

Université Paul Valéry Montpellier 3
Florent GASTALDI

6 810 000 litres d'eau par seconde : Un jeu de piste entre signe et son.



Master I Métiers de livre et de l'édition
Marie-Ève THÉRENTY
Juin 2017

Université Paul Valéry Montpellier 3
Florent GASTALDI

6 810 000 litres d'eau par seconde : Un jeu de piste entre signe et son.



Master I Métiers de livre et de l'édition
Marie-Ève THÉRENTY
Juin 2017

À Jules Ferry, pour l'école.

REMERCIEMENTS

À Marie-Ève Thérénty, pour avoir cru en moi,
au jury, pour me rencontrer,
à Nicolas Andreoli, ami et étudiant aixois qui est allé consulté pour moi, à la B.U.
d'Aix-en-Provence, un ouvrage indisponible sur le territoire languedocien,
à toutes les personnes citées en note bibliographique pour leur aide,
à mes amis qui ont souffert que je ne parle que de ce mémoire pendant un temps.

AVANT-PROPOS

Ayant découvert Michel Butor en première année de licence, à travers les cours de Monsieur Patrick Hubner à l'Université de Toulon, j'ai éprouvé pour son écriture un goût relativement prononcé. Il m'apparaissait en effet que son travail était d'une richesse hors norme tandis qu'il était mon contemporain. Or, si je pouvais me classer, je dirais que je suis un moderniste car ce sont les écritures de notre temps, et du XX^e siècle qui sont celles dont l'expérience me procure le plus de plaisir mais aussi le plus de réflexion. Cela est né bien tôt, en classe de 3^{ème} à la lecture de *L'Étranger*. En outre, Monsieur Butor semblait quelqu'un de plutôt disponible qui n'hésitait pas à accorder de nombreuses entrevues pour discuter de son engagement, avec l'air d'une bonhomie rassurante, au sens le plus mélioratif qu'il soit. Aussi ai-je commencé une affection pour le personnage, comme pour son travail. Sans avoir la prétention d'avoir réalisé un travail hommage, car j'estime qu'il y aura bien d'autres personnes qualifiées pour lui rendre un hommage supérieur, la volonté de travailler sur Butor a été renforcée par son décès récent.

C'est pourquoi j'ai pensé mon travail comme une exploitation des enjeux littéraires, mais pas seulement, qui sont ceux du projet de Michel Butor, à travers une réflexion majoritairement axée autour de l'hybridation de *6 810 000 litres d'eau par seconde*.

Pour produire ce travail, je me suis bien évidemment appuyé sur les travaux déjà réalisés sur Butor mais j'ai aussi consulté les archives de l'ina parmi lesquelles j'ai pu trouver des interviews qui m'ont aidé et que j'ai retranscrit en annexe, ainsi que l'archive de la première diffusion de *6 810 000 litres d'eau par seconde* sur la radio française. Malheureusement, la consultation de ces archives se fait uniquement sur place, à la médiathèque Émile Zola à Montpellier, ce qui s'est avéré être une complication pour pouvoir exploiter au mieux l'archive de cette première diffusion, du fait de sa longueur et du lieu où il aurait fallu travailler, conduisant mon travail à pêcher de ce point de vu.

SOMMAIRE

1 La genèse stéréophonique

1.1 Faire entendre et faire voir

- 1.1.1 La « parole visuelle ».....p. 6
- 1.1.2 Une « musique concrète »..... p. 8
- 1.1.3 « L'écriture à haute voix ».....p. 11

1.2 La réalisation

- 1.2.1 Le « film acoustique ».....p. 12
- 1.2.2 Un dialogue de sourd.....p. 13
- 1.2.3 Le bouclage temporel.....p. 15

1.3 Sortir du cadre

- 1.3.1 La polymorphie.....p. 16
- 1.3.2 Le multiculturalisme.....p. 17
- 1.3.3 Le motif transfontalier.....p. 19

2 « L'œuvre ouverte »

2.1 Le lecteur actif

- 2.1.1 L'hétérogénéité des lecteurs.....p. 22
- 2.1.2 Une lecture brouillée.....p. 24
- 2.1.3 Des îlots metadiscursifs.....p. 27

2.2 Le livre-objet

- 2.2.1 Les voies dans le livre.....p. 30
- 2.2.2 Les voies dans la page.....p. 31
- 2.2.3 L'objet.....p. 34

2.3 Le degrés critique

- 2.3.1 La société de consommation.....p. 36
- 2.3.2 L'individu et le groupe dans la société.....p. 38
- 2.3.3 Le racisme.....p. 42

3	<u>Le décroissement</u>	
3.1	<u>L'intertextualité</u>	
3.1.1	<u>Chateaubriand et le motif lyrique</u>	p. 45
3.1.2	<u>L'intertextualité, une collaboration</u>	p. 47
3.1.3	<u>L'épopée aux chutes</u>	p. 48
3.2	<u>Un romanesque hybridé</u>	
3.2.1	<u>Les personnages types</u>	p. 50
3.2.2	<u>Entre fiction et non fiction</u>	p. 54
3.2.3	<u>Le <i>tempus fugit</i></u>	p. 56
3.3	<u>Le registre musical</u>	
3.3.1	<u>La composition sérielle</u>	p. 58
3.3.2	<u>L'écriture partition</u>	p. 59
3.3.3	<u>Un nouvel espace temps</u>	p. 60
4	<u>Conclusion</u>	p. 62
5	<u>Bibliographie</u>	p. 64
6	<u>Annexe</u>	
6.1	<u>Entretien 1</u> inter actualité	p. 70
6.2	<u>Entretien 2</u> avec Georges Charbonnier	p. 72
6.3	<u>Fiche de la 1^{ère} de 6 810 000 Litres d'eau par seconde</u>	p. 78

INTRODUCTION

Explorateur du monde et des Lettres, Michel Butor ne tient pas en place. Né en 1926 à Mons-en-Baroeul, il devient Parisien dès ses trois ans. Après une scolarité déjà marquée par l'expérimentation intime de la poésie surréaliste dont il publiera plus tard certains morceaux comme *Hespérides et Harengs*¹ ou *Mouvement brownien*², il intègre l'université de philosophie auprès de laquelle il soutient un mémoire sur les mathématiques avant de rater son agrégation. C'est alors qu'il part en Égypte au cours de l'année scolaire 1950-1951 pour y enseigner la littérature à Minieh, 200km du Caire. Enseignant, il le restera toute sa vie, principalement à la faculté des Lettres de Genève, aux côtés de Jean Starobinski, mais aussi aux États-Unis à Philadelphie, au Royaume-Uni à Manchester au Japon ou encore en Grèce, dessinant plus encore son *ethos* d'explorateur du monde. Si, au début, Michel Butor part avec l'envie de continuer à travailler pour obtenir son agrégation, il se détourne rapidement de ce projet durant son temps en Égypte, pays ancien qui l'aura bien vite fasciné par son génie, à Gizeh et dans la vallée des rois comme dans celle du Nil, qui lui inspirent une réflexion d'une part sur la place des villes dans nos sociétés, liée selon lui au tombeau qu'il envisage comme élément fondateur de la sédentarisation humaine ; d'autre part par la force onirique dont la mythologie égyptienne est le vecteur à travers ces mêmes lieux, qui mêlent l'Homme et le rêve.

« J'étais dans la Thébaïde, le pays de la méditation, et le sujet de cette méditation ne pouvait être que Paris, le pays que j'avais quitté. »³ écrira-t-il au sujet de la genèse de *Passage de Milan*⁴, son premier roman en 1954 dont l'idée a germé en Égypte avant de s'incarner lors de ses deux ans passés à Manchester, où il continuera à enseigner et à écrire pendant deux ans. Bleston, la ville-héroïne de *L'Emploi du temps*⁵, 1956, propose une transformation de la ville de Manchester. Ainsi, de 1954 à 1960, année de parution de *Degrés*⁶, Michel Butor s'inscrit en romancier. Sans oublier qu'il est philosophe de formation, il juge que la philosophie de l'époque est marquée par les influences phénoménologiques allemandes de Husserl en mathématiques puis de Heidegger qui transpose le raisonnement à la condition humaine, dans

1 Michel Butor, *Hespérides et Harengs* dans *Travaux d'approche*, Paris, Gallimard, 1972.

2 Michel Butor, *La banlieue de l'aube à l'aurore ; Mouvement brownien*, Montpellier, Fata Morgana, 1968.

3 Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, Paris, 1993, p. 64.

4 Michel Butor, *Passage de Milan*, Paris, éd. de minuit, 1954.

5 Michel Butor, *L'Emploi du temps*, Paris, éd. de minuit, 1956.

6 Michel Butor, *Degrés*, Paris, Gallimard, 1960.

*Être et Temps*⁷ (1927), étudiant la façon dont les problèmes se posent avant de les étudier eux-mêmes. Sartre, notamment, emboîtera le pas en France avec *L'être et le Néant*⁸ (1943).

On peut d'ores et déjà voir apparaître un parcours pluriel ainsi qu'un certain alignement littéraire et philosophique qui annoncent que Butor sera d'abord classé parmi les rangs du Nouveau Roman. Pourtant 1960 marque un tournant dans l'œuvre butorienne, issu là encore d'un voyage et d'une remise en question : 1960 est l'année où Butor découvre les États-Unis et où il se détache des règles héritées de la littérature classique que sont entre autres les carcans du lieu et du temps et contre lesquels il s'est déjà battu dans ses romans, or il ne veut plus appartenir au genre romanesque. Butor veut aller plus loin, Butor veut explorer de nouveaux champs littéraires et c'est ainsi que naît *Mobile* en 1962, rétrospective de son voyage américain deux ans plus tôt sous une forme nouvelle et expérimentale que l'auteur a pensée sur le modèle du « quilt », une couverture traditionnelle américaine réalisée par la technique du patchwork.

Ce livre, Butor le dédie d'ailleurs à la mémoire de Jackson Pollock, peintre américain de l'immédiat après-guerre dont la technique picturale – le *dripping* – couplée à sa méthode de travail – debout à « jeter » la peinture sur ses toiles posées au sol – incarnent un art qui sort du cadre⁹ selon Patrick Hubner¹⁰, au propre comme au figuré, alors que Butor cherche lui aussi avec *Mobile* à sortir du cadre générique et physique, romanesque et du livre en tant qu'objet.

Dans le titre l'écrivain rassemble les différents sens du mot, qu'il présente comme une énigme que la lecture va résoudre peu à peu, en général en justifiant l'ambiguïté du terme, en nous montrant que ces sens que nous séparons dans la vie courante, en réalité leur union est justifiée. L'étude du titre nous permet ainsi de passer de l'autre côté d'une barrière, d'un horizon ou d'un décor. Le titre est une clef du livre, et, grâce au livre, une clef du langage et de la société.¹¹

Particulièrement attaché au titre qu'il donne à ses œuvres, le choix de « Mobile » renvoie, entre autres significations voulues par l'auteur¹², aux mobiles de Calder, un autre artiste américain, dont les sculptures, les mobiles, sont un jeu entre la sculpture et la mécanique qui donnent plusieurs motifs à voir à l'observateur selon sa position par rapport à

7 Martin Heidegger, *Être et Temps*, trad. François Vezin, Paris, Gallimard, 1986.

8 Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.

9 Formule empruntée à Patrick Hubner.

10 Patrick Hubner, « Le livre ouvert de Butor sur l'Amérique. », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 3 (2014), p. 631-640.

11 Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, Paris, 1993, p. 121-122.

12 Cf. Annexe, Entretien avec Georges Charbonnier.

la fabrication qu'il regarde. Avec ce livre, Michel Butor inaugure une série qui sera réunie avec d'autres œuvres, parfois antérieures, dans le cycle *Le Génie du lieu* dont il qualifie les œuvres de « livres mobiles », c'est-à-dire « des livres pour lesquels il pourrait y avoir des parcours multiples. »¹³

Or 1962 n'est pas seulement l'année de parution de *Mobile*, c'est aussi l'année de parution en Italie de *L'Œuvre ouverte* de Umberto Eco, née d'une communication au XII^e congrès international de philosophie en 1958, qui sera traduite en français seulement en 1965¹⁴ et qui porte la thèse d'une écriture artistique – fusse-t-elle musicale, littéraire, picturale, etc – dont le choix du parcours, et donc de la réalisation en tant que communication, serait laissée à l'interprète, dans notre cas au lecteur. Il apparaît immédiatement une similitude entre le nouveau type d'œuvre identifié par Umberto Eco et le projet butorien dès 1962, voire 1961 : « Le passage du récit linéaire à un récit polyphonique ne doit-il point nous amener à la recherche de formes mobiles. »¹⁵ et ceux jusqu'aux termes choisis par l'un et l'autre : « œuvre ouverte » et « œuvre mobile ».

Ainsi, après s'être détaché avec *Degrés* du mouvement du Nouveau Roman dont on continuera pourtant de lui coller longtemps l'étiquette, après être enfin sorti du cadre avec *Mobile*, Butor entend se consacrer entièrement à son projet, celui de créer une œuvre littéraire hors des normes passagères, partisane du décloisonnement des genres, à la fois littéraires et artistiques, au profit de l'hybridation. Sans surprise au vue du parcours jusqu'ici décrit par Butor, son œuvre sera alors fortement marquée par l'expérimentation quant à la forme physique du livre, le principe de lecture, l'écriture poétique et la réflexion philosophique au sein de l'espace romanesque tout en ayant toujours le souci d'enrichir l'essence de son écriture par d'autres formes d'art comme la musique ou la peinture, qu'il affectionne particulièrement.

1962 marque donc le début d'une nouvelle aventure pour Michel Butor, une aventure de l'hybridation, renforcée par une commande de la radio française qu'il honorera sous la forme de *Réseau aérien* sous-titrée « étude radiophonique ». Selon Pierre-Marie Héron¹⁶, la radio, qui emprunte au cinéma, permet de casser les codes classiques de l'unité de temps, de lieu et d'action tout en proposant une « parole visuelle¹⁷ », autant de volontés dont témoignait jusqu'alors le travail de Michel Butor comme nous l'avons évoqué au sujet des carcans

13 « Entretien avec Michel Butor », *Roman 20-50*, 2016/2 (n° 62), p. 159-177.

14 Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, trad. Chantal Roux de Bézieux et André Boucourechliev, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

15 « Entretien avec Michel Butor », *Roman 20-50*, 2016/2 (n° 62), p. 159-177.

16 Pierre-Marie Héron, « Fictions hybrides à la radio », dans *Le Temps des médias*, n°1 (2010), p. 85-97.

17 « Le théâtre radiophonique », in *Grandeurs et faiblesses de la radio*, Paris, Unesco, 1960, p. 159.

classiques et de l'hybridation. Cette aventure radiophonique sera continuée par Michel Butor à l'occasion d'une autre commande, cette fois de la part de la Süddeutscher Rundfunk (SDR), la radio de Stuttgart, et qu'il honorera en 1965 à travers *6 810 000 litres d'eau par seconde*¹⁸, dont le texte sera ensuite publié chez Gallimard. L'objet, cette fois, est l'inauguration outre-Rhin de la stéréophonie et c'est pourquoi l'œuvre est sous-titrée « Étude stéréophonique ». En France, le texte fait l'objet de deux mises en ondes en 1967 sur France Inter et France Musique¹⁹. Titré *Niagara*²⁰ dans sa version anglaise, c'est à travers ce nom que nous nous référerons à *6 810 000 litres d'eau par seconde* par souci de simplicité.

Ce travail de décroisonnement et d'expérimentation, Michel Butor le poursuivra toute sa vie, puisqu'il est décédé le 24 août 2016, l'enrichissant d'essais et entretiens nombreux au cours desquels il n'aura de cesse d'expliquer humblement son engagement littéraire. Si bien que la *Revue d'histoire Littéraire de la France* lui a consacré tout un numéro intitulé « Michel Butor ou l'écriture polytechnicienne »²¹ en 2014. *Niagara* étant réalisé initialement pour la radio stéréophonique, le livre en est publié chez Gallimard. Nous nous demanderons donc si la transposition par Butor de la stéréophonie dans le champ littéraire est une hybridation mutilante ou réussie.

En ce sens, nous commencerons par traiter de la genèse stéréophonique de *Niagara*, qui pose évidemment des questions formelles, puis nous verrons quels sont les enjeux de littérature portés par le texte à travers une réflexion sur « l'œuvre ouverte »²² afin de mettre en évidence les horizons d'attente ciblés, enfin nous verrons comment cet ouvrage réalise le décroisonnement générique et artistique dont Butor est partisan.

18 Michel Butor, *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Paris, Gallimard, 1965.

19 Cf. Annexe, fiche de la première.

20 Michel Butor, *Niagara, a novel*, Translated by Elinor S. Miller, 1969.

21 *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, PUF, n°3 (2014).

22 Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, trad. Chantal Roux de Bézieux et André Boucourechliev, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

1. La genèse stéréophonique

1.1 Faire entendre et faire voir

Nous l'avons vu en introduction, *Niagara* est réalisé en 1965 sur commande de la SDR à l'occasion de l'inauguration de la stéréophonie sur la radio allemande et le texte sera publié ensuite. On pourrait alors se demander si il s'agit d'une « hybridation forcée et mutilante »²³ ou si c'est une « version positive de l'hybridation »²⁴.

1.1.1 « La parole visuelle »

« Le micro ne récuse pas plus le style littéraire que le style théâtral », l'important étant que la parole y soit action, qu'elle soit donc « une parole visuelle, ce qui ne veut pas dire simplement imagée, et jouant tout particulièrement des harmoniques du langage, des ombres et lumières de l'allusion ».²⁵

A l'appui de cette citation de Pierre-Marie Héron, reprenant des éléments de Jean Tardieu dans *Grandeurs et faiblesses de la radio*²⁶, on comprend que l'écriture d'une œuvre destinée à la radiophonie doit accorder une attention toute particulière à la parole là où les romans, par exemple, s'attardent en narrations et en descriptions. A première vue, cela semble évident étant donné le media concerné, pourtant la citation permet d'affirmer qu'il faut non seulement envisager la parole comme un actant à part entière mais aussi l'enrichir d'une profondeur et d'un relief supérieur à la seule valeur discursive. C'est-à-dire considérer les mots pour leur force phonétique et leur ambivalence sémantique, un jeu harmonique d'ombre, de lumière et d'allusion. Ainsi, le théâtre radiophonique est une scène dont on comprend que Butor se soit emparé.

J'espère produire des images chez ceux qui me lisent.
Quand j'étais jeune, j'étais très tenté par la peinture,
j'aurais aimé faire de la peinture, de la musique aussi.
C'est un peu pourquoi je suis tombé dans la littérature,
mais la littérature que je fais est hantée par la nostalgie
de la peinture et de la musique. C'est-à-dire que quand
j'écris, je veux faire voir les choses et je veux faire entendre
des choses. Et par conséquent, quand j'écris, je veux produire
des images de toutes sortes chez celui qui me lit.²⁷

23 Pierre-Marie Héron, « Fictions hybrides à la radio », dans *Le Temps des médias*, n°1 (2010), p. 89.

24 *Ibid.*

25 *Ibid.* p. 94.

26 « Le théâtre radiophonique » dans *Grandeurs et faiblesses de la radio*, Paris, Unesco, 1969, p. 159.

27 Michel Butor, « L'écrit et la peinture » dans *Roman 20-50*, n°57 (2014), p. 126.

Avec cette citation de Michel Butor réapparaît la notion de décloisonnement des formes artistiques sur laquelle nous reviendrons. Pour le moment, considérons ces propos pour ce qu'ils révèlent de la fabrique de l'écriture butorienne. En cherchant à « faire voir », Butor doit se libérer des carcans classiques, jouer d'harmonie et de lumière pour entrer dans la « parole visuelle ». Venant du roman, il devra s'en extraire en convoquant non pas d'intenses descriptions mais plutôt des constructions dont la force, absolue en quelque sorte, s'imposerait au lecteur.

Dans *Niagara*, on peut ainsi identifier plusieurs niveaux de parole, plusieurs « voix-personnages », majoritairement organisées en couple, chacun ayant une fonction particulière, nous y reviendrons. En matière de description, c'est le couple Speaker-Lecteur qui tient le premier rôle. Pour éviter les confusions, nous nous référerons au personnage du Lecteur à travers l'utilisation de l'italique afin de pas le confondre avec le lecteur de l'œuvre.

Dans sa typographie grasse qui, déjà au coup d'œil sur la page, le fait voir différemment au lecteur, le Speaker distille, de chapitre en chapitre, une description éclatée du comportement des touristes sur place, de leurs déplacements, du lieu des chutes, de ses publicités, marchandises et faits historiques... Il est la parole par laquelle le lieu s'anime, offrant à voir des instantanées qui finissent par composer une image plus complète chez le lecteur. Avec lui donc, *le lecteur*, en italique, constitue l'alter-ego romantique de ces paroles en décrivant, à l'appui de textes de Chateaubriand, les chutes du Niagara en tant que phénomène naturel éminemment poétique.

Un nouvel éclair sur le fleuve qui luit,

*et s'arrondit comme un vaste cylindre qui se précipite au midi et brille
au clair de lune,*

rongés de nuages.

[...]

au moment qu'elle quitte le bord, se bombe

Les lumières des chambres d'hôtel s'allument des deux côtés.

[...]

en nappe de suie puis se déroule et s'arrondit,

[...]

*quitte le bord, puis se déroule en nappe de suie comme un vaste
cylindre,*

Les lumières des autres maisons sont déjà toutes éteintes

*au moment qu'elle... et brille au clair de lune au moment qu'elle quitte
le bord*

[...]

comme un cylindre de toutes les couleurs des ombres, puis se déroule,

Les enseignes lumineuses s'éteignent une à une.

au midi se bombe, et s'arrondit, celle qui tombe en nappe de suie,

[...]

la masse du fleuve qui se précipite au nord, descend dans une ombre effrayante et brille au clair de lune,

Nuages.

