et la vie de la personne qui les a écrits. On peut étudier la façon dont fonctionnent ces textes, pourquoi ils nous

²⁵⁵ *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : le Robert, 1998. P. 199.

²⁵⁶ ROUDAUT, Jean. « Mais je reviendrai... », in *Butor aux quatre vents*. Op. cit., p. 99.

²⁵⁷ STENDAL. Rome, Naples et Florence [1817], in *Voyage en Italie*. Paris : Gallimard, 1973. (Coll. Bibliothèque de La Pléiade). P. 360.

²⁵⁸ DÄLLENBACH, Lucien. « Une écriture dialogique ? », in *La Création selon Michel Butor. Réseaux-Frontières-Écart*. Paris : Nizet, 1991. P. 209.

touchent, nous intéressent, ce qu'ils nous apportent. On peut faire la même chose pour des peintures, des sculptures ou de la musique. On peut faire cela aussi pour des monuments architecturaux ²⁵⁹.

Mais, ils en traitent aussi dans le but d'inviter au voyage leur lecteur, de l'associer à la richesse des lieux :

Le récit de voyage accompli et manifeste ce double qu'est toute lecture, il peut emporter avec lui ce trajet perpendiculaire, pour aboutir à un déplacement du lecteur, à le changer de lieu mental, finalement changer son lieu. ²⁶⁰

Butor décida de partir en Égypte par besoin de quitter Paris, ville qu'il aimait mais avec laquelle il sentait le besoin de prendre de la distance. Ce premier déplacement a fait de lui un nomade. Et de même que les tribus non sédentaires ont appris de science immémoriale à suivre les animaux à la trace et à décrypter les signes de la végétation, de même l'écrivain-nomade s'initie, au fil de ses pérégrinations et de ses pages, à voir, à déchiffrer et à lire :

Le nomade, pour utiliser la région dans laquelle il se déplace, est obligé de reconnaître un certain nombre de signes. Il doit rappeler d'une migration à l'autre qu'il y a à tel endroit un point d'eau ou dans telle région du blé. Il se souviendra que près de tel rocher, il y a des succulentes baies ²⁶¹.

La terre tout entière se prête ainsi à être observée et interprétée comme une page d'écriture : sa surface est couverte de signes primitifs du même genre que ceux que nous utilisons lorsque nous sommes dans un pays étranger dont nous ne connaissons pas la langue. Et la ville est un livre sans frontières, qui invite à la lire et à dialoguer avec elle : « Se promener dans certaines villes c'est comme écouter une musique magnifique, ou la jouer. C'est comme lire un livre ou une partition ²⁶² ». C'est que, même si elle est faite de pierres, de briques et de béton, ce sont les hommes qui l'ont construite et qui y ont laissé leurs traces et leurs marques.

Chapitre I : Dialogue avec le monde méditerranéen

La première partie du *Génie du Lieu*, évoque plusieurs villes : Cordoue, Istanbul, Salonique, Delphes, Mallia, Mantoue et Ferrare. Butor veut montrer comment elles sont liées à l'histoire culturelle de la Méditerranée, comment l'Occident, Byzance et le monde islamique ont pour

²⁵⁹ BUTOR, Michel. *Improvisations sur Michel Butor*. Op. cit., p. 128.

²⁶⁰ BUTOR, Michel. « Le Voyage et L'Écriture », in *Répertoire IV*. Op. cit., p.12.

²⁶¹ BUTOR, Michel. « L'Écriture nomade », in *Butor aux quatre vents*. Op. cit., p. 144.

²⁶² BUTOR, Michel. *Improvisations sur Michel Butor*. Op. cit., p.130.

souche commune ce monde méditerranéen, et comment, l'Orient et l'Occident ont, par là, laissé leurs traces sur les mêmes monuments architecturaux²⁶³. La Méditerranée a, par exemple, connu au Moyen-âge l'Espagne méditerranéenne, l'Andalousie multiconfessionnelle et tolérante, terre du dialogue entre les trois monothéismes²⁶⁴.

Puis le *Génie du lieu* évoque l'Égypte et son mystère, que Michel Butor essaye de percer en s'interrogeant sur l'étonnement de ses habitants devant leur propre passé. C'est qu'il cherche à offrir des modèles de référence pour une culture du présent : invitée à cheminer vers le futur, mais à partir d'un passé qui a des racines lointaines dans l'Histoire, la civilisation et la culture. Pour lui ce que nous cherchons dans l'archéologie n'est pas tant notre passé que notre avenir, une capacité à maintenir la mémoire collective, et donc à vivre le présent comme une réflexion de l'hier trouvé vers le demain.

Cette spirale de la réconciliation des espaces, des cultures, des religions et des temps, c'est d'abord et avant tout dans l'architecture que Butor apprend à la lire et à la faire lire.

A. Dialogue architectural - Dialogue des civilisations

À la fois art et technique, l'architecture répond à trois critères que le théoricien romain Vitruve (premier siècle avant J.- C) a bien définis et qui sont encore actuels : la beauté, la solidarité et l'utilité. C'est pourquoi, même si chaque époque, les observe de manière différente et renouvelée, l'œuvre de l'architecte est toujours cohérente, forte, porteuse d'identité, de valeur culturelle – et donc d'une Histoire, qu'elle raconte comme le ferait un livre. Mais elle sait parfois être aussi une véritable œuvre d'art, travaillée par les architectes successifs qui ont transformé la pierre en images et ont même su la faire chanter. Dans *Improvisations sur Michel Butor*, l'auteur souligne que l'architecture de la ville est :

*Une école de peinture qui dure pendant des siècles, c'est aussi une littérature, une musique et ainsi de suite*²⁶⁵.

²⁶³ Dans l'introduction de *L'Art du Moyen Age*, Jean-Pierre Caillet confirme que « *la Méditerranée demeure le centre de gravité de ces civilisations et, concrètement parlant, le principal théâtre de leurs échanges* ». CAILLET, Jean-Pierre (dir.). *L'Art du Moyen Age, Occident, Byzance, Islam*. Paris : Gallimard, 1995. p. 15.

²⁶⁴ « À l'origine "al-Andalus" désignait toutes l'Espagne islamique, c'est-à-dire, du VIII^e au Xe siècle, la plus grande partie de la péninsule ibérique ; sa frontière septentrionale suivait approximativement la cours du Douros, sa frontière orientale les Pyrénées. Il doit donc pouvoir se trouver des vestiges matériels de la culture islamique dans toute cette région », BARRUCAND, Marianne, BEDNOZ Achim. *Architecture maure en Andalousie*. Cologne: Taschen, 1992. P.12.

²⁶⁵ BUTOR, Michel. *Improvisations sur Michel Butor*. Op. cit., p.130.

Conformément à notre projet, nous nous proposons donc d'accompagner Butor dans son voyage-livre, de suivre ses chemins et ses phrases, pour voir et entendre le dialogue babélien des cultures dans ce qu'il nous montre et nous dit.

Cordoue : La Grande Mosquée / La Cathédrale

Butor aborde Cordoue par les livres, sous les auspices de Gongora :

Ce devoir qui relie Gongora à Cordoue, j'en ressens en moi-même comme un reflet, très atténué bien sûr puisque mon séjour a été très bref, puisque je ne suis pas né dans cette ville, puisque je n'ai nullement été formé par elle, mais suffisamment clair.... (P. 16)

Cette clarté provient d'une civilisation qui a existé et existe toujours, tandis que celle dont parle le poète a disparu :

Certes, lorsqu'il nous parle de murs et de tours, je pense qu'il a dans l'esprit une enceinte qui n'existe pour ainsi dire plus aujourd'hui, mais comment aurait-il pu la séparer de cette autre enceinte intérieure qui reste intacte et de ce minaret que l'on venait de surhausser d'un couronnement baroque ? (P. 17)

Il fait référence à une série de transformations qui convergent dans la célèbre mosquée que le Khalife Abd al-Rahman I (756-788) fit édifier en 785, et dont la construction s'est poursuivie, par adjonctions successives, sous Abd al-Rahman II (833-852), al-Hakam (961-976) et al-Mansur (938-1002). L'histoire dit qu'elle aurait même été bâtie sur les fondations d'une ancienne église chrétienne ²⁶⁶.

Or, ce monument dit un dialogue à multiples voix et à plusieurs niveaux.

Le premier est celui de la tradition et de l'innovation. La mosquée est en effet fortement influencée par une architecture antérieure, tant islamique que locale. La biographie de son fondateur – rescapé du massacre des Umayyad ²⁶⁷ et très nostalgique de sa Syrie d'origine et des fastes de Damas – laisse ses marques, notamment au travers du toit charpenté. Et les bâtiments locaux antérieurs aux édifices arabes sont également présents : arcs en fer à cheval, colonnes en marbre bleu et rose, chapiteaux qui proviennent de palais antiques ou wisigothiques abandonnés. D'un autre côté, d'importantes innovations ont été réalisées. C'est ainsi que pour modifier les colonnes wisigothiques, bien plus petites et plus fines que les

²⁶⁶ CAILLET, Jean-Pierre (dir.), « Al-Andalus et les empires maghrébins », in *L'Art du Moyen Age, Occident, Byzance, Islam*. « La Grande-Mosquée de Cordoue, construite à l'emplacement d'une église, témoigne aujourd'hui encore du génie de ses maîtres d'œuvre ». Op. cit., p. 503.

²⁶⁷ Après presque un siècle de règne sur le monde Islamique, la dynastie Umayyad fut décimée lors d'un banquet par ses successeurs, les Abbasides. Abd al-Rahman parvint à rejoindre l'Espagne après cinq ans de fuite.

colonnes syriennes, les architectes ont imaginé une colonnade à deux étages d'arcs, qui confère au monument une incroyable légèreté.

Dans le décor, un deuxième dialogue s'esquisse, puisque les sourates du Coran en mosaïque à fond d'or ont été réalisées par des mosaïstes byzantins, envoyés spécialement par le Basileus Nicéphore Phocas comme « cadeau » à son homologue d'al-Andalus.

Mais c'est un troisième niveau qui requiert particulièrement l'attention de Butor : tout l'édifice est conçu de manière "ouverte" et, se prêtant à extensions et compléments, affiche ainsi sa disponibilité au dialogue :

Le principe architectural de la mosquée de Cordoue est tel qu'elle pouvait s'accroître quasi indéfiniment. En effet, plus la distance de la cour au mihrab est longue, plus l'effet cherché d'obscurcissement progressif et de luminosité par contraste s'accroît. (P. 26)

Extension et ouverture culturelles, puisque les vestiges qui nous sont parvenus permettent de penser que « l'architecture monumentale de cette époque se situe dans la continuation de l'art émiral, enrichie toutefois d'éléments nouveaux dus aux contacts avec les empires byzantin et abbassides. »²⁶⁸ Extension et ouverture spatiales, aussi : Butor explique que la construction des arcs doubles ne vise pas à gagner de la hauteur, mais à créer un espace multiplié par la projection sur une seule rangée de colonnes, de la figure que donnent deux rangées à arcs simples. La même volonté se retrouve, selon lui, dans la partie qu'il considère comme la plus riche du monument : l'amplification d'Al Hakam II, où une petite colonne semblable à la grande colonne est posée comme ornement de chaque côté du pilier qui sépare la naissance des arcs inférieurs de celle des arcs supérieurs.

Quatrième (niveau de) dialogue. Après la reconquête chrétienne de Cordoue en 1236, une église fut bâtie à l'intérieur de la mosquée, puis, au XVI^e siècle, une véritable cathédrale gothique s'éleva au milieu de la salle de prière. Il en résulte, de nos jours, un chef d'œuvre multiculturel illustrant la possibilité de promouvoir dialogue et compréhension. Butor cite bien le mot fameux de Châles-Quint regrettant la transformation de la mosquée – « Si j'avais su ce que vous vouliez faire, vous ne l'auriez pas fait, car ce que vous faites là peut se trouver partout et ce que vous aviez auparavant n'existe nulle part » (P. 22) – mais c'est pour en prendre le contre-pied et dire son admiration pour ce qu'a d'unique l'édifice composite qui s'offre aujourd'hui à nos yeux :

²⁶⁸ BARRUCAND, Marianne. « Al-Andalus et les empires maghrébins », in, *L'Art du Moyen Age, Occident, Byzance, Islam*. CAILLET, Jean-Pierre (Dir.). Op. cit., p. 507.

Je commence à voir moi-même vu un assez grand nombre de mosquées, que ce soit au Caire, en Tunisie, ou à Constantinople, et je puis constater qu'en effet ce qui est là n'existe nulle part ailleurs.
(P.22)

Une marque forte de ce dialogue réussi réside, aux yeux de Butor, dans le charme de la cour de l'édifice. À l'instar de tous les monuments de ce genre, la cour de la mosquée est l'endroit de la « tranquillité publique ». Mais cette dernière prend un sens particulier lorsqu'il s'agit d'un lieu où s'entrecroisent désormais les « auras » islamique et chrétienne. Un tel lieu de recueillement ne saurait donc être symboliquement replié sur lui-même et clos : c'est pourquoi l'écrivain insiste (retrouvant la vocation « horizontale » du bâtiment) sur la nécessité de rouvrir les portes actuellement murées, pour que la lumière rediffuse à nouveau :

Il faut rouvrir toutes ces portes aujourd'hui murées ; il faut remplacer ces voûtes blanches du VIII^e siècle par le plafond de bois découpé et peint dont il subsiste de nombreux morceaux dispersés et dont on a reconstitué une partie ; il faut supprimer la cathédrale plateresque et tout ce qui gêne le jeu composition des arcades ; il faut éliminer complètement la distribution de la lumière (P. 23).

L'histoire de cette vocation au dialogue ne s'achève cependant pas avec la construction de la cathédrale : pour Butor elle trouve son épanouissement symbolique dans le tombeau qui y fut construit pour enterrer l'Inca Garcilaso de la Vega, mort en 1616 (le même jour, dit-on, que Shakespeare et Cervantès). Fils d'un hidalgo espagnol et d'une princesse Inca, né à Cuzco en 1539 et parti vers l'âge de vingt ans s'installer sur la terre natale de son père, ce célèbre métis, après avoir quitté les armes, consacra son activité d'écrivain érudit à redorer le blason de ses ascendants Incas en critiquant tous ceux qui les tenaient pour des barbares et en retraçant l'histoire du Pérou. Mais son entreprise de réhabilitation se doublait d'une admiration parallèle extrême pour les Espagnols et l'Eglise.

Rien de plus naturel que sa présence dans la cathédrale, estime Butor, puisque c'est en cette ville qu'« admirable figure de la sourde persistance agissante d'une civilisation, [il a] décidé de se fixer pour nous transcrire en chef-d'œuvre que sont ses *Commentaires royaux*, les récits qu'il avait entendu raconter dans son enfance » (P. 27). Nouvelle rencontre et nouveau dialogue, donc : pour Butor la satisfaction qui devait envahir Garcilaso quand il longeait les murailles de ce Cordoue provenait certainement du fait qu'elles lui rappelaient celles de la forteresse dont il avait exploré les recoins dans les jeux de son enfance (« dont les grandeurs sont incroyables à qui ne les ont point vues, et font imaginer et croire à ceux qui les ont regardées avec attention qu'elles furent faites par voie d'enchantement et que les firent des démons et non des hommes », p. 28).

Mais il y avait plus encore, car la Mosquée-Cathédrale comptait au métis non seulement sa propre histoire – n'est-elle pas, elle aussi, le témoin d'une civilisation vaincue par les Espagnols ? – mais aussi sa propre fierté, puisque les conquérants durent se résoudre à l'évidence qu'ils étaient incapables, face à ce chef d'œuvre, de le « remplacer par quelque chose qui arrivât à semblable perfection » (P. 28). Ils n'ont pas détruit la mosquée, et ont tenté de la christianiser, de lui arracher son caractère musulman. En vain, bien sûr : Charles-Quint fut le premier à reconnaître qu'une telle entreprise : « s'est soldée par le plus instructif des échecs ». (P. 20). C'est cet échec qui a permis le dialogue – et qui a permis qu'un Inca métis s'y trouve vraiment chez lui avant que, près de trois siècles et demi plus tard, un écrivain-nomade en soit bouleversé.

De l'architecture à l'urbanisme, de la mosquée-cathédrale à la ville : le monument métis irradiant rend à son tour ouverte aux rencontres des cultures une cité qui se présente comme l'inverse de celle de *l'Emploi du temps*, « l'antithèse de Bleston »²⁶⁹. Perdu dans son labyrinthe, Jacques Revel se plaignait de l'absence de centre. Michel Butor, lui, fait à Cordoue l'expérience contraire : celle d'une ville battant au rythme de son centre et de son cœur :

(...) cette charrette, cette lanterne, cette fontaine, cet autel en pleine rue avec ses sombres peintures derrière des vitres et cette superbe harmonie de bruns obscurs que je reconstitue, ces clochers carrés ou octogonaux tels des minarets, et la mosquée surtout, nécessairement, à laquelle je ne pouvais m'empêcher de revenir chaque jour, puisqu'elle est véritablement le noyau de tout cela... (P. 13).

De même, toujours à l'opposé de Bleston, Cordoue devient mémoire nourricière pour celui qui y séjourne, ne serait-ce que peu de temps. Quand Michel Butor décide d'en parler, il ne tarde pas à évoquer la richesse culturelle qui naît des échos qu'elle entretient avec d'autres cultures :

Il ne faut pas avoir vu Cordoue, il faut n'avoir pas éprouvé sa hautaine douceur bienfaisante en communication avec tout ce que l'Afrique méditerranéenne et l'Islam ont à nous offrir de plus enrichissant, pour ne pas comprendre en quoi son souvenir, qui occupe un lieu mental bien distinct, peut et doit être un aliment. (PP. 16-17)

Cette qualité de « lieu mental », qui réfère au titre de l'ouvrage, tient assurément, dans le cas de Cordoue, à la manière qu'elle a d'être irradiée par sa Mosquée et de se prêter ainsi à une lecture polyphonique :

²⁶⁹ SKIMANO et TEULON-NOUAILLES, Bernard. *Michel Butor Qui êtes-vous ?*. Op. cit., p. 41.

Quoi d'étonnant si sa riche rigueur, si la puissante unité de sa croissance, si sa sagesse ont continué et continuent de se diffuser dans la ville entière, malgré les vicissitudes de sa gloire, malgré la chute de son empire, malgré son amoindrissement, malgré son changement de religion et de culture ? (P. 26-27).

Sainte-Sophie

Considérée comme unique en raison de son architecture et de sa splendeur, Sainte Sophie a d'abord été construite par l'empereur Konstantions I (324-337). Incendiée à la suite d'une émeute, reconstruite par Theodosius en 415, elle brûla à nouveau en 532 lors d'une révolution. Iustinanus (527-565) manifesta alors son désir de bâtir une église plus grande que les deux premières : il s'agit de l'église actuelle, transformée en mosquée dès la prise de la ville par les Ottomans en 1453. Les Turcs y ajoutèrent minarets, fontaines et autres mausolées, et le résultat, union architecturale de l'Occident et de l'Orient, fut d'une telle beauté qu'elle devint un modèle de référence :

La Sainte-Sophie, qui demeure à peine dénaturée par ces quatre minarets qui en accentuent la structure, qui règne incomparable, immédiatement reconnaissable, a hanté les architectes ottomans. (P. 37-38)

Les leçons tirées de Sainte-Sophie se retrouvent à l'évidence appliquées aux grands tympans occidental et oriental²⁷⁰.

On trouve, de fait, à Istanbul, les plus belles œuvres de la calligraphie turque, de l'art de la céramique et, avec les mosquées de Rustem Pacha ou surtout de Sokullu Mehmet Pacha, de l'architecture ottomane²⁷¹

Ce sont donc deux modes de dialogue interculturel qui sont ici à l'œuvre, et Butor les salue comme le signe d'une haute civilisation :

Dans ces époques de grandeur et d'audace au lendemain de la victoire, celle de Mahomet le Conquérant, celle de Soliman le Magnifique et de son architecte Sinan, à la fin de XVe et au XVIe siècle... (P. 36)

Le premier est offert par Sainte-Sophie elle-même : dès qu'il s'est emparé de Constantinople, le sultan Méhémet II, grand prince féru d'auteurs anciens, s'avise qu'il est l'héritier des empereurs romains et s'attache à protéger le joyau byzantin menacé par le zèle des

²⁷⁰ HOAG, John D. *Architecture islamique*. Nancy : Berger-Levrault. 1982. P. 334.

²⁷¹ Cf. RAGON, Michel. *L'Homme et les villes. Espace des hommes*. Paris : Berger-Levrault, 1975 : « Lorsque, au XVIe siècle, Soliman décide de transformer Constantinople en ville turque, il fait édifier une Grande Mosquée qui doit surpasser Sainte-Sophie. Mais après tout, il s'agit d'architecture religieuse et de gloire de Dieu, non du prince. Il est entendu que tout bâtiment doit perpétuer un bienfait, non une personne ». P. 100.

conquérants. Lui donnant une vocation conforme à la religion musulmane, il la transforme par ajouts architecturaux et non par destruction-remplacement.

Le deuxième geste interculturel préside à l'édification de la Mosquée de Soliman le Magnifique, construite entre 1550 et 1557 par Sinan à la demande du sultan : fortement influencée architecturalement par la basilique de Sainte-Sophie, elle se manifeste pourtant comme authentique chef d'œuvre d'art musulman. Les Ottomans ont évité le recours à l'imitation du monument le plus expressif de la civilisation qu'ils voulaient remplacer. Placés devant une réalité incontestable – l'impossibilité d'effacer une culture – ils ont adapté sa structure à leur goût, et l'ont pris comme base de leur recherche, en introduisant les variations qui leur ont permis de s'affirmer eux-mêmes.²⁷²

De l'architecture à l'urbanisme, Butor suit la même démarche que pour Cordoue : aller dans des monuments à la cité qu'ils irradiant, de l'interculturel architectural au métissage urbain, de l'admiration que suscitent les monuments nés du dialogue à la fascination pour la ville ouverte et babélieuse qu'ils engendrent.

En l'occurrence, Istanbul lui paraît la cité des trois villes, chacune née de l'histoire et gardant ses structures propres tout en mêlant ses traces à celles des deux autres :

*Ce sont trois villes qui se superposent, et que l'on démêle en errant, trois villes nées de trois invasions.
(P. 33)*

Les deux premières réfèrent aux deux époques anciennes de la cité, l'une par Sainte-Sophie, l'autre par la Mosquée de Soliman. La troisième, elle, est la plus sombre : c'est l'Istanbul « industrielle, la bancaire, la noire, sur ses tramways » (p.33), la ville moderne qui ressemble à Bleston, la Liverpool d'Orient. On a remplacé les belles anciennes maisons de bois par des immeubles en béton, et Butor déplore la disparition progressive de l'architecture ancienne sous la poussée d'une modernité qui plonge la ville dans une atmosphère sombre, de sorte qu'elle meurt dans la régression. Cette modernité contribue en effet à isoler la ville de son passé :

Ce Liverpool d'Orient qui a poussé avec une telle vigueur sur la rive gauche de la Corne d'Or, s'est infiltré de l'autre côté dans le vieil Istanbul, dans la grande ville ottomane qui pourrissait depuis des siècles, y introduisant en quelque sorte ses racines, ses suçoirs dans les interstices de son tissu lâche et usé, drainant sa force. (P. 34)

²⁷² L'œuvre de Sinan « est le symbole même de l'apogée de l'Empire ottoman (...) [et] se distingue par la correspondance avec l'Occident (...) il a su donner à la mosquée une grandeur, une subtilité dans l'équilibre des masses, une qualité de lumière nulle part égalées (...) [qui associent] à l'élan du gothique la grandeur et la majesté complexe des monuments classiques », RAGON, Michel. Dictionnaire des architectes. Encyclopaedia Universalis. Paris : 1999. P. 627.

Cette troisième ville moderne tend ainsi à effacer les autres, et son « totalitarisme » constitue une véritable menace au dialogue des cultures. Elle efface, là où les autres composaient. Elle puise et épuise leurs forces, là où les deux premières avaient appris à se fortifier mutuellement.

La leçon de Salonique

Salonique est pour Michel Butor un sujet de fascination tenant au fait qu'elle est aussi porteuse de plusieurs villes, qui composent un ensemble fondé sur une superposition de sites :

(...) la superposition du site grec et romain, de la ville byzantine, de la ville turque et de la ville balkanique de l'après guerre de 1914. ²⁷³

À la différence du parcours qu'il a suivi pour Cordoue et Istanbul, il ne se déplace pas ici d'un monument architectural à la ville, mais fait se succéder une série de points de vue du voyageur. Le panorama commence par la description du quai où, les soirs de beau temps, les habitants ont coutume de se promener depuis le port jusqu'à la « *tour blanche* » (P. 43). Premier signe : construite par le sultan Murad II en 1430 sur le site d'une ancienne tour byzantine, cette Tour est aujourd'hui un musée dans lequel sont exposés des objets provenant des époques byzantine et ottomane.

Au-dessus de cette ville récente, où les réfugiés sont venus d'Anatolie en 1923, apparaît la ville ancienne avec, en son centre, un immense terrain vague où le regard saisit en vrac des manèges pour enfants, des cars hors d'usage qui continuent cependant de circuler, des églises généralement au-dessous du niveau de la rue, des coupoles de bains turcs, des mosquées désaffectées et les bases de minarets abattus...

De l'autre côté de l'enceinte, on en découvre une seconde, presque vide, que l'on tente aujourd'hui de remplir de baraques en briques d'une seule pièce. Et plus haut se dresse la forteresse des sept tours, maintenant transformée en prison.

Même si Athènes, avec ses monuments, ses jardins, ses collines, ses musées, ses commodités et divertissements de grande ville, a plus de raison d'attirer l'intérêt du voyageur, Michel Butor lui préfère Salonique :

Ce n'est pas seulement parce que j'y ai passé un bien plus long temps ; c'est parce qu'à chaque pas dans les rues aujourd'hui tracées sur l'emplacement de l'illustre reine du théâtre, [je rencontre] les ridicules édifices néo-classique du XIXe siècle (comment est-il possible, se demande-t-on, qu'en ayant

²⁷³ BUTOR, Michel. *Improvisations sur Michel Butor*. Op. cit., p. 131.

continuellement sous les yeux d'impressionnants fragments des originaux les plus achevés, cette population nouvelle ait pu et puisse encore se contenter d'imitations aussi grossières) (P. 49)

Et de s'étonner de rencontrer à chaque pas des témoignages d'une Grèce totalement importée d'Angleterre, de France ou d'Allemagne. Salonique, au fond, donne une leçon d'hellénisme, car elle est

par excellence le lieu où éprouver cette évidence prodigieusement méconnue, que de l'éclatante civilisation hellénique jusqu'à notre temps il n'y a pas seulement ce chemin qui passe par Rome et la Renaissance italienne, mais aussi, l'entrecoupant d'ailleurs plus souvent qu'on ne l'imagine, celui que jalonnent les monuments de l'empire de l'Eglise d'Orient. (P. 52)

Mais il y a un prix à payer à cela : la disparition des monuments anciens, même s'il existe sous la citadelle de Thésée, du Céramique au Lycabette, quelques petites églises médiévales, écrasées entre les brillantes ruines païennes et les bâtiments actuels. Leurs décorations intérieures ont disparu pour toujours :

C'est la toute dernière vague de Byzance qui vient y mourir à nos pieds, sous la marée d'une occidentalisation inévitable et désordonnée. (P. 51)

À la fin de son récit sur Salonique Michel Butor se réfère à Ézéchiél, lequel renvoie à une grande cité antique. Cette cité est « Babylone source ou du moins résurgence d'où coulait en partie pour moi à travers toutes distillations et négations, après tant d'aventures et de reprise, cette liqueur qui m'abreuvait, suintant de la courbe paroi poreuse dans un doux ruissellement de lueurs au fond d'une ruelle inféquentée de Salonique (p. 57).

B. L'Égypte

Les pages que Michel Butor consacre à l'Égypte, dans la dernière partie du *Génie de lieu*, réfèrent à ce qui fut son premier séjour à l'étranger, et l'évoquent à partir de trois sites : la petite ville de Minieh où il fut envoyé pour enseigner le français, Le Caire qui l'a fasciné, et les ruines de Louqsor.

Émerveillé depuis l'enfance par les pharaons, aimant beaucoup se perdre dans les salles égyptiennes du Louvre, il fut ravi quand l'occasion lui fut donnée de connaître cette civilisation sur place, en même temps qu'il découvrait un lieu qui lui permettait de méditer à la manière du Saint-Antoine de Flaubert – « un lieu où je puisse méditer, réfléchir sur la ville

de Paris, Je me suis donc retrouvé à Minieh, une petite ville de la *vallée du Nil* »²⁷⁴ – au sein de ce Delta qu'il assimile au ventre maternel d'une nouvelle naissance :

L'Égypte a été pour moi comme une seconde patrie, et c'est presque une seconde naissance qui a eu lieu pour moi dans ce ventre allongé suçant par sa bouche delta la Méditerranée et ses passages de civilisations, thésaurisant celles-ci et les amalgamant dans sa lente fermentation. ²⁷⁵

C'est ce delta qui va marquer sa vie (son œuvre) et la transformer en voyage, ou mieux encore, comme il le dit, en « *transhumanisme* »²⁷⁶. Depuis ce séjour, il porte toujours en lui un « noyau égyptien » qui l'ancre profondément dans une terre dont la géographie et la diversité culturelle l'ont subjugué. Car ce n'est plus seulement la splendeur mythique de l'Égypte ancienne qui le requiert désormais ; c'est une attirance magnétique vers « toutes les cultures qui, par la suite, ont marqué l'endroit – périodes d'hellénisation, de romanisation, de christianisation, avec les Coptes qui ont développé une civilisation très originale, et puis l'Islam dont la civilisation médiévale, au Caire en particulier, fut extraordinairement riche »²⁷⁷. Son séjour fera du jeune enseignant qu'il était un écrivain, et peut-être est-ce pourquoi il n'a cessé de nourrir le sentiment que quelque chose l'attend toujours dans ce pays – « *ne serait-ce que mon propre fantôme cherchant ses chemins de survie* »²⁷⁸.

Minieh : la rencontre de l'interculturalité

Il arrive en Égypte en octobre 1950 afin d'y enseigner le français, devenu obligatoire dans les écoles secondaires. Le ministre de l'éducation nationale du roi Farouk était alors Taha Hussein, le célèbre écrivain aveugle dont André Gide a préfacé la traduction française du *Livre des jours*. Féru de culture occidentale, traducteur en arabe de Sophocle, Racine et Gide, il avait épousé une jeune française rencontrée lors de ses études à Paris (1914-1917). Ses fonctions de ministre lui permirent de développer les échanges culturels entre les deux pays, et c'est dans le cadre de cette expansion de la francophonie que Butor, qui désirait alors s'éloigner de la France, vit sa candidature retenue pour enseigner en Égypte :

Quand je suis parti pour mon premier séjour à l'étranger, en Égypte, j'éprouvais vraiment le besoin de quitter Paris – ville que certes j'aimais beaucoup, mais à l'endroit de laquelle il fallait que je prenne de

²⁷⁴ « Renversement. Entretien de Michel Butor avec Jean-Christophe Aeschlimann », in *Butor aux quatre vents*. Op. cit., p. 192.

²⁷⁵ BUTOR, Michel. *Le Génie du lieu*. Paris : Crasset, 1958. P. 110.

²⁷⁶ HELBO, André. *Michel Butor, vers une littérature du signe*. Op. cit., p.15.

²⁷⁷ « Renversement. Entretien de Michel Butor avec Jean-Christophe Aeschlimann », in *Michel Butor aux quatre vents*. Op. cit., p. 195.

²⁷⁸ BUTOR, Michel. *Michel Butor par Michel Butor. Présentation et anthologie*. Paris : Seghers, (Coll. Poètes d'aujourd'hui). 2003. P. 50.

la distance. Il y avait quelque chose que je n'arrivais plus à comprendre dans la façon dont fonctionnait Paris, de même que dans la façon dont je fonctionnais dans la ville...²⁷⁹

Il prend son poste à « Minieh », petite ville de « quatre-vingt mille habitants, en moyenne Égypte, à deux cent cinquante kilomètres au sud du Caire, sur la rive occidentale du Nil » (P. 113). Vieille d'au moins cinq mille ans, elle n'offre cependant aucun monument qui témoigne de son passé, et le spectacle qu'elle offre au voyageur qui y accède n'a rien à envier, de prime abord, à celui de Bleston...

*Maintenant représentez-vous le long quai de la gare, avec des pancartes où le nom de Minieh inscrit en caractères européens et, avec une superbe barre épaisse et souple, en caractères arabes...
(P.116-117)*

Le nom signifie « Monat-Khoukou », la nourrice de Khoufou, bâtisseur de la grande pyramide. Et c'est cette même nourrice qui inspire le jeune professeur, dans l'écriture d'abord, dans la nostalgie ensuite : Minieh, Hermopolis et toute la Moyenne-Égypte sont en effet placées sous le signe du dieu Thot, inventeur de l'écriture et protecteur des scribes. Le lien qui s'établit alors entre la divinité mythique et l'écrivain est celui du pouvoir créateur : en apprenant aux hommes une langue articulée et l'art de l'écriture, le dieu a voulu changer le monde, et Michel Butor a confié à Madeleine Chapsal qu'il n'avait pas d'autre ambition²⁸⁰. Enseigner le français dans le pays de Thot, écrire sur ce pays, c'est devenir un « Thotien », et, de fait, Butor sent naître en Égypte « *ses aspirations à la transhumance, au nomadisme*²⁸¹ ». Le plus remarquable est qu'il comprend très vite qu'il satisfera ces exigences dans une expérience dont le terrain est le langage. L'exigence de son métier, la rencontre avec la langue arabe, le patronage de Thot peut-être, le conduisent à un retour sur les langues et une redécouverte de la sienne. Effet interculturel paradoxal : c'est grâce à sa confrontation avec l'arabe, comme il le dit dans un entretien avec Jean-Cristophe Aeschlimann, que Butor, enseignant de langue française en terre étrangère, va apprendre... le français :

Un approfondissement de la réflexion sur le langage est devenu inévitable, tant et si bien que je peux dire que, d'une certaine manière, j'ai appris le français en Égypte.²⁸²

Un des traits majeurs des pages consacrées à Minieh tient à sa découverte du quotidien et aux légers malentendus culturels qui en découlent. Par exemple, venu avec l'intention de préparer

²⁷⁹ « Renversements. Entretien de Michel Butor avec Jean-Christophe Aeschlimann », in *Butor aux quatre vents*. Op. cit., p. 191.

²⁸⁰ CHAPSAL, Madeleine. *Les Écrivains en personne. Entretien avec Michel Butor*. Paris : Julliard, 1961.

²⁸¹ ASSAAD, Fawzia. « Michel Butor L'Égyptien », in *Butor aux quatre vents*. Op. cit., p. 33.

²⁸² « Renversements, entretien de Michel Butor avec Jean-Christophe Aeschlimann », in *Michel Butor aux quatre vents*. Op. cit., p. 195.

une thèse – elle ne verra pas le jour : « *elle s'est perdue dans les sables du Nil* » –, il a, comme Jacques Revel dans *l'Emploi du temps*, besoin de lire et d'écrire, et donc de disposer d'une table. Et comme il a constaté que les tables des maisons égyptiennes étaient des tables basses, il prend soin d'expliquer en détail au menuisier, croquis à l'appui, ce qu'il désire. Du coup, il reçoit une table beaucoup trop haute : « Il s'est dit que j'étais étranger et que par conséquent je m'étais trompé. Mais pour me faire plaisir, puisque je voulais une table si haute, il m'en a fait une vraiment haute ²⁸³ ». Six semaines après, une nouvelle table est enfin prête, beaucoup trop basse cette fois... et il se résoudra à utiliser les livres apportés dans ses malles pour la surélever.

Après quelques mois d'adaptation, il se sent à Minieh comme chez lui – expérience qui ne relève donc pas de l'interculturalité au sens strict mais qui en est le prélude, dans la mesure où d'une part elle relativise l'altérité, d'autre part elle fait éprouver combien la découverte de l'autre est la voie qui conduit à soi :

[...] je me suis trouvé moi-même, vivant en ce pays, me trouvant en quelque sorte devenu l'un d'entre eux ayant particulièrement oublié ses origines et ayant particulièrement bien assimilé l'enseignement européen, comme si j'étais né dans ce pays, comme si je l'avais quitté tout petit pour la France, et que mon arrivée fût un retour. (P. 194)

Et il le confirmera plus de quarante ans plus tard :

J'ai appris dans la vallée du Nil que les objets qui m'étaient les plus familiers, je ne les avais jamais regardés véritablement. ²⁸⁴

On trouve une autre manifestation significative de cette imprégnation de l'Égypte, telle que la conte *Le Génie du lieu*, dans le rapport qu'entretient le jeune Butor à son environnement – à commencer par ces lieux par excellence de l'étrangeté que sont alors pour un Occidental les mosquées. Loin de tout exotisme, ou de tout faux respect équivalant à un rejet, il apprend très vite à s'y sentir à l'aise : « je m'asseyais dans un coin, appuyé à une colonne, les pieds étendus sur les tapis ; personne ne me demandait rien ; j'étais entré dans le paysage ²⁸⁵ ».

