

Le structuralisme de Michel Butor

In: Communication et langages. N°11, 1971. pp. 5-23.

Résumé

On classe, par habitude, Michel Butor dans le « Nouveau Roman ». Mais est-il romancier ? est-il critique ? est-il poète ? C'est avant tout un homme qui s'occupe du langage ; peu importe le genre de son expression. Ses recherches, ses tentatives, ses écrits n'ont pas d'autre raison, d'autre but que de renouveler — en le bouleversant, si nécessaire — le phénomène de l'écriture, comme celui de la lecture. « De plus en plus, dit Gérard Blanchard à la fin de cet article, les textes de Michel Butor se présentent à nos yeux comme des partitions de textes dont l'interprétation ou, plutôt, les diverses interprétations dépendent de nous. Tant vaut le lecteur, tant vaut le texte. » Mais Butor a, pourrait-on dire, le goût de valoriser son lecteur ; il le guide à travers le champ des interprétations possibles : il va même jusqu'à définir la typographie et la mise en pages de ses écrits, comme en témoigne Massin.

Citer ce document / Cite this document :

Blanchard Gérard. Le structuralisme de Michel Butor. In: Communication et langages. N°11, 1971. pp. 5-23.

doi : 10.3406/colan.1971.3880

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_1971_num_11_1_3880

LE STRUCTURALISME DE MICHEL BUTOR

par Gérard Blanchard

On classe, par habitude, Michel Butor dans le « Nouveau Roman ». Mais est-il romancier ? est-il critique ? est-il poète ? C'est avant tout un homme qui s'occupe du langage ; peu importe le genre de son expression. Ses recherches, ses tentatives, ses écrits n'ont pas d'autre raison, d'autre but que de renouveler — en le bouleversant, si nécessaire — le phénomène de l'écriture, comme celui de la lecture. « De plus en plus, dit Gérard Blanchard à la fin de cet article, les textes de Michel Butor se présentent à nos yeux comme des partitions de textes dont l'interprétation ou, plutôt, les diverses interprétations dépendent de nous. Tant vaut le lecteur, tant vaut le texte. » Mais Butor a, pourrait-on dire, le goût de valoriser son lecteur ; il le guide à travers le champ des interprétations possibles : il va même jusqu'à définir la typographie et la mise en pages de ses écrits, comme en témoigne Massin.

*Je publie mes livres comme des questions :
qu'est-ce que vous pouvez me dire
qui m'intéressera à propos de ces ouvrages
que j'ai faits ?*

Michel Butor, *Entretiens*.

LA METHODE D'EDGAR POE ¹

*... Un roman est,
comme certains tableaux du XV^e siècle,
une composition complexe dont on n'a jamais fini
de déchiffrer l'architecture cachée,
les problèmes que le peintre a parfois résolus,
parfois simplement posés.*

Il est visuellement évident que les œuvres de Michel Butor ne se conforment que partiellement aux conventions d'écriture qui nous sont familières ; partant, elles modifient nos habitudes de lecture, donc notre attitude de lecteur.

Des longues périodes de *degrés*, par exemple, coupées en alinéas après des virgules, aux typographies diversifiant les voix de ses derniers poèmes (*Mobile*, *Description de San Marco*, *Niagara*), on est frappé par l'extraordinaire attention que

1. On pourrait recommencer la démonstration qui suit aussi bien à partir de Mallarmé ou de Raymond Roussel.

Michel Butor accorde à ce qu'il appelle lui-même « la physique du livre ». Les transformations qu'il impose à la « typographie ordinaire » révèlent la minutie d'un écrivain qui déjà dans l'écriture de sa page a « en vue » l'imprimé. Cette programmation, qui tient compte dans ses moindres détails des moyens d'expression choisis par l'auteur, s'effectue aussi à un niveau plus général dans l'établissement des structures qui vont régir l'œuvre.