[...]

ondes comme une colonne d'eau du déluge de toutes les couleurs des ombres,

[...]

sur le chaos des mille arcs, celle qui tombe,

[...]

La foule sort des cinémas,

qui pend avec tous ses sapins en ciel au nord,

[...]

en dessous se courbe, descend

regarde avec inquiétude le ciel noir.

[...]

creusée, et se croise dans une ombre effrayante ;

[...]

un énorme rocher sur l'abîme, comme une colonne,

[...]

A peine une trace de l'une [sic] au milieu de la course des nuages.²⁸

La parole, ici, est bien visuelle. Imagée, bien sûr mais aussi par la construction qui donne lieu à un jeu de renvoi entre les deux voix-personnages dont la somme finit par créer un sens de plus à celui déjà existant chez l'un et l'autre séparément. On retrouve bien là la « force harmonique du langage, des ombres et lumières de l'allusion »²⁹ qu'évoquait Jean Tardieu.

Mais cette construction particulière ne sert pas uniquement le visuel, elle propose aussi un fond sonore, par ses invasions dans le discours. Serait-ce là le bruit du « faire entendre » ?

1.1.2 Une musique concrète

La musique concrète est un mouvement dont le père fondateur est Pierre Schaeffer et qui vise à concevoir les bruits de la nature, des objets, de la vie, comme de la musique.

Être élève de Schaeffer, comme le dit François-Bernard Mâche, c'était apprendre à entendre la musique dans ce que tout le monde croyait être du bruit : savoir entendre la nature, les oiseaux, les sons industriels. Être élève de Schaeffer c'était découvrir que l'âme musicale pouvait migrer. Un haut-parleur, un réacteur d'avion pouvaient être subitement habités d'une âme musicale ; l'âme avait migré.³⁰

Or dans *Niagara*, Butor mobilise un important catalogue de bruits qu'il mobilise dans

28 Michel Butor, *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Paris, Gallimard, 1965, p. 130-131

29 Pierre-Marie Héron, « Fictions hybrides à la radio », dans *Le Temps des médias*, n°1 (2010), p. 89.

30 Michaël Lévinas, « Discours de M. Michaël Lévinas à l'occasion de son installation à l'Académie des Beaux-Arts le mercredi 15 juin 2011, au fauteuil de Jean-Louis Florentz ».

des notes liminaires à la plupart des chapitres (sept sur douze), les « petits préludes » de la même façon que l'on se voit présentée la liste des personnages en scènes lorsque l'on lit du théâtre. Là encore, tout comme il a fait de la parole un personnage, Butor fait des bruits de véritables actants de son œuvre, dans la plus juste tradition de la musique concrète qui invite le bruit dans la musique et par là insère la vie, brute et roturière, dans un paradigme artistique, fin et noble.

petit prélude pour onze heures

Jalonnés par les dix premières notes du carillon de Westminster assez doucement, on entend

au centre :

à droite :

doucement :

très doucement :

- *craquement de branches* -
- *goutte d'eau* -
- *machinerie d'ascenseur* -
 - *automobile qui démarre* -
- *froissement de vêtements caoutchoutés* -
- *trompette* -
- *rire* -
- *ruissellement* -
 - *ferraille qu'on traîne* -
- *pas sur le roc mouillé* -
- *pas sur le bois mouillé* -
- *bourdonnement* -

Certains de ces bruits sont continus : automobile, froissement, ruissellement, machinerie ; certains peuvent le devenir. Ils pourront donc non seulement apparaître entre les répliques, mis persister derrière elles plus doucement.

Lorsque parlent Arthur et Bertha, l'un des bruits continus du canal de gauche reprend l'intensité avec laquelle il avait été annoncé, afin de remplir les silences qui se produiraient lorsque l'on ferme complètement le canal de droite. Il en résulte que dans certains cas, en réglage normal, ces bruits cacheront leurs répliques, l'auditeur pourra alors s'amuser à enlever cette couverture de bruit pour les découvrir intactes dessous.³¹

A l'écoute de la pièce radiophonique, on est plongé dans ce monde de bruit dès les premières minutes. En effet, la pièce s'ouvre par le son du carillon de Westminster cohabitant avec le brouhaha du quotidien comme le son des automobiles et l'agitation d'une foule en mouvement et en discussion, en français mais d'abord en italien.

31 Michel Butor, *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Paris, Gallimard, 1965, p.44.

Dans son travail « Une leçon de musique donnée aux mots : ruser avec les frontières dans l'œuvre de Michel Butor »³², Marion Coste démontre bien comment Butor, en envisageant le mot comme un bruit, parvient à faire naître un bruit blanc qui servira de toile de fond sonore à *Niagara* et qui s'incarne par le couple Speaker-Narrateur, que nous évoquions, lequel se sur-imprime aux bruits convoqués. Selon elle, la confusion entre le bruit et le langage permet la création d'un sens supplémentaire qui appelle à « entendre le bruit ». Ainsi il existe d'une part les bruits, au sens premier, tels ceux du prélude cité et, d'autre part, les propos du Speaker et du narrateur qui, en coulant inexorablement entre les paroles des personnages, créent à leur tour une forme de bruit, le bruit des mots. En saturant l'espace sonore, ces bruits témoignent du brouhaha constant qui est celui des chutes du Niagara, tantôt à cause du mouvement de l'eau, tantôt à cause de l'activité touristique, ses publicités, ses appels, ses guides, ses discussions, etc. ce qui sert *in fine* un réalisme auditif.

Par ailleurs, il convient de noter que le lecteur peut accéder à différents niveaux d'écoute parmi les bruits proposés par Butor, comme en témoigne la citation précédente et que ces bruits seront soumis à des variations au fil de l'œuvre comme le note Gisèle Leyicka-Bissanga dans sa thèse « Michel Butor : du roman à l'effet romanesque »³³, partageant notre point de vue quant à un réalisme auditif.

Quant au catalogue des bruits en lui-même, il se module entre le singulier et le pluriel pour donner encore d'autres effets d'intensité, alors que les notes et les jeux stylistiques se poursuivent une fois de plus ici : « *pas sur le roc mouillé* » qui varie en « *pas sur du roc mouillé* » et en « *pas sur des rocs mouillés* ». Ensuite, nous avons des « *pas sur le bois mouillé* » qui devient plus tard « *pas sur du bois mouillé* » ; ou encore « *mitraille d'eau* » qui devient « *mitrailles d'eau* », puis « *mitrailles d'eaux* » ; « *hurlement du vent* », puis « *hurlements des vents* », ce qui permet à Butor de mettre en évidence la variation des bruits afin de reconstituer l'atmosphère sonore des chutes du Niagara.

Ce travail sur le sens attribué à la nature et à la forme du bruit représenté requiert toute l'attention du réalisateur et du lecteur. C'est un travail de perception du réel et d'affinage de l'audition, permettant de saisir les subtilités de langage qu'impose l'écriture sonore chez Butor. Parmi ces bruits, certains sont brefs, d'autres sont continus (automobiles, froissements, ruissellement, machinerie), obéissant au principe de liaison entre le bruit et l'espace et permettant la production d'un effet de réel.

Cependant, le Speaker et le narrateur, étant toujours « au centre », ne pourront jamais être supprimé du chemin auditif du lecteur. « Deux voix au centre, celle du speaker, fort, celle

32 Marion Coste, *Une leçon de musique donnée aux mots : ruser avec les frontières dans l'œuvre de Michel Butor*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Paris Cité, 2015.

33 Gisèle Leyicka-Bissanga, *Michel Butor : du roman à l'effet romanesque*, Thèse de doctorat, Université Montaigne Bordeaux 3, 2014.

du lecteur, assez fort. »³⁴ Aussi, si les bruits sont jugés importants par Butor³⁵, c'est en particulier le bruit des mots dont il cherche à instaurer la constance et c'est donc aux mots que Butor entend transposer le concept de « musique concrète » qu'il utilise et sublime, en quelque sorte, dans le champ littéraire.

1.1.3 « L'écriture à voix haute »

En plus des jeux sonores déjà évoqués, Butor exploite la richesse de la voix pour son timbre et ses tonalités en proposant une palette de personnages et des intensités variées au fil du texte, ce sont les « Dramatis Personae ». Ainsi parmi les personnages se trouvent des hommes et des femmes, d'âges et de conditions différentes tels que les « vieille[s] peau[x] » et les « jeune[s] gigolo[s] » ou encore des jardiniers noirs et des personnages aux prénoms de la famille royale anglaise : « Charles » et « Diana » tandis qu'il annonce les intensités que son œuvre mobilisera.

On disposera de sept réglages d'intensité ou plans, ainsi désignés :

très doucement,
doucement,
assez doucement
pas trop fort,
assez fort,
fort,
très fort,

Les indications d'intensité devront être respectées même si l'on doit se contenter d'une réalisation à un seul canal³⁶.

En 1973, Roland Barthes conceptualise cette forme d'écriture dans *Le Plaisir du texte* sous le nom de « L'écriture à voix haute »³⁷.

L'écriture à haute voix, elle, n'est pas expressive; elle laisse l'expression au phéno-texte, au code régulier de la communication ; pour sa part elle appartient au géno-texte, à la signifiance ; elle est portée non par les inflexions dramatiques, les intonations malignes, les accents complaisants, mais par le grain de la voix, qui est un mixte érotique de timbre et de langage, et peut donc être lui aussi, à l'égal de la diction, la matière d'un art: l'art de conduire son corps (d'où son importance dans les théâtres extrême-orientaux). Eu égard aux sons de la langue, l'écriture à haute voix n'est pas

34 *Ibid.* p.11.

35 Michel Butor, « La grammaire des bruits » dans *Improvisations sur Michel Butor*, Paris, La Différence, 1993, p. 262-265.

36 Michel Butor, *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Paris, Gallimard, 1965, p.11.

37 Roland Barthes, « L'écriture à voix haute », *Le Plaisir du texte*, Paris, Ed. Du Seuil, 1973, p. 104-105.

phonologique, mais phonétique; son objectif n'est pas la clarté des messages, le théâtre des émotions ; ce qu'elle cherche (dans une perspective de jouissance), ce sont les incidents pulsionnels, c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde: l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage.³⁸

Cette citation fait d'autant plus sens dans notre étude en ce qu'elle fait état d'un exercice stéréophonique, ce qui renvoie au sous-titre de *Niagara*. Plus encore, on y retrouve des notions développées plus haut tels que la considération du mot non seulement pour sa force sémantique mais bien pour sa force phonétique ainsi que la recherche d'un réalisme auditif.

1.2 La réalisation

En cherchant à faire entendre tout autant qu'à faire voir, l'écriture de Butor, analysée dans le paradigme sonore, témoigne dans *Niagara* d'une richesse du point de vue de la mimesis. Or on le sait, le cinéma, héritier du théâtre, est l'art qui excelle en terme de mimétique et c'est pourquoi nous allons à présent nous intéresser à la réalisation de *Niagara* en commençant par aborder la notion de « film acoustique ».

1.2.1 Le « film acoustique »

Selon Pierre-Marie Héron dans « Fiction hybride à la radio »³⁹, les débuts de la radiophonie en France, du point de vue de son théâtre, voient d'abord apparaître deux écoles distinctes dans un art qui se cherche encore et qui finira par aboutir à des formes hybrides ratées ou positives, seulement sonores ou radiophoniques. Ces deux écoles s'opposent sur le modèle du tout ou rien, en quelque sorte, si bien qu'existent une école de la voix seule, c'est-à-dire un pur théâtre radiophonique, et une école du bruit seul, où il n'y a pas de narrateur explicite. C'est cette seconde école que Pierre-Marie Héron qualifie de « film acoustique »⁴⁰. Dans la première diffusion de *Niagara*, on se trouve bien devant une cohabitation des bruits et de la voix qui offre à entendre un décor sonore réaliste voire immersif au sein duquel sont mis en scène les différents récits parallèles du texte.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Pierre-Marie Héron, « Fictions hybrides à la radio », dans *Le Temps des médias*, n°1 (2010).

⁴⁰ Art. cit. p. 88.

Si, cependant, *Niagara* exploite bien un catalogue de bruit pur, que nous avons évoqué, il ne s'en contente pas et propose aussi de la voix ce qui, dès lors, l'éloigne du film acoustique tel qu'il nous est proposé. Toutefois, il est intéressant de dépasser la seule opposition avec ou sans voix pour s'intéresser à un autre facteur : celui du narrateur explicite.

Nous l'avons vu, les voix narratrices dans *Niagara* sont celles du Speaker et du Lecteur. Pourtant la progression sémantique de ces voix est absolument éclatée puisque l'une comme l'autre progressent ensemble dans un mouvement continu, provoquant l'irruption de l'une dans le propos de l'autre alors même qu'elles font subir, et subissent, les irrutions des voix des personnages réels. Ce flot continu de phonèmes, plus que de mots, constitue ainsi un bruit blanc, un fond sonore constant, qui finalement ne permet pas d'identifier un narrateur explicite tant le lecteur est assailli d'informations. De fait, par l'absence de narrateur identifiable, par la considération des mots en tant que sons, et la présence d'un véritable décor sonore, il nous apparaît que l'on retrouve dans *Niagara* les traits d'un film acoustique, même si l'œuvre ne s'inscrit pas absolument dans ce concept, puisque le bruit n'est pas seul en scène, et tend plutôt à une hybridation, si l'on considère le film acoustique comme l'un des pieds d'appui de la construction radiophonique de cette œuvre.

1.2.2 Un dialogue de sourds

Revenons un instant au duo Speaker-Lecteur dont nous venons d'évoquer la progression sémantique. Loin du schéma classique, ces personnages n'entrent pas dans une conversation en ce qu'ils semblent exister dans deux espaces distincts, chacun récitant son texte, alors que les discours s'entremêlent pourtant, comme le relève Nadia Birouk dans sa thèse « Les représentations du lecteur réel dans quelques récits de voyage de Michel Butor »⁴¹.

Un dialogue ordinaire doit faire l'objet d'une conversation compréhensible entre un locuteur et ses interlocuteurs ayant un sujet précis et cohérent à discuter, mais ce n'est pas le cas dans *6 810 000 litres d'eau par seconde*. Nous avons deux actants qui prononcent deux discours différents, chacun selon sa position dans le texte et chacun selon ses pensées. Le texte de base se subdivise en deux énoncés puisqu'il est discontinu et écrit en caractères différents : celui du SPEAKER est en gras et celui du LECTEUR est en italique, précédés d'une indication précisant la manière de les lire ou de les prononcer. Les deux personnages semblent entrer dans un dialogue de sourds, car tous les deux se concentrent sur leurs rôles, voire sur leurs textes

41 Nadia Birouk, *Les représentations du lecteur réel dans quelques récits de voyage de Michel Butor*, thèse de doctorat, Université de Rennes 2, 2012.

sans se soucier de la cohérence de leurs énoncés ou de leurs idées.⁴²

En effet, dans ce duo qui engage un dialogue malgré lui, il y a deux locuteurs mais aucun allocutaire. Ainsi piégé avec eux dans l'apparence d'un dialogue, le lecteur s'appuiera instinctivement sur une progression sémantique linéaire, puisqu'elle est le canon de la forme conversationnelle, et par là il cherchera instinctivement à créer du sens réel dans l'échange de ces propos qui, pourtant, n'existent que dans l'ignorance des propos de l'autre partie du duo. On voit alors apparaître un troisième niveau diégétique qui bouscule les catégories proposés par Gérard Genette en ce qu'il fait du lecteur un actant de la construction narrative et de la recherche de son sens, plus qu'un simple lecteur qui n'aurait à se laisser porter de signe en signe. Ainsi, en plus des classifications usuelles, extradiégétiques, intradiégétiques et métadiégétiques, le lecteur devient celui qui donne, ou non, la parole aux personnages, devant par là partie prenante de la diégèse.

Ce dialogue de sourds, qui brouille les pistes, renforce encore le trait de film acoustique dont nous proposons d'étendre la réflexion non seulement aux bruits mais, dans notre cas, aux mots en tant que bruit. Rappelons-nous en effet que Butor, dès l'ouverture de *Niagara*, donne des consignes claires au metteur en ondes qui voudrait réaliser cette œuvre et que celles qui concernent le duo Speaker-Lecteur imposent un traitement égal et constant de ces deux voix, ce qui achèvera de monter le stratagème dialogique auprès du récepteur de l'œuvre. Cependant, comme en témoigne la citation ci-après, Butor se heurtera aux réticences des techniciens de l'époque font qu'à la diffusion, tout n'aura pas été mis en application stricte du projet de butorien. A l'heure où la stéréophonie était une nouveauté, les techniciens étaient soucieux d'en témoigner l'expertise. Or ces derniers redoutaient que la production d'une pièce ainsi déséquilibrée du point de vu sonore, presque cacophonique, laisserait croire à une technique hasardeuse dont la gestion avait été manquée. C'est là que le livre dépasse la fiction radiophonique. En témoignant du projet réel, le texte est le manifeste de la réalisation radiophonique et il permet d'en cerner les enjeux de fond quand ceux de la forme ont parfois pris le pas dans le studio de radio.

Au départ, je vous l'ai dit, ce livre sur les chutes du Niagara était destiné à la radio allemande d'où le sous-titre. Le texte a donc été pensé en stéréophonie mais il n'a pas été mis en ondes comme je l'aurais souhaité. Je voulais explorer le son avec la balance du récepteur.⁴³

42 *Ibid.* p. 178.

43 Michel Butor, *Curriculum vitae : entretiens avec André Clavel / Michel Butor*, Paris, Plon, 1996, p. 164.

1.2.3 Le bouclage temporel

Un autre stratagème rendu possible par la radio est celui du bouclage de *Niagara* qui n'est pas seulement temporel bien que nous traiterons ici seulement de cet aspect avant d'y revenir plus tard. Nous l'avons vu en introduction, Butor cherche à sortir des carcans classiques et parmi eux, de la contrainte temporelle dont *L'Emploi du temps* ne lui avait pas permis de se libérer encore assez alors que son titre annonçait déjà la volonté d'expérimenter une temporalité différente.

Grâce à la radio on perçoit l'espace non plus par la vue, comme à notre habitude, mais par l'ouïe, ce qui redéfinit le temps et l'espace ; les œuvres radiophoniques, adaptées à une diffusion sonore, rendent compte de ces nouveaux espaces-temps.⁴⁴

Ainsi, *Niagara* inscrit sa temporalité dans un cycle, celui des saisons, lequel est voué à se répéter une fois qu'il est complété. En haut de chaque page, hors parenthèses et préludes, est inscrit en lettres capitales et sur toute la largeur de la page le mois au cours duquel le chapitre prend place.

[...] AVRIL AVRIL AVRIL AVRIL AVRIL AVRIL AVRIL AVRIL⁴⁵
[...] MAI MAI MAI MAI MAI MAI MAI MAI MAI MAI MAI⁴⁶
[...] MARS MARS MARS MARS MARS MARS MARS MARS MARS⁴⁷

Composée de douze chapitres, l'œuvre s'ouvre en avril et se referme en mars de l'année suivante, décrivant ainsi le cycle d'une année de telle sorte qu'arrivé en mars, avril est implicitement convoqué, renvoyant au premier chapitre et réalisant par là le premier bouclage que *Niagara* donne à voir. Nous l'avons dit, ce bouclage annuel convoque aussi le cycle des saisons puisque chaque mois apporte son lot de phénomènes naturels, ainsi le temps nocturne et les orages⁴⁸ apparaissent aux mois d'hiver tandis que les mois plus chauds proposent le temps diurne, la chaleur et le soleil⁴⁹. Ce cycle invite donc le récepteur à réitérer son parcours en expérimentant un chemin différent, en n'écoutant qu'à gauche, par exemple tandis que la succession des mois devient le seul repère dans le brouhaha courant. L'écriture

44 Marion Coste, *Une leçon de musique donnée aux mots : ruser avec les frontières dans l'œuvre de Michel Butor*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Paris Cité, 2015.

45 Michel Butor, *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Paris, Gallimard, 1965, p. 14-16.

46 *Ibid.* p. 21- 28.

47 *Ibid.* p. 273-281.

48 *Ibid.* p.189.

49 *Ibid.* p. 98.

stéréophonique ainsi enfermée dans ce cycle temporel, que l'on dit « révolution » à propos de notre planète, permet d'offrir une production « mobile » que chaque récepteur peut révolutionner par sa position au sein de l'espace sonore proposé par la radio, telle est en tout cas l'ambition de Butor bien qu'elle aurait pu être en partie contrariée, comme nous l'avons vu.

1.3 Sortir du cadre

Finalement, par le jeu d'allusion que propose le duo Speaker-Lecteur, la dimension sonore pour laquelle Butor compose avec les mots et les bruits, on peut dire que l'hybridation entre le monde de la voix et celui du son pur est réussie. Néanmoins, on peut se demander si l'hybridation n'est pas la base d'un jeu de piste que Butor propose à son lecteur et donc il se servirait pour sous-tendre un enjeu supérieur, comme il le faisait avec le motif du labyrinthe, par exemple, dans *L'Emploi du temps*.