La référence au paysage n'est pas neutre, car, au-delà de tel endroit ou monument particulier, c'est tout son rapport à l'espace – et, par là, à l'écriture – qui se trouve progressivement remis en cause et modifié. Il explique en effet que, lorsqu'il se trouvait en Europe occidentale, l'espace lui paraissait de manière évidente rayonner et se déployer de manière égale dans toutes les directions à partir d'un centre qui, tel Rome pour les penseurs et géographes de

²⁸³ BUTOR, Michel. *Improvisations* sur Michel Butor. Op. cit., p. 55.

²⁸⁴ Ibid. P. 73.

²⁸⁵ BUTOR, Michel. *Michel Butor par Michel Butor. Présentation et anthologie*. Op. cit., p.83.

l'Antiquité, était représenté par Paris. Or, la découverte de la vallée du Nil bouleverse de fond en comble cette représentation : la possibilité de déplacement du nord au sud y reste à peu près infinie, tandis que, d'est en ouest, un mur interdit toute échappée : aux yeux d'un Européen, le désert est synonyme d'immensité vide, d'absence de tout repère. Il lui faut donc réapprendre à voir et à se situer, en cette expérience pèsera d'un grand poids dans l'élaboration ultérieure de son *écriture nomade*.

L'Égypte menacée par l'Occident

Dès la sonnerie de la fin de l'école, chaque fin de semaine, Michel Butor prend le train pour aller au Caire, où il a l'occasion de retrouver certaines activités identifiées comme occidentales :

[...] me précipitant dans des cinémas pour y voir des films que vraisemblablement je ne serais pas allé regarder à Paris, [...] hantant les librairies et les bibliothèques de prêt, jouissant de la présence des boutiques, des affiches, et des tramways. (P. 136- 164)

Peu à peu, cependant, il commence à appréhender le pays selon une double image, splendide et malheureuse, qui l'envahit de culpabilité. Le sentiment d'être un citoyen de ce pays – « je commençais à devenir Égyptien moi-même » – l'amène à mesurer les conséquences de la dévastation colonisatrice. Car l'Europe, en imposant ses modes de vie, a introduit dans cette Égypte un changement et un doute. La fascination qu'il éprouvait avant de la connaître tenait à la merveille des « civilisations successives », et il la retrouve dans les monuments qui scandent son histoire, dans les traces laissés par les princes qui ont voulu transmettre le souvenir de leurs règnes en construisant chacun au moins un édifice : Amrou, Hakem, Touloun, Saladine, Bibars, Barouk... De là vient, à ses yeux, le caractère unique d'une ville faite de diversité culturelle et architecturale : « traverser certaines rues, c'est passer d'un temps à un autre, d'un monde mental à un autre » (P. 166).

Mais le jeune voyageur repère aussi que l'empreinte récente de la civilisation occidentale ne vient ni ajouter à cette diversité ni composer avec elle : elle se développe en détruisant, comme si la modernité tendait à effacer les effets et les contingences de l'enracinement. Pour moderniser les quartiers riches, on les a européanisés :

Ce que l'Europe a répandu de pire dans une Égypte en voie de mutation, c'est qu'elle a semé le doute, imposé ses critères de valeur, contaminé irrémédiablement des consciences qui maintenant cherchent, tout comme nous, cette unité qui leur fait défaut. ²⁸⁶

Il regrette que d'innombrables mosquées à l'architecture noble et rigoureuse soient « fissurées », presque abandonnées, alors que des architectes égyptiens auraient pu profiter de l'apport de l'architecture moderne pour poursuivre un métissage culturel, créer un lieu d'excellence et de culture qui intégrerait les diverses expériences contemporaines tout en gardant la richesse des origines. Et cela le conduit à percevoir les ravages d'un ethnocentrisme européen qui prétend évaluer l'histoire mondiale à l'aune de celle d'un seul continent :

sans qu'il soit besoin de faire intervenir ces autres peuples, ces autres civilisations bizarres, curieuses, exotiques, amusantes, mais auxquelles un esprit sérieux, rassis, un monsieur qui s'occupe d'affaires ou de politique considère qu'il ne saurait sans ridicule accorder une attention véritable. (P. 192)

À cette hégémonie il oppose l'expérience qui a été la sienne, et qui l'a conduit à maintes reprises à modifier ses propres manières de voir et de penser au contact des Égyptiens.

Est-il excessif de dire que Butor écrivain est né en (et de l') Égypte ? Que, à travers sa première rencontre avec l'étranger, il ne s'est pas contenté de redécouvrir et réapprendre sa propre langue, comme nous l'avons relevé plus haut, mais est proprement né à l'écriture ? *Passage de Milan* (1954), son premier roman, est en tout cas fortement empreint par la nostalgie de son séjour, telle qu'elle s'amorce dans la dernière phrase du *Génie du lieu* : « *Quand retournerai-je en Égypte ?* » (p. 210). Il garde de ce pays le souvenir d'une expérience qui lui a permis d'affronter l'obscurantisme occidental, des millénaires après le dieu Thot dont la légende rapporte qu'il a voulu, par l'écriture, réconcilier « ces Frères Ennemis que sont le soleil et l'obscurité, le bien et le mal ²⁸⁷ ». Image adéquate d'une rencontre au lieu d'un affrontement : écrire, c'est faire vivre le dialogue. Butor s'en souviendra encore quand, dans le quatrième tome du *Génie du lieu* (1993), il dédiera *Transit B* « aux découvreurs d'écriture ». Car c'est par les descendants de Thot qu'il a connu sa renaissance – comme c'est en comprenant la différence radicale de la notion de la mort entre l'Orient et l'Occident, qu'il a pu se construire une autre image de la vie et de la mort. L'Égypte fut pour lui le lieu et l'occasion d'un *décentrement* : une nouvelle représentation non uniquement du monde et de l'espace mais également de lui-même et de l'écriture.

²⁸⁶ SKIMANO et TEULON-NOUAILLES, Bernard. *Michel Butor, Qui êtes-vous ?*. Op. cit., p.p. 20-21.

²⁸⁷ ASSAAD, Fawzia. « Michel Butor L'Égyptien », in *Butor aux quatre vents*. Op. cit., p. 31.

Comparaison entre les civilisations égyptienne et occidentale, *Passage de Milan* illustre ce qu'il advient à un lieu sans « génie du lieu » : au fil de cette chronique s'étendant sur une nuit, de sept heures du soir à sept heures du matin, tout se passe dans un immeuble de sept étages – le chiffre sept, déjà... – qui rappelle l'isolement des bâtisseurs de la Tour de Babel avant son effondrement. Cloîtrés dans leur appartement, sans communication réelle entre eux, les habitants mènent une vie faite d'anonymat et de fermeture à l'autre. L'un d'entre eux pourtant, un abbé égyptologue, ne cesse de rêver à sa passion, et imagine qu'il fait un voyage dans le monde des morts de l'ancienne Égypte : son lit se transforme en barque dirigée par un homme dont le visage ressemble à celui du paysan exilé qui habite au troisième étage, et qui tient « dans la main le manche d'un gouvernail primitif »²⁸⁸.

Or, ce paysan exilé, avec sa robe bleue et sa calotte ou son turban, est directement inspiré par Ahmed, que Butor avait rencontré sur le bateau qui l'emmenait en Égypte, et à nouveau retrouvé à Louxor :

Comme nous venions de quitter la nécropole de Deir el-Medineh, sur le sentier, un paysan égyptien, grand avec une longue robe bleue presque noire, nous a arrêtés, nous a salués, moi spécialement, avec un air de grande joie. Je ne comprenais absolument pas ce qu'il me disait, ce qu'il me voulait, la raison de son attitude, lorsque soudain j'ai reconnu parmi ses paroles ces quatre syllabes : André-Lebon. (P. 203-204)

C'était le nom du bateau pris à Marseille, sept mois auparavant. Parlant deux langues différentes, les deux voyageurs purent échanger par un autre moyen : les images ont détruit le barrage de la langue, et ils ont partagé le souvenir de l'obélisque de la place de la Concorde – « dont nous avons bien entendu dire qu'il était un obélisque de Louqsor, formule dont nous ne commençons qu'à présent à percevoir le sens et les implications » (P. 208).

Reprise inverse de la froideur, de l'isolement et de l'incommunicabilité des habitants du passage de Milan, l'Égypte reste la référence première : celle où le « génie du lieu » tient à son coefficient d'épaisseur et de rencontre humaine. Elle amorce une quête qui ne prendra pas de fin, et que Butor ne se lassera pas de conduire d'abord dans le monde méditerranéen, en Andalousie, en Turquie de Konya à Istanbul, en Afrique du Nord, à Jérusalem ou à Damas :

Partout, à travers les différentes orthodoxies, je sentais le dialogue plus ou moins occulte avec les civilisations antérieures ou voisines, permettant d'imaginer un avenir d'ouverture, de tolérance,

²⁸⁸ BUTOR, Michel. *Passage de Milan*. Paris : Minuit. 1954. P. 182.

d'élégance généreuse, dont bien des événements de ces dernières risquent de nous faire désespérer.

289

Son seul regret est de n'avoir pu connaître les autres branches du monde musulman, à commencer par l'Iran, qui lui semble apprendre que l'Islam se retourne comme un de ses tapis, et que les occidentaux n'en ont jamais vu que l'envers...

C. La Basilique San Marco : dialogue avec une œuvre inachevée

Description de San Marco (1963) s'inscrit tout à fait dans la suite des expériences regroupées dans le *Génie du lieu*. Outre que nous ne quittons pas le bassin méditerranéen, les liens avec l'Orient s'y manifestent là encore à profusion, tant le sanctuaire et la ville gardent la trace de leurs fondateurs : des navigateurs suscitant un incessant mélange d'influences et ramenant au fil des siècles richesses et prises de guerre issues d'Orient tout autant que du littoral adriatique.

Dès la première moitié du XIX^{ème} siècle, aller à Venise devient un déplacement mythique : peu de récits de voyage qui ne s'y arrêtent, peu d'amoureux célèbres qui n'y vivent leur passion ou leur rupture, peu d'écrivains d'abord ravagés par le mal du siècle, ensuite revêtus de l'habit du dandy, qui ne viennent s'y ressourcer. Or, sur le parcours de ce pèlerinage romantique, la basilique Saint-Marc est une étape essentielle²⁹⁰, qui suscite l'enthousiasme des touristes et l'imagination des romanciers : elle fait voyager, mais elle fait écrire aussi, et c'est cette double qualité qui préside à l'ouvrage de Michel Butor. Le dialogue interculturel entre Occident et Orient, qui constituait le fil des divers chapitres du *Génie du lieu*, y est toujours pleinement présent et interrogé, mais il s'amplifie et se complexifie du fait d'un

²⁸⁹ Ibid., p. 84.

²⁹⁰ Rappelons-en brièvement, du point de vue qui nous intéresse ici, quelques dates clés. Le Saint patron de Venise fut d'abord Saint Théodore – dont le nom témoigne déjà de l'influence byzantine – avant de devenir Saint Marc, dont le corps fut ramené d'Alexandrie en 828, et enterré dans une petite chapelle du Palais des Doges. Une église mausolée lui succéda en 832, mais elle fut détruite par un incendie en 976. Une nouvelle construction est édifiée en 978, puis est de nouveau abattue. C'est en 1063 qu'on édifie un sanctuaire inspiré de la Basilique des Saints Apôtres et de la Basilique de Sainte-Sophie à Constantinople. Son plan original en croix grecque avec cinq grandes coupes, une pour chaque bras de la croix et une au centre, a pour modèle le célèbre Apostoleion de Constantinople, l'église des Douze Apôtres, qui date du VI^{ème} siècle. Chaque coupole définit un espace précis dépendant de sa propre structure de soutien : quatre grandes voûtes reposant sur quatre piliers, chacun d'entre eux reprenant, en plus petit, le module coupole-voûte-pilier. Progressivement, la façade de l'austère basilique se pare de revêtements de marbre et de portiques profonds, soutenus d'une double rangée de colonnettes. Flèches, bas-reliefs, arcs, chapiteaux se mettent en place à partir de cette base. Du onzième au quinzième siècle, la basilique intègre différents styles, assimilant les arts de l'Orient de ceux de l'Occident : outre qu'une bonne partie des ornements provient directement d'Orient, les coupes, et surtout les mosaïques sur fond d'or qui, à l'intérieur, recouvrent entièrement les parois, relient directement l'édifice aux traditions architecturales et ornements de l'art oriental.

second réseau de rencontre : la mise en relation de l'architecture et de l'écriture, de l'édifice et du texte.

De l'architecture au livre

La dédicace sur laquelle s'ouvre *Description de San Marco* adresse l'ouvrage « à Igor Stravinsky, à l'occasion de son quatre vingtième anniversaire ». Au-delà de l'hommage et de l'admiration dont elle témoigne, cette adresse liminaire joue aussi comme une clé, au sens musical du terme : une indication métatextuelle qui vise à caractériser le texte qu'elle introduit. Butor l'a confirmé plus tard en ces termes :

Le compositeur a expliqué que la division de son œuvre en cinq parties lui permettait de participer de la structure de la basilique. Il en est de même pour la mienne. ²⁹¹

À l'instar de *l'Emploi du temps*, l'édition de *Description de San Marco* s'accompagne elle aussi d'un plan, placé non au début du livre, mais à la fin : celui de la basilique, que l'on déploie sans y trouver l'ajout d'aucune explication ni d'aucune indication. Il est « vide » : au lecteur de le déchiffrer. C'est qu'il se contente, si l'on peut dire, de faire écho à la composition même de l'ouvrage, lui aussi divisé en cinq parties. Butor insiste sur cette « *structure enveloppante. Il s'agit là d'une question de topologie de notre espace* ²⁹² ». Il ajoute que la division de la terre en cinq continents n'est d'ailleurs nullement le fait d'un hasard, et c'est cette même division que lui a inspiré l'architecture de la basilique :

De cette bruine de Babel, de ce constant ruissellement, je n'ai pu saisir que l'écume pour la faire courir en filigrane de page en page, pour les en baigner, pour en pénétrer les blancs plus ou moins marqués du papier entre les blocs, les piliers de ma construction à l'image de celle de Saint-Marc. Les cinq portes, les cinq coupoles. ²⁹³

De même que les cinq portes de la basilique s'ouvrent aux visiteurs, de même, dans le livre, une division en cinq chapitres reprend l'architecture de l'œuvre : La façade, Le Vestibule, L'intérieur, Le Baptistère, Les Chapelles et Dépendances.

Mais le rapport va plus loin qu'une simple homologie de composition – le désir d'établir un dialogue textuel avec la construction de l'édifice, conduit Butor à chercher à donner au texte un mouvement inspiré par celui de la basilique : comment faire pour que le texte puisse se courber selon la forme de l'objet architectural ? « *Comment plier ce texte en arc ?* » (P. 38).

²⁹¹ Butor, Michel. « Influence de formes musicales sur quelques œuvres », in *Musique en jeu 4. JAMEUX, Dominique* (dir.). Paris : Seuil, 1971. P.P. 67-77.

²⁹² *L'Arc*, n° 39, 4^{ème} trimestre, 1969. P. 21.

²⁹³ BUTOR, Michel. *Description de San Marco*. Paris : Gallimard, 1989. P. 13.

Cette image de l'arc réfère évidemment d'abord à la courbe des voûtes de la basilique. Mais elle suscite également un intertexte biblique particulièrement adapté : celui de l'arc-en-ciel, qui représente la réconciliation entre Dieu et l'humanité et dont, dans l'ancien symbolisme chrétien, les principales couleurs étaient le rouge, le bleu et le vert, pour le feu, l'eau et la terre.

L'*Ancien Testament* dit en effet qu'après le déluge, Dieu a montré à Noé un arc-en-ciel en lui promettant que, par ce signe d'alliance, il n'infligerait plus jamais de déluge à la terre : Butor s'y réfère explicitement :

Je mets mon arc dans la nuée, et il deviendra un signe d'alliance entre moi et la terre... Et les eaux ne deviendront plus un déluge... » (p. 41).

Noé construisait un autel à Yahvé ; il prit de tous les animaux purs et de tous les oiseaux purs et offrit des holocaustes sur l'autel. (ibid.)

Or, l'arc-en-ciel est comme la reprise divine de la forme de l'arche construite par le même Noé avant le déluge pour préserver la diversité des créateurs qui peuplaient la terre. Et l'examen attentif de la basilique de San Marco fait apparaître aux yeux de Butor qu'elle décrit à son tour une arche, et que, comme celle de Noë, émergeant au milieu des eaux qui entourent Venise, elle répond à sa vocation d'accueillir en son sein la diversité du monde :

Et tous les cris, toutes les conversations emportés dans ce monument, dans cette houle de foule, dans ce lent tourbillonnement, ces fragments et dialogues que l'on saisit, qui vont, viennent, s'approchent, tournent et disparaissent, montrent, s'engloutissent, transparissent 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. (P. 12)

Plier le texte en arc signifie donc aussi le creuser en arche. Le dialogue qui s'établit à ce niveau entre le monument-basilique et le monument-texte amorce une réflexion sur le livre qui ne cessera désormais de solliciter Butor. Dans *Improvisation sur Michel Butor*, l'auteur, après avoir évoqué quelques problèmes liés au changement de la situation de la France par rapport au reste du monde, explique que depuis la guerre, l'un des problèmes majeurs rencontrés par l'écrivain est celui de la transformation du statut du livre par rapport à la réalité et à l'activité culturelle contemporaine. Selon lui, jusqu'à ces dernières années, le livre était considéré comme l'outil le plus important de la civilisation humaine : les trois peuples du Livre ne sont-ils pas les Juifs, les Chrétiens et les Musulmans ? Et aujourd'hui encore tout tourne autour de l'écrit, qui persiste à se présenter sous la forme traditionnelle du livre :

[...] cette espèce de brique de papier blanc formé de feuille superposées que l'on va pouvoir parcourir²⁹⁴

Or, l'échange entre les arts et les cultures qui caractérise la modernité ne peut pas ne pas aussi s'étendre aux formes, et exiger qu'évolue celle par laquelle se transmet l'écrit. C'est une des leçons que Butor tire de la « lecture » de San Marco. Il place sa réflexion sur le livre à venir directement dans la suite de celle de Marcel Proust, qui, dans le *Temps retrouvé*, hésite entre deux images et deux formes du livre idéal : celles de la robe et celles de la cathédrale. Pour Butor :

La cathédrale, un Saint-Marc fabuleux, à l'œuvre inachevée (...). Le livre de Proust, tellement fermé à l'origine, tellement un refuge contre le monde, devient en grandissant (...) un livre ouvert dans lequel le monde doit pouvoir se voir. ²⁹⁵

Ce qui s'apparente, des années après, à une première étape de la méditation de Butor sur le livre naît de ce dialogue avec San Marco, où il se demande comment faire pour « restituer sur la page du livre l'espace des inscriptions de Saint-Marc ²⁹⁶ ». Et sa réponse consiste à opter pour une structure qui invite l'œil à sélectionner des parcours différents sur la page, tout en donnant une impression de stabilité : dans le chapitre *le Vestibule*, par exemple, le texte se plie ou se modèle selon un mouvement qui n'a de sens qu'à conduire vers le centre : « De très savants passages amèneront ceux qui voudront jusqu'à son cœur » (P. 15).

De Babel à la traduction

Lieu par excellence où convergent et conversent, sous le signe du sacré, des traditions culturelles, picturales, ornementales et linguistiques d'origines diverses, la basilique San Marco est devenue aussi, de nos jours, le point de rassemblement et le passage d'innombrables touristes issus de pays différents. Leurs propos forment un dialogue en patchwork particulièrement impressionnant, et plusieurs passages du texte de Butor s'attachent à restituer cette polyglossie qui fait le bruit de fond de la visite, et où se mêlent, selon les groupes, propos anglais, français, italiens :

Ah !- La gondola, gondola ! – Oh ! Grazie. – Il faut absolument que je lui rapporte un très joli cadeau de Venise ; pensez-vous qu'un collier comme celui-ci lui ferait plaisir ? (P. 10)

Décidément on rencontre tout le monde ici ! – How do you say in italian a glass ? » (P. 13)

²⁹⁴ BUTOR, Michel. *Improvisations sur Michel Butor*. Op. cit., p. 207.

²⁹⁵ BUTOR, Michel. « Influence des formes musicales sur quelques œuvres » in *Musique en jeu 4*. JAMEUX, Dominique (dir.). Op. cit., p. 68.

²⁹⁶ Ibid.

– *It's so wonderful ! – Tu as vu cette femme aux lèvres rubis ? (...) It's so nice ! (P. 64)*
*Comment dit-on en italien des bas-reliefs ? – Des Tunisiens. – Jérôme est avec vous ? – Un café. –
Vieille famille vénitienne... – White pearl ! – Magnifique ! Moi, j'aimerais mieux celui-ci. – Il vous plaît ?
Un pigeon. – Ici vous avez la librairie de Sansovino. – Giovanni ! – Lumière. – So wonder... – Vous
croyez ? (P. 109)*

La diversité qu'évoquait, sur le mode architectural, la première appréhension du monument, renvoie, quand l'écoute se substitue au regard, à l'état de Babel juste après sa destruction. Pluralité linguistique dont la confusion est même parfois accentuée par des bribes de communication métisse :

– *Tu as vu cette femme aux ongles corail, corail glacé, corail perlé, corail ice pear !*
– *Do you really like that, dear? Well... – Parle plus plus bas, c'est une église.- (P.44)*

Babel est d'ailleurs aussi présente dans l'écrit : juste avant le passage que Butor consacre à la représentation de la Tour de Babel, il relève l'inscription qui se trouve, de l'autre côté de la place, en vis-à-vis de la basilique :

ET DIXERUNT VENTITE FACIAMUS NOBIS » (« *Ils dirent : Allons ! Bâtissons une ville et une tour
dont le sommet pénètre les cieux !...*

Et *Description de San Marco* s'achève sur une dernière référence à la Tour et à ce que l'on pourrait appeler sa « transcription » langagière : « *Voyez où est la Tour de Babel ? – Oro-Turchi. – Perles. – Perle. – Ombre* » (P. 110).

Mais ce ne sont pas seulement les propos des touristes qui se croisent et se diffractent. Le caractère babélien de San Marco tient aussi à ce que s'y mêlent les registres sacrés et profanes, antiques et contemporains, écrits et oraux. Aux dialogues des visiteurs s'adjoignent les inscriptions latines et sacrées qui – invitations à la prière, citations de la Bible, titres ou commentaires de tableaux ou de fresques... – s'offrent aussi à la lecture et à la traduction. La distribution entre écrit/oral et sacré/profane ne résiste d'ailleurs pas au tourbillon verbal que développe le texte, puisque nous lisons même des passages morcelés : « *Magnif-Wond-Incr* », où le découpage des syntagmes et la mutilation des mots font résonance à ceux des textes bibliques et à leur abréviation effectués par les mosaïstes.

La transformation de San Marco en Babel, la nouvelle écriture qu'y expérimente Butor, se fondent donc, finalement, sur la rencontre de trois types de texte : le « *ruban de dialogues* »²⁹⁷, avec ses caractères en italique, qui fait entendre les exclamations des visiteurs,

²⁹⁷ Michel Butor emploie ce terme pour désigner ce bloc textuel dans « *Propos sur l'écriture et la typographie* », in *Communication et Langages*, 13 mars 1972. P. 20.

leurs interrogations, leurs émerveillements ; le *récit*, en caractères « romains », que tient le descripteur et qui s'ordonne comme une caméra subjective à l'intérieur des différentes salles de la basilique ; les *citations* latines enfin, entourées de grandes marges, doublées par les traductions de la Bible de Jérusalem et l'évocation précise de la décoration.

C'est par rapport à cette profusion que Butor aborde et interroge le processus de la traduction : comment faire pour qu'elle ne devienne pas l'homogénéisation réductrice de l'autre au même, en quoi elle consiste trop souvent ? Pour qu'elle ne rejoue pas, sur les feuilles d'un livre écrit en français, la lutte hégémonique dont l'omniprésence du latin sur les murs de San Marco porte la trace, et que conduisait jadis l'église chrétienne, « contredisant la volonté avouée de l'Éternel exprimé lors de l'affaire de la tour de Babel ²⁹⁸».

La première mesure pour échapper à ce danger consiste à soumettre les citations latines à une traduction plurielle qui en brise l'univocité.

Après avoir cité une ligne du texte latin inscrit, j'en ai donné la traduction française entière d'après la Bible de Jérusalem, traduction ici toute proche, l'inscription reproduisant d'abord assez fidèlement le texte sacré, puis de plus en plus éloignée, des raccourcis de plus en plus violents intervenant à mesure que le temps passe et dans la Genèse et dans des mosaïques. (P.29)

Mais Butor veut aller plus loin et penser également le travail de restitution auquel il s'attache face à un tableau en termes de traduction (et non de description). Rendre une « atmosphère », et non seulement une représentation. Chacune des quarante scènes du Vestibule qui illustrent l'histoire de Joseph est ainsi présentée comme une variante dont la marque textuelle consiste en un certain usage du refrain :

Moi aussi j'ai rêvé...

L'or de la coupole devenant espoir de libération, miroitement de la faveur

[...] mais j'ai poussé un grand cri...

L'or de la coupole devenant silence bruissement dans lequel se serait noyé le cri de la femme. (P. 54)

Ainsi en vient-il à éprouver un lien profond entre écrire et traduire : il s'agit chaque fois d'engager une méditation sur les possibilités de transposer les termes d'une culture dans une autre, et donc d'établir un dialogue qui permettra de les rendre complémentaires :

Si toute l'existence se structure comme un dialogue, on comprend que l'acte de traduction s'élève à la hauteur d'un rédemptif, chaque langue souffrant de ses propres déficiences et pouvant trouver dans la langue étrangère le complément d'un autre allié. ²⁹⁹

²⁹⁸ SKIMANO et TEULON-NOUAILLES, Bernard. *Michel Butor, Qui êtes-vous ?*. Op. cit., p. 86.

²⁹⁹ GROSS, Benjamin. *L'Aventure du langage. L'Alliance de la parole dans la pensée juive*. Paris : Albain Michel. 2003. P. 172.

Loin de se réduire à imposer les lois d'une seule langue, de revendiquer l'état pré-babélien faisant primer l'universel sur le local, la traduction peut devenir l'opération par excellence de l'échange des différences. Ce qui est ici en jeu n'est pas une nouvelle traduction à trouver, mais un nouveau rapport au « traduire », qui s'analyse en termes d'énonciation, et non du seul énoncé. Traduire des cultures consiste à se demander non seulement ce que l'on traduit, mais pourquoi et comment on traduit : c'est donc aussi s'interroger sur l'intraduisible.

On retrouve ce sens et ce travail de traduction dans de nombreux textes de Michel Butor : dans *Mobile*, dans les *Génie du lieu*, dans *Matière de rêves*...Et on comprend, s'agissant de San Marco, que la page de titre ait gardé le nom propre italien³⁰⁰. À l'instar de l'architecture, la traduction implique collaboration : « le bon traducteur développe une affinité avec l'écrivain originel de nature quasi familiale³⁰¹ ». Et elle conduit à une création que Butor trouve admirable : « Tout traducteur est un divin³⁰² ». C'est que par elle, la langue y retrouve une vocation plus vaste : elle n'est plus le vase clos, la gangue protectrice qui ne se définit pas par rapport aux langues étrangères. Elle devient proprement pluralité de langues : une voie vers le progrès de la communication, une ouverture aux échanges avec d'autres langues, comme avec d'autres textes.

Dialogue avec d'autres textes / Naissance d'un nouveau texte

Ultime spécificité et révélation de San Marco : elle ne se contente pas d'appeler le livre, elle est livre elle-même. Parmi tous les édifices occidentaux, elle est « peut-être celui qui comporte plus d'inscriptions » dit le narrateur-descripteur (P.26). Un ensemble métisse de briques, de petits cubes de verre, d'images et de textes, s'unit pour donner naissance à une seule œuvre de nature simplement architecturale et textuelle : une mise en dialogue s'établit peu à peu entre les matériaux et fait qu'on retrouve dans cette basilique « toute l'histoire du monde formant une boucle » (P.27).

La démarche s'effectue en plusieurs étapes : elle débute par une opération de déchiffrement (« j'ai déchiffré les inscriptions »), de sélection (« j'ai séparé les mots ») et de rétablissement (« j'ai rétabli ceux qui sont abrégés », P.28). Vient alors un second temps : celui de la citation et de la traduction. Or, comme le signale Else Jongeneel, ce travail de

³⁰⁰ Dans *La Modification*, on trouve des noms italiens et français. Quelque fois, l'auteur emploie une forme mixte.

³⁰¹ BUTOR, Michel. *Improvisations sur Michel Butor*. Op. cit., p. 193.

³⁰² BUTOR, Michel. *Michel Butor par Michel Butor. Présentation et anthologie*. Op. cit., p. 143.

lecture-écriture, de discernement et de montage, « *ressemble à l'écriture intertextuelle*³⁰³ », puisqu'il consiste en une certaine adaptation des textes existants en vue d'établir un dialogue avec ce que l'auteur écrit lui-même.

On pourrait dire que la basilique a d'abord une fonction de « réservoir » pour un texte butorien qui, comme elle, offre une mosaïque de citations, un assemblage composite d'éléments de nature différente. La question est cependant de savoir si le texte qui en résulte a les moyens d'acquérir une identité propre, d'unir de manière singulière le sens du même et le sens de l'autre.

C'est là qu'intervient une deuxième fonction du monument : celle de « modèle ». D'emblée la façade de la basilique nécessite d'effectuer une lecture et non point d'être vue comme un simple mur séparant l'église de sa place. Elle doit être considérée comme une partie intégrée et intégrante qui s'inscrit dans la continuité, comme « un organe de communication » (P. 15). « (...) vitrine, (une) montre d'antiquité » (p. 14), « habillée des dépouilles de Constantinople » (p. 20), elle est un musée qui expose les prises opérées par les expéditeurs vénitiens en divers territoires du monde méditerranéen, et elle se lit comme un feuilletage : plusieurs siècles après le remodelage byzantin inspiré par l'église des Saints-Apôtres de Constantinople, les vainqueurs ont rapporté de nombreuses colonnes et de nombreuses frises qui auraient été elles-mêmes déjà pillées sur des monuments antiques. Son métissage – c'est là sa fonction de modèle – se déploie entre remplacement et destruction. Le pillage n'est alors plus considéré comme un crime ou une faute. Paradoxalement, il devient un acte qui célèbre les pillers et leur donne légitimité car il aboutit finalement au métissage d'une œuvre architecturale somptueuse.

Butor se situe explicitement dans la lignée de ces pillers. Au niveau textuel, une opération de métissage tout à fait semblable est mise en œuvre pour susciter une nouvelle lecture. Il s'agit d'abord de repérer une multiplicité de voix, car : « 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 » (p. 23). C'est l'étape de la Bible de Jérusalem (P. 29). Viendra ensuite celle de « *la Bible dite de Cotton, au British Museum* » (P. 33), qui permettra de relier nombre de thèmes affichés sur les mosaïques à une tradition très ancienne. Plus tard, le visiteur poursuivra sa remontée dans le temps et trouvera même des références au texte de la Vulgate (P. 40)

³⁰³ JONGENEEL, Else. *Michel Butor, Le pacte romanesque*. Op. cit., p. 186.

Animée par cette communication de traditions successives, la construction devenue simultanée de la basilique et du texte se propose ainsi comme une lecture multiple fondée sur un principe de métissage. C'est parce qu'il assume à la fois la construction et la destruction des textes, des langues et des livres, que *La Description de San-Marco* réalise un dialogue des cultures – et répond à son modèle :

La basilique San Marco a une situation précise dans l'histoire de l'art également. Byzance est présent dans ce monument et l'Orient me fascine. San Marco c'est un joint, une charnière, la rencontre admirable de plusieurs monde. » ³⁰⁴

... Mais, parce que le monde ne se limite pas à l'espace méditerranéen, Michel Butor décide d'aller encore ailleurs pour écrire sur d'autres villes :

Mais la Méditerranée, me suis-je dit, ça ne suffit pas. Il faut quand même sortir de ce cercle-là. ³⁰⁵

Chapitre II : Dialogue avec le Nouveau Monde

Un grand nombre des œuvres de Michel Butor retracent ses voyages et ses séjours dans l'extrême Occident : États-Unis, Canada, Mexique, Australie, etc. Contrairement à ce qu'on pourrait attendre, il n'y raconte cependant pas ses aventures et impressions personnelles de voyage, s'attardant plutôt à la réflexion et aux images que lui inspirent ces pays. Car, à ses yeux, les villes de ces régions du monde portent en elles toutes les contradictions possibles des continents qu'elles symbolisent. Attentif à leur réalité et à leurs représentations imaginaires, il établit à travers elles un dialogue entre l'Ancien et le Nouveau Monde. Alors que *Description de San Marco* s'appuie sur les couches de l'histoire, sur les successions des activités humaines au cours du temps, la représentation de l'Amérique se veut le reflet de l'immensité géographique de ce pays, des décalages horaires, historiques et ethniques qui le séparent de l'Europe.

C'est la lecture ainsi conduite de l'ensemble américain qui permet de parler d'une découverte ou d'une nouvelle conquête qui atteint jusqu'à l'écriture de Butor. Car il lui apparaît vite que toute tentative de réduire les États-Unis à un sujet de roman est vouée à l'échec. *Première vue*

³⁰⁴ « Michel Butor, architecte de San Marco », in *La Gazette de Lausanne*, 15-16 février 1964. Repris dans *Michel BUTOR, Entretiens. Quarante ans de vie littéraire V. I. 1956-1968*. Op. cit., p. 233.

³⁰⁵ BUTOR, Michel. « Les Sphères armillaires, Réponses à quelques questions sur Le Génie du lieu », in *Butor aux quatre vents*. Op. cit., p. 160.

*de Philadelphie*³⁰⁶, écrit pendant son premier séjour en Amérique, est le premier texte qu'il consacre au Nouveau Monde : du point de vue stylistique, il reste encore proche du *Génie du lieu*. En revanche, au cours de son deuxième séjour, l'écrivain acquiert la certitude que sa réponse aux Etats-Unis ne peut en aucun cas prendre la forme d'un récit de voyage à la première personne. Le déferlement de sensations et d'impressions provoqué par sa confrontation avec ce pays le contraint en effet à un face-à-face qui implique certes ses propres représentations, mais également son lien avec d'autres villes ou avec d'autres textes – comme *Degrés*, son roman alors le plus récent (1960). Après la publication de ce dernier, Michel Butor abandonne d'ailleurs le genre romanesque pour s'orienter vers d'autres formes littéraires, et il semble que son séjour aux États-Unis ait été décisif sur ce point. Fasciné par l'espace-temps qu'il y découvre, il écrit alors *Mobile*, qui marque le divorce avec le roman, et il s'engage dans une recherche de forme nouvelle où l'auteur peut dialoguer en liberté avec le continent américain grâce à une écriture nomade.

Mobile (1962), *681000 litres d'eau par seconde* (1965), *Le Génie du Lieu 2 : Où* (1971), *Transit* (1992), *Le Génie du lieu 4* (1993) sont, de fait, des œuvres qui semblent inclassables car elles cherchent à créer une perception et une forme d'écriture capables de repenser le monde et d'en donner une image différente de celle que d'autres écrivains ont déjà pu proposer :

*Tout écrivain qui va aux Etats-Unis est contraint de raconter ses expériences américaines. La plupart de ces livres sont naturellement très mauvais, même ceux qui sont signés d'auteurs assez intéressants. J'ai été frappé pendant mon premier séjour là-bas par le fait que ces livres étaient profondément trompeurs.*³⁰⁷

Dans *Mobile* (1962), se pose donc le problème de parvenir à écrire (sur) les États-Unis de manière adéquate, à restituer leur espace mental et géographique de façon à ce que cela paraisse juste même pour les Américains. Pour cela, Butor va systématiser la leçon tirée de ses voyages antérieurs : il faut apprendre à lire les paysages, les monuments et les villes – donc à les transformer en textes – si on veut les écrire de manière adéquate. Et il est significatif que l'ouvrage, comme ce fut le cas pour Bleston dans *l'Emploi du temps* et Saint-Marc dans *La Description de San-Marco*, inclue une carte des États-Unis. Le livre a été réalisé à partir de l'idée selon laquelle « *les États-Unis peuvent être considérés comme un*

³⁰⁶ Texte publié dans *Les Lettres nouvelles*, n° 9, décembre 1960, p.p. 153-155. Il est daté de « Bryn Mawr, le 9 mars 1960 ».

³⁰⁷ BUTOR, Michel. *Improvisations sur Michel Butor*. Op. cit., p. 133.

*gigantesque texte*³⁰⁸ » : ce n'est donc pas à proprement parler des Etats-Unis qu'il s'agit, mais de leur image et de l'analyse spectrale de la topographie américaine.