Il s'agit pour nous, ici, de déchiffrer — avec l'aide de Butor — l'architecture cachée de quelques-uns de ses « tableaux ».

Pour Butor, en effet, « le mot n'est pas seulement un signe sonore, mais aussi un signe visuel qui a dans une large mesure les mêmes propriétés que les autres signes visuels ». De même, « ... les personnages d'un roman, ce sont des mots à un degré supérieur..., ce ne sont pas des personnages réels, ce sont des ensembles de mots... » et encore « ... je vais déployer les possibilités inconnues des mots et en déployant ces possibilités inconnues ce sont des aspects inconnus du monde qui vont m'apparaître ».

De tous ces mots, il nous semble important de savoir ce que Butor fait ; de l'ordre qu'il leur donne dépend une façon nouvelle d'appréhender — donc de faire — le monde, notre contemporain.

« Lorsque l'on compose non seulement avec des mots mais avec des *masses* de texte, par exemple des citations plus ou moins littérales, parfois fort longues, prises un peu comme des mots, on se trouve devant des problèmes d'ajustement vertigineux². »

Cette conscience de notre nécessité d'agir sur les mots, c'est à partir d'Edgar Poe qu'elle se révèle d'une manière nouvelle. Et pour Poe, l'ordonnancement des mots passe par le tamis mathématique.

« Le plus haut degré de l'intelligence imaginative est toujours mathématique par excellence, et réciproquement », écrit Edgar Poe.

Pour peu qu'on lise avec soin les romans de Butor, on constate qu'ils sont construits sur des rapports mathématiques et que des formes numérales les organisent... « Butor, nous dit Jean Roudaut³, s'est suffisamment attaché au problème des nombres pour consacrer son diplôme d'études supérieures aux *mathématiques* et à l'idée de nécessité. »

On doit rapprocher ce souci du calcul littéraire de celui qu'éprouvèrent le maître Raymond Roussel et l'ancêtre Edgar Allan Poe. Jean Roudaut, dans la bibliographie de son essai sur

2. Michel Butor : *Répertoire II* (Editions de Minuit, p. 299).

3. Jean Roudaut : *Michel Butor ou le livre futur* (Gallimard, Paris, 1964).

Michel Butor ou le livre futur, nous propose une voie de réflexion que nous allons, ici, tout d'abord, adopter : celle de la *programmation* que Poe développe dans « La philosophie de la composition »⁴.

A l'écoute des *Entretiens* de Georges Charbonnier avec Michel Butor, on est frappé par la volonté que l'auteur déploie à démontrer l'élaboration de sa composition. Chaque œuvre, chaque partie, est structurée et Butor s'en explique — nous le verrons tout à l'heure — sans qu'il estime pour cela son imagination lésée : « Toutes ces organisations sont là pour aider l'inspiration, pour provoquer l'inspiration. C'est un défi, en quelque sorte, que l'écrivain se donne à lui-même pour que l'inspiration soit une véritable inspiration. »

Dans ses *Réponses à Tel quel*, Butor disait aussi : « Je m'efforce de contrôler de mieux en mieux ce que je fais et, comme je m'attaque à des problèmes de plus en plus complexes, je suis obligé de mettre au point des instruments de haute précision. Il faut de bien belles mécaniques pour aller vite, pour voir loin, pour construire grand. Il n'y a donc pas une écriture qui viendrait se surajouter à la construction comme un vernis qu'on passerait au dernier moment. Il y a la composition de l'œuvre, et la forme de chaque phrase ; le choix de chaque mot doit en être une conséquence. »

Et Edgar Poe : « Je me propose de démontrer clairement qu'aucun détail de la composition de mon poème « le Corbeau » ne se peut expliquer par le hasard ou l'intuition, que l'œuvre s'est développée, pas à pas, vers son achèvement avec la précision et la rigueur logique d'un problème mathématique. »