1.3.1 La polymorphie

À travers la richesse structuraliste du projet radiophonique butorien, telle que nous l'avons évoquée jusqu'ici, on peut dire que le travail de Butor attache une attention particulière au texte en tant que signe sur la page tout autant qu'aux mots en leur puissance sensuelle, phonétique. Dans « Michel Butor (1926-2016) L'expérimentateur textuel »⁵⁰, Thierry Paquot écrit : « Si je voulais lui coller une étiquette freudienne, je dirais qu'il pratique une textualité polymorphe... En fait, sa libido se fait papier/encre/caractères... »

À cette conception textuelle et livresque de la polymorphie butorienne, il convient d'ajouter la polymorphie de l'hybridation qui naît du media radiophonique pour lequel Butor produit des œuvres comme *Réseau aérien* ou *Niagara*. En explorateur des formes nouvelles que le progrès technique offre au champ littéraire, Butor trouve l'occasion de s'extirper des conceptions génériques pour proposer une appréhension singulière de la narration et qui passe par l'appréhension de chaque chose comme un objet tangible que le récepteur doit pouvoir expérimenter, non seulement par l'intellectualisation abstraite mais aussi par la réalisation concrète, s'il le choisit. Cette démarche d'explorer la technique pour proposer une nouvelle écriture c'est celle d'une forme « d'hyperfiction », non pas informatique mais radiophonique, sur laquelle nous reviendrons mais dont nous pouvons déjà voir apparaître le dessein au cours

50 Thierry Paquot, art. cit., *Hermès, La revue*, n°76 (2016), p. 179-184.

de cette partie.

Nous l'avons dit, dans *Niagara* Butor envisage le mot pour ses sonorités et par là on peut dire comme une chose. Par ailleurs, la technique stéréophonique pour laquelle Butor écrit l'encourage à considérer le livre, et l'espace physique que représentent ses pages, comme des choses, là aussi, qui serviront à transcrire visuellement, par la place des signes sur le papier, le phénomène auditif que la mise en ondes incarnerait dans l'idée d'une écriture « hors du livre ». Enfin, *Niagara* est construite en chapitres, nous l'avons vu, mais aussi en « parenthèses » et « préludes » qui sont extradiégétiques pour les premières et métadiscursifs pour les seconds, et que chaque lecteur est libre de lire ou non selon la notice de lecture laissée par Butor dans ce que l'on pourrait dire un avant-propos. En effet, l'œuvre propose en son sein même trois formes distinctes par la forme autant que par la fonction : Les chapitres sont le corps de la narration, les parenthèses sont des digressions proposant majoritairement une anecdote historique sur les chutes du Niagara, et les préludes sont des notes liminaires régissant la réalisation sonore du texte. Tout cela sans oublier la différence de forme qu'il imprime aux signes eux-mêmes dont certains sont en romains, d'autres en italiques ou encore en gras.

Ce faisant, Butor réalise progressivement le concept de « livre-objet » dont *Niagara* lui est un de ses premiers essais. Toutefois, on peut d'ores et déjà affirmer le caractère polymorphe de *Niagara* par sa genèse radiophonique et son livre-jumeau.

1.3.2 Le multiculturalisme

A cette pluralité des formes s'ajoute une pluralité culturelle que Butor assume et revendique en ces mots à Skimao et Bernard Teulon-Nouailles que nous relaie Thierry Paquot dans l'article précédemment cité :

Bien des œuvres de civilisations différentes m'ont d'ailleurs servi de modèles et c'est ainsi que je les rends vivantes. Je m'en tatoue et du même coup les butorise. S'instaure ainsi un rapport de réciprocité, de va-et-vient, véritable boomerang.⁵¹

Cet aspect du travail butorien se vérifie dans *Niagara* qui s'inscrit dans la suite de *Mobile* avec lequel elle constitue un diptyque selon les mots mêmes de Butor. Ces deux titres sont en effet des rétrospectives sur l'expérience américaine vécue par Butor, comme nous l'évoquions en introduction. Dans *Mobile*, son projet était de rendre compte de la diversité du

51 Thierry Paquot, art. cit., p.184.

territoire américain tout en révélant une constance culturelle qu'il explicite à travers les nombreuses homonymies en ce qui concerne le nom des villes et phénomènes naturels comme les montagnes et les rivières. Selon lui, le nom des villes témoigne de l'histoire coloniale et migratoire des États-Unis puisqu'on y retrouve des Paris ou encore New York qui sont des traces de la nostalgie de la terre natale expérimentée par les premiers colons européens. Les montagnes quant à elles portent souvent les noms de grands personnages de l'histoire politique et révolutionnaire américaine tandis que les cours d'eau, enfin, sont souvent hérités des indiens, autochtones de ce territoire conquis. On voit alors apparaître un mélange culturel qui forme, *in fine*, une seule et même culture : la culture américaine.

Je me propose d'examiner ici la possibilité d'une telle réciprocité à propos d'un seul cliché concernant les États-Unis : celui de son multiculturalisme, qui définirait l'Amérique comme une agrégation de groupes fragmentés, sans culture commune, dépourvue de toute cohésion publique.

[...]

Les vues butorienne de l'Amérique sont dictées par le souci de saisir l'homogène. Qu'il s'agisse du petit texte « Première Vue de Philadelphie » (où Butor raconte sa visite dans le centre ville lors de son séjour à Bryn Mawr College en 1960, du célèbre collage *Mobile* (1962), de *6.810.000 litres d'eau par seconde* (son étude stéréophonique sur les chutes du Niagara, datant de 1965), du deuxième *Génie du lieu*, *Où* (1971), ou, enfin du *Bicentenaire Kit* (1975), l'effort de Butor consistera à « restituer l'espace mental et géographique américain » ce qui implique précisément de reconstituer la singularité collective des habitants par la topologie du lieu habité.⁵²

Avec *Niagara*, Butor prend appui sur ce travail de balisage du territoire américain pour s'attarder sur un lieu unique, les chutes du Niagara dont il entend exploiter, là encore, la richesse culturelle à travers le motif du tourisme, notamment du voyage de noces que nous retrouverons, auquel il greffe des éléments de la culture américaine, comme les nombreuses fêtes des fleurs⁵³ qui sont indiquées au fil du calendrier développé par l'œuvre, ou des anecdotes canadiennes comme les exploits de « Blondin », un équilibriste canadien qui traverse les chutes sur une corde tendue⁵⁴, créant alors une culture collective à ceux qui visitent les chutes.

On voit ici, à travers la figure canadienne, apparaître un nouvel enjeu au site des chutes qui est son aspect transfontalier qui fait écho à l'hybridation de l'œuvre qui vise à

52 Lois Oppenheim, « Vu(es) d'Amérique » dans *Butor aux quatre vents*, sous la direction de Lucien Dällenbach, Paris, José Corti, 1997, p. 42-43.

53 Michel Butor, *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 34, 36, 48, 49, 53, 54.

54 *Ibid.* p. 249-258.

abattre les murs qui séparent une pratique artistique d'une autre pour proposer, plutôt, une forme d'art qui serait la somme d'une partie du savoir-faire culturel humain, de la même façon que le lieu des chutes du Niagara est un lieu dont la culture est précisément multiculturelle. C'est donc ce motif transfrontalier que nous allons à présent aborder.

1.3.3 Le motif transfrontalier

Le choix des chutes du Niagara, en tant que frontière naturelle entre les États-Unis et le Canada, porte intrinsèquement le sème frontalier. Ce motif est entretenu par Butor qui met en scène des personnages américains et canadiens aux chutes. Cependant, il convoque aussi d'autres cultures au fil de l'œuvre. La culture française à travers un intertexte soutenu avec Chateaubriand sur lequel nous reviendrons. La culture anglaise est aussi convoquée avec le motif redondant du carillon de Westminster ainsi que la description de l'Union Jack, le drapeau du Royaume-Uni, ou encore la Reine Victoria. De plus, à travers un jeu de regards il fait apparaître la rive canadienne et la rive américaine qui bordent le Niagara tout en s'attardant sur les ferries qui font la navette de l'une à l'autre, la douane et son passage.

**Les automobiles vont au Canada, et de jeunes couples piétons
s'accourent au parapet entre les deux drapeaux,**
[...]
**le drapeau des États-Unis avec ses cinquante étoiles brodées d'argent
sur carré bleu,**
[...]
sept bandes rouges,
[...]
sept bandes blanches,
[...]
le drapeau du Canada, rouge,
[...]
avec l'Union Jack dans le quart en haut à gauche,
[...]
et l'écusson.
[...]
Au bout du pont de l'arc-en-ciel se trouve la douane.
[...]
**Si vous êtes né citoyen des États-Unis ou du Canada, vous
n'aurez aucune difficulté ;**
[...]
**Si vous êtes d'un autre pays, il vous faudra répondre quelquefois
à de longs interrogatoires.**
[...]
Le parc de la reine Victoria longe la gorge du côté canadien.⁵⁵

55 Michel Butor, *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Paris, Gallimard, 1965, p. 24-27.

Cette préoccupation transfrontalière sort toutefois du cadre du récit, comme la polymorphie sortait déjà du cadre classique du livre, et comme le multiculturalisme visait à dépasser les limites, les bords culturels. Butor déclare d'ailleurs au sujet du choix des chutes :

Cette faille gigantesque n'est pas seulement la frontière naturelle entre le Canada et les États-Unis : elle prend une dimension méta-physique et morale. Ce fleuve qui dégringole dans le vide, c'est le Styx, la ligne de séparation entre la vie et la mort. On y retrouve en outre toute la symbolique de la chute : la chute dans le péché, la chute du temps. Cela me fait penser à Lucrèce : cette idée que l'univers est formé d'atomes qui tombent.⁵⁶

Enfin si l'on repense à la genèse radiophonique de l'œuvre, on se souvient que *Niagara* est une commande de la part de la SDR, radio allemande. Ainsi retrouve-t-on dès la commande l'idée d'une œuvre qui traversera les frontières puisqu'elle est écrite pour être donnée outre-Rhin et il est intéressant de relever comment cette condition *sine qua none* qu'est la commande allemande, semble marquer jusqu'aux fondations narratives de *Niagara*.

56 Michel Butor, *Curriculum vitae : entretiens avec André Clavel / Michel Butor*, Paris, Plon, 1996, p. 167.

2. L'œuvre ouverte

2.1 Le lecteur actif

Au cours du développement sur la genèse stéréophonique, qui nous a permis de noter des questions relatives au media radiophonique, sont apparues des mouvances littéraires desquelles il convient maintenant de chercher les marques dans le texte.

2.1.1 L'hétérogénéité des lecteurs

Dans son travail « Les représentations du lecteur réel dans quelques récits de voyage de Michel Butor »⁵⁷, Nadia Birouk propose une analyse de la lecture de Butor à travers le concept de « lecteur réel ». Ce concept s'appuie sur les premiers travaux en narratologie dont nous avons déjà cité des noms français, Genette et Barthes, et vise à démontrer qu'un lecteur peut-être impliqué à plusieurs niveaux dans la réception d'une œuvre, du degré de spectateur à celui d'acteur.

Le « liseur » est défini comme la part du sujet qui, tenant le livre entre ses mains, maintient le contact avec le monde extérieur ; le « lu » comme l'inconscient du lecteur réagissant aux structures fantastiques du texte ; et le « lectant » comme l'instance de la secondarité critique qui s'intéresse à la complexité de l'œuvre. La lecture se présente ainsi comme jeu complexe entre trois niveaux de relation au texte.⁵⁸

Dans *Niagara*, Butor prend le parti de proposer un texte qui s'adresse au lectant en ce que le lecteur de cette œuvre doit adopter une lecture active. En effet, le lecteur doit réaliser un véritable travail de projection lorsqu'il doit s'imaginer les nombreux bruits que l'auteur convoque au fil de l'œuvre. Cependant, ce degré d'implication de l'imaginaire peut encore être considéré comme classique dans le sens où il est relativement proche d'un exercice que la littérature offre souvent, celui de l'imagination de paysage décrit. Aussi faut-il chercher l'élément de plus, la valeur ajoutée qui fait que ce travail d'imagination devra demander une démarche active et non plus seulement passive. Cet élément, on le trouvera dans les didascalies qui font partie de ce que nous nommerons un « corpus liminaire » que l'on retrouve au début de chaque chapitre. Ce corpus liminaire est à chaque fois composé, dans cet ordre, de la page indiquant le numéro et le titre du chapitre, d'une page proposant des voies de lecture sur lesquelles nous reviendrons et de la note « DRAMATIS PERSONAE » dont nous citons un exemple ci-dessous.

57 Nadia Birouk, *Les représentations du lecteur réel dans quelques récits de voyage de Michel Butor*, thèse de doctorat, Université de Rennes 2, 2012.

58 Vincent Jouve, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993, p.34.

DRAMATIS PERSONAE

au centre :

fort :

SPEAKER

à gauche :

assez fort :

ELIAS et FANNY : jardiniers noirs.

pas trop fort :

CHRIS et DELIA : vieux ménage (passent à droite après « la rosée »).

au centre :

assez doucement :

LECTEUR

à droite :

doucement :

ARTHUR et BERTHA :

« just married ».

Si l'on ferme complètement le canal de droite, on entend encore

quand ils sont à droite Chris et Delia, mais très doucement,

Arthur et Bertha disparaissent.

Ne pas essayer de donner un accent aux Noirs.

Ne pas essayer de mettre du lyrisme dans les « lectures » de fleurs ;

seule une discrète contagion érotique.⁵⁹

Par leur nom, les notices « DRAMATIS PERSONAE » renvoient immédiatement au registre dramatique et par conséquent nous la qualifions de « didascalies ». Cette notice présente d'ailleurs les personnages qui seront en scène dans le chapitre qu'elle ouvre, dans la plus pure tradition du théâtre. Cependant, ce qui retient notre attention c'est ce qui relève des didascalies, à proprement parler, soit les indications de volume, d'alignement et de réalisation, ou d'interprétation, pour rester dans le registre théâtral. Au cours d'un chapitre, ces didascalies sont uniquement présentées dans le corpus liminaire. Il appartient alors au lecteur de les assimiler s'il ne veut pas devoir interrompre sa lecture pour revenir se mettre au point. Pourtant, l'exercice n'a rien d'aisé ! Comme on le constate, il y a de nombreuses informations à retenir et ce sont des informations auxquelles nous ne sommes pas habitués dans le cadre d'une lecture.

Ainsi, dans l'exemple cité, il faudrait retenir qu'Elias et Fanny sont des noirs parlant assez fort sans accent et à gauche, que Chris et Delia sont des vieux ne parlant pas trop fort qu'il faut imaginer à gauche puis penser à les déplacer à droite après « la rosée », qu'Arthur et Bertha sont de jeunes mariés parlant doucement à droite, et que le tout est traversé par le speaker qui parle fort et le lecteur assez doucement, sans oublier ni les fleurs, ni qu'Arthur et Bertha peuvent s'effacer dans la distance.

59 Michel Butor, *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Paris, Gallimard, 1965, p. 43.

C'est là, effectivement, beaucoup d'informations à retenir – et il y a des notices plus longues – tant et si bien que cela devient un défi pour le lecteur actant, qui voudrait se rendre compte de ce que ces indications créent tout en devant, déjà, déchiffrer un récit que nous avons vu fragmenté, tant dans sa narration que dans ses dialogues. A l'inverse le lecteur lisant, lui, ne dépasserait pas nécessairement la linéarité du récit. Cette différence pose la question des horizons d'attente que Butor envisage lorsqu'il écrit *Niagara* et la réponse pourrait précisément se trouver dans l'idée que *Niagara* n'est pas destiné à un horizon, mais plusieurs ; qu'il n'aurait pas un type de lecteur, mais plusieurs.

2.1.2 Une lecture brouillée

On vient de le voir, la lecture de *Niagara* peut s'avérer être un défi, notamment à celui qui entendrait réaliser l'œuvre dans tout son sens, c'est-à-dire aussi dans le sonore. En effet, selon Nadia Birouk, « la lecture devient un défi dans la mesure où elle privilégie le sensoriel et vise toutes les compétences du lecteur. »⁶⁰ et nous en sommes tout à fait d'accord. Toutefois, en plus de la réalisation sensorielle, la lecture de *Niagara* propose un autre défi, celui de l'appréhension de ses dialogues.

Puis encore un pont, et on longe le fleuve et la gorge à gauche.

*au midi se fait entendre à soixante milles à la ronde,
frappant le roc ébranlé, l'eau*

Je n'en connais pas tous les détails. IRRILING

Je n'ai pas besoin de tous les détails. JENNY

se bombe

À droite, les pelouses avec les massifs de cannas

Or

ALEX

À la ronde

Piqueté carmin.

BETSY

dans le crépuscule,

Mais vous serez là pour m'en inspirer. IRRILIN

⁶⁰ Nadia Birouk, *Les représentations du lecteur réel dans quelques récits de voyage de Michel Butor*, thèse de doctorat, Université de Rennes 2, 2012.

qui se précipite au midi

Amarante

CLIFFORD

Et s'arrondit.

rayés de jaune.

DEIRDRE

dans le crépuscule avancé,

La masse du fleuve comme un vaste cylindre.

Que c'est gentil à vous de m'avoir offert
ce voyage !

JENNY

Soixante...

EMIL Minium,

dans le dernier crépuscule,

Sur le chaos des ondes,

FLORENCE couleur de cardinal.

au moment qu'elles quittent le bord,

dans les traces du crépuscule.

*dont les terribles mugissements se font entendre à tous les
sapins,*

EMILE Les belles jeunes feuilles enroulées

GENE Et cela te plaît, tout cela, à toi, tu n'as pas besoin d'être rajeuni !

puis se déroulent en nappe de neige et brillent au clair de lune,

FLORENCE comme autour du doigt de leur jardinier.

Se courbent et se croisent sur l'abîme

HUMPHREY Mais toi, ça t'a véritablement rajeunie !

avec ...

Sans vous, je trouverais ce lieu affreux, IRRLING
Vous savez. Je n'ai jamais été heureux
ici.

Le soir.

GENE Parce que je te semblais bien vieille avant et bien ridée et bien fanée
et bien pourrie, avoue-le !

De toutes les couleurs de l'ombre,

Parce que vous étiez venu ici lorsque... JENNY

des nuées sans nombre

HUMPHREY Tais-toi.

qui pendent ...

Mais oui, ah ! pourquoi parler de tout IRRLING
cela, vous ennuyer mes regrets,
ma vie gâchée...

Tous les souffles du soir.

GENE Mais je ne sais pas pourquoi je te taquine comme cela puisque tous ces
jeunes gens qui viennent de se marier...⁶¹

On comprend très vite où se situe le défi à la lecture de l'extrait ci-dessus. Dans un premier temps, c'est la fragmentation du texte qui se pose comme le premier défi puisqu'il faut se frayer un chemin parmi l'apparente anarchie des signes sur la page. Dans un second temps, c'est la progression sémantique qui est toute bouleversée par cette fragmentation. D'une part, les dialogues s'entremêlent les uns les autres tandis que, d'autre part, ils sont parasités par le décor, le bruit-blanc, que peint le couple Speaker-Lecteur. L'acte de lecture à son tour est bouleversé puisque le tout finit par offrir un récit dont la cohérence n'est absolument pas évidente et il faut revenir sur la lecture, relire, trier puis relire, et encore, si l'on veut reconstruire la cohérence des dialogues individuels qui cohabitent ici dans une grande promiscuité. On pourrait alors parler « d'hétérotopie » ; c'est-à-dire selon Michel Foucault dans la préface de *Les mots et les choses* d'une « promiscuité des énonciations qui rend impossible l'imposition d'un consensus. » et qui ouvrent donc un grand nombre d'ordre possible.

Au regard de l'ethos d'expérimentateur qui est celui de Michel Butor, tel que nous l'avons présenté en introduction, on peut dire sans se tromper qu'il aura été pleinement conscient de la charge qu'il aura fait peser sur son lecteur et c'est pourquoi on trouve dans les corpus liminaires les fameuses voies de lecture qu'il propose et qui représentent, en quelque sorte, un niveau de difficulté différent selon la voie choisie, en proposant de lire tout ou des sélections parmi les couples dialogiques, ce que met aussi en évidence Nadia Birouk :

À notre avis, Butor est un écrivain qui a compris et qui a saisi
le rôle important du lecteur réel. Ces écrits sont construits selon

61 Michel Butor, *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Paris, Gallimard, 1965, p. 105-106.

un fictionnel calculé, travaillé où le texte élabore ses propres stratégies de lecture et cherche ses propres lecteurs. Ces derniers n'ont aucune possibilité d'échapper aux fils labyrinthiques d'un énoncé qui trouve sa force dans ses anomalies morphologiques et stylistiques.⁶²

2.1.3 Des îlots metadiscursifs

Parmi ces « anomalies morphologiques et stylistiques », les « parenthèses » et les « préludes ». Les parenthèses, d'abord, sont présentes à tous les chapitres excepté le premier. Elles constituent des pauses dans le récit au cours desquelles le temps principal de l'histoire est suspendu. Cette suspension n'est pas seulement opérée par le texte, elle est aussi indiquée par le paratexte : d'une part le nom de « parenthèse » renvoie le lecteur à l'idée d'une digression, d'un écart par rapport au degré courant de l'énonciation ; d'autre part on remarque que la répétition du mois en cours qui occupe l'en-tête des pages des chapitres, que nous avons indiqué plus tôt, est absent des parenthèses, ce qui indique bien une temporalité différente, un moment hors du temps au sens concret puisque les mois n'y passent plus de la même façon. Ces parenthèses permettent donc à Butor de proposer un récit enchâssé dans le premier et qui, de manière générale, s'attarde à un thème particulier là où la cacophonie des chapitres noie le lecteur sous plusieurs thèmes proposés simultanément. À l'appui de Pierre Schaeffer, Marion Coste revient sur cette pratique à travers la notion de « pouvoir de grossissement »⁶³ :

Le microphone, comme son nom l'indique, a un pouvoir grossissant. La caméra aussi, bien que son nom ne l'indique pas. La légende veut que Griffith ait été si bouleversé par la beauté d'une actrice en train de tourner une scène qu'il lui demanda de recommencer la même scène, pour la filmer de tout près cette fois. Griffith venait d'inventer le gros plan. Malraux, qui rapporte cette anecdote, ajoute qu'elle « montre bien en quel sens s'exerçait le talent d'un des grands metteurs en scène du cinéma primitif, comment il recherchait moins à agir sur l'acteur (en modifiant son jeu, par exemple) qu'à modifier son rapport avec le spectateur en augmentant la dimension de son visage ». Ce visage, à présent, emplit l'écran. Que la caméra se rapproche encore, et l'œil, isolé, se met à vivre pour son propre compte, d'une vie animale, angoissante. Le micro peut conférer la même importance puis, s'il pousse plus loin le grossissement, la même dimension d'étrangeté à un chuchotement, au battement d'un cœur, au tic-tac d'une montre. Entre plusieurs plans, sonores ou visuels, il devient possible d'aménager des rapports arbitraires, de renverser les proportions, de contredire l'expérience quotidienne.⁶⁴

62 Nadia Birouk, *Les représentations du lecteur réel dans quelques récits de voyage de Michel Butor*, thèse de doctorat, Université de Rennes 2, 2012. p. 314.