À travers la fiction d'une heure de cours de géographie dans une classe de seconde, et à travers un montage narratif très subtil, *Degrés* (1960) s'appuie sur la découverte et la conquête de l'Amérique pour la mettre en dialogue interculturel avec les sociétés européennes :

*Dans Degrés il y avait un nombre de classes, d'heures de classes, pendant lesquelles on parlait des Etats-Unis ; dans le cours de géographie, il est question des Etats-Unis, on peut étudier, on peut chercher comment sont présentés les Etats-Unis dans Degrés.*³⁰⁹

Le thème principal en est l'Amérique, étudiée non selon ses divers aspects géographiques, mais selon une logique des signes culturels. Michel Butor présente les Etats-Unis comme le lieu d'un passé culturel discontinu, et il les oppose sur ce point précis à l'Europe. C'est la raison pour laquelle il a recours aux citations de nombreux écrivains, découvreurs et présidents américains.

C'est cette même quête des signes d'interculture qui se retrouve dans 6810000 litres d'eau par secondes. *Étude stéréophonique* (1965), où le flux ininterrompu des chutes du Niagara, un des grands monuments naturels de la géographie américaine, se laisse lire comme un texte marquant la fin d'une certaine histoire tragique des États-Unis – celle du meurtre de l'Indien – et le début d'une autre histoire, d'un dialogue ouvert sur l'avenir. De même que la chute de la Tour de Babel a marqué la fin de la langue unique et le commencement de la diversité, de même les chutes du Niagara deviennent une métaphore du destin, et apparaissent peut-être comme le génie par excellence du continent américain : un chemin qui ouvre vers d'autres lieux.

Les ouvrages qui transforment ensuite en série ce qu'avait amorcé *Le Génie du lieu*, font un choix de « géographie critique » délibérément comparatif, où interviennent l'Ancien monde caractérisé par l'Asie dans *Le Génie du lieu 2 : où* (1971), le dialogue australien entre passé et avenir³¹⁰ dans *Le Génie du lieu 3 : Boomerang* (1978), une Babel des cultures et des villes du monde dans *Le Génie du lieu 4 : Transit A — Transit B* (1992), et le monde chinois dans *Le Génie du lieu 5 : Gyroscope* (1995). Confirmation du lien de plus en plus étroit qu'établit l'auteur entre l'acte de lire et celui d'écrire : la quête interculturelle s'y exprime plus

³⁰⁸Ibid. p. 136.

³⁰⁹ CHARBONNIER, Georges. *Entretiens avec Michel Butor*. Op. cit., p. 15.

³¹⁰ « C'est un pays dont la nature est profondément différente de celle des autres continents. Une espèce d'autre planète à l'intérieur de la terre », in *Improvisations sur Michel Butor*. Op. cit., p. 173.

que jamais dans une recherche d'écriture, qui s'est déplacée de l'expérimentation narrative (instances narratives, organisation de la diégèse) présidant aux romans vers l'expérience du livre, de sa mise en page et de sa composition.

A. *Mobile* : les États-Unis, lieu de rencontre entre la Nouvelle et la Vieille Europe

Dans sa présentation des États-Unis, Michel Butor range les États du pays selon l'ordre alphabétique d'un atlas français : « le nom de la Caroline du Nord se trouve à la lettre C et non à la lettre N (North Caroline) »³¹¹. Commentant ce choix, Roland Barthes, souligne que, dans la mesure où les États de l'Union refusent tous les autres classements, de type géographique ou pittoresque par exemple, une telle présentation rappelle « *la nature fédérale donc arbitraire* » du pays : « Cette structure exprime, représente la mentalité américaine ³¹² ». Mais l'auteur de *Mobile* a procédé à cette modification pour mieux faire percevoir au lecteur francophone l'hétérogénéité, la multiplicité et l'inachèvement qui caractérisent le vingtième siècle, dans une attitude de méfiance envers la tentation de la linéarité et de la cohérence : une dénonciation de toute représentation unifiée de monde. Roland Barthes, ne fait-il d'ailleurs pas lui-même du fragment une arme contre l'idéologie ?

La répartition des noms obéit à trois rubriques : noms indiens, noms formés à partir des régions d'origine des émigrants (villes et villages anglais, allemands, français), et noms nostalgiques se transformant en noms utopiques, noms de création, noms moraux comme Eden, Utopia, Philadelphia.

Ainsi, la difficulté de la réception de *Mobile* est proportionnelle à la volonté de comprendre l'Amérique³¹³. Roland Barthes explique que la difficile réception du livre provient de sa singularité formelle, notamment de sa discontinuité apparente. Comme nous allons voir, le choix d'employer cet ordre alphabétique oriente le lecteur vers une découverte de nouveaux liens entre les éléments.

³¹¹ Ibid. p. 136.

³¹² « A propos de *Mobile*. Deuxième entretien avec Michel Butor », SAINT AUBYN, Frédéric. *The French Review*, 1^{er} février 1965.

³¹³ Dans un entretien réalisé par Jean Vuilleumier et publié dans *La Tribune* de Genève, 25-26 septembre 1965, Michel Butor explique la difficulté de la réception de ce livre : « *A sa parution, le livre a provoqué un scandale ; aujourd'hui, l'ouvrage a fait son chemin. Beaucoup de lecteurs se sont habitués à lui. La forme de *Mobile* n'avait pas été concertée : il y avait là un gros risque, que j'ai été bien obligé de prendre. Mais j'étais très inquiet au moment de la publication, et la violente réaction de la critique et du public m'a secoué* ».

Mobile est dédié à un peintre américain : « À la mémoire de Jackson Pollock ». En quelques lignes placées sur la quatrième de couverture, l'auteur invite le lecteur à découvrir la réalité du Nouveau Monde en se déplaçant et à ne pas se contenter de voir les images ou d'entendre les histoires. Et cette réalité est appréhendée à travers un discours, mi-boniment mi-poème, évoquant les deux océans et même les oiseaux migrateurs :

Respirez l'air des 50 états !/ De ville en ville, de frontière en frontière, de la côte Atlantique à la côte Pacifique !/ Des centaines de fleuves, des centaines d'oiseaux, des centaines de voix !/ Les Européens, les Noirs, les Indiens !/ Vivez aujourd'hui avec votre famille la rigolade, l'aventure, le drame du passé, du présent et du futur de l'Amérique !/ Voyagez à travers un continent, à travers des siècles, pour jouir des frissons d'un spectacle grand comme l'Amérique elle-même !/ Excitation !
Aventure ! Education !/ Depuis la Nouvelle Angleterre coloniale jusqu'à l'Ouest des pionniers, des villes de la frontière Mexicaine aux ports des Grands Lacs, du Cap Canaveral au passage du Nord-Ouest !/ Feuillotez les ouvrages du grand peintre et naturaliste John James Audubon, lisez les déclarations du président Jefferson, et suivez un véritable procès de sorcière !/ Regardez les américains, vivez avec les américains, roulez dans leurs longues voitures, survolez leurs aérodromes, déchiffrez leurs enseignes lumineuses, flânez dans leurs grands magasins, plongez-vous dans leurs immenses catalogues, étudiez leurs prospectus, arpentez leurs rues, dormez sur leurs plages, rêvez dans leurs lits !/ Mobile !/ Une orgie de surprises et de frissons !

Michel Butor ne prétend pas décrire l'ensemble de l'Amérique, mais plutôt à la présenter par référence à des totalités différentes, telle l'Europe, auxquelles elle s'oppose. Pour lui, la représentation d'un pays est toujours liée à celle d'un autre³¹⁴. Cette liaison provient du fait que l'espace n'est pas statique : il est doté d'une mobilité qui mène sans cesse à d'autres lieux. Mais, dans *Mobile*, ces autres lieux peuvent être créés dans un même pays. Nous retrouvons ainsi le principe butorien selon lequel les frontières sont faites pour être ouvertes : il n'y a de terre que partagée. Dans la page d'un livre, comme sur la terre, pour créer un ensemble de rencontres, il faut « *un long travail d'ajustement* ³¹⁵ ». C'est pour cela qu'il s'est efforcé, pour chaque État américain, de donner à cet ensemble la meilleure forme possible. Le classement des noms a été fait de telle sorte que dans chaque page se produise le plus grand nombre possible de rencontres, qui se manifestent à plusieurs niveaux. Elles nécessitent tout d'abord l'accueil du nouveau venu, afin qu'il parvienne à se retrouver et se reconstruire selon sa propre identité, même s'il ne se trouve pas sur la terre de sa naissance. Mais comment faire

³¹⁴ Dans *L'Emploi du temps*, le héros Jacques Revel est un Français installé en Angleterre ; dans *La Modification*, Léon Delmont est un Français qui traverse la frontière franco-italienne pour aller à Rome.

³¹⁵ « Les buts de l' « Union des écrivains », PIATIER, Jacqueline. *Le Monde*, 29 JUIN 1968. Repris dans Michel BUTOR, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire. Vol. I, 1956-1968*. Op. cit., p. 357.

quand les nouveaux venus expulsent les natifs et les indigènes ? Comment réagir face aux tentations mortelles d'adaptations des Indiens à leurs exécuteurs ? Comment les nouveaux venus doivent-ils se comporter s'ils ne veulent pas devenir semblables à ceux qui ont été exterminés ?

Création d'une nouvelle topographie

Le texte de *Mobile* commence curieusement par citer Cordoue, comme si Butor voulait partir de cette ville européenne pour faire passer son lecteur de l'Europe à l'Amérique :

*nuit noire à
Cordoue, ALABAMA, le profond sud,
nuit noire à
Cordoue, ALASKA, l'extrême Nord.*

On y verra la marque d'une hétérogénéité qui se retrouve au fil du texte dans le recours simultané à l'anglais et au français pour nommer les États : *New Jersey, New Mexico, Caroline du Nord, Caroline du Sud, Dakota du Nord, Dakota du Sud*. Même si cette traduction épisodique a pour but premier de « rapprocher dans l'ordre alphabétique des régions [du Middle West] voisines géographiquement ³¹⁶», elle s'inscrit aussi dans le projet plus général de créer un génie des lieux en faisant échec aux puissances tyranniques de l'identité.

Mais la mention initiale de Cordoue révèle surtout que l'intérêt majeur de Butor se porte sur les Européens d'Outre Atlantique, dont l'histoire lui permet une exploration systématique de la rupture entre les individus et les lieux où ils se trouvent :

Ils venaient chassés de l'Europe par les guerres de religion. (P. 90).

Chassés de leur terre, ceux qui deviennent alors des immigrants se mettent en quête d'une autre – et les États-Unis accueillent les étrangers. Mais une voix anonyme les avertit : « *Méfiez-vous de ce continent !* » (P. 37)

Cette voix peut signifier la peur d'un nouveau lieu, la crainte d'une rupture avec la mère patrie, mais aussi et surtout la résonance du passé terrifiant qui hante toujours cette terre américaine. Elle s'adresse aux Européens qui sont allés en Amérique pour s'enrichir, sans chercher à connaître vraiment leur nouveau pays :

Ils n'avaient qu'une idée en tête, c'était revenir en Europe pour se venger à l'argent... (p. 91)

³¹⁶ HELBO, André. *Michel Butor, Vers une littérature du signe*. Op. cit., p. 68.

Placés en exil, et afin de surmonter leur néant identitaire, ils éprouvent le besoin de se retrouver, de renouer avec leurs semblables, dans l'attente d'un retour qui ne se réalisera peut-être pas, pour faire disparaître la distance qui les sépare de leur patrie. Ils cherchent donc à exister en « identifiant les Etats-Unis à leur Occident³¹⁷ », et ne pensent qu'à créer une Nouvelle Europe :

Nouvelle France, Nouvelle Angleterre, Nouvelle Écosse, Nouvelle Brunswick, Nouveau York, Nouvelle Hollande, Nouvelle Suède, Nouvelle Orléans, Nouveau Hampshire, Nouveau Jersey, Nouvelle Amsterdam, Nouveau Londres sur une Nouvelle Tamise ». « Ne suis-je point encore, ou plutôt ne suis-je point déjà en Europe, puisque je suis bien à Milford ? (P. 99).

Appellations exemplaires ; les immigrants donnent des noms déjà existants aux cités qu'ils bâtissent peu à peu en Amérique : Florence, Berlin, Waterloo, Oxford, Cambridge, Manchester, Glasgow, Bristol... Ces gens qui arrivent d'Europe, puis un plus tard de l'Est des Etats-Unis, éprouvent un besoin vital de nommer ces lieux nouveaux qui sont quelquefois un simple paysage, mais peuvent aussi être les lieux de rencontre de lignes idéales, les nœuds d'un quadrillage distribué sur un espace dont les particularités originelles ont été effacées. Ainsi s'explique la dédicace de *Mobile* à Jackson Pollock, un des représentants les plus caractéristiques de l'Action-Painting, conception dynamique de la création qui caractérise le renouvellement de la peinture américaine après la seconde guerre mondiale³¹⁸. Michel Butor justifie ce choix par le fait que ce peintre réalisait son travail debout au-dessus d'immenses toiles posées à terre, en faisant couler de la peinture en surface, ce qui lui permettait de matérialiser de grands trajets d'un bout à l'autre d'un véritable territoire pictural. L'artiste prenait possession de ces rectangles en les explorant d'un bout à l'autre avec ces lignes auxquelles les mouvements de la main ajoutaient des boucles, qui dans ses tableaux le même rôle que les échangeurs d'autoroutes dans le paysage réel.

La relation entre l'écriture de Michel Butor dans *Mobile* et la peinture de Jackson Pollock tient aussi à un autre aspect. L'artiste américain est également l'inventeur d'une technique très particulière, connue sous le nom de « dripping », qui consiste à projeter la peinture, diluée à l'extrême, à la surface de la toile sans toucher cette dernière, créant ainsi de vastes réseaux de gouttes et de lignes colorées. Cette manière de peindre très particulière trouve son écho dans la façon dont Michel Butor organise le texte de *Mobile* en une série de fragments textuels disposés au fil des pages. Comme dans la peinture de Pollock, ces gouttes verbales finissent par tisser toutes ensemble l'immense réseau du livre et semblent elles-mêmes déposées à la

³¹⁷ Ibid. p. 47.

³¹⁸ Voir *Répertoire III*, p.p. 356-369 où Michel Butor cite Jackson Pollock.

surface de la page. De même que Pollock tourne autour de la toile posée au sol, Butor nous donne l'impression de circuler autour de l'espace américain afin de déposer les signes de son écriture révélatrice.

Une telle promotion de l'éclatement et du fragment, de l'enchevêtrement et du divers, tient à ce que le paysage américain est l'opposé du paysage européen : dans les États européens, habités depuis longtemps par différentes nations, existe un enracinement, tandis qu'en Amérique, après l'effacement des anciens habitants, se produit un mouvement de peuplement rapide issu de vagues successives d'immigration :

*Oui, cela est, ces murs de verre avec leur délicat réseau d'horizontales et verticales sont merveilleux, le ciel s'y prend ; mais à l'intérieur de ces cases, toutes les bribes de l'Europe se trouvent empilées pêle-mêle.*³¹⁹

C'est en ce sens que, historiquement parlant, cette construction européenne va permettre au pays d'accueil de s'ouvrir à d'autres cultures et ainsi de créer un « génie » qui résulte de la production d'un ensemble – ethnique, social et culturel – particulièrement métissé. Tous les nouveaux arrivants diffusent leur mentalité dans cette nomenclature en gestation qui fait, en principe, dialoguer sans cesse la Vieille et la Nouvelle Europe. Mais en principe seulement... car la question se pose de savoir si l'Amérique devient vraiment au fil de son histoire un lieu compatible avec la promotion du dialogue des différentes cultures.

Dialogue de jour, dialogue de nuit

Après appropriation par nomination des lieux, les nouveaux arrivés entreprennent de se construire une identité sociale sur le même modèle : en identifiant les États-Unis à leur Occident. Mais ce qui pourrait être l'amorce d'un dialogue multiculturel, où interviendraient à la fois les diverses cultures originaires et l'apport du nouveau pays, s'oriente tout autrement. À ce stade, il apparaît plutôt à Michel Butor que le processus identitaire se développe à travers deux dialogues distincts qui entrent en rapport dialectique : le dialogue de jour et le dialogue de nuit :

*Dans l'ensemble, Mobile met en scène deux sortes de blancs : les « grands hommes » et la « population », décrites dans leur ensemble, particulièrement, dans leurs rêves. Il en résulte deux dialogues des blancs : dialogues de jour et dialogues de nuit*³²⁰.

³¹⁹ BUTOR, Michel, *Répertoire III*. Op. cit., p. 354.

³²⁰ Dans *Mobile*, on compte trois nuits et deux journées qui s'étalent ainsi : des pages 7-15 nuit, 16-113 jour, 114-168 nuit, 169-294 jour, 295-333 nuit.

Le premier affiche les origines et se manifeste dans le rapport avec le reste de la société. Pour qu'une collectivité se développe, il faut qu'elle soit prête, en tant que corps social, à accepter la représentation de l'autre, qui, à son tour doit offrir une représentation positive de lui-même. Cette navette incessante entre représentation et identification est l'enjeu d'une dialectique du groupe : il faut afficher une image valorisante de soi pour dialoguer avec les autres. C'est la raison pour laquelle, même si les populations migrantes souhaitent accéder à une vie différente et meilleure, elles continuent dans leur grande majorité à vivre à partir de leurs valeurs locales propres, à renouer directement avec leurs traditions pour en tirer les parties essentielles de leur identité. Et c'est à partir de ces affirmations multiples et diverses que ces créateurs d'une Nouvelle Europe, née de la rupture et de l'exil, entendent créer une sociabilité. Les dialogues de jour se déroulent donc dans un cadre de politesse et de civilité superficielle :

*(« Hello, Mrs. Greenwood !- L'immense marais d'Okefenokee,
- en continuant vers le sud, ») (P. 17).*

(« Hello, Mrs. Warren ! ») « -Le lac de l'Enclume » (P. 55)

Mais ils ont leur envers :

Ces dialogues de nuit vont nous donner, en quelque sorte, le revers des personnages, l'intérieur des personnages, mais comme on parle de l'intérieur d'un habit, ce qu'il y a dans leurs poches ou ce qu'il y a l'intérieur de leur chemise ou de leur costumes. Pendant le jour, ils ont leur costume, ils sont définis par leur costume ; pendant la nuit, c'est l'autre côté, le revers de leur costume, l'intérieur qui apparaît.

321

La nuit tient en effet une grande place dans l'ouvrage. L'auteur se plaît à en évoquer la dimension obscure : l'expression « nuit noire » revient à maintes reprises, qui à la fois symbolise l'intimité cachée et permet de la protéger. Les dialogues qui s'y tiennent restituent la réalité enfouie dans les cœurs ou les entrailles des personnages, révèlent ce qu'ils rêvent de faire ou avoir :

Elle rêve qu'elle se promène seule dans la nuit noire. (P. 117)

Qu'elle va dans un coin de sa ville qu'elle n'a jamais vu... (P. 118)

Il rêve qu'il s'embarque sur la mer. (P. 130)

Or, les rêves sont le chantier du désir : ils murmurent ou esquissent ce qu'on n'a pas, ce qu'on cherche. Dans le cas des nouveaux immigrants qui sont ici mis en scène, ils ne disent ni la nostalgie de la civilisation très ancienne à laquelle ils sont en train de s'arracher, ni l'euphorie

³²¹ CHARBONNIERS, Georges. *Entretiens avec Michel Butor*. Op. cit., p.193.

que susciterait l'idée d'une nouvelle civilisation à construire. C'est que nous n'en sommes plus au temps des Grands Pionniers. Le pays dans lequel ces immigrants arrivent s'est déjà constitué, fier de ses conquêtes, comme le rappelle ce passage emprunté par Butor à Benjamin Franklin :

[...] l'Amérique est le pays de travail, et nullement ce que l'Anglais appelle Lubberland, ou le Français Pays de Cocagne, où les rues, dit-on, sont pavées de miches d'un demi-boisseau ». (P. 244)

Il faut donc en rabattre sur l'idée, ou l'espoir, d'un dialogue qui s'instaurerait entre l'Amérique et l'Europe, entre une civilisation lourde de culture, de pensées et d'œuvres, et une culture américaine dont Barthes souligne, à propos de *Mobile* précisément, qu'elle n'est « ni moraliste, ni littéraire ³²² ». La seule réalité interculturelle qui s'offre à ces immigrés tard venus est de faire dialoguer entre elles leurs cultures européennes, reconnues mais cantonnées et par là même marginalisées... Ils confient alors à leurs dialogues de nuit leur désir de quitter cette nouvelle Europe reconstituée sur la terre américaine, leur rêve de refonder une nouvelle et impossible Amérique :

Si seulement il était possible de tout reprendre dès le début, si seulement la frontière était encore ouverte et que l'on pût fuir cette nouvelle Europe, et instaurer autrement de nouvelles villes... Il faudra que je me taise devant mes collègues et mes patrons. Ils penseraient que... Ils me soupçonneraient de... J'ai une femme et des enfants ; ils dorment ; ils rêvent ; je vois qu'elle sourit, les choses s'arrangent dans son rêve... (P. 157)

L'espace du songe devient ainsi celui d'un échange qui n'a plus rien à voir avec celui des dialogues du jour. A travers leurs visions oniriques, les gens communiquent entre eux, mais d'une communication nocturne et cachée où chacun dissimule ses rêves et sait que l'autre tait les siens :

Je rêve de bisons, de troupeaux de chevaux, des Indiens de la prairie, des Saints du Dernier Jour et de leur marche à travers les États, des nouvelles terres... Mais je leur dirai, même à ma femme je dirai que je rêve d'avoir de l'argent ; et si jamais... si jamais j'avais de l'argent, si jamais le portier de ma banque...

— Qu'es-ce que tu as ? Pourquoi ne dors-tu pas ? Qu'est-ce qui ne va pas ? Tu n'es pas comme d'habitude. Pourquoi me regardes-tu de cette façon ? Tu me regardes, on dirait presque comme un...

— Tais-toi. Il n'y a rien. Je suis tout à fait comme d'habitude. Dors, il n'est que... (P. 158)

Ma femme dort à côté de moi, je vois qu'elle rêve (...)

Ma femme dort à côté de moi, je ne lui raconterai pas mes rêves. Elle dirait... Elle penserait... (...)

³²² BARTHES, Roland. « Littérature et discontinu », in *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1964. (Coll. Tel Quel). P. 182.

Elle croirait que je ne suis pas normal ; elle me conseillerait d'aller voir un psychanalyste. Je suis bien qu'elle ne me raconte nullement tous ses rêves, elle aurait peur que... (P. 155-156)

C'est que le rêve est aussi l'occasion de transgresser des tabous, puisqu'il y a « un certain nombre de choses dont il est difficile de parler et qui vont être compensées naturellement par des rêves ³²³». Il permet donc la singularité, et prend à ce titre une grande place dans l'ouvrage : Butor a même créé un alphabet des rêves, et « ce qui va être original, ce qui va constituer un individu original, différents des autres, cela va être une combinaison nouvelle de ces éléments ³²⁴».

Au fur et à mesure qu'on avance dans la lecture de *Mobile*, on constate que l'individualisme se renforce, que les psychologies se confirment par différence avec celles qui les entourent. Mais on constate aussi, par un mouvement inverse et parallèle, que les rêves se répètent de ville en ville, et que même si les phrases se conjuguent toujours à la première personne, elles tissent un « *inconscient collectif* » qui se manifeste à travers ces reprises et ces échos :

« *LIVINGSTON, Grant. Tu éteins ?* »

« *Marion/ : ils éteignent* » (P. 115).

La diversité culturelle

Pour exprimer les cultures, références et modes de vie des immigrants, Butor s'attache à maintes reprises à (d)écrire leur diversité. Le texte est émaillé de mentions qui soulignent le morcellement persistant des communautés évoquées, et le choix de recourir parfois à une spatialisation de l'écriture sur la page ne fait que renforcer ce sentiment d'émiettement. Les diversités évoquées se laissent regrouper autour de trois pôles : linguistique, religieux et coutumier.

• La diversité linguistique

Avec la diversité des langues, nous retrouvons évidemment Babel. Mais, Butor la présente moins comme une sorte de polyglossie généralisée, où l'on parlerait telle langue dans telle région ou quartier, telle autre dans d'autres, que comme un rite d'appartenance. Beaucoup d'immigrants conservent des liens étroits avec leur pays d'origine par la lecture des journaux publiés dans leur langue maternelle. Stratégie plus ou moins désespérée pour préserver l'équilibre des identités déplacées ? Le fait est, en tout cas, que les immigrants s'efforcent de

³²³ « Entretien avec Michel Butor », SAINT AUBYN, Frédéric. *The French Review*, octobre 1962. Repris dans Michel BUTOR, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire, Vol. I, 1956-1968*. P 204.

³²⁴ CHARBONNIER, Georges. *Entretiens avec Michel Butor*. Op. cit., p. 193.

conserver leur « génie » propre sur une terre où il est absent. Il en résulte une mosaïque étonnante à travers l'espace américain :

A Denever, Colorado, les Allemands lisent toutes les semaines le Colorado Herald. (p. 26)

A Denver, Colorado, les Japonais lisent tous les jours le Colorado Times. (P. 27)

A Omaha, les Tchèques lisent toutes les trois semaines le Hospodar. (P. 61)

Les Hongrois de Toledo lisent toutes les semaines le Hungarian American Weekly, ceux de Cleveland, tous les jours le Szabadsag. (P. 187)

Deux critères s'(enchevêtrent ainsi continûment : le critère « européen », puisque les allemands lisent des journaux de langue allemande, les tchèques des publications de langue tchèque, etc. ; et le critère « américain » puisque le choix de ces journaux de référence varie selon les régions du pays d'accueil :

***RICHMOND.** 53 000 Norvégiens, 410 000 Polonais, les Grecs qui lisent le (National Herald), les Hongrois (Amerikai Magyar Napazava), les Italiens (Il Progresso). (P. 297)*

« les Polonais qui lisent le (« Nowy Swiat,

les Espagnols, la (« Prensa »)

les Suédois, (« Norden ») (P. 304)

Ainsi, le mouvement même par lequel chacun tente de préserver son identité d'origine est sapé de l'intérieur par l'immensité et l'exploration de l'espace américain. Il n'y a pas « une » communauté arabe, polonaise ou portugaise : il y a, au fil des régions ou des villes, des micro-communautés étrangères qui communiquent entre elles, plutôt qu'elles ne se réfèrent chacune à une macro-communauté. Comme le note André Helbo, « L'Europe ne peut constituer un critère d'unité pour les U.S.A.³²⁵ » car les différences y existent au sein même des communautés européennes. Conserver sa langue maternelle signifie donc assurément préserver son identité culturelle, mais la mise en œuvre effective de cette préservation n'assure aucune unité collective : elle ouvre au contraire à un double émiettement (des communautés linguistiques dans l'Amérique, des diversités régionales dans une même appartenance linguistique) qui développe une Babel d'un nouveau genre : celui du multiculturalisme.

- **La diversité religieuse**

L'observation des religions est un autre terrain qui conduit à la compréhension des États-Unis d'Amérique. Actuellement, la plus grande diversité religieuse s'observe au sein de la nation. L'espace américain s'est peuplé rapidement d'immigrants venus par vagues successives, et

³²⁵ HELBO, André. *Michel Butor, Vers une littérature du signe*. Op. cit., p. 48.

cet afflux massif, issu de tous les pays d'Europe puis du reste du monde, permet de mieux comprendre la diversité des confessions qui occupent le territoire, et exercent leur influence dans la vie culturelle et politique du pays. Mais là encore, la dimension de l'éclatement, et l'hétérogénéité qu'il engendre, sont à l'œuvre. Car aux religions « importées – « L'église catholique romaine » (P. 12), « L'église luthérienne » (P. 62), « L'église des adventistes du septième jour » (P. 67) – se mêlent des religions nouvelles, apparues après la venue des immigrants :

Sur la colline Cumorah, près de Manchester, N. Y., Joseph Smith découvrait en 1823 des plaques d'or qui sont à l'origine du Livre de Mormon et de la religion des Saintes du Dernier Jour... (P. 204)

À GRENNEFIELD, Etat de vaches. En 1830, Joseph Smith organisa l'église des Saints du Dernier Jour ; il était parti pour le Missouri, mais préféra s'arrêter à Mentor, Ohio, où il gagna de nombreux convertis parmi lesquels Brigham Young qui devait lui succéder... (P. 212)

À Louisville 500 églises de 45 dénominations. (...) A Nashville, 643 églises : baptistes, catholiques romaines, presbytériennes, épiscopaliennes, nazaréennes, luthériennes, adventistes de septième jour... (P. 215)

À cette mosaïque vient s'ajouter ce qui reste des religions antérieures à la conquête : les indigènes d'Amérique se rencontrent au sein de l'église de Peyotl, dont le but est de regrouper ceux qui :

[...] croient au Dieu tout-puissant et suivent les coutumes traditionnelles des tribus indiennes, la religion du père Céleste : développer les vertus morales, c'est-à-dire la sobriété, le zèle dans l'action, la charité, la rectitude, le respect mutuel, la fraternité et l'union, parmi les membres des divers tribus indiennes des Etats-Unis d'Amérique ; tout cela selon l'emploi sacramental du Peyotl... (P. 220)

De la diversité à l'éclatement : le même phénomène qui « sape » l'unité des appartenances linguistiques se retrouve avec les religions : « On sait que les Européens d'Amérique pratiquent aussi d'autres religions toutes issues de la religion qu'ils avaient avant d'avoir quitté l'Europe » (P. 136). D'où la multiplicité et la profusion des sectes chrétiennes à travers le territoire, et le paradoxe de ces « re-ligions » qui multiplient les micro-liens au détriment de l'unité des grandes Eglises. La seule « re-ligion » américaine n'est finalement que celle de Washington et de la Maison Blanche... et la « « poussière des christianismes, si elle joue un rôle essentiel dans l'économie mentale de ce pays, est avant tout une expression de la nostalgie de l'Europe » (P. 137). On voit ainsi que la religion, qui devrait être le trait d'union entre les hommes, surtout s'ils invoquent le même Dieu, devient au contraire un sujet de division, qui renforce la coupure des immigrants d'avec eux-mêmes et d'avec les autres.

- **La diversité coutumière**

La relation des immigrés avec leur pays d'origine se définit enfin par l'extrême mobilité de leurs propres cultures, de leurs coutumes, de leurs goûts et de leurs caractères. Là encore, *Mobile* en accentue l'effet en usant de tous les signes d'une écriture paratactique. Il le fait à plusieurs reprises quand il aborde les coutumes culinaires :

« *Harvey's Seafood House, poissons,*
Colony, cuisine française
Holland House Tavern, hollandaise,
Christ Cella, Steaks,
Brauhaus, plats allemands,
Pantheon, grecs, (P. 252).

Prospectus :

Restaurant de la Plantation :

Dîner élégant dans le cadre du vieux Sud. Partout, dans Freedomland, vous trouverez des restaurants intéressants avec décors et menus correspondant à leur époque et à leur lieu. La maison du steak à Chicago, restaurants italiens et chinois à San Francisco, mexicains à Tucson, restaurants laiteries dans le Middle-West. Plus de nombreux snack-bars pour vous servir un morceau dans une ambiance gaie et d'une étincelante propreté... (P. 257)

Stouffer's spécialités américaines (...) Hickory House, steaks (P. 301).

Côté Basque, cuisine française,

Berkowitz, roumaine, (P. 304)

C'est aussi le cas quand sont évoquées les chaînes radiophoniques : la radio WBNX diffuse des « *émissions italiennes* », tandis que WFUV-FM se consacre aux émissions allemandes et WWRL aux émissions arabes (P. 252) :

WBNX, émissions ukrainiennes,

WEVD, émissions norvégiennes,

WFUV-FM, émissions polonaises. (P. 297)

Émiettement, particularisme, parataxe, hétérogénéité, sécessions multiples : la représentation que donne *Mobile* de la diversité américaine se développe ainsi, dans un premier temps, à l'opposé de tout travail interculturel, de tout dialogue véritable, et donc de toute culture propre qui en serait issue :

Les États-Unis sont une projection de la vieille Europe puisqu'ils englobent un tel nombre de communautés européennes ayant transféré là-bas une part de leurs habitudes de vie et de leur

affectivités, leur religiosité et dans un autre sens une projection singulièrement privée sur certains point de ce même sol occidental. ³²⁶

L'écriture fragmentaire, disséminée spatialement, qui dit et traduit cette multiplicité fait d'une certaine manière écho à celle de *Description de San Marco* ; mais là où celle-ci développait le pluriel dans l'architecture ressemblante d'un livre-cathédrale, celle de *Mobile* accentue la brutalité d'un éparpillement brut, comme pour signifier qu'il n'y a plus, maintenant, à chercher un principe d'unité cachée. D'où les réserves qui ont marqué la réception de l'ouvrage : il systématisait l'éclatement sans offrir de perspective, ou de prise, rassurante.

Cette première approche de l'univers américain est d'ailleurs renforcée lorsque Butor quitte l'immédiat et le spatial pour s'intéresser (simultanément) à l'historique et au temporel. Et là, la rupture avec *Génie du Lieu* est patente : autant les monuments où cités qu'il parcourait alors inscrivaient dans leur architecture ou leur urbanisme l'histoire d'une rencontre – conquête et dialogue mêlés – entre l'Orient et l'Occident, autant l'Amérique des États-Unis se fonde sur une négation de sa propre histoire originelle, une destruction de l'autre, un refus de s'inscrire dans une continuité.

B. La question de l'autre

Michel Butor est sans cesse hanté par la question de l'autre. C'est la raison pour laquelle il passe toujours de l'autre côté des surfaces, des apparences et des décors³²⁷. L'exemple des États-Unis illustre bien la possibilité de dialoguer avec les autres, mais cette apparence pousse l'auteur à s'interroger sur la diversité et à explorer en profondeur l'histoire de l'Amérique. Il n'oublie pas qu'elle est fondée sur un « *meurtre essentiel* », qui ne cesse de se poursuivre, puisque la loi autorise la diversité des langues européennes, mais interdit celles des Indiens. Dans *Mobile*, cette question de l'autre est présentée à partir des citations et discours historiques, l'auteur donnant la parole aux représentants des américains, depuis l'origine jusqu'à 1962, année de la publication du livre. Mais la question est déjà abordée dans *Degrés* paru deux ans plus tôt, où l'auteur analyse les textes proposés aux élèves à propos de la découverte et de la conquête de l'Amérique. Il cite, par exemple, la façon dont, dans « *Des cochés* », Montaigne évoque la manipulation des Indiens par les Espagnols:

³²⁶ LECOMTE, Marcel. *Mobile par Michel Butor*. Bruxelles : Synthèse, LAMBILLOTTE, M. (dir.), 15 Mars 1962. P. 491.

³²⁷ CALLE-GRUBER, Mireille. « Thèmes, variations, suites et non entretiens avec Michel Butor », in *Les Métamorphoses-Butor. Entretiens*. Sainte-Foy (Québec): Le Griffon d'argile. 1991. p. 41.

[...] nous nous sommes servis de leur ignorance et inexpérience à les plier plus facilement vers la trahison, luxure, avarice et vers toute sorte d'inhumanité et cruauté, à l'exemple et partant de nos mœurs. (Degrés, P.287)

À partir de là, Vernier transmet un double message. D'une part, comme le signale Barbara Havercroft, il renvoie à une « autorité » pour attester de l'authenticité de cet aspect de la conquête. D'autre part, en mettant en valeur Montaigne, il introduit une « responsabilité collective » qui a consisté à étouffer l'autre, l'Indien, et à lui interdire de devenir « je ».

C'est que l'histoire de la découverte de l'Amérique s'inscrit d'abord sous le signe d'une quête de la richesse : la recherche de l'or puis, plus tard, de l'argent. Même si Christophe Colomb s'est davantage soucié de propager la religion chrétienne plutôt que de trouver de l'or, il recourut à l'attrait de ce dernier pour convaincre les rois d'Espagne de financer ses expéditions. Mais ce qui n'était alors que promesse et mirage conduisit à une vraie découverte d'or et d'autres métaux précieux, et enclencha le cycle de la soumission et de l'esclavage, sans aucun souci des habitants indigènes :

[...] ils s'efforcent de récolter le plus possible d'or dans les délais les plus brefs, sans chercher à savoir quoi que ce soit des indiens. (Degrés, P. 104)

Dans *Mobile*, l'évocation des Indiens témoigne également des crimes commis envers eux :

Le long du golfe du Mexique prospéraient les Indiens Choctaw ; ils étaient environs vingt mille il y a un siècle. Obligés d'émigrer, les uns se perdirent dans la confusion de l'Oklahoma, d'autres s'enfuirent vers l'Ouest ; il en reste quelques centaines en Louisiane et au Mississipi... (P. 37)

Le moindre paradoxe n'est d'ailleurs pas que la présence des Indiens a facilité aux nouveaux venus l'occupation de leur territoire : « Les nouveaux occupants n'ont pu se diffuser, se disperser sur le territoire, n'ont pu occuper si vite tout ce territoire que parce qu'il y avait les Indiens auparavant et que les Indiens avaient fait des pistes, etc.³²⁸ ». Mais l'Amérique n'a pas profité de ces pistes pour créer un métissage.