Le débat n'est pas clos entre les tenants d'une inspiration romantique, du génie du Moi, et les défenseurs de la programmation des effets. Publicitaires, hommes de la création collective dans les mass media, ingénieurs-poètes, musiciens-électroniciens, etc. connaissent d'expérience ce type de création qu'Edgar Poe a été le premier, près de nous, à définir. Mais à l'encontre de ses admirateurs, tels Baudelaire ou Mallarmé, il a des détracteurs qui pensent à peu près ce que Denis Marion exprime dans son article sur « La méthode intellectuelle de Poe », paru dans la revue *Mesures* : « Ce que lui avait coûté son pénible et hasardeux labeur d'écrivain, il lui fallait encore l'escamoter au profit d'une imaginaire facilité, de même qu'il avait compensé par une richesse et un détachement fictifs sa

4. Edgar Poe, *Trois Manifestes*, traduits de l'anglais par René Lalou, Ed. Charlot, 1946. Maximilien Vox a reproduit dans sa collection « Brins de plume » la traduction de ce texte par Baudelaire, en préface du poème *le Corbeau*, traduit par le même.

misère et sa passion anormale pour la mort. Cela nous donne à croire, *même en l'absence de toute confirmation biographique*, que l'intuition immédiate et infaillible qui caractérise les héros de Poe (le « détective » Dupin, par exemple) — et Poe lui-même quand il se décrit résolvant un problème —, pourrait bien elle aussi n'être que le mirage par lequel l'analyste se console de ne parvenir à ses découvertes que par la route rampante et tordue d'une épuisante série de tâtonnements, la seule qui ait jamais permis à l'homme d'atteindre une vérité nouvelle. »

Revenons brièvement sur la programmation « *modus operandi* » exemplaire du « Corbeau », détaillée par Poe. Il choisit d'abord la *dimension* de l'œuvre et il la choisit brève, car « la brièveté doit être en raison directe de l'intensité de l'effet recherché ». Ensuite, le choix de l'*impression* ou effet à produire, puis le *ton* à adopter ; enfin il examine les *effets* artistiques à retenir et choisit le refrain. « Le plaisir, écrit-il, a pour seule origine la sensation d'identité, de répétition. Je résolus de varier, donc d'augmenter l'effet en conservant, en général, la monotonie du son, tout en modifiant, à chaque retour, celle de la pensée : c'est-à-dire, je décidai de produire des effets constamment renouvelés en faisant varier les applications du refrain, le refrain lui-même demeurant, dans l'ensemble, inchangé. »

Et Michel Butor : « J'ai étudié dans la musique classique les différentes formes qu'on pouvait donner au canon et j'ai vu qu'une des formes les plus intéressantes, c'était lorsqu'une des parties était reprise, non point exactement comme elle avait été donnée, mais quand elle était reprise à l'envers. »

Edgar Poe précise que l'adoption du refrain l'entraîne vers une division du poème en stances, le refrain servant de conclusion à chaque stance. Il détermine alors la meilleure sonorité du mot-refrain et choisit le fameux « Nevermore » qui se rapporte à « cette mélancolie dont j'avais décidé qu'elle donnerait sa tonalité au poème ».

Chez Butor, le choix des titres qui sont des supermots est fait avec la même minutie : « Dans le titre même, il y a toute une histoire, toute une aventure avec le lecteur. Il y a un résumé du livre, non seulement dans sa signification précise qui se dévoile, mais dans l'histoire de ce dévoilement. » Par exemple, « 6 810 000 litres d'eau par seconde, c'est le débit moyen des chutes du Niagara et, évidemment, c'était important pour moi de mettre comme titre un débit, c'est-à-dire la constante de quelque chose de mobile, et quelque chose de très mobile, la constante d'une précipitation ; ... c'est un titre 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... Dans les titres précédents, il y avait des jeux de mots, il y avait des significations chatoyantes. C'était des mots qui faisaient question, par exemple : *Passage de Milan*, *l'Emploi du temps*, des mots employés dans plusieurs sens à la fois... »

Dans le poème d'Edgar Poe, le personnage du Corbeau naît de la nécessité « d'une créature incapable de raisonner, bien que capable de parler », « Lénore » la jeune amante morte, de la nécessaire alliance de la beauté avec la mélancolie.