63 Marion Coste, *Une leçon de musique donnée aux mots : ruser avec les frontières dans l'œuvre de Michel Butor*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Paris Cité, 2015, p.202.

64 Pierre Schaeffer, *Notes sur l'expression radiophonique*, dans *De la musique concrète à la musique même*,

Les parenthèses peuvent donc être considérées comme des gros plan sur un sujet, un passage monographique qui focalise l'attention du lecteur en un point, inséré au milieu de chapitres qui le pousse plutôt à avoir une appréhension de tout ce qu'il se passe autour du récit. Intéressons-nous aux parenthèses du onzième chapitre « Le froid »⁶⁵ qui est entrecoupé de quatre parenthèses : « (Blondin) » aux pages 249-251, « (le défi) » aux pages 256-258, « (la photographie) » aux pages 259-261 et « (figure de cire) » aux pages 264-265. Bien que sous-titrées par les parenthèses que nous venons de citer, ces séquences sont titrées « première parenthèse de FÉVRIER » puis « deuxième [...] » etc. Par ces titres chiffrés apparaît l'idée d'une progression ou, tout du moins, d'une suite linéaire. En lisant le contenu de ces parenthèses, on constate que cette linéarité est bien effective car ces parenthèses gravitent toutes autour du même thème : les anecdotes historiques des têtes-brûlées venues aux chutes réaliser leurs exploits, le tout raconté par le Speaker, bien que continuent autour de lui les dialogues des autres personnages mais le Speaker, lui, devient extradiégétique alors que ses descriptions dans les chapitres sont intradiégétiques en ce qu'elles peuvent être observées, aussi, par les personnages. Dans ces parenthèses, le Speaker s'adresse en fait au lecteur auprès duquel il digresse : dans la première parenthèse, il présente la figure de Blondin puis sa traversée des chutes sur une corde tendue ; dans la deuxième il présente un autre exploit de Blondin accompagné cette fois de son imprésario ; dans la troisième il prépare son retour vers le temps du récit en présentant Anna Edson Taylor, une autre tête-brûlée comme Blondin mais dont la présentation part cette fois d'une photo visible dans une boutique de souvenirs, et donc de nouveau accessible aux personnages ; dans la quatrième enfin, il finit de raconter le sort d'Anna Edson Taylor et sort de sa digression, comme d'un rêve dont il convoque explicitement les sèmes avec les mots « Rêves » et « Souvenirs ».

À travers ces parenthèses, on voit bien comment Butor propose de zoomer progressivement sur un thème particulier, laissant le récit autour de lui, avant de dézoomer pour revenir au niveau principal du récit ; comment le rôle du speaker passe, en quelque sorte, de la mimesis dans les chapitres à la diégèse dans ces parenthèses.

Les « petit[s] prélude[s] », en suite, présents à tous les chapitres sauf le sixième, font partie du corpus liminaire que nous évoquions. Au contraire des parenthèses, les préludes ne sont pas enchâssés dans les chapitres mais sont situés dans les zones de transitions que constituent finalement ces corpus liminaires. Là encore, une exception est à signaler : dans le

Montréal, Mémoire du livre, 2002, p. 83-94.

65 Michel Butor, *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Paris, Gallimard, 1965, p. 241-265.

quatrième chapitre, le prélude n'est pas dans le corpus liminaire mais est enchâssé après la première parenthèse.

Si on peut dire des parenthèses qu'elles sont relativement metadiscursives pour les raisons que nous venons d'évoquer, cela est encore plus évident au sujet des préludes puisqu'ils font partie du paratexte. Nous l'avons vu, c'est au sein de ces préludes que Butor donne ses consignes de réalisation sonore ainsi que le catalogue de bruits qu'il faudra mobiliser au cours du chapitre à venir. Il s'agit clairement d'une notice, d'un mode d'emploi, de Michel Butor s'adressant à nous pour expliquer la façon dont il faut appréhender ce qu'il propose. On peut citer le « petit prélude pour deux heures »⁶⁶, par exemple.

Au sujet de ces îlots, Michel Butor propose d'ailleurs des comportements différents, selon le type de lecteur que nous serions, ce qui renforce bien l'idée que Butor a conscience de l'hétérogénéité des lecteurs de *Niagara* et que leur forme va différer, notamment, par leur degré d'activité devant le texte.

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.⁶⁷

2.2 Le livre-objet

En se souvenant que Butor déploie un jeu de piste dans *Niagara*, technique dont il a manifesté la maîtrise parfaite dans *L'Emploi du temps*, il demeure pertinent de prendre du recul devant cette citation. En effet, en proposant ainsi différents parcours, Butor informe que son œuvre est ouverte. Cependant, il referme aussitôt la lecture en forçant la main de son lecteur et l'amène à se confronter au défi de la lecture complète. C'est particulièrement visibles par l'étude des qualificatifs utilisés pour chacun des lecteurs cités : Il y a le lecteur « pressé » dont l'empressement ici négatif le ferait passer à côté des enjeux du texte, le lecteur « moins pressé » mais pas attentif pour autant qui consommerait simplement le livre, et les « lecteurs », dont l'absence de qualificatif fait d'eux les seuls lecteurs entiers, dans un sens presque les seuls dignes d'accéder au texte. Voyons alors ce que ces voies représentent

⁶⁶ *Ibid.* p. 68.

⁶⁷ *Ibid.* p. 10.

concrètement dans le texte.

2.2.1 Les voies dans le livre

Dans la citation précédente, Niagara propose différentes voies de lecture. Dans un premier temps, Butor présente deux voies : avec ou sans les parenthèses et préludes, nous venons de les évoquer. Dans un second temps, il parle de « huit voies intermédiaires » que nous allons maintenant discuter. Dans les corpus liminaires se trouvent donc les consignes destinées à la réalisation et la première d'entre elle est toujours la proposition de voies de lectures différenciées dont voici un exemple.

Voies A B : on saute les parenthèses.

Voies C E : on lit « la pluie »

Voie D : on lit « la pluie » et « Viewmobile » mais en y effaçant les répliques de Morris, Lena et Karl.

Voie F : on lit « nouveaux départs », « la pluie » et « Viewmobile » en y effaçant les répliques de Morris et Lena.

Voie G : on lit « la pluie » et « Viewmobile » en y effaçant les répliques de Lena.

Voie H : on lit « l'automne », « nouveaux départs », « la pluie » et « Viewmobile » en y effaçant les répliques de Lena.

Voie I : on lit « la pluie » et « Viewmobile ».

Voie J : on lit tout.⁶⁸

Ici apparaissent donc clairement ces fameuses voies de lecture. On voit qu'en choisissant l'une ou l'autre, le lecteur choisit son chemin dans le récit et que ce chemin s'avère plus ou moins intense, compliqué, selon le choix opéré. Cette technique fait non seulement écho au concept « d'œuvre ouverte » au sens où le récepteur devient acteur de sa réception mais aussi au concept « d'hyperfiction » que nous évoquions plus tôt.

L'hyperfiction, dont l'une des premières réalisations est attribuée à Michael Joyce qui a écrit une œuvre sur disquette avec la technique de l'hyperlien⁶⁹ tandis que l'idée germe chez Ted Nelson dès 1965, renvoie d'abord au domaine de la littérature numérique. Toutefois, on peut voir ici les prémices de cette réflexion au sein de l'espace livresque. Il est intéressant, ici, de rappeler que 1965 est aussi l'année de publication de Niagara, ce qui renforce d'autant plus notre proposition.

Selon l'Encyclopedia Universalis :

68 *Ibid.* p.174.

69 Michael Joyce, *Afternoon, a story*, Eastgate System, 1987.

À l'ordre fixe des pages imposé par le livre se substitue une organisation du texte qui peut être parcouru de multiples façons en cliquant sur les liens. Cette possibilité offerte au lecteur était censée faire de lui un acteur dans la production des énoncés proposés à sa lecture.

[...]

Dans la littérature hypertextuelle et programmée, le refus de toute imposition d'un sens peut être aussi, dans certains cas, le signe d'une contestation de l'ordre institué par la tradition littéraire et par la langue elle-même.

L'hyperfiction des années 1990-2000, aux États-Unis et en France, favorisait ainsi une écriture fragmentaire, elliptique, induisant des pratiques de lecture erratiques et non immersives.⁷⁰

On retrouve dans cette citation des éléments évoqués jusqu'ici à propos de *Niagara* et de la théorie de « l'œuvre ouverte » tels que la multiplicité des voies de lecture possibles, l'implication active du lecteur ou encore une écriture fragmentée voire cacophonique dans notre cas, ainsi que l'engagement de Butor pour le décroisement générique et le refus des règles classiques. Si il est évident que le format papier de *Niagara* interdit toute pratique stricte du lien hypertextuel, il convient de se souvenir que l'œuvre est initialement pensée pour inaugurer une nouvelle technique : la stéréophonie. Or, mis à part l'élément du lien hypertexte, c'est bien l'idée d'une évolution de la littérature vers les formes nouvelles de la technique qui se trouve à la base de ce courant, comme le rappelle Loïs Oppenheim : « Il [Butor] participera au mouvement de l'hyperfiction qui, amplifiant le décentrage personnel et créateur, tente d'élargir la perception de l'univers par des moyens technologiques. »⁷¹

2.2.2 Les voies dans la page

On vient de le voir, Butor propose différentes voies à travers le livre *Niagara* mais son écriture pose aussi la question de la voie dans la page. Comme nous l'avons évoqué et vu à travers les citations tirées de *Niagara* jusqu'ici, la page restitue une organisation formelle très marquée. Le haut de la page voit indiqué le mois en cours en capitale et sur toute la longueur mais pas dans les parenthèses ni les préludes. Le *Speaker* est en gras. Le *lecteur* en italique. Les personnages en romain. Du texte est aligné au centre, à droite ou à gauche. Bref, la typographie prend un aspect capital dans cet ouvrage et n'a pas seulement une fonction esthétique, elle représente la réalisation sonore pensée par Butor. On pourrait cependant se demander si ces choix typographiques sont vraiment ceux de Butor ou si c'est le fruit du travail du maquettiste qui aurait transposé le travail stéréophonique de Butor dans le format

70 Alexandra Saemmer, Jean Clément, « LITTÉRATURE NUMÉRIQUE ». In Universalis éducation [en ligne].

71 Loïs Oppenheim, « Vu(es) d'Amérique » dans *Butor aux quatre vents*, sous la direction de Lucien Dällenbach, Paris, José Corti, 1997, p. 50.

d'un livre. Qui de mieux, alors, que le maquettiste ayant travaillé sur *Niagara* pour lever ce doute ? Ainsi lit-on dans un entretien d'André Clavel avec Michel Butor :

Au départ, je vous l'ai dit, ce livre sur les chutes du Niagara était destiné à la radio allemande d'où le sous-titre. Le texte a donc été pensé en stéréophonie mais il n'a pas été mis en ondes comme je l'aurais souhaité. Je voulais explorer le son avec la balance du récepteur. C'est pourquoi le texte est disposé en colonne.⁷²

[...]

Il est vrai que vos manuscrits sont toujours impeccables. Ce que confirme le célèbre maquettiste de la maison Gallimard, Massin, dans son *Journal en désordre*. « Contrairement à ce qu'on croit généralement, écrit-il, je n'ai pas mis en forme des livres comme *Mobile*, *6 810 000 litres d'eau par seconde* ou *Boomerang*. Seul leur auteur est responsable de leur présentation. Leur maquette en ayant été conçue par lui au stade de la dactylographie, et ceci avec un soin extrême jusque dans les détails. »⁷³

En s'intéressant, donc, à la typographie, on note que l'agencement des signes sur la page crée une forme particulière, un dessin du texte, qui joue avec les blancs. Selon Nadia Birouk, cet agencement particulier ne sert pas uniquement à rendre compte de la stéréophonie, ce qu'on entend dans l'oreille droite ou gauche ou dans les deux, mais sert aussi à faire naître dans l'esprit du lecteur l'image des chutes du Niagara par une forme de mimétique. En effet, en lisant, l'œil se promène sur la page au fil des mots dont l'organisation formelle reproduit le dessin de l'eau qui se précipite le long des chutes et qui crée ce que Butor qualifie de « monument liquide », c'est-à-dire un monument à la fois fixe et en perpétuelle reconstruction car si les chutes sont toujours là, ce n'est jamais la même eau qui est au même endroit, ce qui fait écho à la formule antique d'Héraclite : « On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve. ». Butor déclare d'ailleurs dans *Improvisations sur Michel Butor* : « Nous savons aussi, mais nous le savons en cachette, que l'écriture c'est du dessin ; c'est beaucoup plus évident au Japon qu'en France. »⁷⁴

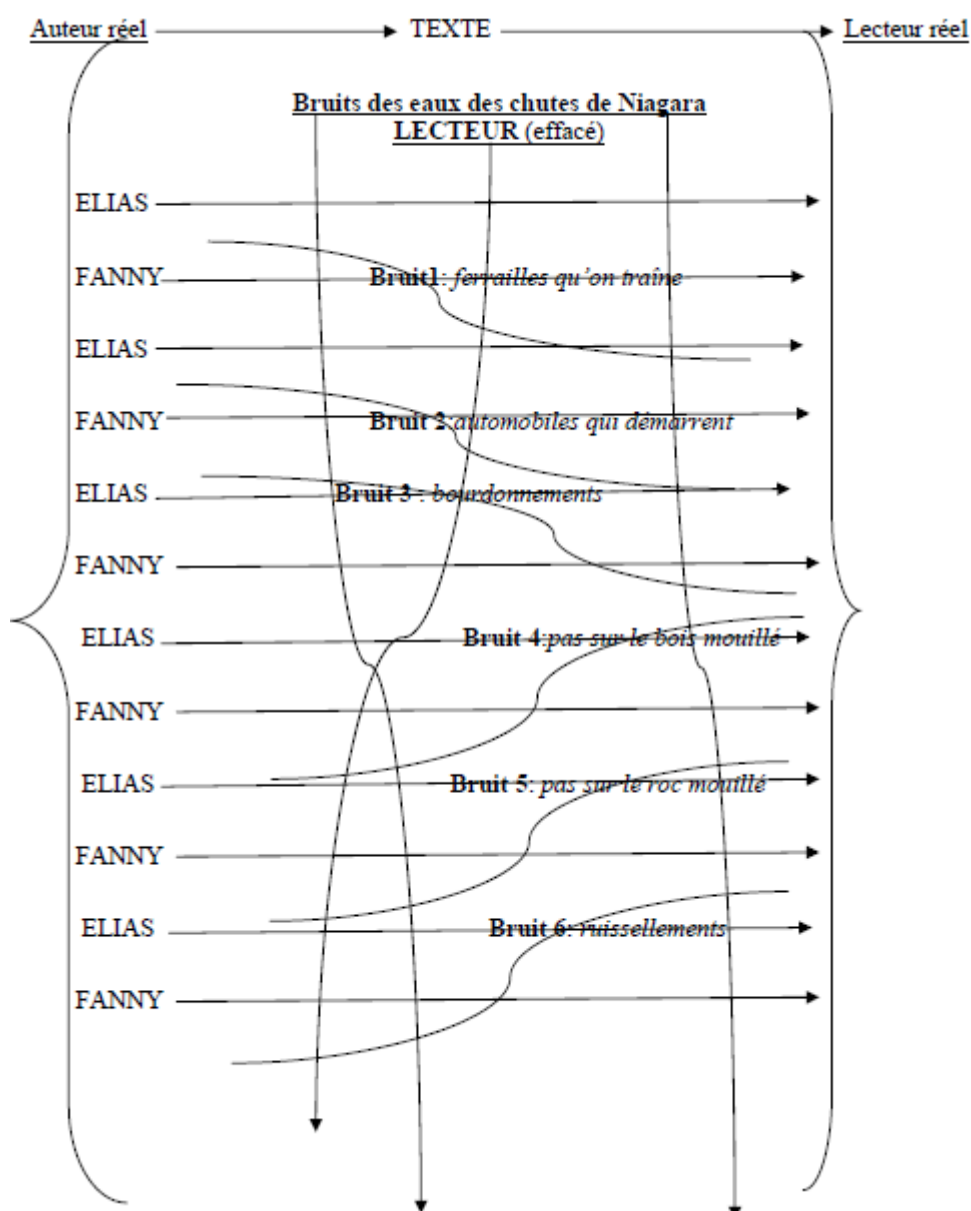
Les mots sont plus épais par endroit, en gras, et plus légers en d'autres tandis qu'un flot constant s'écoule au centre, le *Speaker* et le *Lecteur*, et que par endroits, les mots buttent et s'élancent vers le vide, de la même façon qu'on pourrait s'imaginer l'eau le long d'une cascade. Toutefois, l'agencement des signes seuls ne suffit pas à créer cette signification et il faut reconvoquer l'aspect fragmentaire du texte et la progression sémantique éclatée pour voir comment les mots, en tant que signes, dessinent les chutes sur la page pendant que l'explosion

72 Michel Butor, *Curriculum vitae : entretiens avec André Clavel / Michel Butor*, Paris, Plon, 1996, p. 164.

73 *Ibid.* p. 229.

74 Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, Paris, La Différence, 1993, p. 255.

du sens en recrée l'apparente anarchie, et immerge le lecteur dans un flot d'informations quasi cacophoniques qui le pousse à choisir un axe d'approche vis-à-vis du texte inhabituel qu'il a devant lui. On retrouve ici le « faire voir » et le « faire entendre » que nous discutons plus tôt et on peut d'ores et déjà observer que cette préoccupation d'abord sonore aura été transposée par Butor au sein du media visuel, finalement, que représente la page d'un livre. Ainsi, Nadia Birouk propose la schéma ci-après pour illustrer la façon dont les mots sur la page, et le schéma narratif que cela crée, représentent le mouvement des chutes et du bruit qu'elles occasionnent.



75

75 Schéma emprunté à Nadia Birouk, *Les représentations du lecteur réel dans quelques récits de voyage de Michel Butor*, thèse de doctorat, Université de Rennes 2, 2012. 191.

Par ailleurs, en choisissant une voie de lecture plutôt qu'une autre, c'est-à-dire en opérant une sélection dans les personnages dont les dialogues seront lus, c'est la progression du lecteur à travers les signes de la page qui se voit modifiée. En effet, il pourrait ne lire que le texte aligné au centre, ou bien seulement le gras, ou encore seulement le texte de droite ce qui créerait dès lors un chemin différent pour son regard sur la page tout en lui permettant d'accéder à des sens différents ou plus purs, en ce qu'il ne serait plus parasité par l'invasion des autres actants.

Ces éléments graphiques et sémantiques témoignent à nouveau d'une stratégie de lecture envisagée par Butor dès l'écriture de son œuvre. Selon Nadia Birouk, le lecteur doit compléter la démarche isotopique en se demandant quelle voie choisir à travers la page, notamment, devenant par là un peu plus encore un acteur de l'appareil narratif ce que confirme Butor : « Nous pouvons disposer les signes sur la page de telle sorte qu'on puisse et doive lire un peu comme un chef d'orchestre lit une partition symphonique, chaque lecteur pouvant avoir dans le détail des parcours différents. »⁷⁶

2.2.3 L'objet

En outre, la préoccupation de Butor pour le dessin que créent les mots sur la page n'est pas sans rappeler son travail sur la forme même d'un livre comme vu à propos de *Mobile*. Pour Butor, qui exerce un regard critique sur la machine éditoriale, un livre est jugé réussi dès lors que s'en écoulent beaucoup de copies et ce sont les prix, notamment qui sous-tendent le chiffre des ventes d'un livre, créant par là des modes dont la littérature, en tant qu'art, pourrait se passer. Pour s'inscrire en faux, mais aussi pour aller vers une hybridation de la littérature avec l'art pictural qu'il affectionne on l'a vu, Butor écrira des livres dont le nombre de copies sera limité.

Le livre d'artiste, qui est un livre à très peu d'exemplaires, renverse donc cette tendance historique. Le livre d'artiste nous fait réfléchir sur la relation entre le livre et sa diffusion, ce à quoi nous ne réfléchissons pas d'habitude, parce qu'étant donné la structure actuelle de notre société, nous nous imaginons qu'un livre doit être vendu à beaucoup d'exemplaires, que si un livre est vendu à beaucoup d'exemplaires, il est lu par beaucoup de personnes, ce qui est faux, tout à fait faux. Un livre qui a le prix Goncourt est vendu à beaucoup d'exemplaires, mais est-il lu ? Et de quelle façon est-il lu ? Tandis qu'un livre publié à très peu d'exemplaires peut-être très bien lu et, par l'intermédiaire de ses lecteurs premiers,

76 Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, Paris, La Différence, 1993, p. 268.

atteindre beaucoup d'autres.⁷⁷

L'idée, ici, est d'envisager le livre comme un objet d'art à part entière et non plus seulement comme un bien commercial ni l'interface entre l'Homme et la littérature mais de sortir du cadre. Cette idée, Butor la développe longuement dans l'article cité qui révèle aussi beaucoup de la critique de la société sur laquelle nous reviendrons un peu plus bas. Ainsi Butor réalisera de nombreux « livres d'artistes » en collaborant avec des peintres, des « artisans » et qui, parce qu'ils seront considérés, comme des tableaux, pour des pièces d'art, n'auront pas vocation à envahir les rayons des librairies.