Le meurtre de l'Indien ou le commencement de l'histoire des Américains

On sait que Todorov, lorsqu'il s'est ultérieurement, attaché de son côté au statut de l'autre dans la conquête de l'Amérique, a proposé une analyse assez nuancée : s'il explique bien la manière dont les Indiens ont dû apprendre sous la contrainte la langue espagnole, il souligne

³²⁸ CHARBONNIER, Georges. *Entretiens avec Miche Butor*. Op. cit., p. 229.

aussi ce qui, dans cet apprentissage forcé, a ouvert finalement le chemin vers un métissage des cultures. La Malinche, qui s'était mise comme traductrice au service des espagnols, n'est-elle pas devenue une figure populaire contradictoire : symbole de la trahison et mère symbolique du peuple mexicain ?

Les Mexicains après l'indépendance ont, en général, méprisé et blâmé la Malinche, devenue une incarnation de la trahison des valeurs autochtones, de la soumission servile à la culture et au pouvoir européens. Il est vrai que la conquête du Mexique eût été impossible sans elle (ou quelqu'un d'autre jouant le même rôle), qu'elle est donc responsable de ce qui s'est produit. Je la vois pour ma part sous un tout autre jour : elle est d'abord le premier exemple, et par là même le symbole, du métissage des cultures ; elle annonce par là l'État moderne du Mexique, et, au-delà, notre état présent à tous, puisque, à défaut d'être toujours bilingues, nous sommes inévitablement bi-ou tri-culturels. ³²⁹

Butor, lui, n'entre pas dans de telles nuances :

Quand les Indiens Cherokees invitèrent les missionnaires à venir s'installer parmi eux et à ouvrir des écoles pour leur enseigner leurs secrets, ceux-ci, jugeant que la langue des Indiens ne pouvait pas s'écrire, et ne modifiant nullement les méthodes qu'ils avaient apportés d'Angleterre, n'obtenaient que peu de résultats » (Mobile, P. 16).

C'est que, même habillée de l'idéologie missionnaire, la décision d'écrire pour les Indiens des livres en espagnol et de s'en servir pour reproduire un mode d'enseignement importé d'Europe, n'apparaît finalement que comme une forme de génocide culturel – et le prélude à un génocide tout court. Butor ne s'y trompe pas, qui note quelques pages plus loin :

Les premiers exploiters découvrirent au sud de la Floride de nombreuses tribus indiennes. Les Calusas par exemple, plus de trois mille en 1650, chassaient, pêchaient, ramassaient des coquillages. Excellents marins, ils voyageaient au moins jusqu'à Cuba. En 1800, sous la domination espagnole, revenue après un court entracte anglais, ils n'étaient plus que quelques centaines. En 1938, sous le joug des Etats-Unis, les derniers survivants furent déportés dans l'Oklahoma, alors appelé territoire indien, avec la majorité des Séminoles. Quelques-uns s'enfuirent à Cuba. (P. 18)

Telle fut la conquête. Une histoire qui commence par le meurtre de l'Indien, dont le souvenir paraît à Butor hanter encore la conscience des habitants en 1962, et qui ne leur est devenu supportable que par un « transfert » imaginaire et mythologique assez étrange:

Comme chaque ville des Etats-Unis était fondée sur quelque meurtre récent difficilement mais énergiquement oublié, l'assassinat de Lincoln réussit à donner à ce meurtre originaire obscur une représentation éclatante. Il devient pour les Européens d'Amérique l'image même de la victime, de leur victime. Les yeux de sa statue brûlent de tout ce sang. (P. 136)

³²⁹ TODROV, Tzvetan. *La Conquête de l'Amérique. La Question de l'autre*. Paris : Seuil, 1982. P. 107.

« Les Européens d'Amérique »... Butor n'en démord pas tout au long de *Mobile* : les Américains furent d'abord des Européens, qui ont apporté dans leur exode leurs problèmes et leurs contradictions. On ne peut donc mettre en accusation la seule Amérique : « ce que nous pouvons reprocher aux États-Unis, c'est toujours quelque chose qu'au fond nous devons reprocher à nous-mêmes »³³⁰, dit-il à Georges Charbonnier. En quoi il ne fait que retrouver une remarque de Montaigne citée dans *Degrés* :

Tant de villes rasées, tant de nations exterminées, tant de millions de peuples passez au fil de l'épée, et de la plus riche et belle partie du monde bouleversée pour la négociation de perles et du poivre : mécaniques victoires. (Degrés. P. 291)

Mais le déni des origines ne les supprime pas, et il se prête tôt ou tard à un retour du refoulé... Malgré les atrocités commises pour les effacer, les traces des cultures indiennes originaires rappellent leur capacité à générer cérémonies et rites d'une ampleur bien supérieure à celles des européens, condamnées, on l'a vu, à l'émiettement :

[elles] n'en représentent pas moins un ensemble (...) qui réussit à relier non plus des centaines mais des millions d'individus. (P. 136)

Pour Butor, il ne faut nul doute que l'Indien a été exterminé parce que, existant comme culture, il faisait peur. Une fois passées la découverte et les premières conquêtes – et à la différence des conflits qui marquèrent les relations entre l'Orient musulman et l'Occident chrétien –, les véritables « conquérants » de l'Amérique ne furent pas des soldats mais des immigrants qui venaient faire fortune. Or, on ne construit pas de dialogue à partir de la peur ; on ne crée pas une culture métisse si l'autre est perçu comme menaçant. Les nouveaux maîtres, qui s'étaient exilés pour échapper aux inégalités dont ils se sentaient victimes chez eux, ne pensèrent qu'à les rétablir à leur profit. Mais comment faire un esclave de celui dont on a peur ?

Et l'Indien, expression, visage, langage de ce continent scandaleux, insérait trop de terreur pour qu'on pût le faire travailler autrement (...) 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 de soi un plus pauvre que soi vous enrichissant, plutôt que de tenter de domestiquer l'Indien, on préféra importer de faux indigènes... (p. 107)

Le recours massif à l'esclavage des noirs africains constitue, dans l'analyse de Butor, le pendant de l'extermination des indigènes : une manière économique de remplacer une main d'œuvre que le meurtre collectif avait supprimée, mais aussi et surtout le masque noir qui

³³⁰ CHARBONNIER, Georges. *Entretiens avec Michel Butor*. Op. cit., p. 230.

permettait (ou devrait permettre...) de conjurer le souvenir de l'Indien, d'oublier que l'Amérique n'était pas simplement une nouvelle Europe :

Ainsi, ils nous ont servi à nous masquer ces yeux indiens, le regard indien, le scandale indien. Entre une 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 ... (p. 109)

La couleur noire

La dédicace de *Mobile* à Jackson Pollock est justifiée par le fait que l'ouvrage se constitue à partir d'une « marée de plusieurs couleurs »³³¹, dont celles de la peau font l'objet d'une attention particulière. Le rouge, couleur primitive, est celle de l'Indien exterminé. Mais c'est surtout la couleur noire qui s'étend à l'ensemble de l'œuvre : symbole par excellence du racisme aux États-Unis, elle se retrouve du Texas et du Kansas jusqu'à la Caroline du Nord et la Floride, et se distingue des autres couleurs en raison du sentiment négatif qu'elle engendre. Ce sentiment vient de loin, puisqu'il est d'abord fondé sur l'idée d'une infériorité naturelle qui, sous la plume de Thomas Jefferson, se traduit en incapacité culturelle :

La misère est souvent la mère des touches les plus émouvantes en poésie. Chez les Noirs, il y a, Dieu sait ! assez de misère, mais point de poésie. L'amour est l'oestrum particulier de poète. Leur amour est ardent, mais il n'allume que leurs sens, non leur imagination. La religion, certes, a produit une Phillis Whately, mais elle n'a pu produire un poète. Les compositions publiées sous le nom de celle-ci sont au-dessous de la dignité de la critique. (P. 276)

Montaigne regrettait déjà que la conquête de l'Amérique n'ait pas été accomplie par « Alexandre, ou les Grecs, ou encore les Romains »³³², car ils avaient tous l'intelligence du métissage, et veillèrent à ce que les vertus grecques et romaines se mêlent aux « originelles du pays ». A quoi, dans « *Notes sur l'État de Virginie* », Thomas Jefferson réplique :

[...] 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. Nous savons que, chez les Romains, surtout à l'époque d'Auguste, les conditions de leurs esclaves étaient bien pires que celles des Noirs sur le continent d'Amérique. (P. 308)

[...] Ce n'est donc point leur condition mais la nature qui a produit la différence. Qu'une observation plus poussée vérifie ou non cette conjecture que la nature a été moins généreuse envers eux quant aux dons de la tête, je crois que l'on découvrira qu'elle a été juste à leur égard quant à ceux du cœur. (P. 310)

³³¹ CHARBONNIER, Georges. *Entretiens avec Michel Butor*. Op. cit., p. 191.

³³² SCHMIDT, Nelly. *Histoire du métissage*. Paris : La Martinière, 2003. P. 52.

Mais cette foi tranquille et argumentée en l'infériorité des Noirs – qui consiste, comme toujours dans la pensée raciste, à animaliser l'autre pour mieux le rabaisser dans l'ordre de l'humain – perd de son assurance quand on en vient à ses conséquences. L'Indien était menaçant parce qu'il risquait de tuer. L'appréhension que suscite le Noir est d'un tout autre ordre :

Et ces Noirs, ils sentent très bien quelle complicité dans le ventre de nos femmes blanches éveillent à la tombée du soir la braise de leur haleine et leurs yeux de boue... (P. 265)

Complicité charnelle, pulsionnelle et sournoise à la fois, avec le ventre et le désir féminins... Le Noir n'est pas soupçonné de violer mais, par la simple braise de son haleine, par la lueur trouble de ses yeux de boue, de répandre la nuit dans les corps des femmes et d'y réveiller la bête sexuelle qui sommeille en elles ! Double racisme, si l'on peut dire, et qui explique les lynchages couramment infligés aux Noirs du Sud quand ils étaient soupçonnés de relation avec des femmes blanches. On comprend alors que l'obsession de la race empêche toute prise en compte de la culture, et donc toute forme de dialogue interculturel. Loin de ce que Montaigne admirait chez les Grecs et les Romains, le rejet du métis – et avec lui, du rêve égalitaire américain – prend une place prépondérante dans la lecture que Butor fait de Jefferson :

Ils attendent, ces Noirs, ils n'ont même pas besoin de parler entre eux, il leur suffit de voir leur couleur, une goutte de leur couleur dans tout le lait d'une peau blanche suffit à leur faire un allié... (P. 278)

Deux nuances, pourtant, dans ce procès qui convoque à la fois l'histoire et l'état des États-Unis de Butor.

La première tient à ce que *Mobile* est le livre de quelqu'un qui parcourt un territoire, et que les commentaires, constats et citations qu'il avance s'ordonnent selon le rythme de ce voyage. Il commence par une nuit noire, mais peu à peu d'un espace à l'autre, un changement a lieu dans la marque de cette exclusion. L'apartheid est partout présent peut-être ; mais il ne s'applique pas partout avec la même assurance. Dans les États du Sud, dans le « profond sud », à Cordoue, à Alabama, une partie des autocars et des tramways est interdite aux gens de couleur par un écriteau qui le précise ouvertement (« for whites only », P.16). Mais en avançant dans le texte, comme dans les villes, on constate des modifications de la formule, des variations souvent infimes, mais qui disent au moins en filigrane la naissance d'une mauvaise conscience...

L'autre nuance qu'apporte Butor rejoint celle qu'il émet à propos de la mise en cause des seuls Américains dans l'extinction des Indiens. Il rappelle, là encore, que, historiquement

parlant, c'est à des Européens fraîchement immigrés que l'on doit ce racisme, et qu'il ne s'agit donc en l'occurrence que de la reprise – démesurée, comme tout ce qui est américain – d'une disposition, d'une allergie raciste, d'un refus interculturel qui trouvent leur source chez les Européens eux-mêmes : « Les problèmes des Etats-Unis sont les problèmes de l'Europe magnifiés par une nature plus grande »³³³.

Mais ni le meurtre de l'Indien ni le racisme ne sont les derniers mots des États-Unis pour ce qui concerne leur relation à l'autre. Si Butor, comme le signale Roland Barthes, « donne à l'Amérique une culture »³³⁴, celle-ci n'est ni moraliste, ni littéraire, mais, d'une manière paradoxale eu égard à l'avancée technologique du pays, « naturelle », et même « naturaliste » : c'est à partir de la nature, et dans la rupture avec la mémoire, que l'Amérique s'ouvre au dialogue.

C. L'invention américaine d'un nouveau type de dialogue des cultures

L'invitation américaine à l'ouverture, l'hospitalité qu'elle propose, présuppose aux yeux de Butor l'acceptation d'un certain décalage par rapport à notre approche du dialogue. Il faut être ou devenir capable d'entrer en amitié simultanément avec nous mêmes et avec les autres : c'est une question de confiance dans notre humanité et dans la diversité de ses expressions actuelles. C'est donc atteindre autrement le cœur de l'interculturalisme et de toute démarche dialogale.

Freedomland

La première forme de ce « nouveau » dialogue prend acte qu'un passé sombre existe, mais qu'il faut se libérer de son carcan pour ne se pencher que sur l'actualité et les merveilles de la nature : plutôt que céder à la tristesse de la mémoire est absurde, il convient de saisir la diversité autrement, et de ne pas hésiter à découvrir et à montrer ce qu'il y a de l'autre côté :

De nombreuses merveilles de la nature ont été transplantées à Freedomland. Il y a des forêts à l'échelle, une maquette des montagnes Rocheuses en perspective, des grands lacs miniatures, un panorama des plaines de l'Ouest. Le feuillage naturel inclut des courges qui poussent sur les vignes ;

³³³ « A propos de Mobile. Deuxième entretien avec Michel Butor », SAINT AUBYN, Frédéric. *The French Review*, février 1965.

³³⁴ BARTHES, Roland. « Littérature et discontinu », in *Essais critiques*, Paris : Seuil, 1964. (Coll.Tel Quel). P. 182.

des plantes du désert dans l'Arizona et le New Mexico, des magnolias et des lauriers-roses autour de la Nouvelle-Orléans... (P. 197)

Situé dans un domaine de 205 arpents, le parc de *Freedomland* a la forme des Etats-Unis (P.148). Si, dans la basilique San Marco, la rencontre admirable de plusieurs mondes provoquait chez Butor une véritable fascination, c'est, dans ce plus grand centre de distraction familiale du monde³³⁵, d'abord la diversité luxuriante de la nature américaine qui le frappe et le retient : de la rencontre des plantes et des espèces naît un mélange culturel qui est à sa manière gage de paix et, comme le déclare le maire de New-York, emblème de l'américanisme :

Nous souhaitons donc bonne chance à Freedomland pour atteindre ses fins élevées, et nous lui faisons confiance pour répandre le message de l'américanisme, aussi bien que l'esprit de New York, par la nation et par le monde. (P. 201)

Conçu pour accueillir trente-deux mille personnes à la fois (p.202) et servir trente mille clients à l'heure dans ses restaurants les plus variés, il semble aménager un idéal de dialogue et de coexistence des civilisations et des cultures, et vouloir contribuer ainsi à l'édification d'une civilisation humaine harmonieuse. Butor rapporte les termes du prospectus qui en vante la dimension multiple et harmonieuse :

- Prenez une diligence !
- Prenez un navire spatial !
- Prenez un bateau à aubes !
- Et bien d'autres choses, bien d'autres encore !
- Assistez à l'incendie de Chicago !
- Assistez au relais du Pony Express !
- Au Mardi Gras de la Nouvelle-Orléans !
- Au tremblement de terre de San Francisco !
- Voyagez d'un côté à l'autre !
- La plus grande détente que votre famille n'ait jamais connue !
- Revivez les aventures historiques !... ») (p. 204).

Pour parvenir vraiment à cette « détente jamais connue », il faut savoir sortir de l'impasse que constitue le fait de penser en termes d'exclusion. L'appel est adressé au pluriel et les aventures proposées offrent à tous les êtres humains le parcours de diverses traditions

³³⁵ Après le développement de la vie urbaine, l'Amérique craint de perdre contact avec la nature. Dans « Le Land art et le mythe américain de la Frontière : une nostalgie de la conquête », Serge Paul signale la mobilisation des intellectuels, des poètes comme (Whitman) et des artistes pour préserver ce qui reste des derniers espaces sauvages : « *Yellowstone devient en 1872 le premier d'une longue série de parcs nationaux* ». Voir *Écrire la frontière*. Limoges : Pulim, 2003. P. P. 93-110.

culturelles. C'est le défi d'une *praxis* de l'homme qui se pose ici. Elle ne dénie d'ailleurs pas le passé : lorsqu'on se trouve, par exemple, à bord du bateau à aubes avec « *piano, banjo, danses et chansons* » sur les grands lacs de Freedomland, on peut même apercevoir un village indien où la vie ancestrale subsiste dans son état initial, avant l'arrivée de l'homme blanc (p. 256)... Mais elle ne le situe que comme un élément parmi d'autres d'un présent admirable, et le dilue dans un projet que Mary Martin salue car il « renouvellera en chacun de nous l'orgueil et l'intelligence de l'Amérique, qu'il est si important pour nous tous d'apprécier au maximum en ces temps que nous vivons... » (P. 258).

Pour Butor, l'enjeu est donc d'*estimer* l'Amérique à travers le dialogue pluriel qui lui permet, dans le contexte contemporain, d'être lue comme une mission de Paix. Pour initier à un échange plus profond et plus constructif entre les civilisations et les cultures, il faut passer par la *multiplication*, qui favorise le rapprochement et l'entente entre les peuples, et affermit les liens humains. Ce que les États-Unis n'ont pu mettre en œuvre dans l'histoire de leur création, ils le réalisent à Freedomland, sous le signe du gigantisme et de la diversification : 5000 costumes originaux d'après 300 modèles destinés aux sections historiques, plus de 1000 photographies et pièces de l'Amérique d'autrefois (policiers des années 50, premiers pompiers et cheminots, pionniers, Indiens, cow-boys, soldats de la guerre civile en Bleu ou en Gris...). C'est à partir de là que peut s'élaborer une coexistence des civilisations et des cultures qui contribue au rapprochement des peuples et des nations tout en aidant à surmonter les blocages qui subsistent dans la mémoire collective. Michel Butor laisse même entrevoir que les États-Unis pourront même devenir un jour meilleurs qu'ils ne sont maintenant³³⁶ : « *EDEN* », qui surgit à la fin du livre, offre cet espoir utopique d'un authentique Nouveau Monde, car dans aucun autre pays du monde, peut-être, la nature, au sens quasi romantique du terme, n'est aussi visible (« il n'y a qu'en Amérique qu'on entend chanter tant d'oiseaux ³³⁷»), et qu'elle possède donc, par là, « une possibilité offerte à l'humanité de réviser ses conceptions et de corriger ses erreurs ³³⁸».

Les chutes du Niagara

Le dialogue des cultures est donc perçu à l'origine comme instrument de Paix. Il semble cependant nécessaire aujourd'hui à Butor, dans un monde qui s'affirme de plus en plus

³³⁶ « A propos de *Mobile*. Deuxième entretien avec Michel Butor », SAINT AUBYN, Frédéric. *The French Review*, février 1965. Repris dans Michel BUTOR, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire. Vol. 1 : 1956-1968*. Op. cit., p. 270.

³³⁷ Ibid. P. 183

³³⁸ SKIMANO et TEULON-NOUAILLES, Bernard. *Michel Butor, Qui êtes-vous ?*. Op. cit., p. 75.

comme global plutôt qu'international, et où de nouvelles dynamiques se font jour, de repenser la dynamique américaine en tant que moteur d'un véritable changement. Aussi important qu'ils soient les espaces géographique et historique ne sont évidemment pas les seuls moyens susceptibles de développer un tel dialogue ; Butor confie également à un espace poétique le soin d'accompagner la modification de notre conception du monde. Et c'est là que se trouve à ses yeux le rôle de la littérature :

la littérature transforme la réalité. Le seul fait de constater un certain nombre de choses fait qu'elles ne peuvent plus rester comme elles étaient avant cette constatation. Un écrivain n'a pas besoin de s'engager. Il lui suffit de sa littérature. Presque tout ce qui fait notre vie passe par le langage. Dès qu'on touche au langage, on transforme la réalité. Il y a des choses que nous ne savons pas dire, faute de trouver l'expression juste. Si on arrive à cette expression, des pans de murs entiers s'écroulent, et on découvre des horizons tout neufs. C'est cela changer la vie. ³³⁹

Mais « l'expression juste » ne peut advenir qu'au terme d'une familiarité acquise avec les lieux et les êtres, une connivence sans laquelle leur spécificité resterait inaperçue. À cet adepte de la civilisation méditerranéenne, il a fallu un séjour prolongé en Amérique pour en saisir le rythme et les couleurs propres, bien distincts de ceux qu'il avait appris jusque là à connaître :

plus mon séjour s'est prolongé plus je me suis rendu compte que les outils qui fonctionnent très bien pour les villes de la Méditerranée ne me permettaient plus de parler avec justesse des États-Unis. ³⁴⁰

6810000 litres d'eau par seconde est le fruit de ce désir de « parler avec justesse des États-Unis », c'est-à-dire, en l'occurrence, de suivre, sous le sceau de la nature, une logique des thèmes et variations comparable au mouvement des eaux dans les chutes du Niagara. Le dialogue qui s'établit entre elles et l'Amérique lui paraît se fonder tout d'abord sur le mot « chute ». En référence à une histoire (et notamment une naissance) qui s'est déroulée non sur le mode de transmission mais de façon brutale avec le déferlement des conquérants puis des immigrants, le mot prend un double sens : la chute des Indiens, qui signifie une suppression ; et la chute qui dit le commencement brusque³⁴¹. C'est en liant les deux qu'apparaît une nouvelle forme de dialogue. D'ailleurs c'est l'absence de monuments historiques issus d'un riche passé culturel qui fait des chutes de Niagara un monument naturel connu et admiré dans le monde entier.

³³⁹ « En vedette Michel Butor », in *Paris-Match*, 18 mai 1979.

³⁴⁰ « Michel Butor a réponse à tous », PIVOT, Bernard. *Le Figaro littéraire*. 4 juin 1971.

³⁴¹ CHARBONNIER, Georges. *Entretiens avec Michel Butor*. Op. cit., p. 229.

Dès le début de *6810000 litres d'eau par seconde*, le lecteur est informé des nouvelles formes d'écriture mises en œuvre dans l'ouvrage :

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.

On retrouve ce désir de correspondance entre le monument et le livre qui habitait déjà *San Marco* : un livre qui dise et montre à la fois. Il s'établit ici entre les bruits du monde et les mots. Dès sa première visite aux Chutes, Butor a été fasciné par leur sonorité, et le texte en quelque sorte stéréophonique qui en naît veut témoigner de cette expérience³⁴² : comme le relève Jean Royer, il « ne se contente pas de remplacer ce qu'on disait auparavant par autre chose. Il maintient la plaie ouverte. Il déchire le rideau qu'il y avait. Il ne remplace pas un rideau par un autre ³⁴³».

C'est dans cette rencontre entre sons et mots que sont présentés les visiteurs et leur extrême diversité : deux jeunes mariés, deux vieux mariés, une jeune et un plus vieux, une vieille et un plus jeune, des solitaires timides et peu entreprenants, des veufs, des séparés temporaires, un couple de Noirs jardiniers, etc. Car le site leur donne paradoxalement, dans l'énormité sonore qui est la sienne et qui les empêche de s'entendre au sens physique du terme, la possibilité de se rencontrer. Il en résulte un dialogue de sourds, un dialogue de *bruits* – un dialogue pourtant...

Chaque personnage parle comme s'il était seul, ce sont pourtant des dialogues entre ces sourds : les pensées de Hugh répondait à celles de Gracie, pas aux autres, celles de Juliet à celle d'Ivo. La solitude des trois autres est plus complète ; ils ne se sont jamais adressés la parole. Karl et Lena se sont vus seulement. Morris est avec une morte. (p. 175)

C'est que les chutes renvoient tous ceux qui s'y rendent à une méditation sur eux-mêmes, leurs problèmes quotidiens, leur passé et leur vie future. L'architecture sonore y est telle qu'elle semble les purifier de leur péché originel – le génocide des Indiens et l'esclavage –, les laver des maux qu'ils ont reçus en héritage. En ce sens, le premier effet des Chutes est de réconciliation individuelle et collective à la fois.

³⁴² Le rapport entre la parole de la musique fait l'objet de fines analyses dans *Répertoire II*, où Butor explique comment l'introduction de sons reconnus, naturels ou artificiels, fait de chacun d'entre eux l'équivalent d'un mot : bruit de tonnerre, chant d'oiseau, orgue de barbarie...

³⁴³ « Michel Butor : Le Défi du lieu », ROYER, Jean. *Le Devoir*, 15 août 1981.

Mais la diversité ne s'arrête pas là. La représentation stéréophonique couvre les douze mois de l'année afin de mieux nous permettre d'assister à toutes les variations qui les affectent : couleurs, température, lumières. Elles changent sans cesse la substance du paysage et présentent au regard ses différents aspects, avant de se clore sur le mois de mars, c'est-à-dire au début du printemps – ouverture sur le devenir plutôt qu'achèvement d'un cycle. Ce faisant, Michel Butor modifie radicalement l'esthétique de la description, de la représentation du lieu, car il « l'a motivé, en le décrivant sous l'effet du mouvement et du passage ; c'est lui qui a compliqué tout ce que nous entendons, depuis Proust, par le nom de lieu³⁴⁴ ». Et il donne en même temps (ou en conséquence) une nouvelle forme au livre, dont il signale que ce texte a été écrit avec des crayons de couleur³⁴⁵. Les variétés de roses, de glaïeuls, d'iris jouent un rôle de commentaires, de résonateurs, servent au « dialogue entre les différents personnages qui se promènent dans les Chutes du Niagara³⁴⁶ » et « imagent » en quelque sorte le bigarré culturel à travers la figure multicolore de l'arc-en-ciel :

... des arcs-en-ciel sans nombre se courbent et se croisent sur l'abîme. (P. 14)

Des arcs-en-ciel sans nombre se font du gouffre. (p. 83)

Mille arcs-en-ciel se courbent et se croisent sur l'abîme. (P. 278)

À l'instar de San Marco où le texte se courbe pour devenir arc, voire arche, les arcs-en-ciel du Niagara, comme le signale Mireille Calle-Gruber, font naître des « *arcs-en-texte*³⁴⁷ ».

La masse du fleuve, qui se précipite au midi, se bombe et s'arrondit comme un vaste cylindre au moment qu'elle quitte le bord, puis se déroule en nappe de neige et brille au soleil de toutes les couleurs du prisme ; celle qui tombe au nord descend dans une ombre effrayante comme une colonne d'eau du déluge. (P. 14)

N'est-ce pas déjà Chateaubriand qui associait, en référence au déluge, l'arc et l'arche ? Comment Michel Butor a-t-il plié ce nouveau livre pour en faire l'arche qui sauve les Américains du déluge ? Comment ce monument naturel permet-il d'établir un vrai dialogue ? Ce dernier se déroule d'abord, à vrai dire, avec Chateaubriand, dont *6810000 litres d'eau par seconde* propose la réécriture des descriptions des chutes du Niagara dans *l'Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes* et à la fin d'*Atala*. Butor les choisit comme matière première à dynamiser, et recourt pour cela à l'écriture musicale du « canon » : le même texte est récité deux fois par deux lecteurs différents, avec un léger

³⁴⁴ CONLEY, Tom. « Passage de lieux », in *Butor et L'Amérique*. Op. cit., p. 220.

³⁴⁵ « Michel Butor », BOURDET, Denis. *La Revue de Paris*. Vol. 72, Novembre 1965. P. P. 127-133.

³⁴⁶ CHARBONNIER, Georges. *Entretiens avec Michel Butor*. Op. cit., p.183.

³⁴⁷ CALL-CRUBER, Mireille. « The blue note ou Les anamorphoses d'une phrase ou plutôt : le discours des chutes », in *Butor et L'Amérique*. Op. cit., p. 234.

décalage entre eux. Les deux figures verbales et musicales s'intercalent alors pour produire un nouveau texte, selon un principe qui servait déjà de fil conducteur à Jacques Revel dans *L'Emploi du temps*:

Le texte apparaît en surimpression sur lui-même, on a donc un troisième texte à l'intérieur duquel on reconnaît très bien des éléments qui reviennent et des éléments qui sautent, en quelque sorte, sur les autres. ³⁴⁸

La description de Chateaubriand, citée par un *speaker*, est lue ou récitée par un *lecteur* qui guide le lecteur (ou l'auditeur) du livre tout autour du monument, tandis que se détachent les dialogues et monologues des visiteurs. Entre ces voix multiples se glisse également la voix commentative de Butor qui fait du monument un lieu à l'échelle de San Marco.

Les chutes du Niagara [...] étant un lieu très important de la mythologie américaine, puisque c'est la capitale des voyages de noces pour ce continent, c'est une sorte de Venise du nouveau monde. ³⁴⁹

Cette reconstruction, accomplie par un travail de métissage, donne lieu à un nouveau regard sur les États-Unis. Alors que les monuments architecturaux et historiques que nous avons évoqués précédemment ont pu se développer grâce au dialogue des cultures, c'est grâce aux conditions naturelles particulières du continent américain que la civilisation des États-Unis

aurait réussi le miracle de s'accroître sans vieillir, sans perdre son harmonie, sans qu'intervienne cette scission fatale entre nous-mêmes et nos instincts, entre nous-mêmes et le reste du monde... ³⁵⁰

Les chutes du Niagara peuvent également être comparées à la chute de la Tour de Babel. La seconde a conduit à l'ouverture vers d'autres lieux, d'autres civilisations, et a permis de renverser le mythe de la malédiction ; les premières s'inscrivent au contraire dans une continuité de l'espace qui permet donc de voir l'Amérique comme une « *fontaine de Jouvence* ». Dans *Répertoire II*, traitant de *Chateaubriand et l'Ancienne Amérique*, Butor précise :

L'Amérique doit être le bain de Jouvence qui rajeunira notre civilisation vieille, qui nous permettra de retrouver la jeunesse de ce que nous ne connaissons plus dans notre civilisation. Dans cette lumière nouvelle, l'« antique » redeviendra enfin ce qu'il était (...). L'Amérique est donc bien cette troisième région du monde, inconnue jusqu'alors, qui permet, comme disait Voltaire, de « réunir l'Orient à l'Occident ». ³⁵¹

³⁴⁸ CHARBONNIERS, Georges. *Entretiens avec Michel Butor*. Op. cit., p. 144.

³⁴⁹ Ibid. p. 146.

³⁵⁰ BUTOR, Michel. « Chateaubriand et l'Ancienne Amérique », in *Répertoire II*. Op. cit., p.p.180-181.

³⁵¹ Ibid., p.180.

L'ouverture vers l'Extrême-Orient

Michel Butor a visité les États-Unis, y a vécu et a pu y écrire grâce à la présence d'universités où s'enseignait le Français. Cette opportunité lui permit d'adopter, dans son approche du pays, le point de vue d'un Français « qui écrit à l'intérieur de relations qui dépassent les internationales³⁵² ». Aux temps de l'uniforme succède celui des « relations interculturelles », et il en naît toute une nouvelle relation aux lieux. À l'occasion d'un séjour à Albuquerque, au Nouveau Mexique, Butor écrit ainsi un deuxième *Génie du lieu. Oû* (avec un accent barré), qui promène le lecteur tout autour de l'hémisphère nord.

La différence avec le premier tome de ce qui devient une série, se manifeste d'abord par un changement d'échelle. Les souvenirs sont plus vastes et les points de repère ne sont plus les mêmes : l'auteur envisage un lien entre l'extrême Orient et l'extrême Occident. Rédigé à l'intention de deux professeurs de l'Université du Nouveau-Mexique qui lui ont demandé des échantillons de récit, le livre est dédié à « *tous les Indiens du Nouveau-Mexique* ». Et, de Séoul à Albuquerque, il ne cesse de décliner la possibilité d'un rapprochement entre deux mondes différents : l'ancien et le nouveau. Le premier englobe Séoul, Angkor, Paris et Cauterets ; le second Sandia, Santa Barbara, la route entre Bloomfield et Bernalillo. Tous ont en commun une disposition « naturelle » (physique) qui permet chaque fois au voyageur d'être ici et ailleurs. Santa Barbara est situé à l'extrémité du Nouveau Monde, mais « *sa situation en amphithéâtre regardant au sud vers le Pacifique* » (p. 74) l'oriente vers l'Ancien. Le passage d'une face cachée à une autre permet la circulation entre les continents, de sorte que le livre tourne carrément autour de la terre : une montagne à Cauterets en rappelle une autre du Nouveau Mexique ; le Sandia rappelle le mont Fuji³⁵³ et les petites montagnes coréennes où se font enterrer les riches familles³⁵⁴.

Le dialogue entre les lieux se développe aussi à partir des conditions météorologiques: la boue renvoie à Séoul en Corée, la pluie à Angkor au Cambodge, tandis que la brume rappelle Santa Barbara, ville de Californie, et que la neige tombe entre Bloomfield et Bernalillo, deux petites bourgades du Colorado et du Nouveau-Mexique où Michel Butor fait une expédition avec ses collègues de l'université des Mormons. Et le froid à Zuni marque la célébration d'une fête indienne. Dans tout le texte ne cesse ainsi de s'établir un rapport analogique entre les lieux.

³⁵² BUTOR, Michel. *Improvisations sur Michel Butor*. Op. cit., p.175.

³⁵³ Voir également : « Trente-six et dix vues du Fuji », in *Répertoire III*. Op. cit., p.p. 159-168.

³⁵⁴ « C'est un des cimetières de Séoul, un cimetière municipal. Il n'y rien de plus humiliant pour un Coréen que la perspective d'être enterré ici, dès qu'on a un peu d'argent, on achète un morceau de montagne ; toutes les grandes familles ont leur propre butte ; encore faut-il qu'elle soit convenablement située. La question de l'orientation de la tombe, qui se pose pour chaque défunt, est toujours très difficile à régler... » (p. 26).

Une grande partie de l'ouvrage n'a-t-elle pas été écrite lorsque l'auteur se trouvait dans un bureau ouvrant sur le mont Sandia, face à une montagne qui fait écho à la falaise de Minieh, dans la vallée du Nil ?

Cette culture des échos et des ressemblances ne conduit cependant à aucune dissolution existentielle. Elle permet même, au contraire, à Butor d'affronter et d'assumer la comparaison entre son pays natal, qu'il a fui, et le pays où il se trouve. Car chaque lieu garde aussi sa tonalité propre. Cauterets est l'endroit où l'on écrit afin de rassembler et d'éclaircir la matière de l'esprit et la mémoire. Le mont Sandia devient une mine dont on ne peut extraire que péniblement le génie – « *mais les anciens Indiens en extrayaient du minerai* »... Ce qui les unit est moins une qualité commune que le résultat d'une mise en mouvement, un dynamisme de la rencontre où s'éprouve et se redécouvre sans cesse l'accord de l'être avec l'espace qui l'entoure. Le nouveau « génie » du lieu consiste dans ce qu'il éveille : non seulement d'autres lieux, mais aussi des références artistiques et culturelles, parmi lesquelles le dialogue entre architecture et littérature occupe une place importante.

On comprend dès lors la signification du titre qui veut signifier à la fois : « ou » et « où ». Le premier « ou », sans accent, désigne l'alternance, le choix, la substitution à laquelle se prêtent, par leur réseau d'échos, ces diverses descriptions. Le deuxième « où », avec un accent grave, est le pronom qui indique le lieu. Mais l'accent en est barré afin de mieux marquer qu'on n'est jamais dans un seul endroit, jamais *quelque part*. Tout lieu donne accès à un autre, de telle sorte qu'on est toujours dans plusieurs à la fois. Et c'est justement parce que le lieu est une réalité multiforme que le dialogue peut s'établir, à partir des couleurs, des objets, des monuments ou du temps lui-même. La démesure et la diversité de l'espace américain conduisent Michel Butor à constater qu'il y aura toujours de la place pour les autres, que chacun, en conséquence, pourra toujours trouver de la place où, « apparemment, il n'y a pas ³⁵⁵ ».

Transit : un monde à deux entrées

L'Amérique est la terre d'une métonymie multiple ; elle porte deux visages et c'est ce qui explique la double dédicace de *Transit* (1992) : « aux inventeurs d'Amérique » et « aux découvreurs d'écriture ». Car deux civilisations peuvent bel et bien coexister sur la même terre, ou dans le même livre, et c'est par refus de toute lecture univoque que Butor entreprend

³⁵⁵ CALL-GRUBER, Mireille. « The blue note ou Les anamorphoses d'une phrase ou plutôt : les discours des chutes », in *Butor et l'Amérique*. Op. cit., p.. 233.

de découvrir un autre visage du Nouveau Monde. À Christophe Colomb qui désirait « *trouver un monde qui pouvait rejoindre l'Orient et l'Occident* ³⁵⁶ », il oppose la recherche d'un monde qui rejoint la multiplicité de l'univers. C'est pourquoi il s'attache, dans *Transit A Transit B*, à esquisser puis à détruire toute notion de centre, qui lui apparaît comme un vieux reste obsessionnel de l'Europe classique. C'est pourquoi aussi il commence avec ce même ouvrage à détruire la forme classique du livre ³⁵⁷.