Aussi bien l'étroit espace de la chambre que le buste de Pallas sur lequel le corbeau vient se percher (et qui a été choisi en fonction de l'érudition de l'homme de la chambre), que la versification variée, tout a été déterminé par la structure préalablement choisie.

Pour Butor, le monde lui propose à la fois un ordre à découvrir et un ordre qu'il peut imposer en vue de classer et de présenter les éléments de sa composition et, par là, de les éclairer d'un jour nouveau. « Le sujet d'un livre, c'est la réalité telle qu'elle se dit et telle qu'elle s'oublie. » Le souvenir de l'angle droit se fait partout sentir dans *Degrés* dont la structure fait penser à un Mondrian.

« La structure de *la Modification* apparaît comme un cas particulier de ce qui est donné dans *Degrés*... Dans *Mobile*, on pourrait mettre en évidence des structures comparables à celles de *Degrés*... Quand j'ai écrit *Mobile*, je le pensais comme un détail agrandi de *Degrés*... Mais, évidemment, les choses se sont renversées. Dans *Degrés*, on a une organisation stable qui se met en mouvement, un mouvement qui la détruit, qui la fait exploser. Et l'on espère que dans cette explosion même se révèle la possibilité d'un autre ordre, disons d'une autre civilisation.

« Dans *Mobile*, je crois qu'on peut voir des organisations aussi fortes que celle qui est prise comme point de départ de *Degrés*, mais on les voit bouger, on peut les voir, au moins en partie, se faire et se défaire et d'autres se refaire. »

Les structures dont parle Butor sont des structures-machines en mouvement perpétuel, avec leurs glissements, leurs effacements, leurs passages les unes sur les autres, voire leurs transformations, transmutations, permutations, renversements, métamorphoses. Il y a autant de distance entre ces structures fluides dans lesquelles le temps a une énorme importance structurante et les structures « classiques » qu'entre ces tableaux du XV^e, qu'il admire, dont les structures sont ouvertes suivant l'espace ouvert des architectures, la superposition des plans, les changements de perspectives, la répétition des personnages, etc. et ces architectures des tableaux classiques où

tous les éléments sont comme englués dans les réseaux qui, d'un bord à l'autre de la composition, renvoient chaque élément à son reflet, à son harmonique, puis finalement à lui-même. Monet, plus près de nous, fait jaillir de nouveau la peinture hors du cadre alors que Mark Rothko peint la couleur venue de l'espace. Finalement, dans la dissolution de la forme et même de la touche, cette peinture « vous frappe l'œil comme un air frapperait l'oreille ». On entend battre un volet dans les cathédrales obliques. Après la leçon de la peinture, c'est celle de la musique qu'il nous faut entendre avec Butor. « L'avantage premier de l'écriture est de faire durer la parole... l'unique mais considérable supériorité que possède non seulement le livre mais toute écriture sur les moyens d'enregistrement direct, incomparablement plus fidèles, c'est le déploiement simultané à nos yeux de ce que nos oreilles ne pourraient saisir que successivement... »

Le roman du XIX^e siècle, celui de Dumas ou de Balzac, avait, par l'abondance des dialogues, changé de physionomie et de lecture. On comprendra que l'importance accordée par Butor au son, à la manipulation des reconstitutions verbales, le fasse passer d'une structure de nouveau roman à celle d'étude stéréophonique.

C'est ici, peut-être, que nous pourrions expliciter la mystérieuse comparaison de Jean Roudaut (dans son étude sur Butor) : « Butor est à Poe ce que Stravinsky est à Bach. »

Par exemple, essayant de saisir l'espace américain, il amasse une documentation qu'il appelle « sensible », qui réunit des textes, des listes de couleurs, de bruits, des fragments de dialogues, des pages de catalogues, etc., tout ce qui peut provoquer le souvenir, toutes ces choses futiles à partir desquelles il sera possible de remonter le temps et de reconstituer le passé, c'est-à-dire plutôt de constituer le roman ou le poème.