Ainsi, si *Mobile* incarne physiquement l'idée que le format du livre peut-être exploité et ennobli, *Niagara* transforme l'essai en offrant la parti-pris d'un livre qui devra rester un travail qualitatif et rare, par opposition à la production quantitative des chromos à prix, pour paraphraser Céline. C'est pourquoi on peut lire dans avant la dédicace de *Niagara* l'information suivante :

Il a été tiré de l'édition originale de cet ouvrage vint-cinq exemplaires sur vélin de Hollande Van Gelder numérotés de 1 à 25 et quarante exemplaires sur vélin pur fil Lafuma-Navarre numérotés de 26 à 70.⁷⁸

Aujourd'hui, le livre est venu trente-et-un euros, neuf, sur le site Gallimard tandis que par ailleurs les prix peuvent atteindre quatre-vingt euros. Si l'on compare, sur le site Gallimard, avec d'autres œuvres de Butor dans la même collection et à dimensions équivalentes, le prix de *Niagara* s'inscrit dans la moyenne haute. En effet, *Degrés*, pour cent pages de plus et les mêmes dimensions est vendu dix euros cinquante ; *Histoire extraordinaire*, pour dix pages et quarante mini-mètres de moins est vendu huit euros quatre-vingt ; *Portrait de l'artiste en jeune sage* quant à lui, pour cinquante pages de moins et les mêmes dimensions est vendu vingt-cinq euros. On trouve aussi plus cher, à cent pages supplémentaires, comme *Gyroscope* et *Transit A – Transit B* à cinquante-quatre euros cinquante. Ainsi, si *Niagara* n'est pas un ouvrage inaccessible, il n'en demeure pas moins onéreux, toute proportion gardée.

Du reste, malgré le nombre limité de copies initialement prévues, soixante-dix et de façons différentes, Gallimard est toujours en mesure de vendre des exemplaires de l'édition

77 Propos transcrits par Pascal Surget, « Discussions », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°114 (2014) p. 667-687.

78 Michel Butor, *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Paris, Gallimard, 1965, p. 6.

originale cinquante deux ans plus tard là où, par exemple, la maison ne vend plus *Ou*, ni *Boomerang* parus respectivement en 1971 et 1978, ce qui explique sans doute pourquoi le livre se situe seulement dans une moyenne haute et non au plafond des tarifications, la maison en ayant de vieux exemplaires en stock depuis un moment, le prix toutefois n'en reste pas moins haut.

On peut donc dire que le pari de Butor est réussi puisque *Niagara* n'aura pas envahi les bibliothèques ni les librairies, ce qui en fait un livre dont la circulation est relativement rare et dont le prix n'est pas régit par les modèles usuels, ce qui pousse à considérer cet objet autrement que comme un simple livre.

2.3 Le degrés critique

A la lumière de la position de Butor vis à vis du marché du livre, telle que nous venons de l'évoquer, et dont il renforce la revendication avec la forme de *Niagara*, voyons comment le récit lui-même est marqué par cet engagement.

2.3.1 La société de consommation

On l'a vu à travers son trait frontalier et par son activité touristique intense et rituel pour les jeunes époux nord-américains, le choix des chutes du Niagara n'est pas un choix innocent. L'un des points de focal capitaux du récit s'articule autour des comptoirs de souvenirs, centre névralgique d'une partie de l'activité touristique et donc du récit puisqu'il nous promène au gré des groupes en voyage. Dès le deuxième chapitre, le premier étant seulement fidèle à son titre de « présentation », le Speaker ouvre le bal avec le thème de la consommation pour se focaliser aussitôt sur les souvenirs. Nous renvoyons ici à nouveau au propos de Michel Butor retranscrit par Pascal Surget dont nous citons un extrait à propos des livres d'artistes car dans ce même article, Butor dénonce aussi une société qui produit inconsciemment des objets interchangeables, ce qui supporte notre proposition de lire ici une critique de la consommation.

**Nous voici dans la rue des chutes.
De chaque côté, des restaurants,
des monoprix,
des cinémas,**

[...] **et des marchands de souvenirs,**
 [...] **étalant des drapeaux à chutes,**
 [...] **des assiettes à chutes,**
 [...] **des chemises à chutes,**
 [...] **des cendriers à chutes,**
 [...] **des médaillons à chutes en ailes de papillons,**
 [...] **des serviettes de table à chutes,**
 [...] **des cartes postales à chutes, des diapositives à chutes, des chasses**
d'eau miniature à chutes, des coussins à chutes, des tentures
à chutes, des boutons à chutes,
 [...] **des lampes de chevet à chutes,**
 [...] **des petites femmes nues en faïence dont on enlève les deux**
formant salière et poivrière,
 [...] **des cravates à chutes,**
 [...] **des carafons à chutes,**
 [...] **des brosses à cheveux à chutes.**⁷⁹

La longueur de l'énumération est saisissante et le lecteur pourrait vite décider de l'ignorer si l'ajout systématique du complément du nom « à chutes » ne créait pas un comique grotesque qui piège le lecteur. Mais ce complément ne sert pas seulement un effet comique. Selon Marion Coste⁸⁰, la quantité de souvenirs en vente, de surcroît tous de même facture, « à chutes », peut être envisager comme une critique de la production de masse et par là de la société de consommation. Or, on vient de le voir, Butor adopte une position critique vis à vis de la production de masse du point de vue des livres, ce qui conforte cette théorie. En effet, il y a un certain ridicule à ces étals débordant d'objets stéréotypés. Nous pourrions cependant penser qu'il s'agit d'une simple description objective de ce que Butor a pu observer aux chutes du Niagara, mais ce motif des souvenirs à chutes se répètent au fil de l'œuvre, nous l'avons dit c'est un point de focal capital, et cette présence quasi permanente renforce la dénonciation d'une société qui produit plus que de raison. Au troisième chapitre on retrouve en effet

79 Michel Butor, *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Paris, Gallimard, 1965, p. 21-23.

80 Marion Coste, *Une leçon de musique donnée aux mots : ruser avec les frontières dans l'œuvre de Michel Butor*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Paris Cité, 2015, p. 160.

l'énumération de ces mêmes objets⁸¹, au quatrième encore⁸², au cinquième⁸³, au sixième encore les objets et les magasins de souvenirs⁸⁴, au huitième⁸⁵ puis au onzième les tentures et les serviettes⁸⁶.

Nous disions que l'omniprésence des babioles dénoncent une société sur-productrice mais Butor ne s'arrête pas là et leur règle leur compte à travers des parenthèses qui dévoilent l'envers du décor, la vie de ces babioles après leur achat, les motifs de leurs achats, ce qui dénonce cette fois une société qui sur-consomme. Ainsi on a « (histoire du cendrier) »⁸⁷, « (histoire de la chemise) »⁸⁸ ou encore « (les cartes postales) »⁸⁹ au cours desquelles on apprend que la chemise a fini déchirée pour faire des torchons, que le cendrier a été acheté pour être offert à un curé devant la voisine qui avait initialement offert le même cendrier aux nouveaux acheteurs, que les cartes postales ne sont qu'un faux-semblant ou encore que les assiettes n'auront pas fait long feu et surtout n'auront jamais servi à manger.

2.3.2 L'individu et le groupe dans la société

Cette critique de la consommation interroge la façon dont la société s'organise. La société dans *Niagara* est composée d'un ensemble de personnages types interchangeables sur lesquels nous reviendrons dans la partie sur le romanesque. À ce stade, on peut déjà envisager les personnages mais en les envisageant comme membres d'un groupe plutôt que pour leur individualité.

D'un point de vue méta-discursif : les noms des personnages changent d'un chapitre à l'autre mais pas leur initiale, de sorte que la même initiale tiendra toujours le même type de discours, ainsi M sera toujours un veuf et A un jeune marié, par exemple. Cela peint l'absence d'autonomie de l'individu et pousse à les considérer comme les maillons d'une chaîne, reproduits à l'identique, et rend état d'une formalisation sociale à travers un même discours reproduit d'un individu à l'autre peignant alors plus des types que des personnages pleins.

Cette uniformisation est due selon Jean Claude Vareille à la globalisation des espaces humains : « L'intériorisation du principe dialogique et de la pluralité des codes fait que l'on

81 Michel Butor, *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Paris, Gallimard, 1965, p. 37-38.

82 *Ibid.* 45-46.

83 *Ibid.* p. 112.

84 *Ibid.* p. 132-134.

85 *Ibid.* p. 190-191.

86 *Ibid.* p. 253, 254.

87 *Ibid.* p. 96.

88 *Ibid.* p. 85.

89 *Ibid.* p. 113.

passé de la multiplicité des voix traversant un sujet éclaté, vaporisé qui est devenu simplement le lieu où a lieu la parole de l'autre, la parole des autres.⁹⁰ »

Ainsi, tous les personnages peuvent être considérés comme membres du même groupe, celui des voyageurs à qui Michel Butor dédicace *Niagara* : « Aux voyageurs en occident. »⁹¹ En effet, un touriste du point de vue moderne, porte l'idée de groupe. Aucune émotion ne lui est propre puisqu'il est guidé par un professionnel du tourisme le long d'un parcours touristique ; le groupe est alors un sujet vide traversé par le discours ambiant, comme en témoigne l'extrait suivant. L'individu y est mis à nu, dépourvu de son identité, affublé d'un uniforme touristique, puis on le fait former un groupe avec ses pairs et ils suivront tous le même parcours, soumis aux mêmes événements à travers une subjectivité traitée de façon homogène par l'auteur via un présent gnominique.

**Du terminus de l'ascenseur sort une troupe hilare
ruisselante de pèlerins jaune d'or.**

[...]

On entre dans un autre bâtiment tout proche.

[...]

On paie.

[...]

Les hommes et les femmes se séparent.

[...]

**On remet à chacun, pour y enfermer papiers et monnaies, les clés
de la voiture, de l'hôtel et de la maison, une petite cassette en
métal dont vous devez suspendre à votre cou la menue clé par
un collier en chanvre.**

[...]

**On vous amène dans une cabine individuelle où l'on vous
prie de vous déshabiller entièrement.**

[...]

A la rigueur, vous pouvez garder votre slip.

[...]

Puis vous revêtez un pyjama grossier, déteint, reprisé.

[...]

Vous enfilez et lacez des chaussons de toile épaisse.

[...]

Et vous passez enfin le grand capuchon ciré jaune d'or.

[...]

Légèrement inquiet,

90 Jean-Claude Vareille, « Michel Butor ou l'intertextualité généralisée », dans *Le Plaisir de l'intertexte-Formes et fonctions de l'intertextualité*, Peter Lang éd., 1989, 2^e éd. (éd. originale 1986), Actes du colloque de Duisburg, p. 280.

91 Michel Butor, *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Paris, Gallimard, 1965, p. 7.

[...]
vous confiez la cassette au bureau,
[...]
vous sortez au soleil,
[...]
et vous vous asseyez sur un banc parmi le groupe qui
commence à se former pour attendre le prochain guide.
[...]
Le froid du ciré sur la peau
[...]
vous fait sentir
[...]
que vous êtes nu,
[...]
sans poches,
[...]
sans pièces d'identité,
[...]
en pyjama au milieu de ces hommes normaux qui passent
avec leurs vestons et chaussures.
[...]
Les gens se regardent avec un sourire troublé.
[...]
Le guide vient chercher des pèlerins, goguenard.
[...]
Le guide ferme les portes de l'ascenseur qui descend dans
un puits du roc.
[...]
Tous les cirés jaunes frottent les uns contre les autres.
[...]
On tâte sa clé sur sa poitrine.
[...]
Les portes s'ouvrent sur un long corridor en pente douce
[...]
on atteint un complexe système d'escaliers et de terrasses en bois
moussu formant un circuit autour d'une énorme roche tombée
de la paroi il y a des siècles.
[...]
L'un derrière l'autre on grimpe dans les régions de plus en plus
mouillées, la douche est de plus en plus violente.
[...]
Des pancartes humoristiques ont été disposées parmi les cailloux
et la végétation ruisselante :
[...]
« Méfiez-vous des pickpockets ! »
[...]
Alors on prend conscience à nouveau du fait qu'on n'a pas de poches,
[...]
qu'on est en pyjama,
[...]
que tous ces gens sont en pyjama sous leurs cirés jaunes.
[...]
On les voit rire, mais on ne peut plus les entendre.
[...]
On sent qu'ils cherchent leur clé sur leur poitrine.

[...]
On monte encore.
 [...]
Il faut lutter pour avancer.
 [...]
Une extraordinaire odeur d'ozone se dégage, monte à la tête.
 [...]
**En remontant de la caverne des vents, chacun retrouve ses papiers
 et ses dollars dans sa cassette,**
 [...]
**renfile sa chemise et ses chaussettes, noue sa cravate, ou enfle sa gaine
 et tire ses bas,**
 [...]
s'essuie encore le visage.
 [...]
**Tout à fait silencieux, les couples se retrouvent habillés tout à
 l'ordinaire, regardent les pèlerins jaunes encore secs qui
 attendent assis devant la porte,**
 [...]
de nouveaux pèlerins trempés qui reviennent,
 [...]
**et s'en vont jeter un coup d'œil sur les comptoirs à souvenirs qui
 s'étendent dans l'autre partie du bâtiment,⁹²**

On peut voir par là une remise en question de la place de l'individu dans une société qui tend grandement à une uniformisation que les individus adoptent sans broncher tandis que la société s'avère relativement sévère avec les comportements dits déviants sans se poser préalablement la question de la justesse, ou de la légitimité, de la *doxa*. Une remise en question dont Butor exprime la préoccupation dès 1961 au cours d'une communication auprès de l'association internationale des études françaises.

Nous voyons donc que l'individualisme romanesque est une apparence, que la promotion d'un individu est l'un des thèmes principaux du roman classique, mais qu'il est impossible de la décrire sans décrire en même temps l'architecture d'un groupe social, ou plus exactement sans transformer la représentation que ce groupe social se fait de sa propre organisation, ce qui, à plus ou moins brève échéance transforme cette structure elle-même. Le roman est l'expression d'une société qui change, il devient bientôt celle d'une société qui a conscience de changer.

[...]
 et comme la biographie d'un individu est devenue le type même de la construction romanesque, [le romancier] tentera de saisir la foule comme un énorme individu, mais un individu forcément incomplet, puisqu'on ne peut pas s'adresser à lui, puisqu'il ne sait pas répondre par des mots, donc, non pas un homme collectif, mais une bête collective, non point une conscience commune, mais une inconscience

92 *Ibid.*, p. 76-84.

massive, qui ne raisonnera point, ne sera capable que des réactions affectives les plus élémentaires.⁹³

2.3.3 Le racisme

Se pose alors la question du devenir des individus qui diffèrent du groupe. Parmi les personnages proposés par Butor se trouve le couple des « jardiniers noirs ». Or Butor en rédigeant *Niagara* sortait de la production de *Mobile* au cours de laquelle il dit avoir été frappé par la force du racisme aux États-Unis.⁹⁴

Selon Marion Coste, le couple des jardiniers noirs s'inscrit en contre-point dans le texte de Butor et donc en contre-point des autres groupes. Alors que les autres couples en visite le sont dans une dynamique amoureuse et joviale, eux sont dans une forme constante de confrontation au réel et ce sont eux qui serviront à dénoncer avec le plus de force la superficialité des souvenirs, ce sont eux qui font de la chemise des torchons. Par ailleurs, ils sont jardiniers, ce qui renvoie au travail de la terre, aux mains sales, alors même qu'ils sont américains et que les noirs ont, par l'esclavage, longtemps été réduits au travail de la terre. Tout ces éléments co-réalisent un *ethos* marginal pour ce couple tout en portant les sèmes de la tradition ségrégationniste d'une partie des États-Unis.

Cette ségrégation est d'ailleurs explicitement traitée par le texte à travers le dialogue de Charles et Diana.

CHARLES	Bien sûr, nous n'avons rien contre les Noirs.	
	Pruiné.	ABEL
DIANA	Mais c'était désagréable à la fin.	
	Coeur jaune.	BETTY
CHARLES	Et puis pour les enfants...	
	Étamines noires.	ABEL
DIANA	Quand ils rentraient de classe et que leurs camarades les voyaient s'engager dans une rue de Noirs.	
	« Great City. »	BETTY
CHARLES	Il n'y avait pas moyen d'aller les chercher en voiture tous les jours.	
	Grande ville.	ABEL
DIANA	Il n'y avait pas moyen de leur expliquer non plus.	

93 Michel Butor, « Individu et groupe dans le roman » dans *Cahier de l'Association internationale des études françaises*, n°14 (1992) p. 115-131.

94 Cf. Annexe, entretien avec Georges Charbonnier.

On retrouve dans cet échange les clichés d'un discours raciste camouflé ainsi que l'évocation d'une ville dont certains quartiers sont des « quartiers noirs », ce qui peint une ghettoïsation. De plus, Marion Coste relève l'importance du discours d'Abel et Betty, en face, qui fait état de différentes couleurs à l'instant où c'est précisément la couleur qui pose problème à Charles et Betty, ce qui renforce la pertinence d'une démonstration de la dénonciation du racisme par Butor à travers *Niagara*.

95 Michel Butor, *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Paris, Gallimard, 1965, p. 30-31.

3. Le décloisonnement

3.1 L'intertextualité

A la lumière de la « genèse stéréophonique » de *Niagara* se dessine une œuvre hybride et complexe aux enjeux nombreux et pas uniquement radiophoniques comme nous venons de le voir avec le degré critique. Mêlant une réflexion sur les mots eux-mêmes, sur le son, sur l'objet livre, sur les cultures et une réflexion sur la société, c'est l'engagement butorien du décloisonnement des genres qui fait surface. C'est ce thème que nous allons maintenant développer.

3.1.1 Chateaubriand et le motif lyrique

Dès le premier chapitre, au tout début de la narration, le Speaker et le narrateur convoquent explicitement la figure de Chateaubriand, le premier documentant ce dont le second lit des extraits, en l'occurrence : *L'Essai historique, politique et moral sur les Révolutions anciennes et modernes considérées dans leurs Rapports avec la Révolution française*.

SPEAKER Au cours de l'année 1971, le vicomte François-René de Chateaubriand vint peut-être contempler les cataractes du Niagara.

Il en publia en 1797, dans son « Essai historique, politique et moral sur les Révolutions anciennes et modernes considérées dans leurs Rapports avec la Révolution française », une illustre description :

Elle est formée par la rivière Niagara qui sort **LECTEUR**
Érié et se jette dans l'Ontario.

A environ neuf milles de ce dernier lac, se trouve la chute ; sa hauteur perpendiculaire peut être d'environ deux cents pieds.⁹⁶

[...]

Bien changé, François-René de Chateaubriand le savait déjà lorsqu'il reprit le récit de son voyage dans ses « Mémoires d'outre-tombe » :⁹⁷

Mais *Niagara* convoque aussi un autre texte de Chateaubriand, une autre écriture des chutes par l'auteur dans *Mémoires d'outre-tombe* évoqué en cours de roman puis *Atala, ou les amours de deux sauvages dans le désert*, comme nous l'apprend à nouveau le Speaker à la

96 Michel Butor, *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Paris, Gallimard, 1965, p. 13.

97 *Ibid.*, p. 15.

Si l'on se souvient en effet que Butor voue une affection toute particulière à la poésie, en choisissant Chateaubriand, Butor convoque un poète et un romantique. Par le jeu de montage et de répétition noté plus haut, Butor va utiliser le texte de Chateaubriand comme pied d'appui lyrique à *Niagara*. En effet, les extraits, parfois lapidaires que le *lecteur* récitera vont entrer en jeu avec le dialogue des personnages dans un nouveau bouclage, sémantique cette fois, qui sous-tendra un lyrisme saisissant en ce qu'il proposera un texte surréaliste dont la lecture de Chateaubriand sera la mélodie sous-jacente.

Par ailleurs, les personnages eux-mêmes sont porteurs d'une forme de lyrisme puisqu'ils sont répartis en couples de « just-married », en « vieux couples » et en solitaires comme nous le verrons bientôt. Or, les chutes du Niagara sont, dans l'imaginaire collectif nord-américain la Venise de l'Europe, c'est-à-dire le lieu topique des voyages de noces ou des voyages amoureux, comme le déclarait Butor :

46

Les chutes du Niagara c'est le lieu classique des voyages de noces pour les États-Unis et le Canada, un peu comme Venise, en Europe. Mais d'une façon beaucoup plus forte. D'autre part à Venise il y a une présence historique considérable qui n'est pas aux chutes du Niagara. Aux chutes du Niagara on est devant une espèce d'affirmation formidable de la nature et les Hommes l'ont canalisé en installant toutes sortes de petites choses tout autour. Et lorsque l'on se promène dans les environs des chutes, dans le parc qui les entoure, on voit tout le temps des jeunes mariés et on entend tout le temps des jeunes mariés. Or pour moi il n'y a rien de plus passionnant que des voyages de noce.⁹⁹

C'est d'ailleurs dans cet esprit que les personnages de Niagara vont, ou retournent, aux chutes. Le lieu lui-même est marqué par le sème du mariage et de l'amour jusque dans le nom de ses chutes parmi lesquelles on retrouve une chute nommée « le voile de la mariée » dont Butor donne le nom au quatrième chapitre de *Niagara*. La figure des solitaires, quant à elle, ajoute encore du lyrisme à l'œuvre, mais par la détresse sentimentale cette fois, par le motif de l'écriture des pensées à travers le monologue intérieur et la plainte ou la tristesse amoureuse, *topos* romantique s'il en est qui prend la forme d'une véritable complainte, comme on peut le voir au cours des chapitres hivernaux.