Lui-même l'a dit³⁵⁸ : *Transit A Transit B* est un livre de voyage, une promenade dans le monde qui veut à la fois construire une expérience globale des différentes régions visitées, et élaborer un nouveau mode de dialogue. Par sa forme, le livre devient d'ailleurs une terre sinon un globe, à l'image des deux hémisphères. Il contient en effet deux livres en un seul, chaque couverture ouvrant sur le début d'un des deux ouvrages, qui se rejoignent au milieu par leur table des matières. Chacune des deux entrées conduit ainsi à l'autre : « vers Transit A » et « vers Transit B », et la promenade à laquelle elles invitent s'effectue à partir d'un parcours entre différentes parties du monde d'où se détachent cependant trois régions principales : le Mexique, le Japon et l'Égypte, et à un moindre degré la côte Ouest du Canada. Ce dispositif de symétrie compose une image de la terre. « Le livre devient un lieu à l'intérieur duquel on se promène ³⁵⁹ » : pour le lire, le lecteur est obligé de tourner autour de lui et de le faire tourner, ce qui est finalement une façon de dire que la terre-livre bouge, tout comme l'Histoire. En ce sens, comme l'écrit Raymond Jean : « Nous sommes sur la voie du livre de l'avenir que Butor a déjà évoqué, le roman qu'enfin on pourra ouvrir à n'importe quelle page ! ³⁶⁰ ».

La double dédicace « *aux inventeurs de l'Amérique* » et « *aux découvreurs d'écriture* » institue le lieu butorien en un espace où des forces élémentaires, des citations, des traductions, des souvenirs de voyages se regroupent, se rencontrent, se confrontent, et « c'est cette confrontation qui constitue pour moi l'essentiel³⁶¹ » dit-il à Christiana Cottet-Emard. Il précise que l'essentiel est ce qu'il dit non de tel pays, mais de sa relation avec un autre à

³⁵⁶ BUTOR, Michel. *Degrés*. Paris : Gallimard, 1960. P. 388.

³⁵⁷ Signalons que *Gyroscope* a la même forme, à deux entrées : « *Entrée lettres et Porte chiffres* ». Il est construit à partir d'un certain nombre de centres et de lieux (le Mexique, Angkor, la Chine, le Japon, Elsenour), ainsi que de grands créateurs (Picasso, Rimbaud, Anderson). Ces artistes partagent le même intérêt envers le monde et le ciel. C'est d'ailleurs la présence de ce dernier élément qui constitue la principale nouveauté de ce cinquième et ultime *Génie du lieu*.

³⁵⁸ « Michel Butor ou Le Génie du lieu. Entretien avec l'auteur de « Transit A Transit B », in *Le Croquant*. COTTET-EMARD, Christian, N° 15, Lyon, 19 mars 1993.

³⁵⁹ « Michel Butor : Le Défi du lieu », ROYER, Jean. *Le Devoir*, 15 août 1981.

³⁶⁰ RAYMOND, Jean. *La Littérature et le Réel. De Diderot au « Nouveau Roman »*. Paris : Albain Michel. 1965. P. 232.

³⁶¹ « Michel Butor ou le génie du lieu, Entretien avec l'auteur de « Transit A- Transit B », COTTET-EMARD, Christian. *Le Croquant*. N° 15 (printemps - été), Lyon, 1993.

l'intérieur du livre : les pages consacrées au Japon se trouvent ainsi placées à côté de celles qui portent sur l'Égypte, le Mexique, Genève ou Paris. Une très belle illustration de cette incessante mise en relation est offerte par le passage où les inventeurs de l'Amérique rencontrent les découvreurs d'écriture, lors de l'évocation du métro de Mexico : comme de nombreux habitants de la ville sont illettrés, il a fallu recourir à la tradition égyptienne des pictogrammes pour orienter les voyageurs... et il n'en faut pas plus, dès lors, pour que le lecteur soit aussitôt après entraîné vers l'Égypte.

Les pays évoqués sont certes traités chacun de façon différente, selon le génie de son lieu, mais ce sont leur différence et leur diversité qui amorcent le dialogue interculturel et nous permettent de nous engager dans un « pluralisme sain ». Les images circulent pour montrer qu'il suffit de s'ouvrir pour amorcer un parcours à travers les civilisations, les arts et les cultures. C'est ainsi que se développe une nouvelle poétique, où le roman ne se définit plus uniquement comme un moyen d'approche de la réalité : « On peut comparer la littérature à une espèce de cocon : il y a un fil de soie et l'écrivain s'entoure de toutes ces phrases et il essaie d'en faire une matrice, ou une mère nouvelle, pour réussir à renaître³⁶² ». Le livre a changé parce que le monde a changé, et nous invite à nous transformer nous-mêmes : « les transformations du roman appartiennent à cette transformation de la conscience³⁶³ ». L'Égypte représentait une nouvelle conscience du passé, la « découverte d'une nouvelle civilisation et surtout de régions obscures à l'intérieur de notre histoire³⁶⁴ » ; l'Amérique, elle, est création d'une nouvelle voie pour « renaître ». Georges Raillard a bien souligné combien elle fut déterminante pour les recherches de Butor sur la représentation de notre situation dans le monde³⁶⁵.

De fait, après ce voyage, Michel Butor n'a plus jamais publié de livre portant l'indication générique de « roman ». Son écriture a pris une autre forme, son livre est devenu tout autre : une Arche de Noé nouvelle qui emporte avec elle tous les éléments qui permettront de construire la Tour du vingtième siècle, caractérisée et justifiée par la multiplicité des dialogues.

³⁶² CALL-CRUBER, Mireille. *Michel Butor, Les Métamorphoses-Butor. Entretien*. Saint-Foy (Québec) : Le Griffon d'argil 1991. (Coll. Trait d'union). P. 24.

³⁶³ « Le roman est en train de réfléchir sur lui-même », in *Les Lettres françaises*, 12-18 mars 1959.

³⁶⁴ BUTOR, Michel. *Improvisations sur Michel Butor*. Op. cit., p. 171.

³⁶⁵ RAILLARD, Georges. *Butor*. Paris: Gallimard, 1968. P. 164.

Chapitre III : Dialogue sans frontières

Le privilège qu'accorde Michel Butor au dialogue est au cœur même de son projet et de sa pratique. La diversité des registres auxquels il recourt est comme la traduction interne de cette volonté dialogale : son œuvre est toujours le lieu d'un échange mobile qui repose sur la nécessité de renouveler la notion d'œuvre elle-même :

La notion d'œuvre doit être dialectisée. L'idée de l'œuvre comme produit achevé est liée à un certain moment de notre histoire. Aujourd'hui on considère l'œuvre comme moment dans un processus, et donc lorsque l'on parle d'œuvres on parle de plus en plus de pratiques ; ceci a une conséquence curieuse (...) : pendant un certain temps il a été considéré comme « moderne » de faire une séparation complète entre l'œuvre et la vie d'un écrivain, aujourd'hui rien n'est plus démodé puisque la notion même d'œuvre disparaît au profit de la pratique, de l'aventure, etc. Et ce n'est même plus celle d'un écrivain, l'expression de lui seul, mais elle est toujours collective. ³⁶⁶

C'est d'ailleurs cette écriture à l'aventure qui constitue à ses yeux un facteur de réelle lisibilité :

Mes textes poétiques, par exemple, touchent immédiatement les enfants. La plupart des adultes jugent que c'est incompréhensible, mais les enfants comprennent ça tout de suite. ³⁶⁷

La volonté de construction ouverte s'exprime de manière privilégiée dans le soin que met l'écrivain à cultiver la porosité des frontières entre genres littéraires. Son œuvre est un espace transmis, un archipel où l'on peut entrer par le roman comme par la critique, la poésie, la correspondance, l'entretien ou le livre d'artiste. Fiction et critique, roman et essai, en particulier, lui apparaissent comme des genres, sinon exactement de même nature, du moins très proches :

Du roman à l'essai, c'est, qu'on le veuille ou non, la même activité qui se poursuit. Au plan de l'écriture les deux genres sont liés. ³⁶⁸

Dans plusieurs entretiens, Michel Butor souligne également le lien étroit qui s'établit entre la littérature et les autres genres artistiques : architecture, peinture, musique, gravure... autant

³⁶⁶ « Entretien sur la notion de modernité », RAILLARD, Georges. *Cahier du XXe siècle*. n° 5, 1976, p. 111.

³⁶⁷ DESOUBEAUX, Henri, « Avant-dire », in Michel BUTOR, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*. Vol. I : 1956-1968. Op. cit., 15.

³⁶⁸ « Michel Butor, romancier et voyageur se fait essayiste pour amorcer une (« géographie intellectuelle ») du monde », ALTER, André. *Le Figaro littéraire*, 24 mai 1958. Repris dans Michel BUTOR, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*. Vol. I : 1956-1968. Op. cit., 82.

d'expressions à considérer et à actualiser non pas dans leurs détails spécifiques et isolés, mais selon le principe d'un métissage harmonieux. Ils s'enrichissent les uns les autres pour conduire vers un monde qu'aucune limite ne cloisonne. Les livres de Butor voudraient être, de même, « des talismans ouvrant toutes sortes de portes ³⁶⁹. Non pas les éléments d'un corps de doctrine, mais :

[...] un réseau de point liés ; on peut comparer Répertoire aux Essais de Montaigne, c'est un peu le même genre de stratégie. Il ne faut pas que cela puisse apparaître comme une doctrine inculquable. Il faut que le lecteur agisse là-dedans. Il s'agit de créer une marginalisation et de laisser au lecteur la possibilité de rangement qui va lui permettre de s'opposer aux pièges de ceux qui usent du pouvoir. ³⁷⁰

S'élabore ainsi, au fil des œuvres, une construction collective qui transforme la pluralité et la diversité en signe de bénédiction d'une Babel ouverte du vingtième siècle. Entre rêve et réalité, entre autobiographie et critique, entre poésie, peinture et musique, les œuvres incitent le lecteur à se promener dans le multiple, jusqu'au point où il percevra les liens et les échos, et comme une unité du divers.

A. Dialogue autobiographique

Le mot « autobiographie » prend une signification particulière chez Michel Butor, qui, refusant l'enfermement de l'œuvre sur elle-même, met constamment en relation sa vie et son œuvre : « Il est tout à fait évident que tout ce que j'ai écrit est nourri par ma vie quotidienne³⁷¹ ». Nombre de ses textes peuvent être lus comme autant de fragments autobiographiques où il relate ses expériences et sa vie dans certains lieux : c'est le cas de la série du *Génie du lieu* et d'une large partie de *Matière de rêves*³⁷². Mais c'est certainement *Le Retour du Boomerang* qui introduit le mieux à cette dimension de l'œuvre. Le lien étroit qui

³⁶⁹ « Michel Butor (« Pourquoi ça marche... ») », in *Texte en main*, été 1984. Repris dans Michel BUTOR, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire, Vol. 3 : 1979-1996*. Op. cit., p.158.

³⁷⁰ Michel BUTOR, *Entretiens., Quarante ans de vie littéraire*. Vol. 2 : 1969-1978. Op.cit. p. 171.

³⁷¹ Voir Madeleine Santschi. *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne (Suisse) : L'Âge d'Homme, 1982. P.161. – Plusieurs personnages de Butor partagent plusieurs traits avec lui. Dans *L'Emploi du temps*, Jacques Revel passe un an dans une grande ville industrielle du nord de l'Angleterre, tout comme le fit Butor. Dans *Degrés*, le narrateur est un professeur de l'enseignement secondaire, ce qu'était précisément Butor à l'époque où il écrivait ce livre.

³⁷² « Dans (« Matière de rêves »), évidemment, j'apparais comme sujet et support du rêve, avec toutes sorte de choses autour de moi. Mais, dans les volumes II et III, surtout, on assiste à une multiplication perpétuelle des personnages. Et cette attitude – ne pas mettre un personnage en avant, mais toujours le prendre dans un tissu ou une figure d'autres personnage – je crois que ça joue aussi dans ma vie personnelle. C'est une des raisons pour lesquelles lorsque, dans mes derniers livres, je mentionne mon autobiographie, j'éprouve le besoin de parler non seulement de moi, mais de tout le groupe familial : toute cette cellule sans laquelle je suis incomplet, inintelligible, obscur ». SANTSCHI, Madeleine. *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982, P. 163.

s'y établit avec la forme du dialogue ouvre véritablement à un nouveau genre de récit autobiographique.

Béatrice Didier, qui dirigeait la collection « Écrits » aux Presses universitaires de France, avait demandé à Michel Butor un texte romanesque et/ou autobiographique plutôt qu'un essai critique. Après plusieurs rencontres, il lui fit parvenir une œuvre sous forme de dialogue dans lequel l'éditrice était censée l'interroger, tandis que lui-même apportait les réponses à ses questions. Les unes et les autres étaient évidemment de son fait, comme le précise Béatrice Didier³⁷³ dès la première page : « Michel Butor est le seul auteur de ce dialogue. Mais je souscris volontiers aux propos qu'il me prête ».

La publication du livre a rencontré plusieurs difficultés. La première tenait au titre : *Le Retour du Boomerang* fait explicitement référence au troisième *Génie du lieu*, *Boomerang*³⁷⁴, et il en naissait un problème typographique, dont la résolution consista à inscrire les références à l'ouvrage précédent dans une typographie plus petite, non pas en bas de page, mais par des chapitres successifs qui s'insèrent entre ceux qui voient se dérouler le prétendu dialogue.

L'autre difficulté tenait à ce que *Boomerang* fait parfois appel à une typographie de grande taille et suppose l'usage de couleurs différentes. Il fut donc décidé que *Le Retour du boomerang* serait imprimé en noir, pour permettre l'introduction des couleurs de l'autre livre : « rêve blanc », « rêve bleu », « rêve arc-en-ciel », « rêve jaune », « rêve rouge » etc.

Mais la présence de *Boomerang* en arrière-plan ne se contente pas d'avoir posé des problèmes d'édition. Elle contraint également le lecteur à lire le premier livre, sous peine de ne rien saisir du second : l'un et l'autre deviennent solidaires et développent entre eux une autre forme de dialogue, une intertextualité étroite et ouverte, enchâssée en quelque sorte dans le dialogue fictif de l'auteur avec Béatrice Didier.

Ce dispositif, qui n'a évidemment rien de fortuit, éclaire de manière significative le rapport de Butor à l'acte autobiographique. Il ne rejette nullement, au contraire, l'idée de parler de lui, de son intimité et de sa vie en général, et l'indique d'emblée :

Michel Butor – Un livre où je me livre ; c'est bien ça que vous voudriez ?

BD – Exactement.

MB – Mais je me livre dans tous mes livres. J'ai l'impression de ne m'y livrer que trop. (P. 5)

³⁷³ DIDIER, Béatrice. « La fiction autobiographique : Le retour du Boomerang de Michel Butor », in *La création selon Michel Butor. Réseau-Frontière-Écart*. Paris : A.-G. Nizet, 1991. P. 217.

³⁷⁴ BUTOR, Michel. *Boomerang*. Paris : Gallimard, 1979.

Mais quand sa future éditrice lui a proposé de raconter sa vie à la manière de Sartre dans *Les Mots* ou de Nathalie Sarraute dans *Enfance*, il s'est trouvé dans l'impossibilité de procéder comme eux :

*Si j'essayais de commencer par le commencement, de remonter d'abord à mes plus anciens souvenirs, je crois que ceux-ci se déroberaient. Au bout de trois pages ce serait fini ». (PP.5-6)
L'autobiographie est un genre absolument magnifique, mais pour moi écrire des choses comme ça est impossible.*³⁷⁵

C'est que, si l'art d'écrire est un art de collaboration et de dialogue, parler de sa propre vie impose la présence d'un interlocuteur. Un tel choix « conversationnel » n'est pas nouveau dans la littérature d'idées : de Platon à Diderot, les exemples abondent du recours à la forme dialoguée pour soutenir ou dramatiser une argumentation. Mais la visée est ici différente, puisque ouvertement autobiographique selon la condition minimale que rappelle Philippe Lejeune :

*Pour qu'il y ait autobiographie (« et plus généralement littérature intime »), il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage.*³⁷⁶

Avec *Le Retour du boomerang*, cet impératif dialogal ne se satisfait pas seulement d'une mise en scène. Ou plutôt cette dernière est à la fois le prétexte et le catalyseur d'un mode d'écriture qui la dépasse amplement, et développe un tout autre rapport au récit du moi, en l'affectant d'une mobilité essentielle. Le va-et-vient entre les œuvres en est une de ses manifestations, mais, bien au-delà, Butor souhaite naviguer, à partir de ses souvenirs, entre les continents et les cultures. Son moi se constitue par une série de présences qui sont autant celle des livres, que celles des paysages et des animaux : le « je » cesse d'être un point fixe pour devenir le lieu d'une multiplicité. Et ce sont précisément l'esprit et la forme du dialogue qui permettent ce passage incessant d'un fragment de temps à un autre. La singularité de cette écriture autobiographique – il ne s'agit pas de récit au sens propre du terme – remet en cause toute une tradition littéraire d'une manière que Béatrice Didier a très finement analysée :

*Un texte autobiographique dialogué est une originalité, et qui nous fait sortir de toute une tradition de secret et de repliement de l'écriture autobiographique.*³⁷⁷

Elle souligne notamment que, dans le texte dialogué, Butor a recours à la richesse du monde fragmentaire « comme solution à la difficulté de saisir une totalité, comme moyen d'aller

³⁷⁵ « Entretien avec Michel Butor », SICARD, Michel. *Texte en main*. n° 2, Été 1984. Op. cit., p. 12.

³⁷⁶ LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975. P. 15.

³⁷⁷ DIDIER, Béatrice. « La fiction autobiographique : Le retour du Boomerang de Michel Butor », in *La création selon Michel Butor. Réseau-Frontière-Écart*. Op. cit., P. 219.

aussi loin que possible ³⁷⁸». Cette fragmentation rejaillit dans tous les chapitres et fait circuler le lien entre eux avec une rare acuité.

On en trouve l'illustration dès le premier chapitre, intitulé « Le Butor », où l'auteur évoque la façon dont l'œuvre de Buffon l'a délivré d'une souffrance d'enfance. A l'école primaire, quand sa classe était appelée à la lecture du *Livre des quatre Saisons*, il y avait un passage de conversation entre oiseaux, où l'un traitait l'autre de « butor » ; et une note en bas de page en précisait le sens – « Butor : animal grossier et stupide » – qui lui attirait évidemment tous les sarcasmes de ses camarades. Or, plus tard, la lecture de Buffon vint apaiser le souvenir de cette souffrance scolaire :

Il me révélait en cet oiseau méprisé des vertus que je pourrais m'efforcer à faire miennes. Je m'apercevais que mon nom me convenait ; j'en découvrais la justesse. Alors qu'auparavant je ne désirais que le faire mentir. (P. 22)

Le butor devient dès lors son animal totem au cours de son adolescence, et cela se retrouve plus tard, dans le deuxième chapitre, intitulé « Jungle », où il s'interroge sur le rôle que le texte totémique de Buffon a joué dans sa décision de partir en Égypte : n'avait-il pas lu que la grande migration des butors pour l'Égypte se faisait chaque année en septembre – mois de l'année où il a précisément décidé de s'y rendre à son tour...

À partir de là, la référence aux figures des animaux totems ne cessera guère de resurgir, de manière à la fois entêtée et éclatée, au fil des chapitres, et aura chaque fois une fonction d'« embrayeur » sur d'autres souvenirs. C'est par elle qu'il en vient à parler de Lévi-Strauss (chapitre IV) et, de là, à une conférence de ce dernier où il était question de Zuni – le même Zuni qui le renvoie aussitôt à son deuxième volume du *Génie du lieu* (« Le Froid à Zuni ») :

Et je me souvenais de la première fois où j'avais entendu parler de Zuni : conférence de Lévi-Strauss au Collège de France il y a plus de vingt ans ; j'y avais retrouvé Breton et son groupe. Il avait été question des Têtes-à-courages... (P.73)

Fragmentation, enchaînements associatifs, retour aléatoire des figures et des noms, glissements d'un registre à l'autre... C'est au gré de déplacements entre animaux, régions et personnalités que nous apprenons, dans le chapitre VI, comment l'écrivain a connu Bataille, Breton et Lévi-Strauss. Mais « ceux-là sont des gens qui écrivent des livres, que j'ai rencontrés à cause de leurs livres » (P.109) – et c'est alors le critique ou le lecteur qui prend un moment le relais. Il en ira de même avec Gombrovicz, associé à un déplacement à Berlin et

³⁷⁸ Ibid. P. 229.

à une réflexion sur les différenciations culturelles, qui fait dire à Béatrice Didier que, par ce constant souci du déplacement et du dialogue, Butor exprime :

les dimensions de notre époque chez un européen qui a une conscience individuelle du moi, héritage d'une vieille tradition occidentale, qui est attaché à la structure de cette micro-société qui est la famille (...), qui a une culture où l'Antiquité, l'âge classique, Buffon, etc. forment une structure de base, mais qui par ses voyages, par l'étendue de sa vision, possède cette conscience planétaire...³⁷⁹

Errance autobiographique plus qu'autobiographie proprement dite : Butor se définit d'ailleurs lui-même comme un « écrivain-errant », né (ou doublé) d'un « enseignant errant » (P. 167) ?

Professeur de philosophie au lycée de Sens en 1950, remplaçant le vrai professeur malade, puis professeur de langue française au lycée de Minieh, Haute-Egypte, en 50-51, lecteur à l'Université de Manchester de 51 à 53 (cela m'était arrivé par l'amabilité de Jean Beaufret dont certains de mes camarades apprentis philosophes avaient été élèves, et que j'avais connu en Allemagne lors de rencontres d'étudiants en Forêt-Noire)... (p. 167)

Cette errance n'est évidemment pas étrangère à celles de Caïn et de Jacques Revel, que nous avons évoquées dans notre deuxième partie. Mais elle n'a à voir ni avec le désœuvrement ni avec l'égaré : elle constitue aux yeux de Butor une aspiration naturelle de l'être humain, qui tend à métamorphoser la vie en voyage. C'est pourquoi, lorsqu'il évoque ses pérégrinations dans le « Nouveau Monde » ou en Australie, son but n'est nullement descriptif ou documentaire : il s'allie étroitement à l'autobiographie, et c'est à travers la façon dont sa famille et lui-même se sont mis aux us et coutumes de la population locale (« La mode était là-bas de faire son pain. Nous nous y sommes mis... » P. 79) qu'il peut appréhender les altérités culturelles.

On relèvera enfin que, selon une habitude prise dans ses autres œuvres, le dialogue du moi permet également à Michel Butor de mettre en relation, par les livres, le passé, le présent et le futur. Le présent est celui de l'écriture et de la quête (autobiographique, interculturelle) qui la guide ; le passé est « re-présenté » par ce qu'il a déjà écrit : *Génie du lieu* bien sûr (et *Boomerang*), mais aussi *Mobile*, *Portrait de l'Artiste en jeune Singe*, *l'Emploi du temps*, *Le Passage de Milan*, *Degrés*, *La Modification*, *Répertoire...* ; le futur est en préparation avec *Transit*. On retrouve ici le lien essentiel et réciproque qui se tisse entre ses livres et sa vie :

BD – Lorsqu'on essaie de vous faire parler de vous-même, on n'arrive en général qu'à vous faire parler de vos livres.

MB – De ce dont essaient de parler mes livres.

³⁷⁹ Ibid., p. 231.

BD – Peut-être qu'en essayant de vous faire parler de vos livres, on vous amènera à parler de vous-même, en vous faisant démontrer le pourquoi, le comment, de tel passage, de telle figure. (P. 6).

Vie passée et vie future, car le moi de Butor n'est pas seulement univers : il est aussi et surtout « transit ». Quand son interlocutrice lui fait remarquer : « Et maintenant vous êtes pour quelque temps à la Frontière », il répond : « Afin de pouvoir la franchir ». Entre plusieurs zones, plusieurs moments, *Le Retour du boomerang* est un pas supplémentaire qui illustre le désir qu'a son auteur de franchir toutes les frontières : celles de la géographie bien sûr, mais aussi celles des genres littéraires et, au-delà, de toutes les représentations culturelles.

Correspondances inachevées

La correspondance qu'entretient Butor en relation avec ses œuvres fait apparaître plusieurs orientations qui varient selon les destinataires : avec Perros elle met l'accent sur des œuvres ; avec Christian Dotremont on assiste à la création d'un projet artistique en collaboration ; avec Frédéric-Yves Jeannet on voit comment les lettres peuvent être le creuset d'une œuvre.

La publication de cette correspondance a commencé en 1982 avec la correspondance Butor-Perros³⁸⁰. Après la mort de Georges Perros, en 1978, Butor avait rassemblé ces lettres, mais ce n'est que quelques années plus tard que, grâce à l'éditeur Joseph K, il put publier les « presque cinq cents lettres que Perros lui adressa sur près de vingt-cinq ans³⁸¹ ». Son destinataire s'y montre un lecteur ou un relecteur attentif, et leur échange révèle que Butor lui adressait souvent les épreuves de ses textes et attendait ses commentaires avant de les faire publier :

Mon cher Michel,

Je relirais bien Degrés.³⁸² (P.7)

J'ai bien reçu Répertoire, qui se présente on ne peut mieux. (...) Pour Degrés, je reprendrai avec délectation. (P. 39)

J'ai envoyé Boomerang à Paule Thévenin. Relevé quelques fautes d'orthographe, mais assez peu.

J'imagine que tu auras fait le nécessaire. Sinon, je t'expédierai. (P. 547)

³⁸⁰ Aux éditions Ubas, en deux volumes couvrant la période 1956-1978, on trouve que les lettres envoyées par Georges Perros à Michel Butor, mais à la fin de volume on trouve des extraits des réponses de Butor.

³⁸¹ COELHO, Alain. « Avant-propos », in *Michel Butor, Correspondance : 1955-1978*. Paris : Lonrai (Orne), Joseph K.1996. P.7.

³⁸² En bas de page, nous lisons « Il s'agit d'un exemplaire du manuscrit, le livre paraîtra l'année suivante ».

Il s'agit donc d'un échange analogue à celui qui existe chez de nombreux écrivains, et qui met en scène une activité critique réciproque : « Elle est l'échange critique des deux grands lecteurs...³⁸³»

Il en va différemment de la correspondance avec Christian Dotremont³⁸⁴, où le dialogue fait plutôt assister à la naissance d'une œuvre en collaboration. Les deux hommes se sont connus à Paris en 1954, revus par hasard un an après, et ils s'écrivent à partir de 1966. Dès lors, « une sorte de roman intime va s'élaborer »³⁸⁵, qui place cette fois l'échange épistolaire du côté de la création, et non plus de la critique partagée :

*Dans la correspondance, il y a des fictions qui naissent. D'abord les écrivains parlent des choses qu'ils sont en train de faire. Il y a de merveilleux exemples d'inventions qui se forment à l'intérieur de correspondance. La correspondance est un genre extrêmement important. Évidemment, très souvent on n'étudie la correspondance que d'un côté. Mais dans certains cas, heureusement, nous avons de vraies correspondances : alors on peut voir à quel point ce sont des œuvres qui se constituent avec une personne, une personnalité nouvelles qui naît.*³⁸⁶

De fait, Dotremont se fait un remarquable initiateur, certaines de ses lettres se révélant de nature à susciter chez son correspondant un « génie du lieu » assez lointain de ceux auxquels ce dernier est habituellement sensible : celui des pays nordiques³⁸⁷. Le livre s'ouvre, en effet, par une confidence : « (...) Souvent perdu dans les pays nordiques, il m'est arrivé même de vous écrire en danois »³⁸⁸, et c'est donc indirectement grâce à ce correspondant lointain que plusieurs lieux nordiques se retrouvent dans *Génie du lieu*, *Transit*, *Saga* ou *La Rose des voix*. L'influence est plus directe encore dans le cas d'*Elseneur*, puisque c'est une lettre écrite de Tervuren, le 20 octobre 1977, qui suggère à Butor l'idée d'écrire sur cet endroit :

Voici, avec cette photo d'un francophone à Elseneur et d'un « gallicisme » indéterminé (le lieu est fermé, vide), mon premier ensemble de suggestions et de données (vous en connaissez plusieurs – et d'autres –, mais j'ai préféré être assez complet) pour une œuvre « sur » Elseneur. Je joins la photocopie de quelques pages de l'édition qu'il y avait dans la bibliothèque de la chaumière. Plus tard, bientôt, je vous enverrai la photo (...) de l'inscription flamande-danoise, etc. (P. 138)

Dotremont explique que c'est en juillet 1977 que l'idée d'une œuvre « sur » Elseneur lui est venue, alors qu'il vivait depuis deux mois et demi une passion, déjà éprouvée à Tervuren

³⁸³ COELHO, Alain. « Avant-propos », in *Michel Butor, Correspondance : 1955-1978*. Op. cit., p.9.

³⁸⁴ Publiée dans un ouvrage intitulé *Cartes et lettres*, couvre la période 1966-1979, SICARD, Michel (dir.). Paris : Galilée, 1986.

³⁸⁵ SKIMANO et TEULON-NOUAILLES, Bernard. *Michel Butor, Qui êtes-vous ?*. Op. cit., p. 341.

³⁸⁶ Michel Butor « Pourquoi ça marche... », SICARD, Michel. *Texte en main*. n° 2, Été 1984. Op. cit. p. 15.

³⁸⁷ En l'occurrence, le Danemark, la Suède, la Norvège, la Finlande et la Laponie.

³⁸⁸ DOTREMONT, Christian. *Michel Butor, Cartes et lettre, Correspondance :1966-1979*. Op. cit., p. 15.

vingt-cinq ans plus tôt, près du château où aurait vécu l'impératrice Charlotte. Le lien entre le réel et le mythologique y est particulièrement frappant :

Histoire personnelle qui entre-temps, de 1952 à 1977, était devenue pour moi de plus en plus mythologique (voir, par exemple, tels logogrammes relatifs à « Gloria », qui existe, mais porte un autre prénom, et que je n'avais plus rencontrée que très épisodiquement en 1952-1960). Pour nos retrouvailles, elle avait « choisi » Elseneur pour la beauté du site, la mer, la plage, les bois, et non moins pour des raisons pratiques, surtout pour la proximité de Copenhague, où elle devait aller quelques fois, à son domicile. Nous ne visitons d'ailleurs pas le château de Kronborg, que « Gloria » avait visité toute jeune et que j'avais visité en 1948, à l'époque de Cobra, avant de la rencontrer. (P. 139)

Il envoie donc peu à peu à Butor toute la documentation nécessaire à l'écriture d'un nouveau génie du lieu : à charge pour son correspondant d'écrire un mixte de son « autobiographie » et de la mythologie d'Elseneur.

La correspondance de Butor fonctionne donc, d'une manière ou d'une autre, comme une œuvre parallèle à ses autres livres ; elle est comparable au *Retour de boomerang*, où le lecteur assiste de même au développement et à la naissance de ses textes. S'inscrivant dans un lieu de création et naissant de l'union de plusieurs genres, il arrive même qu'elle soit intégrée dans des ouvrages comme *Le Génie du lieu* ou *Transit*, où nous lisons par exemple une lettre adressée à Jeannet qui explique la construction du livre :

J'ai finalement décidé de bâtir ce livre autour de quatre pays lointains : Mexique, Japon, Égypte et Canada (côte nord-ouest), et de deux régions d'habitat et de réflexion : Paris et Genève, à quoi s'ajoutent quelques souvenirs de tomes précédents par l'intermédiaire de pages de Carnaval transatlantique à l'intérieur de Boomerang, dans lesquels on trouve déjà quelques résurgences des volumes antérieurs. ³⁸⁹

Ces mises en relations permettent de faire apparaître des genres

intermédiaires, ou des genres complexes, qui sont soit à mi-chemin entre ceci ou cela, ou bien qui intègrent des parties, des moments qui sont ceci et des moments qui sont cela. Ce que tu fais, par conséquent, c'est constituer un genre complexe dont certaines parties appartiennent à l'origine au genre correspondance, d'autres au genre entretien, et certaines au genre « essai brouillon dicté », ce qui n'est pas du tout la même chose qu'un article de journal purement et simplement dicté (...). Donc tu combines dans un genre nouveau un certain nombre de genres parfaitement différenciés. ³⁹⁰

³⁸⁹ BUTOR, Michel. *Transit A. Le Génie du lieu 4*. Paris: Gallimard, 1992. P. 17.

³⁹⁰ BUTOR, Michel, JEANNET, Frédéric-Yves. *De la distance. Déambulation*. Ubacs : [1990]. P. 41. Rééd. Bordeaux : Le castor Astral, 2000.

Dans cette poétique de la création par bribes, un autre aspect remarquable de la correspondance de Butor est l'invention et la pratique de la carte postale découpée et disposée dans un collage. Cette forme lui permet « de s'adresser à une multitude de destinataires afin de les inclure dans le fameux « réseau » butorien qui permet de continuer la relation indispensable entre lui et ses amis³⁹¹ ». L'écrivain confirme lui-même l'importance qu'il y attache :

*Ma pratique de la carte postale est une façon de surmonter l'ennui qu'il y a quand même à se mettre à sa correspondance, à faire quinze lettres dans un après-midi. Cette espèce de jeu m'aide beaucoup. Du fait que je découpe des cartes postales, j'écris beaucoup de lettres, de correspondances que je ne ferais pas autrement. C'est l'essentiel ; et ça amuse les gens.*³⁹²

Ce procédé porte aussi la marque d'un génie du lieu, à la réserve près qu'il n'est plus indispensable de le décrire puisque la carte l'illustre et apporte le témoignage de ce qu'on y était bien tel ou tel jour. Dans le deuxième numéro de la revue *T.E.M.*, Michel Sicard analyse plusieurs cartes de l'année 1978 et en dresse une typologie : « La disjonction, La réduplication, L'adjonction, La stratification, La déchirure, Le pliage »³⁹³. À travers ces variations, Butor crée une nouvelle structure textuelle qui, réunissant texte et image, se situe « à la frontière entre diverses pratiques »³⁹⁴ et constitue donc pleinement une forme de dialogue.

On notera enfin que le registre épistolaire ne se réduit pas aux seules correspondances réelles de l'écrivain. Preuve, s'il en était besoin, de son attachement à cette dimension de l'adresse, on le retrouve dans des textes qui ne relèvent nullement de l'échange avec un ami ou un critique. Frédéric-Yves Jeannet insiste à ce propos entre ce que signifie écrire au « sens intransitif », qui relève d'un travail solitaire, et cette autre écriture « transitive, interactive, indirecte et polymorphe³⁹⁵ » que Michel Butor pratique pour dialoguer avec des artistes selon le principe de la pluri-destination. Ainsi, parmi les poèmes de *Travaux d'approches*³⁹⁶, nous lisons dans « Blues des projets » :

³⁹¹ SKIMANO et TEULON-NOUAILLES, Bernard. *Michel Butor, Qui êtes-vous ?*. Op. cit., p. 340.

³⁹² Michel Butor, (« Pourquoi ça marche »), SICARD, Michel. *Texte en main*. n° 2, Été 1984. Op. cit., p. p. 15-16.

³⁹³ Ibid., op. Cit., p. p. 63-65.

³⁹⁴ SKIMANO et TEULON-NOUAILLES, Bernard. *Michel Butor, Qui êtes-vous ?*. Op. cit., p. 344.

³⁹⁵ JEANNET, Frédéric-Yves. « Long-courrier : La correspondance de Michel Butor », in *La création selon Michel Butor. Réseaux-Frontières-Ecarts*. Op. cit., p. 238.

³⁹⁶ BUTOR, Michel. *Travaux d'approche. Éocène, Miocène, Pliocène*. Paris : Gallimard, 1972. (Coll. Poésie).

Monsieur le plombier, j'ai bien reçu votre aimable lettre... (P. 133)

Monsieur le serrurier, je vous remercie de votre aimable lettre... (P. 134)

Monsieur le menuisier, je m'excuse de n'avoir pas répondu plus tôt à votre aimable lettre... (P. 135)

Et, dans « Missives mi- vives » (*Illustrations III*), cette adresse à des correspondants imaginaires :

*Ce qui nous manque, c'est votre pureté. Quant à moi c'est toujours le soupir et l'embarras. Mais nous espérons bien vous rapporter de nos vacances quelques vides pour vous alléger. Candidement vôtre.
(P. 15)*

La correspondance de Michel Butor se déroule donc bien dans la continuité de sa création. Caractérisée structurellement par son inachèvement et son ouverture, en même temps qu'elle atténue les frontières entre écriture intime et écriture publique, elle est par excellence l'œuvre dialoguée, l'œuvre en collaboration qui empêche l'écriture de se plier sur elle-même.