Pour ordonner tous ces éléments épars, il va se servir « d'une des formes grammaticales les plus employées : la liste, le catalogue, l'énumération d'un certain nombre d'objets à l'intérieur d'une catégorie ». Butor parle de *Mobile* : « Ce livre est organisé autour d'un certain nombre de cellules, des cellules dont l'écorce, en quelque sorte, est écrite en caractères romains, plus noirs, et dont le centre, le noyau, est en italique. Ces cellules s'accrochent les unes aux autres comme les cellules d'un organisme, comme les atomes dans les grandes molécules. Chacune de ces cellules est liée au nom d'une ville à l'intérieur d'un des cinquante Etats. Ces cinquante Etats sont dans l'ordre alphabétique adaptés au français. » Voici Stravinsky.

Les éléments foisonnants de sa composition, Butor les organise

visuellement sur la page où ils apparaissent en caractères différents ou plus petits. Cependant, à la programmation mosaïque et proliférante par rapport à un noyau central (qui est celle des manuscrits glosés ou des incunables typographiques à notes marginales dont parle F. Baudin), Butor préfère un déroulement dans le temps, et c'est ce temps manipulé comme élément structurant de ses données qui rapproche l'art de Butor de celui du musicien.

LES CINQ CONTINENTS DE MICHEL BUTOR OU LA PROGRAMMATION DU 39^e CAHIER DE « L'ARC »

Michel Butor : « Ici, il s'agissait de faire une œuvre dont je serais en fin de compte l'auteur (de telle sorte que la présence de mon nom sur la couverture soit justifiée), mais je voulais que cette œuvre soit, dans sa plus grande partie, écrite par d'autres ⁵. »

« Une œuvre est toujours une œuvre collective. C'est d'ailleurs pour cette raison que je m'intéresse au problème de la citation. »

« Faire un numéro de revue, c'est faire quelque chose avec des textes qui n'existent pas encore. »

Au début, le sommaire va se présenter comme une grille comme une partition vide. L'auteur est au centre d'un maelström d'images de tous ordres : celles du monde extérieur et celles du monde intérieur réfléchissant les premières et les transformant sous l'effet d'incessants apports socio-culturels au milieu desquels l'homme se trouve situé. « L'œuvre d'un individu est une sorte de nœud, dit Butor, qui se produit à l'intérieur d'un tissu culturel au sein duquel l'individu se trouve non pas plongé mais apparu. L'individu est, dès l'origine, un moment de ce tissu culturel. »

Comme l'ordinateur, concrétisant une certaine logique de l'homme occidental, Butor va se faire le programmeur d'un certain nombre de ses idées, de ses impulsions, de ses souvenirs, de ses désirs. Il va tenter une organisation originale du sujet qu'on lui propose : un numéro de revue. Le processus normal de quiconque fait un plan va se dérouler sous nos yeux d'une façon non linéaire, rayonnante. Le travail de concepteur, quand c'est Butor qui l'assume, va tenir compte du matériau qu'il utilise : une revue. Il va, comme il le souligne d'ailleurs lui-même, « travailler à la physique du numéro ». La réalisation néanmoins est au-dessous du propos, dans la mesure même où Butor veut faire éclater l'aspect de la revue littéraire traditionnelle (telle qu'on peut la saisir de la lointaine *Revue des Deux Mondes* à la N.R.F. d'aujourd'hui)

5. *L'Arc*, revue trimestrielle, 4^e trimestre, 1969.