3.1.2 L'intertextualité, une collaboration

Il y a donc une intertextualité assumée voire revendiquée au sein de *Niagara* dont Butor s'est expliqué par ailleurs :

j'ai eu besoin de chercher, à l'intérieur de la littérature française et d'autres littératures, des gens qui puissent m'aider à répondre aux insultes ou aux questions : d'abord, ça a été les insultes, puis les questions. Et c'est pourquoi s'est développée après une période romanesque une période que j'appellerais de collaboration, soit avec des vivants soit avec des morts. Je me suis efforcé de faire parler un certain nombre de mes amis peintres et je me suis efforcé de faire parler des écrivains d'autrefois, de les faire parler autrement qu'on les fait parler d'habitude.

[...]

Alors, en ce qui me concerne, tout cela a certainement joué et j'ai essayé d'appeler à l'aide tous les gens, enfin beaucoup de gens que j'admirais.¹⁰⁰

⁹⁹ Cf. Annexe inter actualité.

¹⁰⁰ « Entretien avec Michel Butor », *Roman 20-50*, n° 62 (2016), p. 159-177.

Ainsi Butor envisage l'intertextualité comme une collaboration artistique dès la fin de son cycle romanesque que nous proposons de situer après *Degrés* et *Niagara* serait, de fait, une de ses premières œuvres post-romanesques. On retrouve dans la citation précédente l'idée de faire entendre différemment des auteurs anciens et par le jeu de montage des textes de Chateaubriand, entre eux mais aussi avec le texte de *Niagara*, c'est bien ce projet qui semble se réaliser. Dans *Curriculum Vitae*, Butor va encore plus loin à ce sujet et déclare :

Ces pages [de Chateaubriand sur les chutes du Niagara] m'ont servi de tremplin. Quand j'ai découvert les chutes pour la première fois, je me demandais comment j'allais pouvoir décrire ce spectacle hallucinant qui, au fond, est indescriptible. J'étais fasciné par ce que je regardais, mais aussi par le bruit. J'ai donc relu Chateaubriand afin de voir comment il s'y était pris. Les chutes du Niagara, il en parle dans *Atala* mais aussi dans son *essai sur les révolutions anciennes et modernes* : ces deux passages, je les ai mis en mouvement en les superposant – à la manière d'un canon musical – dans mon propre récit. Les mots de la seconde lecture s'intercalent entre ceux de la première, ce qui nous donne un 3e texte, en surimpression. Lequel m'a permis de faire surgir des images inédites, de plus en plus étranges : tout ça ruisselle et tourbillonne, comme le Niagara.¹⁰¹

Outre l'appel à l'aide, cet engagement témoigne aussi d'une volonté d'offrir quelque chose de nouveau et qui entendrait se moquer des canons génériques pour aborder ses propres codes d'écritures, son propre genre. Dans ce projet, Chateaubriand ne semble pas être le seul modèle ancien que Butor convoque.

3.1.3 L'épopée aux chutes

Dans « « Le bon fantôme » : les épopées géographiques de Michel Butor »¹⁰², Jaques Poirier propose une réflexion basée sur une topique littéraire, celle que les vestiges de l'épopée qui hantent le genre romanesque. Il s'intéresse alors au travail de Butor qui est un explorateur du monde, *topos* ulyssien, mais qui cherche à quitter l'étiquette de romancier. On l'a évoqué, *Mobile* est un voyage critique au sein du territoire américain tandis que *Niagara* avec lequel il forme un diptyque cible un espace donné, les chutes du Niagara. C'est un mouvement de retour digne du tour ulyssien : « Car pour habiter le monde il faut le connaître » écrit Poirier. On pourrait alors envisager *Mobile* comme le voyage didactique

101 Michel Butor, *Curriculum vitae : entretiens avec André Clavel / Michel Butor*, Paris, Plon, 1996, p. 166.

102 Jaques Poirier, « « Le bon fantôme » : Les épopées géographiques de Michel Butor », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°3 (2014), p. 583-895.

d'Ulysse et *Niagara* comme son retour à Ithaque, dénouement tout autant didactique que le voyage.

Dans *Niagara*, Butor fait du texte de Chateaubriand la voix ancienne et quasi mythologique de la découverte du Nouveau Monde qu'il commence par présenter à l'appui du texte romantique comme un lieu naturel extraordinaire, au sens littéral, qui commande à l'Homme l'humilité et qui lui inspire une réflexion presque théologique, de la même façon que la mer et ses défis qu'affrontent Ulysse. Mais aussitôt ce *topos* convoqué, Butor le confronte au réel en mêlant la description romantique à la description actuelle des chutes, endroit à présent domestiqué par l'Homme, tant et si bien qu'il lui a volé sa portée mystique pour l'enfermer dans le rôle d'un lieu touristique et commercial. Par extension, cette réflexion s'applique à l'ensemble du territoire américain dont le trait d'exotisme a été effacé produisant une démystification du thème du Nouveau Monde.

Il va de soi que le spectacle a bien changé.

[...]

Bien changé François-René de Chateaubriand le savait déjà lorsqu'il reprit le récit de son voyage dans ses « Mémoires d'outre-tombe » :

[...]

Les auberges sont devenues des villes.

[...]

Et de tous les points des Etats-Unis, par les autostrades et par les chemins, dans des jeeps ou des Cadillac, traînant après soi louches et casseroles, y convergent les jeunes mariés.

[...]

Ainsi, tout au long des routes d'approche, qu'on arrive de Rochester ou de Buffalo, parmi les usines et les terrains d'épandage, s'échelonnent hôtels et motels, les uns flambants neufs, d'autres décrépits, avec des images de cascades.¹⁰³

Enchâssé dans un tableau contemporain des chutes, les textes de Chateaubriand prennent alors l'allure d'une structure mélancolique, d'un romantisme volé par le progrès et par là de la confrontation d'un monde fini à la noblesse du rêve poétique. Ainsi est renforcée l'appropriation des voix anciennes par l'appropriation de formes anciennes, en l'occurrence le motif de l'épopée à travers l'évocation d'une mythologie perdue, celle du Nouveau Continent, de sa découverte et de sa pureté.

103 Michel Butor, *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Paris, Gallimard, 1965, p. 14-15.

Il en va ainsi d'Ulysse quand il se retrouve sur le rivage des Phéaciens, alors qu'il n'a plus rien, hors la mémoire et la parole. Et c'est alors seulement qu'il va décrire le monde. Pour les écrivains à venir, et particulièrement Butor, Ulysse est le « bon fantôme », évoqué à l'ouverture de mon propos. Tout comme la reine de Saba, dans le fameux tableau de Claude Lorrain dont Butor nous donne un commentaire, ce « bon fantôme » l'accompagne. Car dans un coin du tableau, Butor aperçoit, quasi invisible pour tout autre que lui, un « papillon ulyse » – papillon superbement nommé dans lequel on peut voir aussi bien l'âme d'Ulysse que le fantôme de l'*Odyssée* en train d'accompagner l'écriture, ce grand embarquement.¹⁰⁴

3.2 Un romanesque hybridé

Alors, si l'épopée ressurgit dans le roman, il faut après avoir dit un mot du lyrisme et de la poétique en prose de Butor, s'intéresser aux éléments romanesques que l'œuvre mobiliserait.

3.2.1 Les personnages types

Comment parler du roman sans dire un mot de ses personnages ? Ce sont eux qui sont porteurs de la narration tout autant que du message de l'auteur, en fut-il un, que ce soit par la construction d'une véritable société au sein d'une œuvre-monde ou par la seule présence de personnages types. C'est dans cette seconde catégorie que s'inscrit Niagara dont les personnages sont considérés avant tout pour leur statut social, non pour leur individualité, et sont répartis en groupes.

Ainsi, nous l'avons dit, les personnages changent d'un chapitre à l'autre, aucun ne porte le même prénom. Pourtant, chaque initiale est liée à un type de personnage de telle façon que A sera toujours un jeune marié et J un veuf, ce qui rend les personnages totalement interchangeables dont témoigne le schéma ci-après.

104 Jaques Poirier, « « Le bon fantôme » : Les épopées géographiques de Michel Butor », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°3 (2014), p. 595.

			-	Speaker
			-	Lecteur
Couples	Vrais couples	{	A B	Just-married
			C D	Vieux couples
			E F	Jardiniers noirs
	Faux couples	{	G	Vieilles peaux
			H	Gigolos
			I	Vils séducteurs
			J	Proies faciles
	Solitaires	{	K	Jeunes hommes solitaires
			L	Jeunes femmes solitaires
			M	Veufs
			N	Veuves
	Veufs	{	O	Veufs noirs
			P	Veuves noires

Les couples entrent en scène dès le deuxième chapitre du récit nommé « Les couples ». Bien que constituant un même groupe, on peut y opérer une division en deux sous-catégories : les « vrais couples » et les « faux couples ». Cette division, entre les couples mais aussi entre les personnages, ajoute encore un degré à la polyphonie qui marque l'œuvre comme nous l'avons vu avec l'intertexte, le speaker, le narrateur et la fragmentation.

Les vrais amours, c'est-à-dire les « Just married », les « Vieux couples » et les « Jardiniers noirs » partagent le trait de la ritualisation du voyage eux chutes que nous évoquions plus tôt. Leur amour paraît sincère et leurs échanges réciproques : aucun cas de désaccord n'apparaît dans leur cas et ils partagent projets ou souvenirs tout en appréciant leur séjour.

Les « faux couples », soit de H à J, sont en revanche dans l'artifice et le désaccord. L'artifice est évident dans la relation « gigolo » / « vieille peau » : si l'un est avec l'autre c'est parce qu'il est payé pour. Cet artifice est renforcé par la différence d'âge qui existe entre eux.

Gertrude Comment pourrais-je être gênée alors que je suis auprès de toi, que je te vois si frais et si gêné délicieusement. Alors, tu veux vraiment descendre avec moi dans cette caverne des vents, cela ne t'ennuie pas trop d'être en compagnie d'une femme un peu mûre qui a tellement l'air d'être ta mère ?

Hector Ne répète pas ça tout le temps, tu m'agaces.¹⁰⁵

De même, l'artifice entre le « vil prédateur » et la « proie facile » est inscrit dans leur essence même : Par ces caractérisations, on sait très bien comment cela va finir pour eux.

Ces « faux couples » sont donc aussi confrontés aux désaccords lorsqu'ils peinent à se choisir des cadeaux à s'offrir dans la boutique de souvenir.

Gene Que tout cela est laid ! Est-ce qu'il y aurait quelque chose qui te tenterait au milieu de toutes ces horreurs ?

[...]

Humphrey Qu'est-ce que c'est que ça ?

[...]

Gene Des médaillons.

[...]

H Ça sert à quoi ?

[...]

G Ça ne sert à rien, ce sont des souvenirs. On s'accroche ça dans sa chambre. Naturellement, je veux que tu aies des souvenirs, mais cela, ce n'est pas pour toi.

[...]

H C'est fait en quoi ?

[...]

G En ailes de papillons.

[...]

H De papillons vraiment ?

G Oui, des papillons exotiques qu'on chasse au Brésil ou au Guatemala, quelque part.

[...]

H Et tu ne trouves pas que c'est joli ?

G Tu ne vas tout de même pas me faire croire...

[...]

H Non, mais c'est amusant.

[...]

G Si ça t'amuse vraiment, si c'est ça ton caprice...

[...]

H Ho ! Mais non, ça ou autre choses, tu sais...

[...]

G Tu es merveilleux; je voudrais t'embrasser ici devant tout le monde.

[...]

H Ne parle pas si fort.

[...]

G Il est vrai que si c'était toi je me mettrais à aimer des choses

105 Michel Butor, *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Paris, Gallimard, 1965, p. 74-75

- comme ça, mais j'aime autant que... là, vraiment, j'aime autant t'offrir autre chose.
- [...]
- G Des cartes postales.
- [...]
- H Oh non !
- [...]
- G Mais je vais te donner des cartes postales quand même, parce que celles-ci sont assez réussies, tu ne trouves pas ? En général, les couleurs sont si laides, mais pour une fois...
- H Je crois que les couleurs sont encore meilleurs dans les vues en diapositives.
- G Oui mais il faut un appareil pour pouvoir les projeter. Je vais t'acheter des cartes postales.
- [...]
- G Oh ! Ne t'inquiète pas, tu n'as pas besoin d'écrire dessus. Meilleur souvenir, cela suffira.
- H Meilleur souvenir.¹⁰⁶

Le même motif est traité par Butor concernant le « vil prédateur » et la « proie facile » mais il est abordé bien plus rapidement. L'extrait cité met à la fois en valeur le désaccord entre le gigolo et la vieille peau et l'artificialité de leur relation en cela que le gigolo n'aura en fin de compte qu'à écrire « meilleur souvenir » sur la carte postale, même si cette formulation sera, en fait, vide de sens. Par ailleurs, les « faux couples » ne partagent pas de souvenirs mais sont là en quête de quelque chose. Les « vieilles peaux » sont en quête d'une nouvelle jeunesse, de remembrance¹⁰⁷. Le « vil prédateur » et la « proie facile » sont quant à eux venues chercher un frisson dont ils ne souhaitent pas garder de souvenirs¹⁰⁸.

Tournés vers l'introspection, « les solitaires », eux, ne sont pas dans la discussion ou l'échange mais dans le monologue intérieur. Ils proposent une plainte lancinante quant au fait d'être seul et aux difficultés qu'ils rencontrent à trouver l'être aimé, plainte dont l'entremêlement fait émerger un texte hautement lyrique.

- Et je m'en retourne dans la nuit noire. Kent
- [...]
- Liddy Et je me renferme dans ma propre nuit noire.
- [...]
- Milton Avec elle autrefois, mais c'était dans une autre saison.
- [...]
- Avec lui autrefois dans cette neige. Nelly
- [...]
- Je hais cette nuit. Kent

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 112-115.

¹⁰⁷ Cf. *Ibid.* Hector et Gertrude, p. 77-78.

¹⁰⁸ Cf. *Ibid.* Judy, p. 169-171.

[...] Liddy Je hais cette nuit.

[...] Milton Je hais tous ces bruit nouveaux qui la repoussent
dans son ombre, dans son oubli.

[...] Comme il aurait aimé ces nouveaux bruits qui Nelly
m'aident à le tirer de l'ombre !

[...] Milton Luttant parmi d'autres fantômes.

[...] Jaillissant des eux, m'entraînant. Nelly

[...] Liddy Me pressent.

[...] Milton Nageuse, elle qui de sa vie n'avait nagé,
sa tête émergeant des eaux de l'oubli,
sa chevelure se déployant, immense...

[...] Source que j'y boive en cette chambre où Nelly
je suis seule écoutant les faux bruits de
Noël...¹⁰⁹

Les solitaires entrent en scène au mois de novembre, moment de la nuit appropriée à leur introspection. Dans la tradition l'activité diurne est une activité sociale tandis que l'activité nocturne est plus personnelle. Il s'agit d'ailleurs du moment auquel les couples se sont retirés dans leur chambre. On voit donc que le cycle naturel semble partie prenante de *Niagara* et nous y reviendrons dans la dernière partie.

3.2.2 Entre fiction et non fiction

Niagara mobilise donc des personnages stéréotypés, ce qui s'inscrit dans une certaine tradition romanesque. En effet, le roman présente traditionnellement des personnages types afin de représenter à travers eux un pan de la société et les frictions qui animent les relations entre les membres de différents groupes sociaux, comme dans le parcours d'un héros sur le chemin de l'ascension sociale, par exemple ou plongé dans un milieu auquel il n'appartient pas naturellement. Dans la veine romantique, c'est pour aider la catharsis, l'empathie et l'identification notamment, que ces types sont mobilisés dans l'aventure amoureuse du héros. On peut penser au héros d'*Isabelle* chez de Gide ou à Rastignac chez Balzac et même *Candide* pour le roman philosophique. La tradition de ce procédé est d'autant plus visible quand émerge la figure de l'anti-héros, car ce sont les codes romanesques qui seront alors

¹⁰⁹ *Ibid.* p.208-209.

bouleversés, témoignant par là d'une tradition classique que l'on affronte.

En l'occurrence, les types convoqués dans *Niagara* renvoient aux types d'un roman philosophique tout autant qu'à ceux d'une œuvre romantique. Cependant *Niagara* n'est pas une œuvre seulement de fiction.

Revenons à la figure de « Blondin », le voltigeur canadien. On l'a vu, à travers des parenthèses, le Speaker propose le récit des exploits de Blondin, entre autres têtes brûlées se précipitant dans les chutes à bord d'un tonneau pour en témoigner de la bonne facture et en faire la promotion... au risque de leur vie. Ces anecdotes sont réelles et relèvent donc de la non-fiction. Dans son travail, que nous avons déjà cité, Gisèle Leyika-Bissanga écrit :

Certains récits présents dans les œuvres appellent une narratologie spécifique. Grâce au collage, cohabitent une multitude de récits hétérogènes : passages historiques, témoignages, textes scientifiques (non fiction), essais (non fiction), descriptions, et emploi délibéré de la citation, justifiant alors l'idée de matrice de récits d'après Butor.¹¹⁰

Dans *Niagara* apparaît alors une forme hybride de l'écriture romanesque qui propose différents types de récits à son lecteur. Par l'utilisation de personnages types et les descriptions, le texte de Butor propose une fiction qui met en œuvre un effet de réel que les récits non-fictionnels viennent renforcer, le tout créant selon Gisèle Leyicka Bissanga un « effet romanesque » qui emporte l'adhésion du lecteur tout en dépassant les codes du genre ainsi présentés par Alain Vaillant qui oppose le fictionnel au non-fictionnel en tant qu'élément de définition du roman.

À l'origine, un roman est un récit en roman, c'est-à-dire en langue vulgaire et non en latin. La définition est d'emblée minimale ; et de fait, le roman est un genre protéiforme et instable : on ne peut donc ici en relever que quelques traits distinctifs. Formellement, il s'agit d'une fiction narrative de faits concrets, par opposition au récit historique (non fictionnel), à la fiction dramatique (le théâtre) et à ces fictions abstraites que sont les créations philosophiques ; en outre, il est en prose (même si les premiers romans médiévaux étaient versifiés).¹¹¹

110 Gisèle Leyicka-Bissanga, *Michel Butor : du roman à l'effet romanesque*, Thèse de doctorat, Université Montaigne Bordeaux 3, 2014, p. 202.

111 Alain Vaillant, « Roman », *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2010.

3.2.3 Le *tempus fugit*

Ainsi, si Butor entend proposer une vision hybridée du genre romanesque, il ne se détache pourtant pas d'une des traditions du roman, dans son école romantique comme chez Bernardin de St-Pierre avec *Paul et Virginie* ou chez Chateaubriand avec *Atala – René* dont nous parlions, le motif du *tempus fugit*.

Ce thème est avant tout représenté par l'opposition entre les « just-married » et les « vieux couples », les premiers jouissant d'un instant sublime nouveau, les seconds revenant sur le lieu de ce souvenir dans l'espoir de l'atteindre à nouveau non sans nostalgie. Cette opposition incarne l'aspect cyclique du temps qui passe, de la vie.

Par ailleurs, les chutes elles-mêmes sont l'allégorie de ce thème à travers l'image de la course inarrêtable de l'eau, qui coule inexorablement depuis le fleuve aux pieds des chutes. Une course folle que des aventuriers ont tenté de braver à bord de tonneaux notamment, comme nous le raconte le récit dans les derniers chapitres « Le styx » et « les fantômes », non sans danger : la plupart y sont morts. Les noms de ces chapitres eux-mêmes évoquent le motif de la fuite du temps qui conduit l'Homme vers sa fin, sa mort.

Plus textuellement, la course du temps est convoquée par les répliques « l'heure passe », « le jour passe », « le mois passe » qui se répètent tout au long du texte comme un refrain lancinant et qui connaissent des variations elles aussi romantiques comme « la nuit passe » ou « la lune passe », et, bien entendu, le cycle des saisons qui est convoqué par la succession des mois, d'avril à mai, qui passent tout au long du texte.

Si souligner ces éléments suffisent à affirmer l'importance du temps dans *Niagara*, dont *L'Emploi du temps* annonçait déjà la préoccupation de Butor, il faut s'attarder à la façon dont il passe pour témoigner du trait de sa fuite. On vient de le rappeler, les mois passent dans *Niagara*, conduisant le récit à travers les phénomènes naturels contingents aux saisons concernées. Mais le temps ne passe pas de façon constante d'un chapitre à l'autre, Butor en dit ceci dans son entretien avec George Charbonnier :

Et dans chacun de ces douze chapitres le temps passe, une heure dans la premier chapitre, deux heures dans le deuxième chapitre, trois heures dans le troisième chapitre et ainsi de suite. C'est à dire que le temps s'accélère par rapport à la lecture. Le temps passe de plus en plus vite. Nous avons déjà deux temps superposés. Nous avons une heure qui est prise au premier mois et puis ensuite on saute à deux heures qui sont prises un mois plus tard puis on saute à trois heures qui sont prises un mois plus tard. Par rapport à ce temps qui s'accélère et bien il y a cette espèce si j'ose dire d'accélération

absolue, d'accélération immobile dont l'image est formée par les chutes du Niagara elle-même.¹¹²

Cette temporalité a été étudiée par Marion Coste qui s'est attachée à recenser les indications du temps qui passe dans l'œuvre, classification qui démonte bien que, en effet, la progression recherchée par Butor est effective. Voici un récapitulatif des heures par chapitres puis la façon dont la progression temporelle y est annoncée.