Entretiens : des textes littéraires dialogués

Pour Butor, l'entretien relève à un double titre de la littérature : d'une part parce qu'il permet de mettre l'accent sur le rapport de l'écrivain à ses propres ouvrages ; d'autre part parce qu'il concourt à l'image que cet écrivain veut donner de lui-même. C'est à la suite de la publication de *Passage de Milan* en 1954, un an après *Les Gommages* d'Alain Robbe-Grillet et *Martereau* de Nathalie Sarraute, œuvres phares du Nouveau roman, qu'il accorde son premier entretien³⁹⁷ dans la presse. Il poursuit régulièrement ce type d'intervention après la parution de *L'Emploi du temps*, pour répondre à une critique qui certes voyait en lui un des plus importants écrivains de son temps, mais ne cessait de souligner la difficulté de son œuvre :

*Un tel se plaindra des répétitions fastidieuses, exaspérantes, voire « gratuites et inutiles » ; tel autre de la longueur des phrases ; un troisième de la complexité du roman ; un autre encore de sa difficulté et de son « encombrement » ; etc ; etc.*³⁹⁸

Ces entretiens, qui n'ont jamais cessé, frappent d'abord par leur nombre (« Je suis l'auteur le plus interviewé qui existe au monde actuellement. Personne n'a enregistré autant d'entretiens que moi. »³⁹⁹). Mais ils font aussi émerger un véritable genre littéraire qui peut s'analyser comme une variante de l'autobiographie : ils dessinent des réseaux qui recouvrent toute la vie de l'écrivain, « proposent l'image d'un moi multiple puisque l'écrivain parle à différents

³⁹⁷ Paru dans *Le Figaro littéraire* du samedi 17 novembre 1956, signé D.A. (Dominique Arban).

³⁹⁸ DESOUBEAUX, Henri. « Avant dire », in Michel BUTOR, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*. Vol. I : 1956-1968. Op. cit. p.7.

³⁹⁹ « Entretien avec Michel Butor », SICARD, Michel. Texte en main, n° 2, été 1984. Op. cit., p.12.

moments de sa vie avec différents interlocuteurs, et qu'il parle selon des postures diverses : romancier, poète, critique, intellectuel, professeur, voyageur, honnête homme du XXe siècle, amateur d'art, mélomane...⁴⁰⁰».

Peut-être est-ce cette dimension autobiographique qui explique que Michel Butor fasse preuve d'une sensibilité particulière et n'accorde d'entretien que sous certaines conditions. Il désire être seul avec son interviewer, pour se sentir dans une relation de confiance et de confiance. Et il faut que le lieu de la rencontre soit « neutralisé » – ce qui l'amène souvent à préférer être chez lui – pour éviter que, sollicitant la mobilité du regard, il ne parasite l'échange. Dans *Entretien sur les Entretiens*, spécialement réalisé par Henri Desoubieux pour l'édition du troisième volume des *Entretiens*, Butor déclare qu'arrivant dans un lieu inconnu :

*[...]j'ai besoin de l'explorer, de l'arpenter du regard. Je l'interroge perpétuellement. (...) Je préfère que les entretiens aient lieu chez moi, mais il y en a qui ont lieu dans bien d'autres endroits. À ce moment-là j'ai tendance à intégrer le lieu à l'intérieur de l'entretien, c'est-à-dire à parler du fait que je me trouve dans tel endroit et que je vois ceci ou cela, ce qui est d'ailleurs intéressant.*⁴⁰¹

Comme attendu en pareil cas, la multiplicité et la variété des thèmes traités reflètent la diversité de ses productions et de ses intérêts : œuvres romanesques et/ou critiques, mais aussi enseignement, écriture, lecture, radio, opéra, ou autres considérations se rapportant à certaines villes, à l'Europe, au rêve, à la science-fiction... Outre l'intérêt intrinsèque du propos, on retiendra surtout la dynamique qui l'anime, et qui tient fortement du statut du dialogue. Elle illustre sur le vif la relation que Butor rêve d'avoir avec ses lecteurs, son besoin de l'autre, son ouverture, sa passion à entrer en contact avec son public :

*J'ai besoin de contacts humains ; je propose chaque livre à un public que je ne connais pas ; ce qui est passionnant, c'est que ce public se révèle peu à peu.*⁴⁰²

Ses meilleurs lecteurs ne sont d'ailleurs pas forcément ceux qui disposent d'une culture académique et classique, mais plutôt ceux qui savent qu'ils ne peuvent tout comprendre, et qui n'ont, en conséquence, pas de préjugés culturels. L'auteur lui-même confesse avoir beaucoup de fausse culture à désapprendre. Le dialogue l'y aide : il est une manière de clarification, voire de délivrance, ainsi qu'il le déclare à Jean-Marie Le Sidaner :

Oui, je sais ce que veut mon écriture, c'est la délivrance ; mais la délivrance de qui, de quoi, pour quoi, pour quel paradis, voilà ce qu'elle seule peut dire, peut me dire, et quand je dis elle seule, ce n'est pas

⁴⁰⁰ GIRAUDO, Lucien. « Les entretiens », in *Michel Butor, le dialogue avec les arts*. Op. cit. P. 143.

⁴⁰¹ « Entretien sur les Entretiens », in Michel BUTOR, *Entretien. Quarante ans de vie littéraire*. Vol. 3: 1979-1996. Op. cit., p. 10.

⁴⁰² « Michel Butor : Mes meilleurs lecteurs ? Ceux qui savent qu'ils ne peuvent tout comprendre... », GROS, L.G. *Le Provençal*, 19 janvier 1966.

encore vrai, elle est condition nécessaire mais non suffisante, il me faut les lecteurs. Et c'est pour cela que je voudrais qu'ils m'aident, pour qu'ils m'aident, pour qu'ils s'aident, car c'est seulement en s'aidant qu'ils peuvent m'aider, qu'ils peuvent s'aimer.⁴⁰³

Si l'entretien est un dialogue entre l'écrivain et son intervieweur, il est donc aussi ou d'abord un dialogue avec le lecteur : une sorte d'autobiographie où l'interlocuteur est réel, et non pas fictif comme dans *Le Retour de boomerang*, et qui participe entièrement à la demande littéraire de Butor⁴⁰⁴. Il traite d'ailleurs ses entretiens comme tous ses autres livres quand il s'agit de les publier, et s'attache à les corriger et les réviser de la même façon : « Je suis en train de rafistoler le manuscrit de Charbonnier pour les *Entretiens*. »⁴⁰⁵.

Pleinement littéraires, les Entretiens ont cependant une spécificité : la coopération qui les fonde et qui en oriente la forme même. Lucien Giraudou rapporte, par exemple, que, voulant interroger Butor sur sa vision de la modernité, il convint avec lui d'un ouvrage d'entretiens qui serait une sorte de magazine d'information caractérisé par la multiplicité et la variété des sujets abordés, et ils en arrêtèrent ensemble les rubriques générales. Mais après le neuvième entretien, Butor suggéra de distribuer l'ensemble en 21 sous-chapitres qui seraient nommés « pages », selon le principe du magazine « qui propose la page des sports, des spectacles, etc ». Il en résulta le titre final Pour tourner la page : « Celle du livre, mais aussi celle du siècle qui se finit⁴⁰⁶ ».

Un autre exemple significatif est celui de *Vanité*⁴⁰⁷, qui marque un véritable tournant, ou inaugure une renaissance dans la pratique butorienne des entretiens. Le texte se présente comme un essai dialogué entre trois domaines culturels représenté par Michel Launay le Scriptor, qui est universitaire, Henri Maccherno le Pictor, qui est peintre, et Butor désigné sous le nom de Viator. Mais l'auteur écrit lui-même le dialogue sans intervenant extérieur. Le livre traite de la nature morte, faisant figurer un crâne en contrepoint, afin d'analyser la représentation de la mort dans la civilisation, les liens obscurs qu'elle entretient avec l'œuvre d'art, mais également la place de l'artiste dans la société et sa différence. Les trois

⁴⁰³ Michel Butor *Voyageur à la roue, Entretien, suivi de textes*, avec Sidaner (Le), Jean-Marie. Paris : Encre, 1979. P.28.

⁴⁰⁴ Cet art du dialogue a fait l'objet de nombreuses publications ou études. On peut citer : Madeleine Chapsal, *Les Écrivains en personne*, Julliard, 1960 ; Georges Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, Gallimard, 1967 ; Jean-Marie Le Sidaner, *Voyageur à la roue*, Encre, 1979 ; Madeleine Santschi, *Voyage avec Michel Butor, L'Age de l'homme*, 1982 ; Michel Launay, *Résistances, Conversations aux Antipodes*, P.U.F. 1983 ; Christian Jacomino, *Frontières*, Le Temps parallèle, 1985 ; Michel Butor, *Pour tourner la page, dialogue, Magazine à deux voix*, rédigé sous la direction de Lucien Giraudou, France, Actes Sud, 1997.

⁴⁰⁵ Lettre envoyée à Georges Perros du 14 janvier 1967. L'ouvrage de Georges Charbonnier *Entretiens avec Michel Butor* paraîtra en mars 1967.

⁴⁰⁶ GIRAUDO, Lucien. « Les entretiens », in *Michel Butor, Le dialogue avec les arts*. Op. cit. p.144.

⁴⁰⁷ BUTOR, Michel, LAUNAY, Michel, MACCHERONI, Henri. *Vanité, par l'auteur*. Paris : Balland, 1980. Repris dans *Répertoire V*, édition de Minuit, 1982.

interlocuteurs entrent dans une conversation qui finit par créer un hymne à trois voix. Sans doute faudrait-il voir dans ce genre polyphonique un emblème de l'œuvre entière de Butor : une capacité d'échange qui lui permet de parler à partir de lui-même, mais toujours en dialogue avec les autres.

B. Critique dialogique

Quelles sont les caractéristiques de l'œuvre critique de Michel Butor ? Qu'il s'agisse de ses formes, des époques ou des sujets qu'elle traite, elle est toujours marquée par la même passion du métissage et concerne la littérature, la géographie, la linguistique, la musique et l'histoire. C'est en montrant notamment les variations de la notion de frontière que la critique butorienne devient le lieu de rencontre de plusieurs éléments issus des voyages :

Le voyage joue un rôle immense d'inspiration critique et il me fait voir de l'autre côté du décor. Franchir les frontières, c'est aussi franchir des douanes mentales. ⁴⁰⁸

En d'autres termes, en modifiant la notion de frontières, Butor entend abolir ce qui sépare les genres littéraires. Pour lui la frontière ne signifie pas seulement séparation, mais aussi contact. Roman, essai, poésie, peinture et musique ne sont ni séparés ni distincts. Ils constituent plutôt des éléments qui se complètent. Michel Collot a bien montré qu'à la fin du XVIIIe siècle « l'horizon cesse d'être l'endroit où se termine notre vue pour être chargé de valeurs d'extension ⁴⁰⁹».

Butor veut non seulement faire éclater cette division des genres, mais en faire apparaître ou reconnaître de nouveaux, comme le texte radiophonique, et surtout en inventer d'autres qui permettent de créer une critique littéraire renouvelée, dialoguée, capable d'ouvrir la voie à la modernité littéraire. C'est en ces termes qu'il justifie son recours à la critique :

De même que le véritable écrivain est celui qui ne peut supporter que l'on parle si peu ou si mal de tel ou tel aspect de la réalité, qui se sent dans l'obligation d'attirer l'attention sur celui-ci définitivement (...) de même le critique le plus utile ne peut supporter que l'on parle si peu ou si mal de tel livre, de tel tableau, de telle musique, et l'obligation est aussi durement ressentie dans ce domaine que dans tout autre. ⁴¹⁰

La fécondité de sa production critique est comparable à celle des autres genres. Et, là encore, il procède le plus souvent par un dialogue à deux voix, qui lui fait étudier les œuvres des

⁴⁰⁸ « Les modifications de Michel Butor », GAUDEMAR De, Antoine. *Magazine littéraire*, janvier 1983. Repris dans Michel BUTOR, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire. Vol. 3 :1979-1996*. Op. cit., p. 122.

⁴⁰⁹ COLLOT, Michel. *L'Horizon fabuleux*. Paris : José Corti. 1988. P. 35.

⁴¹⁰ BUTOR, Michel, « Le critique et son public », in *Répertoire II*. Op. cit., p. 127.

autres auteurs pour retourner sur lui-même dans un continuuel échange. Il s'attache à faire émerger « une zone frontalière ⁴¹¹ » caractérisée par une dynamique du changement, et explique que l'art du critique est un art de catalyse : en ajoutant un mot à une œuvre énorme comme celle de Balzac par exemple, le critique la transforme. L'inspiration selon Butor est toujours une rencontre : en mettant le texte d'un autre à l'intérieur de son propre texte, la critique devient une œuvre ouverte toujours inachevée.

La tour d'un *Répertoire* inachevé

Chaque volume de *Répertoire* contient vingt-et-un textes. Dans le premier, paru en 1960, l'auteur a rassemblé les essais littéraires qu'il a écrits jusque là. Le deuxième (1962) s'intéresse aussi à la musique, le troisième (1968) à la peinture, le quatrième (1974) à la géographie, tandis que le cinquième (1982) offre des échantillons de tous ces choix, selon les variations de forme des premiers essais. Ces variations donnent la possibilité de faire dialoguer les textes, de mêler essais et fictions en insistant sur l'exercice de l'imaginaire qui préside à l'ensemble. Si chaque volume constitue un livre à part entière, les cinq livres peuvent aussi être considérés comme une seule œuvre, car ils ne se contentent pas de faire se succéder des thèmes à traiter, mais les organisent entre eux de manière à effectuer un tour d'horizon ouvert et inachevé.

Inauguré par un article intitulé « Le roman comme recherche »⁴¹², *Répertoire I* insiste sur la nécessité d'ouvrir une nouvelle fenêtre aux formes romanesques afin de les adapter au changement du monde. Butor y montre que l'évolution lente mais inévitable de la notion de roman, qu'attestent toutes les grandes œuvres du vingtième siècle, va vers le sens d'une « espèce nouvelle de poésie à la fois épique et didactique »⁴¹³. Il étudie des écrivains dans l'ordre chronologique : du Moyen Âge à Michel Leiris, en passant par le XVI^e siècle (John Donne), le XVII^e (Racine, les contes de fées, Mme de la Fayette), le XIX^e (Balzac, Verne, Baudelaire, Dostoïevski, Kierkegaard) et le XX^e siècle (Proust, Joyce, Faulkner, Pound, Roussel et une méditation sur la science-fiction). La vingt et unième étude, « Intervention à Royaumont », met l'accent sur la nécessité de faire du roman un lieu de libération :

⁴¹¹ CALLE-GRUBER, Mireille. « Passages de lignes ou Les Improvisations critiques de Michel Butor », in *La Création selon Michel Butor. Réseaux-Frontières-Écart* Op. cit., p.113.

⁴¹² Il sera repris dans *Essai sur le roman*, Paris : Gallimard, 1972. (Coll. Idées).

⁴¹³ BUTOR, Michel. « Le roman comme recherche », in *Répertoire I*. Op. cit., p. 11.

Nous sommes obligés de réfléchir à ce que nous faisons, donc de faire consciemment, sous peine d'avalissement consenti, de notre roman un instrument de nouveauté et par conséquent de libération.

414

Cette libération passe une ouverture qui donne place aux autres genres. Philosophie et poésie, par exemple, peuvent fort bien s'insérer dans l'espace romanesque : puisque dire ce que nous voulons, ce que nous sentons, ou ce que nous pensons n'est pas toujours évident, c'est à partir d'un dialogue intergénérique que la recherche d'un sens caché sera possible.

Dans *Répertoire II*, Butor s'attache à montrer ce que les écrivains et les artistes ont apporté à sa propre recherche littéraire, et comment le roman peut dialoguer avec des créations nées d'autres supports que les mots : supports audiovisuels ou autres activités artistiques, etc. Le dernier article, « Le critique et son public », insiste sur la nécessité de considérer création et critique comme une seule et même activité :

*Ce qui permet d'atteindre l'œuvre inépuisable conserve un inépuisable pouvoir de mise en rapport, est œuvre soi-même, s'adjoit à l'œuvre originelle comme complément nécessaire, devenant référence constitutive d'un nouvel état de choses, en même temps qu'elle, les textes les plus admirables demeurent à tout jamais inachevés et méconnus.*⁴¹⁵

On retrouve ainsi la prééminence du dialogue transfrontalier qui, à la même époque, est aussi mis en œuvre dans les *Dialogues avec 33 variations de Ludwig Van Beethoven sur une valse de Diabelli* (1961), dans la *Description de San Marco* (1963), ou dans *6 810 000 litres d'eau par seconde* (1965) – tous textes qui, d'une manière ou d'une autre, sont à la recherche d'un autre principe de construction que celui du roman linéaire et de sa logique artificielle. Comme l'ont écrit Christian Skimano et Bernard Teulon-Noailles :

*Un des mérites aussi de cet essai primordial, c'est d'éroder franchement la frontière poreuse séparant les divers genres littéraires, d'où ces concepts indifféremment utilisés de poésie romanesque ou de roman comme poésie.*⁴¹⁶

Dans le troisième *Répertoire*, la peinture est très présente, y compris lorsqu'il s'agit de littérature, puisque les études sur Rousseau et Diderot s'attachent à l'importance de leur dialogue avec la peinture. Le théâtre de Diderot par exemple apparaît comme un ensemble de « Tableaux vivants » : « Les personnages vont parler par leur présence, par leur ombre, leur blason, aussi par leurs costumes et leurs gestes. Sujets de tableaux, ils vont constituer des

⁴¹⁴ Ibid. Op. cit., p. 272.

⁴¹⁵ BUTOR, Michel. « Le critique et son public », in *Répertoire II*. Op.cit., p. 127.

⁴¹⁶ SKIMANO et TEULON-NOUAILLES, Bernard. *Michel Butor, Qui êtes-vous ?*. Op. cit., p. 119.

tableaux »⁴¹⁷. La même confrontation se retrouve de manière inverse dans *Répertoire IV*, avec l'essai intitulé « Les mots dans la peinture ». Ce dernier volume s'ouvre d'autre part sur un sujet auquel Butor tient particulièrement : « Le Voyage et l'Écriture » (« Le récit de voyage accompli et manifeste ce double voyage qu'est toute lecture, il peut emporter avec lui ce trajet perpendiculaire, pour aboutir à un déplacement du lecteur, à le changer de lieu mental, finalement changer son lieu »⁴¹⁸), et il s'achève par une méditation sur le livre d'aujourd'hui. Face à la mutation audiovisuelle, il faut ouvrir les voies encore peu explorées de l'écriture ou de la littérature à venir, et cela passe par un changement de la forme-même du livre :

En effet l'inconvénient majeur du livre actuel, c'est son poids, son encombrement. Certes, comme la brique mésopotamienne était mobile par rapport aux inscriptions sur granit, et quels progrès dans la maniabilité lorsque l'on est passé aux papyrus et parchemins ! La découverte de l'imprimerie a permis de multiplier le nombre d'exemplaires. ⁴¹⁹

Au-delà de leurs divers propos, mais en consonance avec eux puisqu'il s'agit chaque fois de briser l'univoque, les cinq tomes de *Répertoire* postulent à la fois la construction et l'inachèvement. La construction, puisque chacun comprend 21 études, et que Butor insiste sur l'intérêt de ce nombre « impair, (ce) qui permet à l'ensemble de se déployer autour d'un pivot, dans chaque volume, le onzième⁴²⁰. L'inachèvement, puisque 21 est la multiplication de 3 par 7, chiffre mythique de l'inachèvement, et que, écartant tout dessein d'élaborer une théorie de l'écriture (donc de poser une clôture), Butor peut écrire au terme de son parcours : « Voilà donc cette ruine définitivement inachevée. »⁴²¹

Les Improvisations. Les Essais

Les *Improvisations* et les autres *Essais critiques* se proposent d'observer comment la critique prend le rythme créatif d'une nouvelle⁴²², c'est-à-dire d'une forme littéraire qui se définit par une dynamique débarrassée de tous les aspects non strictement narratifs : dialogue, description, commentaire. Pour Michel Butor, le texte de critique est « un incessant va-et-vient entre la citation et son commentaire⁴²³ ». Face à une œuvre qui se donne à lire dans la mobilité et l'inachèvement, et propose plusieurs modes de lecture, le but de la critique n'est

⁴¹⁷ BUTOR, Michel. « Tableau vivants », in *Répertoire III*. Op.cit. P. 204.

⁴¹⁸ BUTOR, Michel. « Le voyage et l'écriture », in *Répertoire IV*. Op. cit., p.12.

⁴¹⁹ BUTOR, Michel. *Répertoire IV*. Op. cit., p.p. 431-432.

⁴²⁰ BUTOR, Michel. « Répertoire », in *Répertoire V*. Op. cit. p. 326.

⁴²¹ Ibid., Op.cit. p. 331.

⁴²² SKIMANO et TEULON-NOUAILLES, Bernard. *Michel Butor, Qui êtes-vous ?*. Op. cit., p. 132.

⁴²³ « Les modifications de Michel Butor », GAUDEMAR (De) Antoine. *Magazine littéraire*, janvier 1983.

pas de constituer un travail exhaustif ; elle vise plutôt à explorer un dialogue avec le ou (les) auteur(s) étudié(s), et c'est cette mobilité dialogale qui devient un espace de création. Les *Improvisations* proposent donc une démarche inédite car « ...ce qu'on découvre avec Michel Butor, c'est la pratique, véritablement, d'une critique dialogique »⁴²⁴, qu'il revendique fortement comme une œuvre à part entière :

Un ensemble de citations peut constituer une œuvre ; découper un paragraphe à l'intérieur de Descartes ou de Leibniz, et le mettre en relation avec un paragraphe pris chez tel ou tel auteur de vulgarisation du XIXème siècle, cela constitue une intervention considérable dans ce texte classique.

425

Le texte interrogé devient donc un espace où le critique lui-même s'installe pour exercer un travail d'écrivain. Et quand ce n'est pas lui-même qui dialogue avec le texte, les références accompagnant normalement les citations permettent de mettre en valeur la façon dont l'auteur étudié dialogue avec un autre. Ainsi de Baudelaire et d'Edgar Poe. *Histoire extraordinaire. Essai sur un rêve de Baudelaire* (1961) fait remarquer que l'antiaméricanisme de Poe trouve ses racines dans son américanité même, et que « sa poésie, au sens large, s'appuie pour Baudelaire, à travers la société américaine actuelle, sur le substrat américain primitif, sur le « sauvage », sur l'Indien, d'où l'apologie de celui-ci, non comme innocence, mais comme bête supérieure⁴²⁶ ». Butor montre alors comment Baudelaire, par le biais de Poe, chante lui-même, dans *Le Peintre de la vie moderne*, « ces perfectionnements matériels qui permettent de dépasser la nature et d'atteindre à une réalisation de la poésie : tissus, voiture, maquillages, lustres »⁴²⁷, pour en conclure que les deux poètes dialoguent autour d'un principe dont le sujet relève de l'éthique : « seule l'œuvre d'art peut s'installer dans le négatif de la bonne conscience bourgeoise pour métamorphoser le mal en fleurs et la boue en or. »⁴²⁸

Mais le dialogue ne s'arrête pas là, puisque, au terme de l'essai, Butor reconnaît qu'en voulant parler de Baudelaire, il a parlé de lui-même – ou plutôt qu'il a découvert que Baudelaire parlait de lui...

On retrouve le même rapport dialogique dans le texte qu'il a consacré à Montaigne⁴²⁹, et qui part de l'échange célèbre entre *Le Discours de la servitude volontaire* de La Boétie et l'œuvre

⁴²⁴ CALLE-GRUBER, Mireille. « Passages de lignes ou Les Improvisations critiques de Michel Butor », in *La création selon Michel Butor. Réseaux-Frontières-Écart* Op. cit., p.112.

⁴²⁵ BUTOR, Michel. *Improvisations sur Flaubert*. Paris : La Différence, 1985. P.196.

⁴²⁶ BUTOR, Michel. *Histoire extraordinaire*. Paris : Gallimard, 1961. P. 192.

⁴²⁷ Ibid., p. 196.

⁴²⁸ GIRAUDO, Lucien. « Les essais critiques », in *Michel Butor, le dialogue avec les arts*. Op. cit., p. 162.

⁴²⁹ BUTOR, Michel. *Essais sur les Essais*. Paris : Gallimard, 1965. (Coll. nrf essais).

de Montaigne. Plutôt de s'attacher au contenu des deux propos, Butor s'intéresse à la façon dont Montaigne est séduit par la liberté, la franchise d'esprit de son ami. Et c'est cette même liberté, ce même mouvement qui le conduit à son tour à donner une nouvelle explication aux *Essais*. Pour lui, le projet de La Boétie influence celui de Montaigne par le point de vue pictural qu'il adopte, fondé sur le « maniérisme » fort prisé à la fin du XVI^{ème} siècle (premier dialogue : entre peinture et littérature). Mais si Montaigne a pu penser et développer son œuvre de manière analogue, il le doit en bonne part à son ami (deuxième dialogue : d'une œuvre à une autre) :

*Je vay bien jusques à ce second point avec mon peintre, mais je demeure court en l'autre et meilleure partie ; car ma suffisance ne va pas si avant que d'oser entreprendre un tableau riche, poly et formé selon l'art. Je me suis advisé d'en emprunter un d'Estienne de la Boitie, qui honorera tout le reste de cette besongne, ...*⁴³⁰

Et le mouvement relevé à propos de la série Poe/Baudelaire/Butor se remet en route : Montaigne a voulu composer ses *Essais* de la même manière que La Boétie son *Discours*, et Butor propose une critique semblable à celle de Montaigne, recourant comme elle au plan du peintre. Ainsi, comme l'explique Tom Conley, « Montaigne sera La Boétie de Butor, La Boétie de Montaigne sera Butor, ou bien le Montaigne de Butor sera La Boétie de nous-même⁴³¹ ». Lucien Giraudo a souligné de même comment le dialogue se tisse sans fin « à travers des figures de l'altérité qui sont en relation avec des images profondes d'eux-mêmes⁴³² ».

On retrouve la même démarche avec Rimbaud. Dans l'*Improvisation* qu'il lui consacre, Butor insiste surtout sur l'impossibilité de séparer en l'occurrence l'œuvre de la vie :

*[...] il nous est impossible de séparer ses textes de sa figure, de sa vie qui a pris pour nous valeur de mythe.*⁴³³

Cette impossibilité fait aussitôt écho à l'expérience même de Butor... et le cycle dialogal s'instaure : parlant de Rimbaud, il traite des sujets qui le concernent lui-même : la ville, le voyage, la poésie, le rêve etc. Rimbaud n'est-il pas, comme lui, un voyageur perpétuel qui est allé de Charleville à Paris puis d'Aden au Harrar ou au Caire, dans une quête incessante des lointains ? Rimbaud n'a-t-il pas également rêvé, dans son *Alchimie de verbe*, à des révolutions

⁴³⁰ Ibid.

⁴³¹ CONLEY, Tom. « Passage de lieu », in *Butor et l'Amérique*. Op. cit. p. 226.

⁴³² GIRAUDO, Lucien. « Les essais critiques », in *Michel Butor, le dialogue avec les arts*. Op. cit., p. 164.

⁴³³ BUTOR, Michel. *Improvisations sur Rimbaud*. Paris : La Différence, 1989. P. 10.

de mœurs, à des déplacements de races et de continent ? Dans *Hallucinations simples*⁴³⁴, Butor parle à son propos d'un poète qu'il désigne par l'image d'une étoile « errante d'Abyssinie »⁴³⁵, et dont l'errance le renvoie à lui-même : « Il veut oublier Paris – comme moi »⁴³⁶.

Mais il ne s'agit pas seulement de correspondances biographiques. L'œuvre de Rimbaud influence profondément celle de Butor. Le traitement de la rime et le bouleversement qu'apporte *Les Illuminations* en poésie (répétitions du début et non de la fin, alignement typographique qui procure une forte impression visuelle) se retrouve dans *L'Emploi du temps*, qui offre un système semblable de versets, chaque phrase divisée en plusieurs paragraphes qui commencent de la même façon⁴³⁷. Et *Hallucinations simples* s'appuie explicitement sur une lecture des rêveries de Rimbaud en proposant « une tentative de réponse inachevée, un projet collectif, un utopique écho à ce souhait d'Arthur Rimbaud »⁴³⁸.

Le même type de rêverie se retrouve dans *Improvisations sur Henri Michaux* (1985), où Butor évoque à nouveau des thèmes qui lui sont chers (le voyage, la peinture, le rêve, les livres illustrés) et salue en Michaux le voyageur (« En voyage même on peut rêver d'autres voyages, jusqu'à des terres inconnues »⁴³⁹) : la façon dont ce dernier traite du rêve dans l'écriture fait écho à ce que lui-même cherche dans ses propres voyages : une ouverture, une libération, voire une transformation. Celui qui fut autant écrivain que peintre et poète lui apparaît comme un contrebandier qui se rit des frontières, et pour lequel « l'aquarelle a été un moyen de pleurer »⁴⁴⁰.

Balzac, enfin. Butor a consacré trois *Improvisations*⁴⁴¹ à sa « cathédrale inachevée ». C'est qu'il lui semble que la lecture morcelée et sélective de Balzac conduit à une incompréhension de sa richesse et de son génie :

*Il y a nous le savons, dans La Comédie Humaine, toute une galerie d'hommes de génie : peintres de génie, musiciens de génie, criminels de génie ; il était impossible, certes, qu'il n'y eût pas là un romancier de génie. Il conserve un rôle assez effacé dans cette construction inachevée mais il a tout de même le temps de lancer une proclamation en faveur d'un « nouveau roman ».*⁴⁴²

⁴³⁴ BUTOR, Michel. « Hallucination simple sur Rimbaud », in *Avant-goût II*, 1987. Paris : Ubacs.

⁴³⁵ BUTOR, Michel, CLAVEL, A. *Curriculum Vitae*. Paris : Plon, 1996. P. 265.

⁴³⁶ Ibid.

⁴³⁷ « Grâce à Rimbaud, j'ai osé », PLISKIN, Fabrice. *Le Nouvel Observateur*, 4-10 avril, 1991.

⁴³⁸ MOTHE LA, Jacques. « Rimbaud, figure de l'impossible », in *Butor en perspective*. Op. cit., p. 95.

⁴³⁹ BUTOR, Michel. *Improvisations sur Henri Michaux*. Montpellier : Fata Morgana, 1985. P.11.

⁴⁴⁰ Ibid. P.148.

⁴⁴¹ BUTOR, Michel. *Improvisations sur Balzac*. Paris : la Différence, 1998.

⁴⁴² BUTOR, Michel. *Répertoire I*. Op. cit., p. 81.

Balzac lu par Butor devient ainsi un contemporain. Le dialogue qu'il entretient avec lui se nourrit avant tout de la question de l'inachèvement d'une œuvre qui se présente comme une immense cathédrale littéraire :

Pour Balzac aussi La Comédie Humaine est une cathédrale inachevée, dont le plan évolue au cours de sa construction même. ⁴⁴³

Et cette lecture éclaire tout autant Butor lui-même comme auteur « conforme à la réalité de son œuvre «en progrès», c'est à savoir poète-encyclopédiste aux inépuisables curiosités et qui éclaire sans éblouir, qui explique sans assener, qui renoue patiemment les fils liant le détail à l'ensemble et la réalité de Balzac à la nôtre ⁴⁴⁴».

L'improvisation sur soi

Marqué dès la première page par une interrogation sur la différence entre « écriture » et « littérature », *Improvisations sur Michel Butor. L'écriture en transformation* est un ouvrage foisonnant qui se prête à être lu selon plusieurs angles, autobiographique ou critique principalement. Mais il est avant tout une réflexion sur la question des frontières dans l'écriture, sur la manière dont elles s'imposent et dont elles se détruisent.

Dans le quatrième de couverture d'un ouvrage que ses collègues de Genève l'avaient incité à écrire avant de prendre sa retraite, Butor signale qu'à l'époque où il était universitaire, il s'est toujours interdit de confondre le professeur et le littéraire : seuls ses collègues pouvaient parler de ses œuvres, y compris celles qui relevaient du registre critique. Lui qui refuse toute frontière et toute séparation, estimait qu'il devait assumer cette nécessité de « maintenir cette frontière intime » : si des étudiants voulaient lui parler de ses travaux personnels, ils le rencontraient hors de l'enceinte de la faculté, dans quelque brasserie proche. Le déplacement entre Genève, où il enseignait, et Nice, où il habitait, lui permettait de « colmater les fissures de cette paroi. Au passage à la frontière, en changeant de monnaie, je changeais de fonction ». Puis la retraite arriva et, avec elle, *Improvisations sur Michel Butor* : un livre dans lequel il abolit enfin les frontières entre l'enseignant, l'auteur, le lecteur et le critique...

Convoquant aussi bien des essais, des cours, des souvenirs personnels, il s'y attache à l'inscription, dans l'écriture, de la réalité politique, sociale et culturelle. Il s'agit donc d'un bilan et d'une réflexion à la fois, menés à partir de ses expériences et des problèmes qu'il a

⁴⁴³ BUTOR, Michel. « L'Anneau magique, La peau de Chagrin », in *Improvisations sur Balzac*. Op. cit., p. 19.

⁴⁴⁴ « Au miroir de Michel Butor, Balzac est notre contemporain », in *Le Passe-Muraille*. KUFFER, Jean-Louis, octobre 1998.

rencontrés : comment la transformation du monde dans lequel nous vivons contribue-t-elle à la transformation de l'écriture ?

Butor préfère le mot « écriture » à celui de « littérature », plus flou, plus large ou plus institutionnel. L'intérêt qu'il porte à sa transformation n'est pas sans relation avec les deux après-guerres qu'il a vécues. Né en 1926, il est l'un des très rares contemporains majeurs à avoir traversé le siècle et connu ces deux périodes : en ce sens son regard est également témoignage sur la place et le rôle que le surréalisme de Breton et l'existentialisme de Sartre ont tenu dans la vie culturelle en général, et dans sa propre évolution en particulier. Jeune, il a écrit des poèmes très proches de ceux des surréalistes, et au lendemain de la libération l'admiration qu'il portait à Sartre a été pour beaucoup dans son choix de suivre des études de philosophie. Mais ces deux références majeures exigeaient d'être quittées si l'on voulait, au début des années 50, « repenser » le monde et la littérature : le retour à Paris de Breton ne s'était accompagné, aux yeux de Butor, d'aucun renouveau, ni même d'aucune relance du surréalisme ; et même si Sartre demeurait un maître dans sa manière de poser les questions, on cessait d'adopter aveuglement ses réponses.

Affranchi de ces « grands ascendants », il confie dans ces *Improvisations* sur lui-même qu'il n'en restait pas moins alors profondément marqué par eux :

*J'avais dans mon cerveau un hémisphère Sartre et un hémisphère Breton. Le premier faisait des études de philosophie et a commencé à écrire tout de suite après la guerre un certain nombre d'essais dans lesquels je m'efforçais d'être aussi clair que possible, essais sur un certain nombre d'écrivains. L'autre écrivait de la poésie qui ressemblait à bien des égards à la poésie surréaliste.*⁴⁴⁵

Cette première expérience de dialogue était peut-être par trop inégale... C'est en partie pour s'en dégager et se trouver lui-même que le jeune Butor choisit de quitter la France et de partir en Égypte. Mais ce fut pour y constater que, cherchant à échapper à une division intime, cet exil volontaire en créait une nouvelle :

J'avais hâte de retrouver un endroit où je puisse travailler, où je puisse recoudre mon existence avec celle que j'avais quittée. (P. 62)

C'est cette division persistante qu'il tente d'exprimer dans son premier roman, selon un projet qui avait déjà germé lors de son départ en Égypte, mais qui n'aboutira que plus tard, en Angleterre, lorsque le jeune écrivain sera pendant deux ans lecteur à l'Université de Manchester. Dans cette ville sombre, il renoue avec la nostalgie de la France qu'il a déjà connue à Minieh, mais à cette nostalgie initiale se superpose désormais aussi celle de

⁴⁴⁵ BUTOR, Michel. « L'aube incertaine », in *Improvisations sur Michel Butor*. Op. cit., 38.

l'Égypte, presque aussi forte. Sous le signe de cette nostalgie accrue, il écrit *Passage de Milan*.

L'œuvre paraît au moment où l'on commence à parler du « Nouveau Roman ». Butor le définit comme le rassemblement d'ouvrages très différents les uns des autres, mais unis par quelques points communs essentiels, à commencer par le fait qu'ils ne ressemblent pas à ceux qu'on a l'habitude de lire (P.71). Dans la réflexion rétrospective qu'il conduit, il se demande ce qu'ils avaient « de si surprenant », alors qu'ils n'évoquaient ni la guerre, ni les luttes de la classe ouvrière. La réponse lui semble tenir à ce que les problèmes de la société contemporaine n'y sont pas posés de façon habituelle, et ne sont évoqués que par l'intermédiaire de différents indices, notamment dans le détail du comportement des personnages. Butor a d'ailleurs souvent manifesté, bien avant ses *Improvisations*, son désaccord avec ceux qui ne virent dans cette écriture renouvelée qu'un jeu formel. Il a toujours considéré le « Nouveau Roman » comme « une période de l'histoire littéraire infiniment plus riche que certaines interprétations courantes ne laissent supposer⁴⁴⁶ », ne serait-ce que parce qu'il a permis une autre lecture de Balzac, qui y prend en compte le rôle – presque une aventure en propre – qu'y tiennent les objets et les bruits.