L'image pour Butor n'est pas seulement littéraire, elle est aussi bien photographique. « La photographie est le traitement le plus direct auquel on puisse soumettre un sujet. »

Chacune des parties de la revue s'organise à partir de deux photographies centrales, placées recto-verso. Puis, de part et d'autre, symétriquement et s'éloignant de ce centre, on trouve : une citation (sorte de photographie, selon Butor, d'une page d'écrivain), un texte demandé à un écrivain-confrère, qui traite à la place de l'ordonnateur « un certain nombre de ces sujets qu'il n'avait pas eu l'occasion jusqu'ici d'aborder » ; puis des listes, des listes de sujets imaginaires (en tête), des listes de suggestions (en fin), des listes de sujets à traiter, mais non traités. Il s'agit d'ouvrir l'œuvre aux deux bouts, de solliciter l'imagination, la participation du lecteur. Il s'agit de proposer d'autres façons de traiter le sujet, à travers toute la revue et servant en quelque sorte de lien : le texte de la conversation de Butor avec une voix neutre représentant le comité de rédaction de la revue. C'est dans ces textes que Butor s'explique sur la structure que nous venons de décrire : E.D.C.B.A. A'.B'.C'.D'. développée autour d'un centre comme les différentes pelures d'un oignon. Structure semblable à celles élaborées par la poésie classique ou la musique, problème de nombres fascinant le maître.

Michel Butor : « Cette question des divisions qui régissent les œuvres est très importante. Une œuvre en deux parties ne peut pas avoir les mêmes propriétés qu'une œuvre en trois ou quatre parties. Or, le chiffre de cinq parties — utilisé pour le numéro spécial de l'Arc — permet une structure très enveloppante. Il s'agit là d'une question de topologie de notre espace... »

Ainsi naissent, comme les cinq continents des expérimentations de Butor : Arts et Métiers, Sites, Musées, Spectacles, Livres.

Michel Butor : « La surface dans son ensemble constitue une géographie de l'envie d'écrire. »

LE LIVRE COMME UN PETIT THEATRE OU LES POEMES EN STEREOPHONIE :

Mobile (1962)

Description de San Marco (1963)

6 810 000 litres d'eau par seconde (1965)

Dans ses *Entretiens* avec Georges Charbonnier⁶, Michel Butor parle de ces trois livres qui ont le même format : « Ils s'enchaînent, dit-il, comme les romans *l'Emploi du temps*, la

6. Georges Charbonnier : *Entretiens avec Michel Butor* (Gallimard, Paris, 1967).

Modification, Degrés s'enchaînent. *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, il y a une sorte de monument liquide, de monument qui est un perpétuel mouvement. »

L'Amérique

C'est l'Amérique découverte qui, comme un coup de boutoir, fait sauter les classifications : romans, poèmes, essais.

C'est cet étonnant mixage américain qui va pousser Butor à ne plus s'en tenir au niveau du récit courant (même si *Degrés* mixe dans le même courant des éléments dispersés) ; il abandonne la « fiction unitaire » au profit de la polyphonie des voix, il s'éloigne de ce qu'il considère comme les caractéristiques du roman au profit d'autre chose. « Je prépare très lentement un nouveau roman. » Il subit les conséquences de sa rencontre avec l'Amérique. Il interroge Chateaubriand. Mais ne cherche-t-il pas, dans « le premier grand poète d'une civilisation primitive », une réponse à ses propres problèmes de classement et d'organisation ? De même que l'amateur de peinture aime retrouver sous la peinture d'un sujet les grands traits de la composition, Butor aime retrouver, à travers les auteurs qu'il analyse, les collages et l'ordre des feuillets, trouver la signification de telle reprise ou de tel escamotage. Il pratique avec Chateaubriand comme il le fait avec Montaigne, Baudelaire, Balzac et quelques autres.