II. neuf heures.
III. onze heures.
IV. deux heures.
V. six heures.
VI. onze heures du soir.
VII. cinq heures du matin.
VIII. midi.
IX. huit heures.
X. cinq heures du matin.
XI. trois heures.
XII. deux heures du matin.¹¹³

II : p. 618-619 « L'heure passe. [...] Le jour passe. [...] Le mois passe. [...] Le temps glisse sur le temps. »
III p. 641-642 « Le jour passe, [...] le mois passe... »
IV p. 668-669 « L'heure passe. [...] Le jour passe. [...] Le mois passe. »
V p. 698-699 « L'heure passe. [...] Le jour passe. [...] Le mois passe. »
VI p. 729-730 « L'heure passe. [...] La nuit passe. [...] Le mois passe. »
VII p. 761-762 « La lune passe. [...] L'heure passe. [...] Le mois passe. [...] La saison passe. »
VIII p. 793 « Le jour passe. [...] Le mois passe. »
IX p. 817-818 « L'heure passe [...] La nuit passe [...] Le mois passe »
X : p. 839-841 « L'heure passe. [...] La nuit passe. [...] Le mois passe [...] La saison passe. [...] Les années passent. »
XI : p. 867 « L'heure passe. [...] La journée passe. [...] Le mois passe. [...] Les années passent. »
Coda : p. 891-892 « L'heure passe. [...] La nuit passe. [...] Le mois passe. [...] Les années passent. »¹¹⁴

Ainsi entre le chapitre II et III passent deux heures, de neuf à onze ; du chapitre III au IV c'est trois, puis quatre, puis cinq, puis six, puis sept, puis huit, puis dix, puis onze. On voit bien que le temps s'accélère. Or, le temps de la lecture englobant un temps beaucoup plus long, le temps de la diégèse est d'autant plus précipité d'un chapitre à l'autre comme en

112 Cf. Annexe, Entretien avec Georges Charbonnier.

113 Marion Coste, *Une leçon de musique donnée aux mots : ruser avec les frontières dans l'œuvre de Michel Butor*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Paris Cité, 2015, p. 153.

114 *Ibid.* p. 150.

témoigne la seconde citation : au début seul un mois passe, puis une saison, puis les années... Cette précipitation, presque exponentielle, rend état de la fuite du temps au fil du roman et sur lesquels ni le lecteur, ni les personnages, n'ont de prises.

3.3 Le registre musical

Pour Marion Coste, cette fuite du temps se rapproche de la structure musicale de la fugue sur laquelle elle s'attarde au cours de son travail très riche sur l'écriture musicale de *Niagara*. Pour un profane de l'art musical, l'élément le plus évident de cette écriture musicale est celui de la composition sérielle, c'est-à-dire la répétition de série et c'est par là que nous commencerons.

3.3.1 La composition sérielle

On le sait, la musique repose sur un système de répétition qui crée une mélodie et dont l'élément le plus visible pour un néophyte est le refrain. Or on l'a vu rapidement, dans *Niagara* se répète une certaine structure à travers les corpus liminaires. Mais la répétition de structures va bien plus en profondeur dans l'œuvre, selon Marion Coste.

En effet, la répétition est visible dans le retour des mois au haut de chaque page et dans la constance des mêmes personnages stéréotypés. Cependant elle démontre que les chapitres sont tous composés de la même façon.

Dans le texte, chaque chapitre (excepté le premier) est composé ainsi :

- indication des différentes voix proposées au lecteur ;
- « *dramatis personae* » ;
- « petit prélude » ;
- segment introduit par la sonnerie de l'horloge avec le mois écrit en série, en lettres capitales, en bas [haut dans notre édition] de la page ;
- un certain nombre de parenthèses ;
- autre segment avec le mois écrit en série, en lettres capitales, en [haut] de la page.

À l'audition, les indications des différentes voix proposées au lecteur et le « *dramatis personae* » ne sont pas entendus, mais le « petit prélude » est systématiquement initié par des bruits naturalistes (klaxons, froissement de vêtements caoutchoutés, gouttes d'eau) suivis de quelques notes du carillon de Westminster puis de nouveaux sons naturalistes.¹¹⁵

115 *Ibid.* p. 147.

En plus de ces répétitions, la répartition des personnages elle-même est organisée sur un modèle constant qui alterne la parole des touristes et du Speaker ou du *lecteur*. Enfin, nous l'avons vu plus tôt, l'œuvre mobilise un catalogue de bruit divers, lesquels sont sujets à des variations, que nous avons citées précédemment. Or ces bruits se répètent au fil de l'œuvre, ils reviennent sous une forme différente mais il n'en reste pas moins qu'ils forment un cycle répétitif encore supérieur.

3.3.2 L'écriture partition

On pourrait alors envisager le procédé d'écriture déployé par Butor dans *Niagara* comme l'écriture d'une partition non pas musicale mais narrative. En effet, en envisageant les mots pour leur force sonore, en organisant leur position sur la page selon la sortie sonore qui doit leur être propre, et en utilisant de différentes polices, Butor écrit ses mots comme des notes de musiques. En effet, les notes sur une partition sont organisées selon la même logique et leur place sur la page indique d'une façon de restituer leur son. Cette théorie fait sens étant donnée la genèse radiophonique de l'œuvre qui commande que son écriture rende compte de la spatialisation du son. En outre, le *Trésor de la Langue Française informatisé*, propose pour « partition » la définition suivante :

Réunion synoptique de toutes les parties (voix et/ou instruments) d'une composition musicale, notées sur autant de portées distinctes et disposées les unes au-dessous des autres, de manière à en saisir l'ensemble d'un seul coup, les parties les plus aiguës aux lignes supérieures, les plus graves aux lignes inférieures, partie spécifique à interpréter par un instrumentiste ou un chanteur.¹¹⁶

Cette définition s'applique totalement à *Niagara* par le travail typographique de Butor. De la même façon, les notices, qui font partie des corpus liminaires, et qui constituent des consignes pour la réalisation sonore témoignent d'une écriture pensée dès le début pour être jouée, et qui s'adresse à un spécialiste comme une partition s'adresse à son musicien.

Dans *Improvisations sur Michel Butor*, Butor revient à travers un chapitre titré « partition » sur cette conception de l'écriture. Bien que l'ensemble du chapitre soit pertinent au vu de notre démonstration, en voici un extrait qui donne à voir les coulisses de l'écriture de *Niagara* et qui témoigne que Butor a voulu composer une partition :

116 « Partition », *Trésor de la langue française informatisé*.

Nous sommes tous dessinateurs. L'écriture, c'est une série de dessins, de signes en général noirs sur fond blanc, mais il peut aussi y avoir des couleurs. Le compositeur aussi trace des signes sur une page blanche plus ou moins rayée, signes auxquels leur main communique la même expressivité. Nous sommes impressionnés quand nous voyons la différence d'écriture d'un Hugo ou d'un Mallarmé. Nous sommes émerveillés par certains brouillons d'écrivains, par les qualités plastiques qui s'y manifestent. Il en est de même pour les musiciens. Toute la puissance de Bach passe à travers ses traits de plumes ; toute la distinction de Webern à travers les siens. Dès que l'écrivain veut travailler sur le phénomène sonore, il aboutit à des problèmes comparables. L'exemple classique de la partition littéraire, c'est l'œuvre tardive de Mallarmé *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*. Il nous explique qu'en faisant cette œuvre il ne fait que reprendre à la musique son bien. C'est tout ce qu'il y a de langage à l'intérieur de la musique qui revient à l'intérieur d'une poésie de ce genre. C'est une grande phrase très complexe dont la proposition principale traverse tout le reste écrite en caractère très gros. Autour de la récitation plane de ce « ténor », des propositions, des circonstances viennent s'inscrire en haut, en bas, en caractères plus ou moins petits, montant ou descendant. La hauteur du mot sur la page correspond, nous dit Mallarmé, à l'intonation, c'est-à-dire à la hauteur ; la grosseur des caractères correspond à l'intensité.¹¹⁷

Ici la proximité entre la partition littéraire de Mallarmé et l'écriture de *Niagara* est on ne peut plus évidente et révèle une autre intertextualité, cachée cette fois, sans doute une inspiration pour Butor dans l'écriture de *Niagara*, sa propre partition littéraire.

3.3.3 Un nouvel espace temps

Hormis la temporalité du récit, l'écriture musicale de *Niagara* telle que nous venons d'en proposer l'approche profane crée un nouvel espace temps : celui de la réalisation. C'est précisément par le fait que l'œuvre est destinée à la radiophonie que ce nouvel espace temps est possible puisque l'émission radiophonique va permettre de rendre réelle ce qu'un lecteur ne peut pas expérimenter : la simultanéité des énoncés et des bruits.

Ainsi la radio permet de dépasser la temporalité classique pour aller s'inscrire dans une écriture qui se superpose dans le temps et l'espace à la façon d'un canon musical dont Butor reconnaît l'inspiration.

C'est bien sur que la musique m'a servi de modèle. Le canon est une des structures fondamentales de la polyphonie. Une seconde voix imite la première et parfois, une 3^e voix remonte de la dernière à la première note. C'est assez facile à réaliser sur une

117 Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, Paris, La Différence, 1993, p. 266.

partition, mais bien plus difficile quand il s'agit de littérature.¹¹⁸

À travers cette citation on voit bien le rapprochement entre la partition et la littérature qui a semble-t-il guidé le travail de Butor et dont, finalement, l'espace radiophonique lui aura permis l'expérimentation sans limites, catalysant peut-être par là la réflexion de l'auteur.

118 Michel Butor, *Curriculum vitae : entretiens avec André Clavel / Michel Butor*, Paris, Plon, 1996, p. 74.

CONCLUSION

À travers notre étude, nous avons vu apparaître un œuvre riche dont la composition incarne une forme d'écriture à contrainte, celle d'écrire en premier lieu un « jeu pour l'oreille », traduction de « Hörspiel », qui est le nom allemand donné au théâtre radiophonique et qui, en l'occurrence devait être stéréophonique. Après la réalisation sonore de son œuvre auprès de la SDR, auprès d'auditeurs, il a fallu envisager le jeu pour l'œil à offrir à un lecteur. Or on l'a vu, Butor portait l'engagement d'une littérature qui pousse les murs, les murs du livre lui-même en cherchant à l'ennoblir et les murs invisibles qui existent entre les champs artistiques. En conséquence, l'hybridation d'une œuvre radiophonique et d'une œuvre littéraire constitue pour lui l'occasion rêvée pour incarner cet engagement.

C'est ainsi que *Niagara* ne sera pas seulement le texte des répliques de ses personnages mais bien plus profondément un texte qui pousse le lecteur à un nouveau rapport au livre et à son récit. D'une part, l'agencement particulier des signes sur la page tel que pensé par Butor force le lecteur à une lecture différente voire inconfortable ; d'autre part l'implication active qui est intimée au lecteur, à travers les éléments de l'œuvre ouverte finit de faire du lecteur un actant du récit. Enfin, en hybridant plusieurs genres littéraires dans une œuvre déjà marquée par un intertexte poétique revendiqué, Butor s'attaque au cloisonnement des genres artistiques et distille des éléments romanesques dans un récit à cheval entre fiction et non-fiction.

Le premier mur auquel Butor s'attaque ainsi est celui des classifications génériques, et il l'abat en se réappropriant des formes anciennes pour en proposer une somme moderne dans l'esprit du nain sur les épaules d'un géant. Non content de dépasser le roman, il va encore plus loin et dépasse le livre pour proposer un jeu de piste à son lecteur qui aura à faire ses propres choix de lecture si il souhaite atteindre le sens caché du texte. Enfin, le quatrième mur s'ébranle lorsque Butor écrit son texte comme une composition à la fois musicale et picturale, osant transgresser ce mur invisible qu'est le quatrième au théâtre pour proposer une interdépendance des pratiques artistiques. Ici le texte n'est pas uniquement récit, il est aussi illustration visuelle et partition sonore.

Ainsi peut-on dire que *Niagara* constitue une hybridation réussie en ce sens qu'il importe peu que l'œuvre soit lue ou écoutée car les deux médias parviendront à restituer toute la complexité des enjeux du projet butorien. Cependant, la lecture laisse le lecteur maître de sa réalisation tandis que l'audition d'une diffusion place l'auditeur à la merci de la voie que le réalisateur aura lui-même choisi de suivre dans le livre mais aussi, peut-être, des réticences

des équipes technique devant le défi sonore ambitionné par Butor. Voilà sans doute le dernier jeu de piste orchestré par l'auteur, celui de l'audition d'une diffusion texte à l'appui, comme cela peut se faire à l'opéra, pour relever les variations et trouver encore une voie, qui n'aurait pas forcément été proposée dans le livre.

Néanmoins, il demeure que les deux médias parviendront à exprimer la complexité du projet tout autant que ses engagements, sans que l'un ou l'autre de ces médias n'amputent l'œuvre d'une de ses révolutions autour du son.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

François René de Chateaubriand, *Atala – René*, Paris, Le Livre de Poche, 2007.

François René de Chateaubriand, *Essai sur les révolutions - Génie du christianisme*, Paris, éd. Maurice Regard, 1978.

François René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Gallimard, 2007.

Œuvres de Michel Butor

Michel Butor, *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Paris, Gallimard, 1965.

Michel Butor, *Degrés*, Paris, Gallimard, 1960.

Michel Butor, *Hespérides et Harengs* dans *Travaux d'approche*, Paris, Gallimard, 1972.

Michel Butor, *La Banlieue de l'aube à l'aurore ; Mouvement brownien*, Montpellier, Fata Morgana, 1968.

Michel Butor, *La Modification*, Paris, Éditions de minuit, 1957.

Michel Butor, *L'Emploi du temps*, Paris, Editions de minuit, 1956.

Michel Butor, *Passage de Milan*, Paris, Gallimard, 1954.

Michel Butor, *Réseau aérien*, Paris, Gallimard, 1960.

Entretiens avec Michel Butor

Carlo Ossola, *Conversation sur le temps*, Paris, La Différence, 2001.

Gérard Blanchard, « Intervalle, de M. Butor. » dans *Communication et langages*, n°28 (1975), p. 124-125.

Jaques Poirier, « « Le bon fantôme » : Les épopées géographiques de Michel Butor », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°3 (2014), p. 583-595.

Lucien Dällenbach, *Butor aux quatre vents* suivi de *L'écriture nomade*, par Michel Butor, Paris, José Corti, 1997.

Michel Butor, *Curriculum vitae : entretiens avec André Clavel / Michel Butor*, Paris, Plon, 1996.

Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, Paris, La Différence, 1993.

Entretien de Michel Butor *et al.*, « L'écrit et la peinture », dans *Roman 20-50*, n°1 (2014), p. 103-128.

« Entretien avec Michel Butor », *Roman 20-50*, n°62 (2016), p. 159-177.

« Discussions », propos transcrits par Pascal Surget, dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°3 (2014), p. 667-687.

Travaux sur Michel Butor

Christian Miehé, *Michel Butor et la critique d'art*, Thèse de doctorat en littérature française et comparée, arts du spectacle et musicologie, sous la direction de Serge Bourjea, École doctorale de l'Université Paul Valéry Montpellier III, 2009.

Jean-Claude Vareille, « Michel Butor ou l'intertextualité généralisée », dans *Le Plaisir de l'intertexte-Formes et fonctions de l'intertextualité*, Peter Lang éd., 1989, 2è éd. (éd. originale 1986), Actes du colloque de Duisburg,

Gérard Blanchard, « Le structuralisme de Michel Butor » dans *Communication et langages*, n°11 (1971) p. 5-23.

Gisèle Leyicka-Bissanga, *Michel Butor : du roman à l'effet romanesque*, Thèse de doctorat en littérature, sous la direction de Eric Benoit, École doctorale Montaigne-Humanités, 2014.

Lucien Giraudo, « Parcourir le monde en compagnie de Michel Butor et Julius Baltazar », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol. 114 (2004), p. 571-581

Marc Fumaroli, « Allocution d'ouverture », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol. 114 (2004), p. 515-517.

Mirelle Calle-Gruber, *Butor pluriel*, Kingston, Dep. d'études françaises de Queen's University, 1990.

Nadia Birouk, *Les représentations du lecteur réel dans quelques récits de voyage de Michel Butor*, Thèse de doctorat en littérature, sous la direction d'Eric Benoit, Université Rennes 2, 2012.

Patrick Hubner, « Le livre ouvert de Butor sur l'Amérique. », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°3 (2014), p. 631-640.

Stéphane Girard, « Éléments d'énonciation hétérotopique postmoderne dans *6 810 000 litres d'eau par seconde*. Étude stéréophonique (Niagara) de Michel Butor », dans *Études françaises*, n°1 (2009), p. 139-159.

Travaux sur la radiophonie

Jean Tardieu, *Grandeurs et faiblesses de la radio*, Paris, Unesco, 1960.

Jean-Pierre Martin, *La bande sonore : Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, José Corti, 1998.

Pascal Lécroart et Julia Peslier, « Écriture dramatique et radio » dans *Sken&graphie* [En ligne], n°3 (2015).

Pierre-Marie Héron, « Fictions hybrides à la radio », dans *Le Temps des médias*, n°1(2010), p. 85-97.

Travaux sur la musique

Marion Coste, *Une leçon de musique donnée aux mots : ruser avec les frontières dans l'œuvre de Michel Butor*, Thèse de doctorat en littératures, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Université Sorbonne Paris Cité, 2015.

Michel Butor, « Composition littéraire et composition musicale. » dans *Communication et langages*, n°13 (1972), p. 30-34.

Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Paris, Minerve, 2013.

Jean Chatauret, « La perspective sonore », dans *Communications*, n° 85 (2009), p. 139-154.

Travaux sur la question du support

Clairval François. « La chose imprimée », ouvrage collectif, dans *Communication et langages*, n°36 (1977), p. 121.

Gilles Deleuze, *Différence et répétitions*, Paris, PUF, 2013.

Hélène Eck, « Médias audiovisuels et intellectuels », dans Michel Leymarie *et al.*, *L'histoire des intellectuels aujourd'hui*, Paris, PUF, 2003, p. 201-225.

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « Forme et roman. » dans *Littérature*, n°108 (1997). p. 77-91.

Michel Butor, « Propos sur l'écriture et la typographie », dans *Communication et langages*, n°13 (1972), p. 5-29.

Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil, 1982.

Thierry Paquot, « Michel Butor (1926-2016). L'expérimentateur textuel », dans *Hermès, La Revue*, n°3 (2016), p. 179-184.

Umberto Eco, *L'oeuvre ouverte*, trad. Chantal Roux de Bézieux et André Boucourechliev, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

Travaux sur le genre romanesque

Jean Bessière, « Questions initiales sur les théories du roman et sur le roman », *Questionner le roman. Quelques voies au-delà des théories du roman*, sous la direction de Jean Bessière. Paris, PUF, 2012, p. 33-86.

Jean-Claude Martin, « Les narrateurs du nouveau roman » dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°36 (1984). p. 69-83.

Jean-Pierre Goldenstein, *Lire le roman.*, Paris, De Boeck Supérieur, 2005.

Léo Spitzer, « Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor » dans *Étude de style*, Paris, Gallimard, 1970.

Michel Butor, « Individu et groupe dans le roman. » dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°14 (1962), p. 115-131;

« Les étapes du Nouveau roman. Alain Robbe-Grillet entretien avec Jacques Bersani », *Le Débat*, n° 50 (1988), p. 267-272.

Travaux sur la poétique

Annie Mavrakis, « Un rêve de Michel Butor », dans *Poétique*, n°139 (2004), p. 315-323.

Leyla Perrone-Moises, « L'intertextualité critique » dans *Poétique*, n° 27 (1976).

Maria Cristina Pirvu, *Le retour en avant : Michel Butor et le problème poétique de la répétition*, Paris, l'Harmattan, 2011.

Marie-Laure Bardèche, *Le principe de la répétition*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Michel Butor, « Vivant en Français », dans *Défense et illustration de la langue française aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2013, p. 49-50.

ANNEXE

Michel BUTOR "6 810 000 litres d'eau par seconde"

Numéro : PHD94027283

Titre collection : Inter actualités de 13H00

Chaîne : France Inter

Date de diffusion : 22.09.1965

Statut de diffusion : Première diffusion

Heure de diffusion : 13:41:29

Heure de fin de diffusion : 13:44:54

Thématique : Littérature

Genre : Reportage

Nature de production : 01

Titre tranche horaire : Inter actualités de 13H00 du 22 septembre 1965

Canal : OL/FM

Jour : mercredi

Type de description : Sujet

Générique : PAR,Butor Michel

Describeurs : Butor Michel

littérature

Résumé : Michel BUTOR est interviewé sur son livre.

Date d'enregistrement : 22.09.1965

Société de programmes : ORTF

Producteurs : Producteur, Paris : Office national de radiodiffusion télévision française, 1965

Type de traitement : Défaut Actualité

30-05-2017 Poste de Consultation Multimédia INA page 1/1

RETRANSCRIPTION

Speaker : Actualité littéraire maintenant : Jean Bourvier vous êtes tout seul aujourd'hui au micro avec Michel Butor, un des chefs de file du nouveau roman à travers, du reste, la sortie aujourd'hui de son dernier ouvrage.

Interviewer : Michel Butor, je suis ravie de vous recevoir à ce micro d'inter actualités à l'occasion de la sortie de votre dernier ouvrage, un essai, une étude stéréophonique dites-vous, qui vient de sortir chez Gallimard sous le titre *6 810 000 litres d'eau par seconde*. J'imagine que seul le Niagara peut avoir un débit pareil.

Michel Butor : Oui c'est le début moyen des chutes du Niagara et c'est un spectacle évidemment assez impressionnant.