Cet effet de lecture rejoint, dans son expérience personnelle, celui qu'ont provoqué l'éloignement de la France et l'immersion en Égypte. Signaux sonores vrombissement du métropolitain, heures sonnant aux clochers, grincement de l'ascenseur... tout cet environnement familial change avec le changement de culture. C'est une des leçons qu'il a tirées de son séjour dans la vallée du Nil :

Les objets qui m'étaient les plus familiers, je ne les avais jamais regardés véritablement. Je les avais toujours pris comme donnés, comme évidents, nécessaires, ne posant aucune question. (P. 73)

Expérience, mode de vie et écriture se rejoignent donc dans l'apprentissage d'un nouveau regard – c'est le fil conducteur de ces *Improvisations* rétrospectives – qui ne peut naître que de l'ouverture interculturelle. Et c'est par le biais de ce nouveau regard que se tisse un lien entre Butor et l'Histoire : pour lui, la modification qui a eu lieu en France après la guerre, et que la plupart des gens ne veulent pas admettre, tient à ce que la France et l'Europe n'ont plus la même position dans le monde : elles n'en sont plus qu'une partie parmi d'autres. L'écart entre l'ancienne et la nouvelle génération est d'ailleurs un des enjeux majeurs de *La Modification*, qu'il qualifie de livre occidental, et qui veut faire comprendre qu'il n'y aura

⁴⁴⁶ « Lecture de lectures », BEESTSCHENS, Olivier. *La Revue de Belles-Lettres*, avril 1982. Repris dans Michel BUTOR, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire. Vol. 3 : 1979-1996*. Op. cit., p.105.

plus désormais de centre. Dans son voyage entre Paris et Rome, Léon Delmont prend peu à peu conscience que ses relations avec ses deux femmes, son épouse légitime et sa maîtresse, sont étroitement liées à celles qu'entretiennent les deux villes dans son esprit : déjà s'esquisse l'aidée que ce sont elles, les villes, qui sont les principaux personnages autour desquelles tout s'ordonne. La piste sera suivie : nous avons vu dans la deuxième partie de notre étude qu'une ville étrangère était le personnage principal de *L'Emploi du temps*.

L'écart ou l'opposition entre Ancien et Nouveau Monde introduit inévitablement le thème de l'Amérique : « Au bout d'un certain temps, il m'a fallu trouver le moyen d'ébrécher cette tour de Babel pour que le texte puisse rester non seulement dans mon livre mais dans ma vie » (p. 124). C'est d'ailleurs après la publication de *L'Emploi du temps* que Butor part vivre outre Atlantique l'aventure de son deuxième voyage initiatique.

Une partie importante de la littérature américaine de la première moitié du XX^{ème} siècle s'est développée à Paris, avec Ezra Pound, Faulkner, Hemingway... Mais après la guerre, ce sont les États-Unis qui deviennent le point d'attraction de tous les intellectuels européens. Butor a l'occasion d'y séjourner afin de remplacer pendant une année sabbatique un ami professeur à Bryn Mawar College, dans la banlieue cossue de Philadelphie. Ce voyage s'avère décisif. Le monde a changé : le livre prendra donc une autre forme. De là son intérêt pour le livre illustré, qui permet de « connaître toutes sortes de choses qui nous étaient pratiquement cachées auparavant. Nous avons maintenant la possibilité de voir des pays lointains grâce à des photographies en couleurs de bonne qualité » (P. 210).

De cette ouverture à un autre mode d'expression, fondé sur le dialogue de l'image et du texte, naît bientôt une tout autre manière d'écrire et de penser l'écriture : celle du « livre d'artiste » :

Nous avons d'abord une distance neutre entre le texte et l'image. En principe il n'y a pas l'obligation de voir deux choses en même temps. C'est le texte à propos de la peinture. Puis nous avons le livre illustré dont les formes les plus intéressantes sont les livres d'artistes qui représentent un niveau culturel bien plus élevé que les livres d'histoire de l'art. C'est le texte à côté de la peinture, enserré dans le rectangle de la double page. (P. 224)

Double page et fin d'une langue unique : les choses seront désormais plus ouvertes. Et si les Américains venaient naguère en Europe pour y admirer ce qu'ils n'avaient pas chez eux, les Européens vont maintenant aux États-Unis pour voir, entre autres choses, ce qui s'est fait chez eux mais ne s'y trouve plus... C'est que leur capacité d'ouverture a amené les Américains à découvrir, loin de tout repli ou de toute revendication identitaire, les liens qui les rattachent à la vieille Europe, mais aussi bien aux autres continents, l'Afrique et l'Extrême-Orient :

Ainsi l'art des Indiens qui a tant évolué en marge, en réserve, pourra se manifester de façon toute nouvelle, dialoguer dans le concert des autres. (P. 66)

Au terme du parcours globalement euphorique de ses *Improvisations*, le propos par lequel il s'apprête à prendre sa retraite se termine sur un regret : celui de la dégradation du système d'enseignement en France :

La France possédait un système d'enseignement dont elle était fière. A partir des années 1940 il a commencé à se dégrader. Ceci n'empêche pas qu'il y a d'excellents professeurs, et encore d'excellentes institutions, mais le malaise ne fait que grandir. L'enseignement français n'est plus adéquat à la société contemporaine. (P. 294).

Regret, et confiance malgré tout. Il n'y a pas à attendre de l'enseignement français qu'il se réforme lui-même, mais cela viendra progressivement de « l'extérieur », par le dialogue avec d'autres systèmes, par l'ouverture à d'autres cultures, car la contagion du changement affecte tous les domaines et toutes les régions du globe. Une chose est sûre, en tout cas, à ses yeux : la transformation ne pourra être que carnavalesque, au sens où elle conduira à renverser toutes les valeurs trop admises. Et elle est « inévitable à cause des développements de la technique qui font que notre société ne fonctionne pas en réalité comme nous le croyons. Nous sommes toujours en retard sur elle. Il y a des fissures, des trous de plus en plus nombreux dont il faut profiter, dont il faut renverser la valeur » (P. 299).

C. Dialogue avec les arts

Michel Butor est généralement perçu comme un romancier et un critique qui tient une place importante dans le renouveau romanesque de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. L'image n'est pas fautive, mais hautement restrictive de son point de vue, tant il a veillé à ne jamais se laisser installer dans une seule image :

J'avais le sentiment que si, après La Modification, j'avais fait un livre qui lui ressemble, il aurait eu sans doute un succès facile, mais qu'après, il m'aurait été impossible de faire autre chose. Il fallait que je profite de cette ouverture pour risquer quelque chose. Pour avancer un pion. Donc Degrés a beaucoup surpris les critiques parce qu'ils ne se sont pas retrouvés. Ceux qui avaient aimé La Modification ont eu le sentiment que c'était encore tout à fait autre chose. Et c'était très important pour moi. Être en mesure d'avancer un pion, de courir un risque avec de bonnes choses...⁴⁴⁷

Nul doute qu'il convient de rattacher à cette volonté de changement son goût récurrent pour le croisement des genres et des arts. Sa pratique en ce domaine commence en 1962, avec la

⁴⁴⁷ BUTOR, Michel. *Curriculum vitae, entretien avec André Clavel*. Paris : Plon, 1996. P. 97.

publication de *Mobile* où il s'attache à réaliser un premier livre d'artiste. Et c'est sous le signe du refus de l'identique qu'il n'a jamais cessé d'expérimenter par la suite la coexistence de l'art et de l'écriture dans son œuvre :

J'avais très envie d'être peintre moi-même. J'aurais aussi eu envie d'être un musicien et, ne pouvant pas être tout à la fois, je me suis résigné à faire de la littérature. Mais en faisant de la littérature, je m'efforce aussi de faire de la peinture et de la musique. Je cherche à utiliser le langage le plus possible de façon à le faire sortir des limites dans lesquels on le maintient habituellement. ⁴⁴⁸

Il estime que la communication entre les arts tient tout simplement au fait que le monde n'est pas seulement « visible » mais « audible », et qu'on devrait donc s'étonner de ce que le franchissement des frontières entre littérature, peinture et musique ne soit pas plus fréquent :

Qui ne s'intéresse pas à la peinture est un aveugle, à la musique une sorte de sourd, et je voudrais faire tout ce qui est en mon pouvoir pour le guérir de ces maladies. ⁴⁴⁹

Et puisque les peintres et les musiciens lisent des livres, pourquoi un écrivain ne s'intéresserait-il pas à la musique et à la peinture ? La lecture, l'écoute et le regard s'appellent réciproquement : « même si on essaie de nous l'interdire avec plus ou moins de douceur, un jour ou l'autre nous franchissons la barrière, nous entrons dans les territoires interdits ⁴⁵⁰ ».

Nombreuses sont les œuvres de Butor qui ont franchi cette barrière ; nombreux sont aussi les artistes qui ont collaboré avec lui : peintures, graveurs, sculpteurs, photographes, musiciens. De nationalités différentes, tous sont réunis par la passion du dialogue entre images, sons et mots :

Il y a toutes sortes de choses que je n'aurais jamais écrites si je n'avais pas été incité par la collaboration. ⁴⁵¹

Un des meilleurs exemples est l'importance prise dans son œuvre par le livre d'artiste (il a réalisé plus de 1300 livres-objets et tableaux-poèmes), qui est pour lui une expérience privilégiée de dialogue et de collaboration entre mots et images. À ses yeux, le livre non illustré est un résidu de XIX^{ème} siècle et « Il faut faire parler les images autrement » :

J'ai de plus en plus envie d'organiser des images, des sons, avec les mots. A cet égard, d'ailleurs, on peut considérer le livre comme un petit « théâtre. ⁴⁵²

⁴⁴⁸ BUTOR, Michel. « Travailler avec les peintres », in *Arts et littérature*. Québec : Université de Laval, 1987. P. 15.

⁴⁴⁹ BUTOR, Michel. « Littérature et musique », in *Improvisations sur Michel Butor*. Op. cit., p. 246

⁴⁵⁰ Ibid. P. P. 246-247.

⁴⁵¹ T.E.M. Op. cit., p. 15.

⁴⁵² BUTOR, Michel. « Réponses à (« Tel Quel ») », in *Répertoire II*. Op. cit., p. 297.

Matière de rêves est un ensemble d'ouvrages dont la publication s'étend sur une dizaine d'années, de 1975 à 1985, mais dont l'élaboration se poursuit sur une période beaucoup plus étendue, illustrant de manière exemplaire le dialogue entre littérature et arts. Butor y écrit un texte poétique qui dialogue avec un ensemble pictural ou musical, en une pluralité ouverte qui rend le texte inséparable des autres œuvres. Les *Illustrations* et *Envois* sont construits dans le même esprit, sans aucune frontière qui les sépare. On retrouve là le même mouvement que celui qui l'amenait à guetter ou organiser les rencontres entre les cultures. S'il affirme que « nous regardons tout avec des lunettes littéraires et picturales »⁴⁵³, c'est pour signifier que la peinture n'existe qu'à travers l'écriture, et qu'avoir de la peinture devant les yeux ne suffit pas pour la voir, si quelqu'un ne nous en parle pas. Nous voudrions donc nous attarder quelque peu sur cette autre et ultime forme de dialogue interculturel, que Butor conduit avec les arts, et singulièrement avec la peinture et la musique.

Texte à voir, peinture à lire

Dans *Les Mots dans la peinture*⁴⁵⁴, Butor met l'accent sur la présence, refoulée mais considérable, du verbe dans la peinture occidentale. C'est à ses yeux le premier signe de l'impossibilité de séparer ces deux modes d'expression dans l'œuvre :

*Nous ne voyons jamais les tableaux seuls, notre vision n'est jamais pure vision, nous entendons parler des œuvres, nous lisons de la critique d'art, notre regard est tout entouré, tout préparé par un halo de commentaires, même pour la production la plus récente.*⁴⁵⁵

La peinture semble ainsi être une perpétuelle incitation pour les mots : dans les musées, les audio-guides sont devenus aussi indispensables que l'étiquette qui informe sur le tableau. Mais ce lien ne se limite pas à l'appel du texte par l'image, qui maintient malgré tout leur relation d'extériorité réciproque. L'observation des « mots dans la peinture » et l'expérience des livres d'artiste renforcent leur solidarité au sein même de l'œuvre.

Les livres manuscrits qu'a publiés Butor sont généralement des livres de commande de la part d'un artiste qui lui demande d'associer les mots à la gravure, à la photographie, et quelquefois au tableau lui-même. Il a toujours accordé une grande importance à la potentialité créative et subversive de telles rencontres :

⁴⁵³ BUTOR, Michel. « L'Invasion des images », in *Improvisations sur Michel Butor*. Op. cit., p. 214.

⁴⁵⁴ BUTOR, Michel. « Les mots dans la peinture ». Genève : Albert Skira, 1969. (Coll. Les Sentiers de la création).

⁴⁵⁵ BUTOR, Michel. « Les mots dans la peinture », in *Répertoire IV*. Op. cit., p.31.

*Le simple fait de travailler en collaboration apparaît déjà comme une pratique qui s'inscrit sur un fond de censure permanent, car c'est le signe que les arts sont en liaison profonde, peuvent agir en synergie, et que leur action peut se faire menaçante en face d'un système social qui pérennise des clivages obsolètes. Dans la mesure où elle est un langage élaboré en relation essentielle avec les autres arts, l'œuvre d'art vise à ouvrir plus amplement le monde du quotidien, lequel se trouve approché à travers des perspectives artistiques en correspondance.*⁴⁵⁶

Sa première collaboration se fit avec le peintre chilien Enrique, et elle inaugura une suite très riche qu'il plaça d'emblée sous un titre hautement symbolique :

*Il avait proposé un ensemble de cinq eaux-fortes en couleur, très belles. Un marchand de tableaux que nous connaissions a eu l'idée de faire un livre avec ces gravures, et il m'a demandé un texte. J'ai bien réfléchi et j'ai fait ce texte qui s'appelle Rencontre.*⁴⁵⁷

La collaboration avec Pierre Alechinsky débuta avec *Hoirie-Voirie*⁴⁵⁸ de manière un peu plus surprenante. Le peintre raconte qu'il reçut de Butor une brassée de vieux tapuscrits, alors qu'il était en train de travailler dans l'atelier de Walasse Ting. Étalées, ces feuilles ne révélèrent au départ qu'une plate blancheur hachée par la frappe neutre sous papier carbone ; mais bientôt elles donnèrent au peintre une idée originale :

L'encrier,

Un doigt d'eau.

*L'encre, le pinceau et le papier s'entendent mieux ainsi avec un peu d'eau, ce liant qui délie. Ils vivent mieux ensemble. Aqua medid. Dans les flacons dits de Chine, d'encre de toutes marques, manque ce doigt. Détail dû non à mon voyage au pays des calligraphes, mais au conseil de Ting : « Mets de l'eau dans ton encre ».*⁴⁵⁹

Le peintre intervient ainsi directement sur le texte transformant après coup les feuillets de l'écrivain en un espace de rencontre entre dessins et mots. Dans le *Rêve de l'Ammonite*⁴⁶⁰ la genèse du dialogue est inverse. Bruno Roy, directeur des éditions Fata Morgana, désirait réaliser un livre d'artiste et prit à cette fin contact avec Pierre Alechinsky et Michel Butor. Tous trois se mirent d'accord sur les étapes de la création, que Bruno Roy dans une lettre à Pierre Alechinsky, résume ainsi :

⁴⁵⁶ GIRAUDO, Lucien. « La Critique du système des Beaux-Arts », in *Michel Butor, Le dialogue avec les arts*. Op. cit., p. 28.

⁴⁵⁷ Entretien de Pierre Caran avec Michel Butor, in *13 artistes avec Michel Butor*, Thonon-les-bains, 1997. P. 32.

⁴⁵⁸ ALECHINSKY, Pierre, BUTOR, Michel. *Hoire-Voirie, 2 animations* (1-*Les rescapés de la corbeille*, 2- *Les stances des mensualités*). Milan : Edition Ing. Olivetti et Cie, S.P.A. 1970.

⁴⁵⁹ ALECHINSKY, Pierre. *Route libre*. Genève : Albert Skira, 1971. (Coll. Les sentiers de la création). P.38 et suivantes.

⁴⁶⁰ ALECHINSKY, Pierre, BUTOR, Michel. *Le Rêve de l'Ammonite*. Montpellier : Fata Morgana, 1975.

- que vous fassiez une suite de cinq eaux-fortes à votre idée et selon vos thèmes personnels ;
- que vous lui [à Butor] en envoyiez une épreuve à partir de laquelle il écrirait un rêve qui leur convienne. ⁴⁶¹

La distance qui sépare les trois collaborateurs (Bruno Roy est à Montpellier, Pierre Alechinsky à Bougival, Michel Butor à Nice ou à Albuquerque), ne fait pas obstacle à une collaboration qui se développe par correspondance. Alechinsky doit réaliser la matière première du dialogue en élaborant cinq eaux-fortes, qu'il enverra à Butor pour qu'il les orne « d'une immense légende ». Alechinsky explique alors que son propre travail sera une sorte de bande dessinée : « chaque case sera repérable par un chiffre dont tu pourras te servir ». A l'origine, les cinq eaux-fortes, qui ont été dès le départ « comme une narration⁴⁶² », n'avaient pas encore trouvé leurs couleurs définitives. Mais, une fois le premier texte composé :

avec les épreuves, Alechinsky a mis en marge des remarques en lithographie. Après ça, il a décidé de reprendre les eaux-fortes, et les lithographies, pour faire un album. Pour les eaux-fortes, il a fait de nouveaux dessins sur l'eau-forte antérieure, ce qui a donné de grands tirages qui sont dans l'album. En ce qui concerne les lithographies, il a fait de nouvelles planches qui sont d'une autre couleur, avec quatre couleurs différentes, comme un jeu. ⁴⁶³

Le peintre arrange donc une narration, et l'écrivain se remet alors au travail sur la base d'un livre formé de cinq cahiers. On voit qu'on est loin, ici, de la simple illustration d'un texte ou du commentaire de dessins : c'est d'une véritable genèse croisée qu'il s'agit. Le dialogue se poursuivra jusqu'à devenir presque régulier⁴⁶⁴, et la collaboration a d'ailleurs des effets sur les artistes eux-mêmes, puisqu'elle permettra à certains de franchir à leur tour le pas hors de leur « spécialité ». C'est le cas, notamment pour Jiri Kolar, Alechinsky et Dotremont :

De même que la peinture exerçait sur Dotremont une fascination – qui a abouti à la solution du logogramme – de même Alechinsky a toujours eu une immense passion pour l'écriture – qui a donné lieu à la publication de ses livres. Alechinsky est non seulement un peintre passionnant, mais aussi un excellent écrivain. On voit chez lui une fascination de l'écriture, de sa propre écriture ; et la distribution des régions, des rectangles est souvent reliée à certains types d'écriture. ⁴⁶⁵

Les textes de la série *Illustrations*, écrits à partir d'œuvres plastiques, offrent de nouveaux exemples de cette genèse croisée. Dans *La Conversation*, rédigé à partir des tableaux du

⁴⁶¹ Lettre de Bruno Roy à Pierre Alechinsky, Montpellier, 25 novembre, 1972, in *Le rêve de l'ammonite*.

⁴⁶² BUTOR, Michel, SICARD, Michel. *Alechinsky dans le texte*. Paris : Galilée, 1984. (Coll. Écriture/Figures). P. 190.

⁴⁶³ BUTOR, Michel, SICARD, Michel. *Alechinsky, travaux d'impression*. Paris : Galilée, 1992. p. 76.

⁴⁶⁴ *Tourmente*. Montpellier : Fata Morgana, 1968, recueil de onze poèmes conçu avec des dessins de Dufour, Hérلود et Alechinsky.

⁴⁶⁵ BUTOR, Michel, SICARD, Michel. *Alechinsky dans le texte*. Op. cit. P. P. 26-27.

peintre génois du XVIII^e siècle Alessandro Magnasco, l'écrivain remplace l'image absente par des parties textuelles qui jouent le rôle d'illustrations. Pour le lecteur, le texte se trouve jouer alors deux rôles : d'une part il devient illustration par rapport aux images ; mais on peut aussi bien penser que les images sont les illustrations d'un texte qui n'existerait pas encore. La relation de cause à effet se trouve ainsi perpétuellement mise en question. De nombreux ouvrages⁴⁶⁶ reprendront cette incertitude, qui rompt avec la conception classique de l'illustration. Comme le signalent les auteurs de *Michel Butor, Qui êtes-vous ?*, au XIX^e siècle, on demandait à Daumier de faire un dessin en réponse à un texte. L'originalité majeure de Butor est de faire en sorte que les deux mouvements se recouvrent pour n'en composer qu'un seul.

Dans la présentation d'*Illustrations II*, Butor indique encore que les textes ont été écrits pour accompagner des œuvres de peintres, de photographes, d'un musicien et d'un poète spécialisé en logogrammes. Mais, alors qu'il pensait travailler successivement sur chacun, il n'a pu s'empêcher, dans ses moments de pause, de les laisser jouer entre eux, dialoguer, déteindre les uns sur les autres.⁴⁶⁷ Ce n'est plus alors simplement de dialoguer avec les arts qu'il s'agit, mais de faire, par le jeu des mots, dialoguer les textes entre eux. Un rapport nouveau se crée qui donne lieu à des échanges d'une page à l'autre, avec, souvent, un second texte qui débute avant la fin du premier, un mot qui émerge de la page de droite, etc : toute une immense interaction qui transforme le texte en véritable aventure des rencontres. *37 artistes avec Michel Butor*⁴⁶⁸ illustre cette coopération et cette rencontre entre la main de l'écrivain et celle des artistes, pour créer une œuvre inscrite dans une terre partagée. Sur cette terre, la toile de l'artiste se donne à lire et le texte de l'écrivain se donne à voir : « Parfois côte à côte, parfois enchâssés l'un dans l'autre, parfois encore rivaux – le texte manuscrit tend à se calligraphier pour devenir image à son tour – l'écriture et l'image perpétuent une façon parmi d'autres de se rencontrer⁴⁶⁹ ».

⁴⁶⁶ *Rencontre*, publié avec des eaux-fortes d'Enrique Zañartu ; *La Gare Saint-Lazare*, conçu avec des photographies de Jean-Pierre Charbonnier ; *Cycle*, publié avec de petites photographies et des gouaches d'Alexandre Calder ; *Les Montagnes Rocheuses*, accompagnant des photographies d'Ansel Adams et Edward Weston ; *Litanie d'eau*, avec des eaux-fortes de Gregory Masurovsky, ou *La cathédrale de Laon l'automne*, avec des photographies de Gilles Ehrmann...

⁴⁶⁷ « Poème optique » pour Christian Dotremont, « Regard double » pour Bernard Larsson, « Dans les flammes » pour Ruth Francken, (peintre), « Comme Shirley » pour Georges Masurovsky, « Diaogues des règnes » pour Jacques Hérold, « Paysages de répons » pour Henri Pousseur, « Les incertitudes de Psyché » pour André Jacques, « Spirale » pour Ieving Petlin, « Ombres d'une îles » pour Bill Hérold.

⁴⁶⁸ Edition Compt'Act, 2001. Une exposition qui s'est déroulée du 21 février au 7 avril au Musée Savoisien et à la Médiathèque Jean-Jacques Rousseau à Chambéry.

⁴⁶⁹ LONGUET, Patrick. « Figure de la rencontre », in *quarante-trois artistes avec Michel Butor*, Chambéry : Compt'Act, 2001. P. 6.

Le livre d'artiste de Michel Butor le plus récent à ce jour, *Jungle urbaine*⁴⁷⁰, a été réalisé en collaboration avec Thierry Lambert, artiste qui a coutume d'écrire, peindre, graver et fabriquer des livres-objets en deux ou trois exemplaires avec un écrivain connu ou à découvrir. Butor revient à cette occasion à l'un de ses thèmes de prédilection : la lecture de villes bâties par l'imaginaire⁴⁷¹, comme dans cette « Ville Arbre », où nous lisons :

*Multiplés racines
se réunissant
en un tronc très dense
la circulation
fleurissant d'antennes.*

Arbre, ville et livre y sont réunis dans une même harmonie. De même que les racines d'une ville plongent dans sa civilisation d'origine, celles d'un livre ne peuvent se fixer que dans des mots qui sont d'abord objets de perception – comme la peinture : « le mot est quelque chose de visible ».⁴⁷² Déjà en 1986, dans sa « Requête aux peintres et sculpteurs », il exprimait fortement cette conviction :

Ne me laissez pas seul avec mes paroles. Balbutiements-bafouillement radotages et rumination. Dans mon brouillement-bouillonnement dans l'essoufflement et mon bavardage. Dans mon donjon cachot tour de Babel. J'ai le plus grand besoin de vos images.

D'images ou aussi bien de musique, car le livre-objet se prête aussi à devenir un instrument :

Partition d'un événement sonore, partition d'un événement en général, nous devons travailler au livre, en cette métamorphose aux débuts de laquelle nous assistons, comme à la partition d'une civilisation.

473

C'est que la musique n'est pas seulement présente dans le langage mais apparaît aussi dans l'architecture, comme il l'a appris de la *Basilique San Marco* (« Conformité de la musique et de l'architecture, ai-je besoin de rappeler la basilique San Marco ? »⁴⁷⁴)

⁴⁷⁰ Livre réalisé pour la Médiathèque de la ville Bourgoin – Jallieu avec le soutien du Centre National du Livre et la collaboration de la Cave littéraire, 7 mars 2006.

⁴⁷¹ Ville jungle, ville masque, ville oiseau, ville totem condor, ville jaune étoilée, ville sang, ville nuages serpent, l'arbre ville d'abondance, ville d'amour, ville lune, ville feuille de chêne, ville œuf, ville arbre, ville vulve, ville corne, ville œil,

⁴⁷² « L'Émail des mots », in *Le Quotidien de Paris*. CANTAUREL, Laurent et VULPILLIÉRES, Thierry (DE), 8 mars 1989. Repris dans Michel BUTOR, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire. Vol. 3 : 1979-1969*. Op. cit., p.224.

⁴⁷³ BUTOR, Michel, « La Littérature, L'Oreille et L'Œil », in *Répertoire III*. Op. cit., p. 403.

⁴⁷⁴ BUTOR, Michel, « La musique, art réaliste », in *Répertoire II*. Op. cit., p. 31

Texte à écouter, musique à lire

Pour Butor, puisque les mots sont des phénomènes sonores, il n'y a aucune justification à séparer strictement littérature et musique :

*On a l'habitude en Europe de considérer qu'il y a la musique d'un côté et la littérature de l'autre, les paroles de l'autre. C'est une façon tout à fait particulière de voir les choses.*⁴⁷⁵

*La musique est l'ancre dans lequel se forment les armes et les instruments d'une littérature nouvelle.*⁴⁷⁶

Dans un article célèbre, « La musique texte réaliste »⁴⁷⁷, il précise en termes d'antériorité signifiante le rapport qu'il se propose de développer entre la musique et le langage verbal :

*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. Il ne peut y avoir prononciation d'un mot sans qu'il y ait d'abord conscience et maîtrise d'une certaine hauteur de son, d'un certain rythme, établissement et contrôle d'une continuité et d'une distinction de timbre. C'est, d'emblée, comme cas particulier de structure, 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.*⁴⁷⁸

On retrouve là un propos constant et apparemment paradoxal : cet écrivain hanté par la modernité et les formes futures ne cesse de fonder le renouveau attendu sur des références à l'origine. Celle des civilisations, celle des arts. C'est que cette représentation originelle – qui est aussi une garantie – lui permet de penser un état d'avant les dissociations et les frontières, les distinctions génériques et les hiérarchies des œuvres.

Boulez reconnaissait que Butor se prêtait admirablement à un travail en commun : « Pour travailler avec des musiciens comme nous il faut Butor ; sa tête fonctionne un peu de la même façon »⁴⁷⁹. Mais c'est surtout avec Henri Pousseur que se fait la rencontre. Suite à la publication de « La musique texte réaliste », ce dernier proposa à l'écrivain de créer avec lui un opéra de commande destiné au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles. L'œuvre devait être moderne, mobile, ouverte, c'est-à-dire inclure le public dans son déroulement même, en le faisant participer à l'action. Et Pousseur avait immédiatement pensé au thème de Faust. « Il

⁴⁷⁵ « Sur la musique », LAMBERT, Alain. *Poésie d'ici*, printemps, 1980. Repris dans Michel BUTOR, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire. Vol. 3 : 1979-1969*. Op. cit., p. 68.

⁴⁷⁶ BUTOR, Michel. *Répertoire II*. Op. cit. p. 35.

⁴⁷⁷ BUTOR, Michel. « La musique, art réaliste », in *Répertoire II*. Op. cit., p.p. 27-41. Cet article a été publié dans la revue *Esprit*, n°280, janvier 1960. P. P. 138-156.

⁴⁷⁸ BUTOR, Michel. *Répertoire II*. Op. cit., p.p. 33-34.

⁴⁷⁹ CALL-GRUBER, Mireille. *Les Métamorphoses-Butor, Entretiens*. Op.cit., p.38.

s'agissait de préparer un spectacle qui poserait le problème du hasard et de l'intervention du public, à partir du thème de Faust »⁴⁸⁰.

Votre Faust dialogue avec de nombreuses citations littéraires qui dialoguent à leur tour entre elles. Butor met la musique en écriture tandis que Pousseur fait parler la musique. Comme le signale Jacques La Mothe : « pour Michel Butor, l'univers de *Votre Faust* est le lieu où trouve son apogée toute la recherche, l'exploration d'Henri Pousseur sur les structures mobiles et aléatoires »⁴⁸¹. Aux yeux des deux artistes, il s'agissait avant tout de ne pas penser leur œuvre comme une forme, fût-elle renouvelée de l'opéra :

*La fameuse crise du théâtre qui va s'accroissant d'année en année, malgré tous les palliatifs qu'on propose et tant de bonnes volontés, ne saurait être résolue sans que soit résolu du même coup celle de l'opéra, à vrai dire sans qu'on ait aboli la séparation de ces genres, sans que l'on ait pris conscience de la réorganisation générale du spectacle en train de s'opérer et qu'on ait mené à un nouvel équilibre.*⁴⁸²

Ils sont ainsi conduits à proposer un genre original qui unit le théâtre parlé au spectacle musical. En refusant toute démarche qui n'admet pas l'intégration de la musique dans la littérature ou l'émergence du texte littéraire dans une œuvre musicale, les deux hommes créent une œuvre qui relève pleinement de la diversité babélique :

*Nous pouvons faire émerger un mot parlé ou chanté à l'intérieur d'un espace instrumental qui le magnifie, le transforme ou l'écrase, nous pouvons aussi le faire émerger à l'intérieur d'un espace de mots plus ou moins intelligibles, soit à cause de déformations acoustiques, soit en utilisant des langues étrangères ce qui permet très facilement d'introduire une intelligibilité différentielle (bénie soit Babel) et des effets sémantiques d'une finesse extrême.*⁴⁸³

Dans *Intervalle*⁴⁸⁴ ce sont les « mots instruments » (P. 122) qui deviennent les acteurs du texte. A l'origine, il s'agit d'un scénario proposé par un metteur en scène en vue d'un film qui n'a pu se faire⁴⁸⁵ : « Un homme et une femme qui ne se sont jamais vus se rencontrent entre

⁴⁸⁰ BOSSEUR, Dominique, BOSSEUR, Jean-Yves. « *Collaboration Butor/Pousseur* », in *Musique en jeu*, n° 4, Paris, 1971. P.88.

⁴⁸¹ MOTHE LA, Jacques. « De L'Œil à L'Oreille », in *L'Architexture du rêve. La littérature et les arts dans Matière de rêves de Michel Butor*. Amsterdam : Atlanta, GA, 1999. P. 226.

⁴⁸² BUTOR, Michel. « L'Opéra c'est-à-dire le théâtre », in *Répertoire III*. Op. cit., p. 383.

⁴⁸³ Ibid. P. 390.

⁴⁸⁴ BUTOR, Michel. *Intervalle*. Paris : Gallimard, 1973.

⁴⁸⁵ Else Jongeneel signale qu'il « existe pourtant une réalisation cinématographique d'Intervalle, à savoir « *L'Enchantement* », par Butor et Robert Mazoyé, passé à la télévision française le 6 février 1974. L'adaptation ne fut cependant pas fidèle aux indications que renferme *Intervalle*, in *Michel Butor, Le Pacte romanesque*. Op. cit., p. 262.

deux trains dans la salle d'attente de Lyon-Perrache, ont une demi-heure de conversation, et repartent chacun de leur côté. »⁴⁸⁶

La gare est le lieu du changement de direction et du temps intermédiaire, lieu de transit où peut se développer l'histoire des deux protagonistes, Marc et Adrienne, à travers des évocations et des souvenirs qui finissent par produire une troisième voix. Des citations de *Misanthrope*, de *Voyage en Orient* et de *Sylvie*, génèrent tout un réseau de variations. Dans *Butor. La pensée-musique*, Florence Rigal en a souligné l'importance : « La variation démultiplie tous les possibles de la rencontre entre Marc et Adrienne, elle les guide dans leurs « aventure verbales. »⁴⁸⁷ A travers les reprises textuelles, mais aussi à travers les résonances et les couleurs des mots qui traversent la conscience des personnages, dans leurs souvenirs ou leurs espoirs, Butor tisse un vaste réseau de sens. Il met en œuvre toutes ces voix qui varient entre elles plus qu'elles ne s'échangent : cet espace désigne la mobilité, la liberté du mouvement musical, car il n'y a que la musique qui mène à la respiration, en tant que « pause dans l'espace de la page »⁴⁸⁸.

Mais l'enjeu d'un tel travail et, au delà de cet exemple particulier, de toute la quête butorienne du dialogue avec et entre les arts, ne se limite pas à un aspect esthétique. Il prend une véritable dimension politique, dont on peut percevoir l'horizon dans les lignes que l'écrivain-critique a précisément consacrées à l'œuvre musicale de Pousseur et à sa passion de franchir les barrières. Nul doute pour lui que cette œuvre :

(...) est aussi une des plus politiques, non qu'elle obéisse aux mots d'ordre de quelque parti que ce soit, de quelque tonique ou dictature si bien timbrée, si bien intentionnée qu'elle se veuille, mais ce refus 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 domination, ce refus, cette passion d'ouvrir des trous dans les remparts, de berner les douanes, c'est aussi bien sûr le refus des cloisons de l'intérieur de notre société, c'est la passion d'une société sans classes et sans castes, où chacun puisse manifester sa différence et sa relation unique aux autres nœuds du réseau, au flux de la vibration. ⁴⁸⁹

La Tour de Babel du Futur de Coop Himmelblau

⁴⁸⁶ BUTOR, Michel. *Intervalle*. Quatrième de couverture

⁴⁸⁷ RIGAL, Florence. « La voix de la structure ou La réalité concertante », in *Butor, La pensée-musique*, Paris : L'Harmattan, 2004. P. 233.

⁴⁸⁸ Ibid. P. 248.

⁴⁸⁹ LANCRY, Yehuda. *Michel Butor ou la résistance*. Paris : Jean-Claude Lattès, 1994. P.174.



Mur peint, Lyon, 11 boulevard des États-Unis

Conclusion

La lecture des œuvres de Michel Butor nous a amené à constater qu'aucune n'échappait totalement à une dimension interculturelle. Ses rencontres avec les lieux ou avec les Arts n'ont fait que confirmer ce que disait Lucien Dällenbach : Butor est un « écrivain à l'écoute des voix de la Cité et de notre polyphonique Babel planétaire ». ⁴⁹⁰

Cette œuvre se caractérise, de fait, par l'union paradoxale d'une étonnante diversité et d'une réelle continuité : son allergie à la monoculture de masse, son refus d'une unité fermée constituent un plaidoyer de résistance à toutes les clôtures. Et c'est cette diversité ne cesse d'affecter également une écriture dont l'expérimentation se poursuit depuis 1943 ⁴⁹¹ sous des formes et des genres très variés. Si variés, même, que l'unité de l'œuvre peut sembler faire problème, et évoquer plutôt l'image d'un véritable labyrinthe où le lecteur se perd. Butor ne conteste d'ailleurs pas le terme, mais il le restitue autrement :

*Il y a certainement un aspect labyrinthique dans mon œuvre, mais j'essaye 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 ordinairement.*⁴⁹²

De cette réalité labyrinthique, les œuvres de Butor invitent à une lecture à plusieurs strates, ne serait-ce que parce qu'elles recourent la plupart du temps à plusieurs genres littéraires, ou même à leur mélange : romancier, poète, voyageur, critique, professeur, « Je suis tout cela »⁴⁹³... Pour appréhender une telle variété dans le cadre d'une thèse universitaire, nous avons choisi de distinguer trois parcours, qui sont autant d'enjeux littéraires et de réflexions de Butor sur l'interculturalité.