Sous l'œuvre fixée, il décèle le mouvement des pages et les repentirs de l'écrivain. Les divers « états » d'une œuvre prennent à ses yeux l'importance des « suites » dans les peintures de Monet (les cathédrales, les peupliers, les meules, les nymphéas) et de ses successeurs. « On rêve — écrit Butor⁷ —, d'une édition dans laquelle les couches principales du texte seraient soigneusement distinguées. »

Mobile

Selon Jean Roudaut, c'est une somme de journaux et de catalogues. Les pages sont parsemées de mots qui sont des noms de villes autour desquels rayonnent des citations, des traductions d'œuvres aussi diverses que celles de Thomas Jefferson, John James Audubon (son étude sur les oiseaux d'Amérique), Benjamin Franklin, Andrew Carnegie (son Evangile de la Richesse), etc... le célèbre catalogue *Roebuck and Co* (l'équivalent de notre catalogue Manufrance) et toutes sortes de prospectus, publicités et extraits de carnets de voyage où sont scrupuleusement notées les couleurs des voitures rencontrées.

7. Michel Butor : *Répertoire II*, « Chateaubriand et l'ancienne Amérique »

« Une énorme Pontiac jaune double une vieille Ford orange, qui dépasse déjà largement la vitesse autorisée le jour... » Le procès de Salem juxtapose son texte à des extraits de presse entrecoupés de notes, de fragments de dialogue, dans des typographies différentes.

Butor parle d'une lecture en étoile (donc d'une structure en étoile) de son livre (nous avons déjà cité le rapport des structures « impressionnistes » de *Degrés* et de *Mobile*, considéré comme un des éléments agrandis du précédent). Dans *Mobile*, cette structure est visualisée.

Description de San Marco

C'est une description de cet environnement d'images que constituent les mosaïques de la basilique. C'est un enchaînement de citations de la Bible : les textes latins des inscriptions, leur traduction (et même au-delà, les textes nécessaires à la compréhension, tus sur les murs mais sus par cœur, autrefois)... et les conversations dans toutes les langues, depuis celles des « gens sous les arcades », celles de ce groupe, en bas, qui « vient de la porte du trésor, se déploie, se ramasse pour s'engouffrer au-dessous de moi dans la chapelle de Saint-Clément, et aller voir la Pala d'Oro sur laquelle on vient d'allumer un projecteur », celles de la foule qui vient de la Merceria, etc.

Description d'images absentes qui étaient elles-mêmes des illustrations de l'or des coupoles devenant texte.

6 810 000 litres d'eau par seconde

« Les chutes du Niagara, c'est un endroit où l'on se promène véritablement à l'intérieur d'une sonorité... Les pages célèbres de Chateaubriand utilisées... non comme une citation mais comme une matière première... Il y avait deux versions de cette description. C'était un texte qui avait deux formes, c'était un texte, par conséquent, qui avait déjà un jeu en lui-même... J'ai soumis ce texte classique à un certain nombre de traitements. Je l'ai soumis à une accélération, je l'ai mis en marche, ce texte, en utilisant un procédé classique en musique, je l'ai mis en marche en fabriquant des « canons » c'est-à-dire que c'est fait comme si le texte, le même texte, était récité deux fois par deux lecteurs différents, avec un léger décalage entre les lecteurs. Des mots de la seconde lecture vont donc s'intercaler à l'intérieur des mots de la première lecture, ce qui va former un troisième texte. Le texte apparaît en surimpression sur lui-même, on a donc un troisième texte à l'intérieur duquel on reconnaît très bien des éléments qui reviennent et des éléments qui sautent, en quelque sorte, sur les autres. C'est ce qui se passe lorsqu'on écoute une fugue ou un canon. »

Boulez dirigeant *le Sacre du printemps* montre assez ce que Stravinsky doit au Debussy de *Jeux* et comment cet impressionnisme, au lieu d'être noyé dans une confiture sonore comme nous en proposent certains chefs, peut, au contraire, dégager ses propres structures fluides, sa construction mouvante dans le temps. Ainsi, chez Butor, ce qui pouvait passer pour « impressionniste » est-il très volontairement structuré.