ITW : Et le titre est impressionnant effectivement. Quand on feuillette ce livre qui est assez épais, de grand format, on perçoit, et c'est vous qui le dites, c'est vous qui nous aidez au départ car il est toujours assez difficile de vous approcher, du moins en littérature. Vous dites que vous avez voulu faire à la fois un poème, un essai et un roman. Alors première question : le poème. C'est le poème, je vous le dis tout de suite qui m'a le plus attaché.

MB : On peut prendre ce livre comme un poème. Moi j'ai cherché depuis des années, enfin depuis mon enfance, je cherche à écrire de la poésie et il m'a fallu passer par un certain nombre de détours, en particulier par le roman. Il a fallu que ma poésie passe par le roman et on peut dire que ce livre est un poème mais c'est un poème dans lequel il y a des éléments romanesques intégrés et aussi dans lequel il y a les éléments d'un essai qui est également intégré. C'est-à-dire que c'est un poème long. Or pendant ces dernières années, je peux même dire ces dernières décades, en France, on ne faisait plus beaucoup de poèmes longs, on faisait des poèmes brefs, de l'instantané et moi j'ai cherché et je cherche toujours à écrire des poèmes longs, c'est-à-dire une poésie qui prenne à l'intérieur d'elle-même et l'essai, et le roman, ce que faisaient d'ailleurs les poètes anciens.

ITW : Il y a aussi un dialogue, effectivement, dans cet ouvrage.

MB : Et bien les chutes du Niagara c'est un lieu remarquable, d'abord parce que c'est un phénomène naturel tout à fait impressionnant, et c'est un lieu remarquable aussi par ce que les hommes en ont fait et y font autour.

ITW : Et votre coup d'œil est terrible, je dois le dire.

MB : Les chutes du Niagara c'est le lieu classique des voyages de noces pour les États-Unis et le Canada, un peu comme Venise, en Europe. Mais d'une façon beaucoup plus forte. D'autre part à Venise il y a une présence historique considérable qui n'est pas aux chutes du Niagara. Aux chutes du Niagara on est devant une espèce de... d'affirmation formidable de la nature et les Hommes l'ont canalisé en installant toutes sortes de petites choses tout autour. Et lorsque l'on se promène dans les environs des chutes, dans le parc qui les entoure, on voit tout le temps des jeunes mariés et on entend tout le temps des jeunes mariés. Or pour moi il n'y a rien de plus passionnant que des voyages de noce.

ITW : Voilà donc soulignée l'étude psychologique, sociologique, troisième grande idée : le roman.

MB : Le roman, et bien tous ces dialogues entre des couples ou... il y a aussi des célibataires, il y a quelquefois des monologues, et bien tout ces dialogues forment comme de petits romans, de petits romans qui sont noyés dans la pâte du livre.

ITW : Et l'ensemble de ces voix, ces appels, ces réponses créent en quelque sorte ce climat stéréophonique qui est le sous-titre de votre livre.

MB : Et bien ce texte a été fait à cause d'une commande de la radio de Stuttgart. Nous avons maintenant des appareils qui sont merveilleux, qui peuvent produire des effets d'une grande finesse mais il faut reconnaître que jusqu'à présent nous ne sommes pas encore bien capable de les utiliser. Nous avons en notre possession de très belles machines mais nous ne savons pas très bien quoi en faire. Et dans ce travail, dans cette étude, j'ai cherché ce qu'on pouvait faire avec des appareils stéréophoniques.

ITW : Voilà qui va faire plaisir à nos amis techniciens, j'imagine. Je vous remercie Michel Butor, je rappelle donc que votre dernier ouvrage vient de sortir chez Gallimard sous le titre *6 810 000 litres d'eau par seconde*.

Essai de description des chutes du Niagara

Numéro : PHD99203711

Titre collection : Michel Butor

Chaîne : France Culture

Date de diffusion : 10.02.1967

Statut de diffusion : Première diffusion

Heure de diffusion : 22:47:00

Heure de fin de diffusion : 23:04:47

Thématique : Littérature

Genre : Entretien

Nature de production : 01

Notes de titre : 5

5/12

Canal : FM

Jour : vendredi

Type de description : Épisode ou partie d'un programme

Générique : PRO, Charbonnier Georges

PRE, Charbonnier Georges

PAR, Butor Michel

Descripteurs : livre ("6 810 000 litres d'eau par seconde")

livre ("Mobile")

temps-durée

chute d'eau (Niagara)

vitesse

Résumé : Georges CHARBONNIER s'entretient avec l'écrivain Michel BUTOR. Cinquième entretien d'une série de douze où il est question du livre " 6 810 000 litres d'eau par seconde" : les formats de ses livres ; le thème de l'accélération et de la vitesse dans ce livre ; le débit des chutes du Niagara ; à 9' : son livre "Mobile" qui fait référence à une ville dans l'Alabama aux États-Unis ; l'impression du temps qui s'écoule au cours du récit.

Date d'enregistrement : 01.01.1967

Société de programmes : ORTF

Producteurs : Producteur, Paris : Office national de radiodiffusion télévision française, 1967

Type de traitement : Défaut Production

30-05-2017 Poste de Consultation Multimédia INA page 1/1

RETRANSCRIPTION

Speaker : Entretiens avec M Butor, une émission de Georges Charbonnier, Assistance de réalisation [...]. Aujourd'hui Essai de description des chutes du Niagara.

Georges Charbonnier : J'imagine les œuvres de Michel Butor posées devant moi.

Michel Butor : Oui.

GC : C'est très important la forme d'un livre.

MB : Oui.

GC : D'après la forme de ces livres, je vais pouvoir faire plusieurs tas, il y a un tas où je vais mettre *La Modification*, *L'Emploi du temps*, par exemple. Il y a un tas où je vais mettre *Passage de Milan* et c'est le tas qui me gêne le plus parce que dans ce tas, compte tenu de ces dimensions, c'est-à-dire la dimension d'un ouvrage courant de la NRF il faut que je mette avec lui votre essai sur Baudelaire par exemple et je suis un peu gêné pour le relier autrement que par la forme d'un livre. Mais je sens que le premier tas, celui que j'avais fait avec *La Modification* et *L'Emploi du temps*, celui-là est bon, il signifie quelque chose. Et puis j'ai un deuxième tas qui signifie quelque chose aussi c'est un tas dans lequel je peux mettre *Mobile* et *6 810 000 litres d'eau par seconde*. Là j'ai à faire à deux livres presque carrés, épais, et si je les ouvre tous rapidement je vois d'un coup que j'ai à faire à des choses tout à fait différentes.

Avec *La Modification* j'ai un texte, je ne le lis pas, il se présente comme un texte ordinaire, je referme. Et puis j'ouvre assez rapidement les deux autres, *Mobile* et *6 810 000 litres d'eau par seconde* et du premier coup je vois que ce sont des organisations différentes. Ça ne se présente pas comme un texte courant, il y a des colonnes, il y a différents caractères des romains gras, des romains moins gras, des italiques, immédiatement je vois que c'est différent et en même temps c'est différent des autres mais c'est pareil. Dans les deux je vois des similitudes, c'est pourquoi je les rapproche et je pense que les États-Unis ce n'est pas la seule façon de les rapprocher. Je vois que les livres eux mêmes par leur aspect, c'est important l'aspect d'un livre, par leur aspect intérieur, c'est important l'aspect intérieur d'un livre, on achète un livre sur sa tête, on achète un livre sur la façon dont on vient de l'ouvrir une seule fois et le refermer. Là je vois une multitude de parentés.

Or manifestement si je lis, je vois aussi des changements. Alors c'est le détail de ces parentés et de ces changements, c'est ce qui fait que je peux un tas avec deux livres et ça n'est qu'une image qui me fait poser cette question.

MB : Oui il y a trois livres qui ont le même format, c'est *Mobile*, *Description de San Marco* et *6 810 000 litres d'eau par seconde*, et il est certain que ces trois livres ont de...

GC : Je précise que *Description de San Marco* est aussi édité sous une autre forme et c'est pourquoi je ne l'avais pas mis dans le même tas.

MB : Oui mais ces trois livres pour moi ont beaucoup de rapport. Ils s'enchaînent comme les romans *L'Emploi du temps*, *La Modification*, *Degrés* s'enchaînent. Et bien là aussi ça s'enchaîne, on peut dire cela s'enchaîne de la façon suivante : *Mobile* est une étude sur la mobilité, *Description de San Marco* est au contraire une étude sur un monument, sur quelque chose de stable et dans *6 810 000 litres d'eau par seconde*, et bien il y a une sorte de monument liquide – n'est-ce pas ? – de monument qui est un perpétuel mouvement. Puisqu'on parlait des titres tout à l'heure et bien le titre est évidemment un titre assez singulier *6 810 000 litres d'eau par seconde*.

GC : J'ai envie de dire que ça bouge plus que *Mobile*.

MB : Ah mais oui.

GC : Voilà ce que je sens, je sens de l'un à l'autre un mouvement plus intense, un mouvement, une accélération de l'un à l'autre.

MB : Oui il y a certainement une accélération d'ailleurs c'est un livre qui est fait en quelque sorte sur le thème de l'accélération. *6 810 000 litres d'eau par seconde* c'est le débit moyen des chutes du Niagara. Et évidemment c'était important de mettre comme titre un débit : la constance de quelque chose de mobile et de quelque chose de très mobile, c'est la constante d'une précipitation. Donc c'est le moyen de faire un monument en mouvement, cette organisation fixe en train de se détruire, d'exploser comme dans un livre comme *Degrés*.

GC : Par la mesure je l'immobilise ?

MB : Oui et bien là nous avons en quelque sorte une organisation en mouvement que j'étudie par ces vitesses. D'ailleurs j'ai eu envie pendant très longtemps d'écrire un roman dans lequel la notion de vitesse aurait été essentielle, où les personnages en quelque sorte auraient été caractérisés par leur vitesse et par la façon dont ils parcourent l'espace. J'ai fait une étude récemment sur Jean-Jacques Rousseau, sur *La Nouvelle Héloïse* et là j'ai pu constater que dans *La Nouvelle Héloïse*, chacun des personnages principaux a une liaison différente à l'espace. Il y en a qui voyagent très peu, il y a des personnages centraux qui se déplacent très peu, autour du lac de Genève et puis il y en a qui se déplacent de Paris, Londres, Paris ou Rome dans un cercle Londres Paris Rome Saint-Pétersbourg. Il y a un espèce de cercle de grandes capitales et puis il y en a un qui fait le tour du monde. On a ainsi des cercles concentriques et on a là évidemment quelque chose de très riche, de très fascinant.

Alors cette notion de vitesse – n'est-ce pas ? – de donner comme titre un débit c'était quelque chose de très important pour moi. Et je me suis aussi amusé à donner ce titre là parce que c'est un titre qui est long mais qu'on est obligé de prononcer vite. C'est un titre long mais qui indique quelque chose de rapide. Et c'est un titre qui est difficile à retenir.

GC : La seule chose difficile à retenir c'est le six ou le huit pour le début c'est là l'ambiguïté. Va-t-on dire « six millions huit cent dix » ou « huit millions six cent dix » et une fois qu'on est lancé c'est fini tout part le titre vient entier.

MB : Oui, oui, c'est ça. Dans les titres précédents il y avait des jeux de mots, il y avait des significations chatoyantes si vous voulez. C'était des mots qui faisaient question, par exemple *Le Passage de Milan*, bon, *L'Emploi du temps*, mot employé dans plusieurs sens à la fois. Et on le sent très bien, dès qu'on a un titre comme ça on se pose la question « dans quel sens on prend ça ».

GC : Oui dès *Le Passage de Milan* on se pose la question, on se demande dans quel sens, justement on voit bien le premier jeu de mot, on voit bien que *Le Passage de Milan* ça peut être le nom d'un passage, d'une rue, ça peut signifier le passage de l'oiseau, le milan et puis il y a une interrogation qui vient en plus qui vient tout au long du livre malgré soi ou tout du moins malgré moi, je le localisais dans le quartier de l'Europe et ça n'est pas dans le quartier de l'Europe tout à fait que je voyais le livre. Alors j'entendais bien vous connaissant que c'était un piège supplémentaire que vous aviez posé et que vous m'emmeniez vers le quartier de l'Europe pour me dire ce n'est pas tout à fait là que ça se passe.

MB : C'est vrai j'ai pensé au quartier de l'Europe, il y a d'ailleurs une rue de Milan qui est dans le quartier de l'Europe.

GC : C'est bien ce qui attire.

MB : Il y a la rue de Milan et c'est une couleur parisienne qui correspond au quartier de l'Europe mais il est précisé dans le livre que c'est beaucoup plus à l'extérieur de Paris, c'est beaucoup plus sur les bords de Paris, c'est sur la frontière de Paris et d'autre chose de Paris. Dans tout ces titres il y a ainsi une question, c'est fait exprès, ce sont des mots qui sont mis comme ça en évidence. Ils sont choisis de telle sorte pour qu'on se demande ce qu'ils veulent dire. Donc nous avons là dans le titre, en raccourci, ce qu'il se passe à l'intérieur de tout le livre et c'est la même chose aussi pour *Mobile*, *Mobile* évidemment il y a là une référence à...

GC : A la mécanique, c'est la référence à laquelle on pense tout de suite.

MB : A la mécanique, il y a la référence à l'art de Calder, mais pour quiconque connaît un tout petit peu les États-Unis et bien qui sait que c'est un livre qui concerne les États-Unis, il pense tout de suite à une ville américaine Mobile Alabama et l'ambiguïté est renforcée par le fait que le livre commence justement par l'Alabama. Dans des versions antérieures j'avais mentionné la ville de Mobile dans les premières pages et puis l'évolution du livre a fait que j'ai supprimé la mention de la ville.

GC : Et puis alors ça bloquerait le sens

MB : Oui et puis le seul fait qu'il y est Mobile dans la couverture et l'Alabama dans la première page rend présent la ville de Mobile, Alabama. Ville dont la présence m'intéressait à plus d'un titre, premièrement parce que c'est un nom français, c'est une ville qui a un nom français, et d'autre part parce que et bien c'est un des points les plus critiques du racisme américain, dans la ville de Mobile.

Alors là, dans ce titre, il y a une ambiguïté numérique, n'est-ce pas, ce nombre long est difficile à retenir. Il y a une espèce d'hésitation et je l'ai pris à cause de ce tremblement qu'il y a dans la lecture et dans l'évocation.

GC : Bon il y a un tremblement dans la lecture c'est la certitude dès que le titre est reçu.

MB : Oui, oui.

GC : Il n'y a aucune espèce de doute c'est un débit.

MB : Oui, oui, oui.

GC : Et malgré soi avant d'ouvrir le livre, je pense à ma réaction avant d'ouvrir le livre en le recevant, sans savoir ce qu'il contenait je n'ai pas pensé Niagara j'ai pensé Zambèze et je me suis renseigné pour savoir si c'était le débit du Zambèze, ça ne l'était pas.

MB : Il y a une ambiguïté calculée parce que après coup on sait qu'il s'agit bien des chutes du Niagara et que cela ne peut être que les chutes du Niagara et que par conséquent ce titre désigne son objet d'une façon qui est parfaitement précise.

GC : Oui mais avec le titre viennent d'abord un certain nombre de mots. Avec le titre est venu pour moi Zambèze puis Amazone, enfin il y a déjà une cellule.

MB : Il y a déjà une cellule de signification qui est impliquée par un titre pareil mais il y a un décalage qui est dans le titre.

GC : Et puis il n'est pas certain que ce soit une chute, chute ne vient pas tout de suite.

MB : Chute ne vient pas tout de suite, non. Après ça, en effet, une fois qu'on est entré dans le livre ou qu'on en a entendu parler tout simplement alors le titre se précise et on sait que « 6 810 000 litres d'eau par seconde » c'est 6 810 000 litres d'eau qui tombent par seconde. Au premier abord on ne sait pas forcément qu'ils tombent, c'est après coup. Dans le titre même il y a tout une histoire qui est là, il y a toute une aventure avec le lecteur qui est là, il y a un résumé du livre qui est non seulement dans la signification précise qui se dévoile à la fin mais il y a une histoire de cette signification qu'on peut mettre en évidence à partir...

GC : C'est ça, c'est un titre qu'on ne recueille pas immédiatement. De l'eau, où cette eau, le nom de cette eau, le mouvement de cette eau. Et j'ai deux sens perpendiculaires et le bon ne vient qu'en second.

MB : Alors cette notion de précipitation qui est liée aux chutes du Niagara va être accentuée par le fait que le temps va y être représenté, va y être utilisé dans une accélération. Dans des livres précédents je m'étais beaucoup intéressé aux unités de temps. Aux unités de temps et de lieu enfin pour les raisons dont nous avons parlé tout à l'heure à cause des avantages stylistiques que représentent ces unités. On pourrait dire que cela vient en particulier d'une réflexion sur la tragédie classique française et le rôle et l'intérêt que pouvaient avoir les unités. Et cette réflexion sur la tragédie classique est devenue une réflexion sur l'emploi d'unités diverses, d'unités complexes et ainsi de suite.

Dans un livre comme *Mobile* le temps passe de deux façons. On peut dire qui sont presque perpendiculaires l'une à l'autre. On peut dire qu'il y a le temps superficiel si je puis dire qui est le temps de la description. Dans *Mobile* on voit les cinquante états, on passe, on évoque les cinquante états les uns après les autres, ça fait cinquante chapitres. Et dans chaque chapitre, il passe une heure. Ceci parce que j'ai absolument besoin de savoir quel est l'éclairage de quelque chose. Un objet n'existe pas pour moi sans sa lumière sans l'espace qui l'entoure, c'est pourquoi j'ai tellement besoin de préciser l'heure du jour. Alors les heures du jour défilent ce qui va faire qu'il passera un peu plus de deux jours à l'intérieur de *Mobile*.

Perpendiculairement à ce temps là il y a se déployant peu à peu le temps de l'histoire des États-Unis. Et dans *6 810 000 litres d'eau par seconde* il y a douze chapitres, qui correspondent aux douze mois de l'année parce que j'avais besoin d'évoquer ce lieu dans tout ses éclairage et dans toutes ses saisons.

GC : Et dans toutes ses couleurs.

MB : Dans toutes ses couleurs, oui. Et dans chacun de ces douze chapitres le temps passe, une heure dans le premier chapitre, deux heures dans le deuxième chapitre, trois heures dans le troisième chapitre et ainsi de suite. C'est-à-dire que le temps s'accélère par rapport à la lecture. Le temps passe de plus en plus vite. Nous avons déjà deux temps superposés. Nous avons une heure qui est prise au premier mois et puis ensuite on saute à deux heures qui sont prises un mois plus tard puis on saute à trois heures qui sont prises un mois plus tard. Par rapport à ce temps qui s'accélère et bien il y a cette espèce si j'ose dire d'accélération absolue, d'accélération immobile dont l'image est formée par les chutes du Niagara elles-mêmes.

GC : Alors disons une accélération constante.

MB : Oui c'est le monument de l'accélération les chutes du Niagara. Alors ce monument de l'accélération est saisi par un langage à quoi il arrive des aventures. En un sens les chutes du

Niagara sont, comme beaucoup de choses – n'est-ce pas ? – elles sont indescriptibles. On peut dire que tout en un sens est indescriptible parce que la description n'épuise jamais son objet, qu'on a beau décrire indéfiniment un tableau, cela ne remplace pas la vision de ce tableau mais les choses sont descriptibles tout de même, heureusement, parce que lorsque nous voyons un tableau après une description nous le voyons d'une façon tout à fait différente qu'avant et nous pouvons nous servir d'une description d'objet que nous n'avons jamais vu pour situer par rapport à eux les objets que nous avons vus.

Numéro : PHD99205658

Chaîne : France Culture

Date de diffusion : 22.11.1967

Statut de diffusion : Première diffusion

Heure de diffusion : 20:00:00

Heure de fin de diffusion : 21:02:30

Thématique : Fiction

Genre : Dramatique

Nature de production : 01

Canal : FM

Jour : mercredi

Type de description : Emission simple

Générique : REA, Guinard Philippe

AUT, Butor Michel

INT, Chaumette François

INT, Negroni Jean

INT, Renaud Madeleine

INT, Gence Denise

INT, Alari Nadine

INT, Achard Marie Claire

INT, Barbulée Madeleine

INT, Caprile Anne

INT, Doat Anne

INT, Girard Danièle

INT, Loran Marion

INT, Lasquin Christiane

INT, Légitimus Darling

INT, Versane Claire

INT, Pigaut Roger

INT, Orefice Gastone

INT, Mann Colin

INT, Fisher Fred

INT, Ledoux Fernand

INT, Brunel Jean

INT, Caussimon Jean Roger

INT, Fertey Jean Marie

INT, Galbeau Patrice

INT, Manuel Denis

INT, Mazzotti Pascal

INT, Messica Vicky

INT, Seck Douta

Descripteurs : Chateaubriand François René de

Niagara Falls

chute d'eau (Chutes du Niagara)

Descripteurs secondaires : Etats Unis

Résumé : Etude stéréophonique

Notes : - 1ère diffusion le 22/11/67 sur France-Culture en monophonie et simultanément sur

France-Musique en stéréophonie.

- 2ème diffusion le 10/10/68 sur France-Culture en monophonie et simultanément sur France-Musique en stéréophonie.

- Version abrégée sous 40L00022, 2 bobines, 46'30", SE.

- Version abrégée copie Mono sous 41L00092, 2 bobines, 46'30", SE.

Date d'enregistrement : 29.05.1967

Société de programmes : ORTF

30-05-2017 Poste de Consultation Multimédia INA page ½

Producteurs : Producteur, Paris : Office national de radiodiffusion télévision française, 1967

Type de traitement : Défaut Production

30-05-2017 Poste de Consultation Multimédia INA page 2/2