Dans la première partie de notre étude, nous avons voulu insister sur l'importance que Butor accorde à l'interprétation des textes et au rôle de la traduction, à propos d'un "texte-souche", si l'on peut dire, ou d'un "texte-source" auquel l'écrivain n'a jamais cessé de se référer. Contre la lecture traditionnelle, qui présente comme un châtiment la fin de l'épisode biblique de Babel,

⁴⁹⁰ DÄLLENBACH, Lucien. « Une écriture dialogique ? », in *La Création selon Michel Butor. Réseaux-Frontières-Écart*. Op. cit., p. 1991. P. 209.

⁴⁹¹ *Noël 1943*, premier ouvrage de Michel Butor, imprimé par lui-même et illustré de 4 linogravures à pleine page de Jacques Bertoux. 1944.

⁴⁹² « Mes livres sont des fils d'Ariane pour tenter de clarifier le labyrinthe », THIERRY, Bayle. *Magazine littéraire*, janvier 1993. Repris dans Michel BUTOR, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire. Vol. 3 : 1979-1996*. Op. cit., p. 313.

⁴⁹³ Ibid.

Butor voit dans la transgression des babéliens un modèle à suivre, l'amorce d'un itinéraire qui, loin d'être puni et sanctionné par la diversité des langues, a au contraire permis, par ce plurilinguisme même, de donner une chance au différent. Cette transgression créatrice inaugure l'ère de l'homme de paroles, et crée la possibilité d'un dialogue qui tirera sa richesse inventive de ce pluriel. Et cet homme nouveau demeure aussi fidèle à son origine puisque, comme les habitants de Babel, il cherche à échapper au néant, à laisser une trace, à afficher volonté de construire.

Cette lecture positive du mythe après l'intervention divine fait comprendre après coup combien le rêve d'une tour unique et définitive aurait été mortifère, s'il s'était réalisé : supprimant toute ouverture, toute différence, toute altérité. Or, Butor écrivain témoigne qu'il n'en va pas autrement de la littérature. De même que le vers libre a dû briser les règles strictes et uniformes de la poésie pour ouvrir à cette dernière de nouvelles perspectives, de même le Nouveau roman s'est construit, en contestant (détruisant) les canons du roman réaliste. Pour que la littérature soit vivante, il faut qu'il y ait toujours de nouvelles fenêtres qui mènent vers d'autres voies : la littérature, comme la langue, se transforme, et le rôle de l'écrivain est de participer à cette transformation :

Ce phénomène se produit régulièrement. Si on regarde à ras de terre le journalisme littéraire du XIXe siècle, on a l'impression que l'histoire littéraire n'est qu'une suite de retours à la tradition. Il y a eu ces fous de romantiques, ces fous de naturalistes, ces fous de symbolistes, mais tous les cinq ans, on disait : enfin, on revient à la saine tradition, à la tragédie classique en cinq actes, au vers régulier ! Au début du XXe siècle, on disait : enfin, on revient au bon roman d'autrefois ! Évidemment, on a complètement oublié tous ces auteurs qui enfin revenaient à la tradition ! Et aujourd'hui, c'est pareil ! Le nouveau roman est déjà une vieille lune. Cela n'empêche pas les critiques de dire chaque année : enfin, on est débarrassé du nouveau roman ! Depuis combien d'années le dit-on ? Mais on n'en est pas débarrassé du tout : ces écrivains existent, et on est débarrassé des erreurs qui empêchaient de les lire.⁴⁹⁴

C'est là que l'inachèvement prend tout son sens : la tour ne doit pas être achevée car cela signifierait l'unification mondiale et un mode de vie unique. Et c'en serait fait, alors, des écrivains, des poètes, et même simplement de l'écriture, pour nous rappeler que, si la communication est favorisée par le plurilinguisme, elle n'est cependant authentifiée que par l'empreinte, en chacun de nous, d'une langue mère au sein de laquelle se détermine notre identité culturelle. Et c'est ainsi que se dessine la leçon de *l'Emploi du temps*, auquel nous avons consacré notre seconde partie.

⁴⁹⁴ Ibid, p. 315

Dans cette partie nous avons tenté de montrer combien le problème de l'Histoire intéressait celui du dialogue des cultures, sur un mode complexe où se tissent diverses certitudes dialectisées les unes par les autres. Comment doit-on se construire ? *L'Emploi du temps* se situe entre les deux aspects du mythe : malédiction/bénédiction, et la question essentielle qui se pose est : comment une ville moderne, ville hostile, peut-elle devenir un lieu de création ?

Dans cette œuvre, l'accent est mis plutôt sur le danger qu'offre pour l'existence humaine la modernité, mais elle montre aussi comment y échapper. Tout se fait dans la lecture de la ville, et consiste à ne pas se satisfaire d'une seule interprétation : c'est par un dépassement du sens immédiat des textes déjà existants – images, plans, monuments, rues, sites, livres etc. – que peuvent naître une nouvelle vision et apparaître un nouveau visage de la cité. Pour cela le lecteur de la ville doit à son tour – et dans sa langue maternelle – écrire un nouveau texte qu'il ne cessera de lire. Dès lors, l'écriture de Bleston ne peut pas être achevée, et la leçon que Butor a tirée de la tour de Babel s'y répète : l'acceptation de la diversité et le refus de tout achèvement ne vont pas l'un sans l'autre. C'est la raison pour laquelle le roman reste toujours ouvert à l'infini.

Cette même leçon se retrouve dans la dernière partie de notre travail, mais se déplace sur le terrain d'un dialogue interculturel qui se construit dans les rencontres avec des lieux, des civilisations et des Arts. Et comme pour la traduction-interprétation de Babel, comme pour la relecture de Bleston, ces rencontres apparaissent comme autant d'interprétations. Butor s'attache à lire les lieux qu'il parcourt à la façon dont un lecteur doit lire ses livres : de manière dynamique et ouverte, en acceptant leur inachèvement. Si Cordoue le sollicite tant, c'est qu'elle lui offre à voir (lire) une mosquée dont l'état d'avancement permit la construction d'une église ; et si les Etats-Unis l'attirent, c'est que la relative jeunesse de leur civilisation laisse ouvert tout le champ des possibles. Dans un autre registre, le dialogue que ses livres entretiennent constamment avec les arts empêche l'œuvre de se fermer sur elle-même. Dans toutes ces rencontres, un existant (le passé?) s'articule à un avenir.

L'œuvre ne se contente donc pas de son propre présent : elle se tourne vers un passé et vers un avenir, et c'est la conjonction de ces trois temps qui lui confère son efficacité. La conscience de cette situation entre un avant et un après contraint en effet l'écrivain ou l'artiste à trouver ainsi chaque fois un nouveau langage, à n'avoir pour règle que de se demander: « *s'il n'y a pas des endroits où l'on peut articuler du langage différemment ?* ».⁴⁹⁵

⁴⁹⁵ Michel BUTOR, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire. Vol. 2 : 1969-1978*. Op. cit., p. 255.

Or, ce qui permet au langage de Butor d'être sans cesse réinventé est sa constante détermination par le dialogue :

Ce qui est à l'origine c'est le dialogue. Puis, à l'intérieur, il y a des moments d'isolement. D'où cette apparence que l'œuvre littéraire est « l'expression de l'individu ». Mais l'isolement de l'individu – ce qui constitue l'individu comme être isolé – c'est déjà quelque chose qui intervient du dialogue, du mouvement. ⁴⁹⁶

Aucune présence au monde n'est possible, à ses yeux, sans dialogue : c'est lui, dans l'écriture, qui rend l'œuvre plus claire. D'où l'idée de considérer le livre comme une matrice d'entretien avec la peinture, la critique, le spectateur, l'auditeur ou le lecteur. Cette importance donnée à l'intervention de l'autre développe l'idée d'une multiplicité d'identités, qui fait dire à Lucien Giraudo que Butor « se présente bien comme un être véritablement habité par l'Autre, le lieu où s'engage la multiplicité du dialogue »⁴⁹⁷. Ainsi s'explique, en dépit ou à cause de sa diversité, la continuité de l'écriture butorienne : passionné par la langue de l'Autre et par la différence de l'Autre, « il tente de se saisir à travers l'écriture, de répondre à des questions qui se posent à lui hic et nunc, et qu'il dépasse à travers la médiation de l'œuvre d'art, pour découvrir et rassembler en lui d'autres identités ». ⁴⁹⁸

Et on retrouve ici le lien avec le mythe de Babel. Le projet initial voulait que, par une construction, un peuple se fasse un nom ; à ce programme s'est finalement substitué une autre entreprise : inventer d'autres langues. L'entreprise et l'enjeu de l'écriture (construction) de Butor se traduit, de même, dans l'invention d'une autre langue, d'une nouvelle structure du livre, et le refus de s'enfermer dans l'homogénéité. De là vient la difficulté que l'on rencontre à classer ses ouvrages selon des critères génériques. Car ces derniers dialoguent aussi entre eux et ne cessent de renvoyer au « *Livre futur* » – le « Livre objet », peut-être – à travers lequel on pourra regarder ce qu'il y a « derrière toutes sortes des choses ». ⁴⁹⁹

Butor, ou l'écriture altérée, qui ne cesse de chercher de nouvelles possibilités pour dire et décrire le monde, pour entrer en dialogue avec d'autres cultures. Elle veut n'aboutir à l'œuvre que sur le monde de la collaboration, et propose à cette fin de nouvelles échelles de valeur qui légitiment le recours à la citation, et font dialoguer les matières des livres-objets et les textes entre eux. Ou explorent systématiquement les voies de l'entretien et de la correspondance, non pas en accompagnement, mais au cœur et au principe même de l'écriture créatrice.

⁴⁹⁶ *Une schizophrénie active*, Entretien avec Madeleine Santschi. Op. cit., p. 63.

⁴⁹⁷ GIRAUDO, Lucien. *Michel Butor, Le Dialogue avec les Arts*. Op. cit., p. 148.

⁴⁹⁸ Ibid.

⁴⁹⁹ Michel BUTOR, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire. Vol. 2 : 1969-1978*. Op. cit., p. 166.

C'est cette démarche qui fait de lui un écrivain de l'interculturalité, et qui transforme la pluralité en signe de bénédiction pour la Babel ouverte du vingtième siècle. On a vu que c'était aussi une des raisons pour laquelle il avait décidé un jour d'arrêter d'écrire des romans :

*Les gens ont surtout eu du mal à admettre mon changement de genre ; j'étais un romancier que l'on considérait comme plein de promesses...et on a été fâché que je me mette à changer. On doit être ou romancier, ou poète, ou essayiste ; il y a un refus de ce changement, car on doit alors se mettre à penser tout ça....*⁵⁰⁰

Décision à vrai dire peu concluante, si on se place du point de vue de la réception. Butor est généralement perçu comme un écrivain qui tient une place de premier plan dans le renouveau romanesque de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Mais la contradiction ou le malentendu ne sont qu'apparents, car l'évolution qu'offre la succession de ses quatre romans⁵⁰¹ consiste précisément à accentuer l'ouverture sur l'autre, le divers et l'inachevé, et à privilégier pour cela de plus en plus la forme du voyage dans le temps et dans l'espace. Tous sont « un loup insatiable qui rêve l'impossible : avoir droit de cité. Rêve d'hospitalité. Tous les romans sont dévorés de rêves impossibles où ils s'acheminent. S'abîment. Voués à l'inachèvement, au décalage de plus en plus irrémédiable entre les mouvements intérieurs et le temps horloger. »⁵⁰²

À l'instar des babyloniens qui ont quitté la tour après sa destruction, Butor a quitté le roman, mais ses romans ont traversé les frontières pour réaliser le rêve impossible : le nouveau babélien est un homme qui perd son unité pour la multiplicité.

Il n'est pas étonnant, dès lors, que l'âge d'or du mythe de Babel soit la deuxième moitié du vingtième siècle, et même le début du vingt et unième, puisque ce sont des époques où la question de l'altérité et celle du langage revêtent une importance particulière.⁵⁰³

Il n'est pas étonnant non plus, que le rêve impossible de Butor soit réalisé : voir ses œuvres rassemblées dans des « œuvres complètes » – « un défi impossible »⁵⁰⁴ pour construire la Tour de Butor. Tour qui est sans doute la réplique exactement opposée de celle de Babel,

⁵⁰⁰ « Michel Butor eu travail du texte », SICARS, Michel, in *Magazine littéraire*, mars 1976. Repris dans Michel BUTOR, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire. Vol. 2 : 1969-1978*. Op. cit., p. 153.

⁵⁰¹ *Passage de Milan* (1954), *L'Emploi du temps* (1956), *La Modification* (1957), *Degrés* (1960).

⁵⁰² CALLE-GRUBER, Mireille (dir.). « Le Roman déménagement », in *Œuvres complètes de Michel Butor. Romans. Vol. I*. Paris : La Différence. 2006. P. 21.

⁵⁰³ Proclamation par l'Assemblée générale des Nations Unis « 2008, année internationale des langues ».

⁵⁰⁴ CALL-GRUBER, Mireille (dir.). « Michel Butor l'Hospitalier », in *Œuvres Complètes de Michel Butor. Romans. Vol. I*. Paris : La Différence, 2006. P. 13.

puisqu'elle s'édifie sur la différence et la diversité à travers le dialogue des cultures. Tour ouverte et, parce que vivante, jamais inachevée.

Bibliographie

[Bibliographie ⁵⁰⁵]

I. Œuvres et textes de Michel Butor

[Œuvres et textes de Michel Butor ⁵⁰⁶]

1. Œuvres littéraires

Passage de Milan. Paris : Éditions de Minuit, 1954.

L'Emploi du temps. Paris : Éditions de Minuit, 1956.

La Modification. Paris : Éditions de Minuit, 1957.

Le Génie du lieu. Paris : Grasset, 1958.

Degrés. Paris : Gallimard, 1960.

Mobile. Paris : Gallimard, 1962.

Réseau aérien. Paris : Gallimard, 1962.

Description de San Marco. Paris : Gallimard, 1963.

Illustrations. Paris : Gallimard, 1964.

6 810 000 litres d'eau par seconde. Paris : Gallimard, 1965.

Illustrations II. Paris : Gallimard ; 1969.

Où, Le Génie du lieu II. Paris : Gallimard, 1971.

Illustrations III. Paris : Gallimard, 1973.

Intervalle. Paris : Gallimard, 1973.

Matière de rêves. Paris : Gallimard, 1975.

⁵⁰⁵ Ne sont retenus ici que les titres d'ouvrages ou d'articles consultés et cités au cours de ce travail.

⁵⁰⁶ Par ordre chronologique.

Illustrations IV. Paris : Gallimard, 1976.

Second Sous-sol, Matières de rêves II. Paris : Gallimard, 1977.

Boomerang, Le Génie du lieu III. Paris : Gallimard, 1978.

Avant-goût II. Paris : Ubacs, 1987.

Au jour le jour, Carnets 1985 Paris : Éditions Plon, 1989.

Transit, Le Génie du lieu IV. Paris : Gallimard, 1992.

A la frontière. Paris : La Différence, 1996.

Gyroscope, Le Génie du lieu V. Paris : Gallimard, 1996.

Michel Butor par Michel Butor. Présentation et anthologie. Paris : Seghers,
« Poésie », 2003.

Œuvres Complètes de Michel Butor. Romans I. CALL-GRUBER, Mireille (Dir.). Paris :
La Différence, 2006.

2. Œuvres critiques

Répertoire I. Paris : Éditions de Minuit, 1960.

Histoire extraordinaire. Paris : Gallimard, 1961.

Répertoire II. Paris : Éditions de Minuit, 1962.

Essais sur les Essais. Paris : Éditions de Minuit, 1968, rééd. 1975

Répertoire III. Paris : Éditions de Minuit, 1968.

Les Mots dans la peinture. Genève : Skira, 1969.

La Rose des vents, 32 Rhumbs pour Charles Fourier. Paris, Gallimard, 1970.

Dialogue avec 33 Variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli.
Paris : Gallimard, 1971.

Essai sur le roman, Paris : Gallimard, 1972.

Répertoire IV. Paris : Éditions de Minuit, 1974.

Répertoire V. Paris : Éditions de Minuit, 1982.

Improvisations sur Flaubert. Paris : La Différence, 1985.

Improvisations sur Henri Michaux. Montpellier : Fata Morgana, 1985.

Improvisations sur Arthur Rimbaud. Paris : La Différence, 1989.

Dialogue avec Eugène Delacroix sur « l'Entrée des Croisés à Constantinople ». Saint Etienne : S'printer, 1991.

Essais sur le roman. Paris : Gallimard, 1992.

Improvisations sur Michel Butor. Paris : La Différence, 1993.

Le Japon depuis la France : Un rêve à l'ancre. Paris : Hatier, 1995.

L'Utilité poétique. Saulxures : Circé, 1995.

Le Marchand et le génie : Improvisations sur Balzac. Tome I. Paris : La Différence 1998.

Paris à vol d'archange : Improvisations sur Balzac. Tome 2. Paris : La Différence, 1998.

Scènes de la vie féminine : Improvisations sur Balzac. Tome 3. Paris : La Différence, 1998.

3. Œuvres en collaboration

Rencontre, avec Enrique Zanartu. Paris : Edition du Dragon, 1962

Litanie d'eau, avec G. Masurovsky. Paris : La Hune, 1964.

Dialogue des règnes, avec J. Hérold. Paris : Brunidor, 1967.

Tourmente, avec P. Alechinsky, B. Dufour, L. Hérold. Montpellier : Fata Morgana, 1968.

Votre Faust, avec Henri Pousseur, Harmonia Mundi, 1972.

Le rêve de l'ammonite, avec P. Alechinsky. Montpellier : Fata Morgana, 1975.

Elseneur, Livret de la suite dramatique mise en musique par R. Koering, Volumen 1979.

Vanité, avec Michel Launay et Henri Maccheroni. Paris : Balland, 1980.

Résistance, avec Michel Launay. Paris : Presses Universitaires de France, 1983.

Jiri Kolar, L'œil de Prague. Paris : La Différence, 1986.

SICARD, Michel (dir.), *Cartes et Lettres,* Correspondance avec Christian Dotremont. Paris : Galilée, 1986.

Le Retour du Boomerang, avec Béatrice Didier. Paris : PUF, 1988.

Alechinsky : travaux d'impression, avec Michel Sicard, Paris : Galilée, 1992.

Michel Butor| Georges Perros, Correspondance. Paris : Joseph K, 1996.

GIRAUDO, Lucien (dir.) *Pour tourner la page, dialogue à deux voix*. Arles : Actes Sud, 1997.

13 Artistes avec Michel Butor. Thonon-les bains, 1997.

De la distance, avec F.-Y. Jeannet, Ubacs, 1990 ; rééd. Bordeaux : Le Castor astral, 2000.

43 Artistes avec Michel Butor. Chambéry : comp'Act, 2002.

Jungle Urbaine, avec Thierry Lambert. Bourgoin Jallieu : Fouquet-Simonet 2006

4. Entretiens

CHAPSAL, Madeleine. *Les Écrivains en personne. Entretien avec Michel Butor*. Paris : Julliard, 1961.

CHARBONNIER, Georges. Entretiens avec Michel Butor. Paris : Gallimard, 1967.

Michel Butor, voyageur à la roue. Entretien, suivi de Textes avec Jean-Marie Le Sidaner. Paris : Encre, 1979. (Coll. Brèches).

Voyage avec Michel Butor. Entretiens avec Madeleine Santschi. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1985.

Une schizophrénie active. Entretien avec Madeleine Santschi, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1993.

Curriculum vitae. Entretiens avec André Clavel. Paris : Plon, 1996.

Entretiens. Quarante ans de vie littéraire. Vol. 1 : 1956-1968. Paris : Edition K. Joseph. Réunis, présentés et annotés par Henri Désoubeaux, 1999.

Entretiens. Quarante ans de vie littéraire. Vol. 2 : 1969-1978. Paris : Edition K. Joseph. Réunis, présentés et annotés par Henri Désoubeaux, 1999.

Entretiens. Quarante ans de vie littéraire. Vol. 3 : 1979-1969. Paris : Edition K. Joseph. Réunis, présentés et annotés par Henri Désoubeaux, 1999.

II. Ouvrages et articles sur Michel Butor

1. Ouvrages

ALECHINSKY, Pierre. *Route libre*. Genève, Albert Skira, 1971. (Coll. Les sentiers de la création).

BRUNEL, Pierre. *Butor. L'Emploi du temps. Le texte et le labyrinthe*. Paris : Presses Universitaires de France, 1995. (Coll. Écrivains).

CALLE-GRUBER, Mireille (dir.). *La Création selon Michel Butor. Réseaux - Frontières - Écart*. Paris : Librairie A.-G. Nizet, 1991. Colloque de Queen's University.

CALLE-GRUBER, Mireille. *Les Métamorphoses-Butor. Entretiens*, Sainte-Foy (Québec) : Le Griffon d'argile, 1991. (Coll. Trait d'union).

CALLE-GRUBER, Mireille (dir.). *Butor et L'Amérique*. Paris : L'Harmattan, 1999.

CALLE-GRUBER, Mireille (dir.). « Le Roman déménage », in *Œuvres complètes de Michel Butor. Romans. Vol. I*. Paris : La Différence. 2006.

DÄLLENBACH, Lucien (dir.). *Butor aux quatre vents. Suivi de L'Écriture nomade par Michel Butor*. Paris : José Corti, 1997.

FORNEZZA, Anna (dir.). *La Basilique Saint-Marc de Venise*. Paris : Citadelles & Mazenod, 2000.

GIRAUDO, Lucien, *Michel Butor. Le dialogue avec les arts*. Villeneuve d'Asq : Presses Universitaires du Septentrion, 2006. (Coll. Perspectives)

HELBO, André. *Michel Butor. Vers une littérature du signe*. Bruxelles : Éditions Complexe, 1975.

JONGENEEL, Else. *Michel Butor. Le Pacte romanesque*. Paris : José Corti, 1988.

KERBRAT, Marie-Claire. *Leçon littéraire sur L'Emploi du temps de Michel Butor*. Paris : PUF, 1998. (Coll. Major).

LECOMTE, Marcel. *Mobile par Michel Butor*. Bruxelles : Synthèse, LAMBILLOTTE, M. (dir.), 15 Mars 1962.

MOTHE LA, Jacques. *Butor en perspective*. Paris : L'Harmattan, 2002.

MOTHE LA, Jacques. L'Architexture du rêve. La littérature et les arts dans "Matières de rêve" de Michel Butor. Amsterdam/New-York : Rodopi, 2004.

RAILLARD, George. *Butor*. Paris : Gallimard, 1968. (Coll. Bibliothèque idéale).

RAILLARD, Georges (dir.). *Butor. Colloque de Cerisy*. Paris : UGE, 1973. (Coll.10/18).

RIGAL, Florence. *Butor. La Pensée-musique*. Paris : L'Harmattan, 2004.

WAEELTI-WALTERS, Jennifer. *Alchimie et littérature : À propos de « Portrait de l'artiste en jeune singe de Michel Butor »*. Paris : Denoël, 1975.

SKIMANO, Christiann et TEULON-NOUAILLES, Bernard. *Michel Butor, Qui êtes-vous ?* Lyon : La Manufacture 1988.

2. Articles, journaux et revues

ALTER, André. « Michel Butor, romancier et voyageur se fait essayiste pour amorcer une "géographie intellectuelle" du monde », *Le Figaro littéraire*, 24 mai 1958.

BOURDET, Denise. « Michel Butor », *La Revue de Paris*, novembre 1965.

CANTAUREL, Laurent, VULPILLIÈRES DE, Thierry. « L'Émail des mots », *Le Quotidien de Paris*, 8 mars 1989.

CLAVEL, André. « Je voudrais être partout à la fois », *L'Événement du jeudi*. 31 mars-06 avril, 1988.

COTTET-EMARD, Christian. (« Michel Butor ou Le Génie du lieu, Entretien avec l'auteur de « Transit A Transit B »), *Le Croquant*, N° 15, (printemps-été) Lyon, 19 mars 1993.

COUFFON, Claude. « Michel Butor, ce qui m'intéresse surtout maintenant c'est de forcer les choses à la parole », *Les Lettres françaises*, 19-20 décembre, 1963.

DÄLLENBACH, Lucien. « Ecriture : premiers jours », *Genesis*, 1992.

DESBIZET, Annick, BELLEBUING, Thierry. « Michel Butor, Musique et Littérature », *Frontenac Review*, 1991.

FRAPPAT, Bruno. « L'Europe en creux », *Le Monde*, 13 janvier 1988.

GAUDEMAR DE, Antoine. « Les modifications de Michel Butor », *Magazine littéraire*. janvier 1983.

GROS, L., G.. « Michel Butor : Mes meilleurs lecteurs ? Ceux qui savent qu'ils ne peuvent tout comprendre... », *Le Provençal*, 19 janvier 1966.

KUFFER, Jean-Louis. « Au miroir de Michel Butor, Balzac est notre contemporain », *Le Passe-Muraille*, octobre 1998.

LAMBERT, Alain. « Sur la musique », *Poésie d'ici*, printemps, 1980.

LAUANY, Michel. « À propos de vocabulaire de Rousseau : vocabulaire et politique », *Mots*, octobre 1981.

MELANCON, Robert. « Entretien avec Michel Butor », *Etudes Françaises*, février 1975.

ODIER, Daniel. « Michel Butor : J'aime beaucoup la peinture de Bosch », *La Gazette de Lausanne*, 6-7 mai 1967.

PEILLARD, Léonce. « Léonce Peillard s'entretient avec Michel Butor », *Livres de France*, n° 6, juin-juillet 1963.

PIATIER, Jacqueline. « Les buts de l'« Union des écrivains », *Le Monde*, 29 JUIN 1968.

PIATIER, Jacqueline. « Le centenaire de Marcel Proust commenté par Michel Butor, Entre les Milles et Une Nuits et Barbe-Bleue », *Le monde*. 9 juillet 1971.

PIVOT, Bernard. « Michel Butor a une réponse à tous », *Le Figaro littéraire*, n°. 1307, 4 juin 1971.

PLISKIN, Fabrice. « Grâce à Rimbaud, j'ai osé », *Le Nouvel Observateur*, 4-10 avril, 1991.

RAILLARD, Georges. « Entretien sur la notion de modernité », *Cahier du XX^e siècle*, N° 5, 1976.

ROYER, Jean. « Michel Butor : Le Défi du lieu », *Le Devoir*, 15 août 1981.

SAINT AUBYN Frédéric. « Entretien avec Michel Butor », in *The French Review*. octobre 1962.

SAINT AUBYN, Frédéric C.. « A propos de Mobile ». *The French Riview*, 1^{er} février 1965.

SICARD, Michel. « Michel Butor au travail du texte », *Magazine littéraire*, mars 1976.

SICARD, Michel. « Michel Butor : matière de rêve et matière de l'art », *Magazine littéraire*, octobre, 1977.

SICARD, Michel. « Écrire avec Butor », *Texte en main*, n° 2, Été 1984.

THIERRY, Bayle. « Mes livres sont des fils d'Ariane pour tenter de clarifier le labyrinthe », *Magazine littéraire*, janvier 1993.

VUILLEUMIER, Jean. « Michel Butor : L'Aventure pour demain », VUILLEUMIER, Jean, *La Tribune de Genève*, 25-26 septembre 1965.

ZBINDEN, Louis-Albert. « Michel Butor, architecte de San Marco », *La Gazette de Lausanne*, 15-16 février 1964.

Anonyme. « Voyage à l'intérieur d'une langue. Entretien avec Michel Butor », *Aleph, littérature juive*, Paris, 1967.

Anonyme. « Propos sur l'écriture et la typologie », *Communication et Langages*, 13 mars 1972.

Anonyme. « En vedette Michel Butor », *Paris Match*, 18 mai 1979.

Anonyme, « Je suis moi-même plusieurs voyageurs », *Les Nouvelles littéraires*. 02-09 août, 1979.

L'Arc. N° 39, 4^{ème} semestre 1969.

Musique en jeu, n°4, Seuil, 1971, numéro consacré à Butor, dossier réalisé par D. et J.Y. Bosseur.

III Ouvrages généraux

1) Sur Babel et l'interculturalité

BANON, David. « Babel ou l'idolâtrie embusquée ». *Bulletin du Centre Protestant*. Genève : vol. 32. n°. 6. pages 3-30.

BIRMAN, Claude. *Caïn et Abel*. Paris : Grasset, 1980.

BOST, Hubert. *Babel. Du texte au symbole*. Genève : Labor et Fides, 1985.

BOURETZ, Pierre, LAUNAY DE, Marc et SCHEFER, Jean-Louis. *La Tour de Babel*. Paris : Desclée de Brouwer, 2003.

- CAILLET, Jean-Pierre (dir.). *L'Art du Moyen Age : Occident, Byzance, Islam*. Paris : Gallimard, 1995.
- CORCOS, Maurice. *Babel. Psychanalyse et Littérature*. Tome I. Paris : E.D.K. 2002.
- DANTE, Alighieri. *De l'éloquence en langue vulgaire*, in *Œuvres complètes*. PEZARD, André (trad.). Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.
- ECO, Umberto. *La Recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*. Paris : Paris : Seuil, 1997. (Coll. Points Essai).
- GEREMEK, Bronislaw. *Les Fils de Caïn. Pauvres et vagabonds dans la littérature européenne (XVe - XVIIe siècles)*. Paris : Flammarion, 1991.
- GRAVES, Robert et PATAI, Raphaël. *Les Mythes hébreux*, traduit de l'anglais par LANDAIS Jean-Paul. Paris : Fayard, 1987.
- GROSS, Benjamin. *L'Aventure du langage. L'Alliance de la parole dans la pensée juive*. Paris : Albin Michel, 2003.
- HASSOUN, Jacques. *Caïn*. Paris : Autrement, 1977.
- HUSSHERR, Cécile. REIBEL, Emmanuel. *Figures bibliques, figures mythiques. Ambiguïtés et réécritures*. Paris : Editions Rue d'UIm/Presse de l'Ecole normale supérieure. 2002.
- JOSEPHE, Flavius. *Antiquités Judaïques. Livre XX*. WEILL Julien (Trad.), REINACH, Théodor (Trad.). Paris : Ernest Leroux, 1900.
- JOSEPH DE, Hamadan. *Fragment d'un commentaire sur la Genèse*. MOPSIK, Charles (trad.). France : Verdier, 1998. (Coll. Les Dix Paroles).
- MALHERBE, Michel. *Les Langues de l'humanité*. Paris : Seghers, 1983.
- MARTY, François. *La Bénédiction de Babel*. Paris : Cerf, 1990.
- MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*. Paris : Gallimard, 1973. (Coll. Le Chemin).
- NEHER, André. *De l'hébreu au français*. Paris : Klincksieck, 1969.
- NEHER, André. *L'Exil de la parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*. Paris : Seuil, 1970.
- PARIZET, Sylvie (dir.). *Le Défi de Babel. Un mythe littéraire pour le XXI^{ème} siècle*. Paris : Desjonquères, 2001.

PARROT, André. *Ziggurats et tour de Babel*. Paris : Albin Michel, 1949.

KRAMER, Samuel. *L'Histoire commence à Sumer*. Paris : Arthaud, 1957.

SCHMIDT, Nelly. *Histoire du métissage*. Paris : La Martinière, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Babel ou l'Inachèvement*. Paris : Seuil, 1997. (Coll. La couleur des idées).

2) Autres

BACHELARD, Gaston. *Psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard, 1949.

BARRUCAND, Marianne. BEDNORZ, Achim. *Architecture maure en Andalousie*. Cologne : Taschen, 1992.

BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1964. (Coll. Tel Quel).

BAYARD, Jean-Pierre. *Symbolique du labyrinthe. Sur le thème de l'errance*. Paris : Huitième jour, 2003.

CHAVOT, Pierre, POTIN, Jean. *l'ABCDDaire du Christianisme*. Paris ; Flammarion, 2000.

COLLOT, Michel. *L'Horizon fabuleux*. Paris : José Corti, 1989.

DEBRAY, Régis. *Le Feu sacré. Fonctions du religieux*. Paris : Fayard, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Psyché : Invention de l'autre*. Paris : Galilée, 1987.

DUFIEF, Pierre-Jean. *Les écritures de l'intime - La correspondance et le journal*. Paris : Honoré Champion, 2000. (Colloque de Brest 23, 24, 25 octobre 1997).

ÉLIADE, Mircea. *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*. Paris : Gallimard, 1949.

ÉLIADE, Mircea. *La Nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions*. Paris : Gallimard, 1971.

ÉLIADE, Mircea. *Forgerons et alchimistes*. Paris : Flammarion, 1977. (Coll. Champs)

ÉLIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. [1963] Paris : Gallimard, 1968. (Coll. Folio essais).

ELIADE, Mircea. *L'Épreuve du labyrinthe. Entretien avec Claude-Henri Rocquet*. Paris : Belfond, 1978.

FOUCAULT, Michel. *L'Ordre du discours*. Paris : Gallimard, 1971.

FORNEZZA, Anna, GALLO, Andrea & al.. *Le Christ : Regards vénitiens*. Paris : Citadelles & Mazenod, 2000.

HOAG John D. *Architecture islamique*. Nancy : Berger-Levrault, 1982.

KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard, 1988.

LÉONARD-ROQUES, Véronique. « Caïn et l'est d'Eden », in *Le lieu dans le mythe*. (VION-DURY, Juliette (dir). Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2002. (Coll. Espace Humains).

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, 1958.

MARQUIS, Arnold. *Guide des tribus indiennes d'Amérique. Cérémonies, Réserves, musées*. MONTAL DE, Alix (Trad.). Monaco : Éditions du Rocher, 1995. (Coll. Le mail).

MASSONET, Stéphane. *Les Labyrinthes de l'imaginaire dans l'œuvre de Roger Caillois*. Paris: l'Harmattan, 1998.

MOUNIER, Jacques (dir.). *Exil et littérature*. Grenoble : Ellug, 1986.

NABE, Marc-Edouard. *Une lueur d'espoir*. Monaco : Éditions du Rocher, 2001.

PAUL, Serge. *Écrire la frontière*. Limoges : pulim, 2003.

PORTAL, Frédéric. *La Symbolique des couleurs*. Puiseaux :_Pardès, 1999.

RAGON, Michel. *L'Homme et les villes. Espace des hommes*. Paris : Berger-Levrault, 1975.

RAYMOND, Jean. *La Littérature et le réel. De Diderot au « Nouveau Roman »*. Paris : Albain Michel, 1965.

STEVEN, Naifeh, WHITE SMITH, Gregory. *Pollock*. (MOURLON, Jean-Paul trad.), Auch : Tristram, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *La Conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. Paris : Seuil, 1982.

IV. Divers

1) Œuvres littéraires

BAUDELAIRE. *Les Fleurs du Mal* [1857]. Œuvres complètes. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976.

DURAS Marguerite. *Écrire*. Paris : Gallimard, 1993.

HUGO, Victor, *La Légende des Siècles* [1859]. Paris

HUSSEIN, Taha. *Le Livre des jours*. Paris : Gallimard (Coll. L'imaginaire), 1974.

KAFKA, Franz. *La Muraille de Chine*. Paris : Gallimard, 1977.

SAMUEL, Beckett. *Textes pour rien*. Paris : Minuit, 1950.

STENDAL. *Rome, Naples et Florence* [1817]. In *Voyages en Italie*. Paris : Gallimard, 1973. (Coll. « Bibliothèque de La Pléiade »).

STETIE, Salah. *L'Ouvraison*. Paris : José Corti, 1995.

2) Usuels

Traductions de la Bible

a) Traductions intégrales de la Bible :

Bible de Jérusalem. Paris : Cerf , 1961.

La Bible. L'Ancien testament. Édition de Édouard Dhorme. Paris : Gallimard, 1966. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade).

Traduction œcuménique de la Bible (TOB), Paris : Cerf, 1988.

b) Traduction de livres de la Bible :

FLEG, Edmond (Trad.). *Le Livre du commencement. Genèse*. [1946]. Paris : Éditions de Minuit, 1959.

c) Traductions présentées au sein d'une étude sur la Bible :

BANON, David. « Babel ou l'idolâtrie embusquée ». *Bulletin du Centre Protestant*. Genève : vol. 32. n°. 6, 1980. Pp. 3-30.

NEHER, André. *L'Exil de la parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*. Paris : Seuil, 1970.

Dictionnaires

AMMAR, Sam, DICHY, Joseph. *Les Verbes arabes*. Paris : Hatier, 1999. (Coll. Bescherelle).

LAVENU, Mathilde. MATAOUCHEK, Victorine. *Dictionnaire des Architectures*. Paris : Jean-Paul Gisserot, 1999.

MOREL, Corinne. *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances. Mythes et croyances, d'Abeille à Zeus, 1000 symboles et concepts éclairés par la mythologie, l'ésotérisme, la religion et la psychologie*. Paris : L'Archipel, 2004.

RAGON, Michel. *Dictionnaire des architectes. Encyclopaedia Universalis*. Paris : 1999.

VERNETTE, Jean, MONCELON, Claire. *Dictionnaire des groupes religieux aujourd'hui. Religions, églises, sectes, nouveaux mouvements religieux, mouvements spiritualistes*. Paris : Presses Universitaires de France, 1995.

Dictionnaire historique de la langue française. Paris : Dictionnaire le Robert. 1998.