« Le texte de Chateaubriand, dit encore Butor à Georges Charbonnier, a été utilisé comme une espèce de fond devant lequel il y a deux éléments qui se détachent : premièrement un narrateur, un speaker qui promène le lecteur ou l'auditeur autour des chutes, il les fait visiter, et puis se détachent les conversations, dans certain cas les monologues des gens qui viennent aux chutes du Niagara, les chutes du Niagara, comme vous le savez, étant un lieu très important de la mythologie américaine, puisque c'est la capitale des voyages de noces pour ce continent, c'est une sorte de Venise du nouveau monde. »

Le double texte de Chateaubriand sert de présentation à *6 810 000 litres d'eau par seconde*. Il se répercute jusqu'à la fin et s'entremêle aux autres textes comme un leitmotiv.

Le temps de « Niagara » : Les chutes du Niagara sont vues pendant une année, mois par mois, d'avril à mars. « Nous avons, dit Butor, une organisation en mouvement que j'étudie par ses vitesses... une heure se passe dans le premier chapitre, deux dans le deuxième, trois dans le troisième, etc., c'est-à-dire que le temps s'accélère par rapport à la lecture. Le temps passe de plus en plus vite. »

Cette accélération des heures, jusqu'aux douze heures qui fractionnent le mois de mars, colore le poème qui se déroule tantôt le matin, tantôt à midi, le soir ou la nuit. Ces jeux de la lumière, joints aux jeux des couleurs à travers les saisons qui passent, transposent sur le plan dramatique les recherches d'un Monet, par exemple, ou d'un Debussy.

En effet : 10 heures en *mai* se mêlent au souvenir des tulipes (Ibis, Rose lavé blanc, Electra, Carmin violacé lumineux, jaune clair lavé bronze et cerise, etc.) et à l'invasion des fleurs (lilas blanc pur, lilas rouge pourpre, lilas rose, etc.).

Autrefois, en *mars* (coda) 12 heures pleines de 1 heure du matin à 1 heure de l'après-midi dans le dégel et dans la boue, les couleurs sont remplacées par des sons : déclics d'appareils de photo, grognements, sanglots, fanfare, bourdonnement, portière qu'on ouvre, miaulement, cris de carcajous, chute de glaces, sifflets de train, hurlement des vents, trompettes, froissement des feuilles, sifflet à roulette, claquement des rideaux, cris d'aigle, pas dans la neige, éclaboussements, cris d'oiseaux, baisers, etc.

6 810 000 litres d'eau par seconde

*Charlton et Doris, vieux ménage
Ernest et Flannery, couple de jardiniers noirs
Grace « vieille peau » et Horace, son « gigolo ».*

239

cinquième parenthèse de JANVIER
(la neige galante)

SPEAKER Quelques couples.

GRACE C'est laid, je te l'accorde, c'est laid, c'est ridicule, tous ces niais
qui béent devant cette eau qui coule...

Quelques baisers.

depuis le lac Érié jusqu'à la cataracte...

CHARLTON Ni cet ascenseur avec sa cage de fer et de verre sur l'autre rive.
Issus d'un robuste bouton cramoisi.

ERNEST

HORACE Mais je t'avais bien dit que je n'avais pas envie de venir ici.
Mat.

FLANNERY

La cataracte se divise en deux branches,

Quelques carrosses.

et se courbe

Quelques soupirs.

Il y a l'émotion aussi.

ALBERT

DORIS Est-ce qu'il y avait ce musée de figures de cire, madame Tussaud?
en fer à cheval...

Quelques automobiles qui s'en vont.

Attention!

BELLA

MORGAN Adieu!

C'est qui...

Des blocs de glace tombent des arbres.

Mais ce qui contribue à la rendre si violente...

GRACE Mais je sais bien, mon chou, ne te fâche pas, mon chou.
Sa hauteur...

Ombre de grenat foncé.

ERNEST

Perpendiculaire...

Veiné.

FLANNERY

Peut-être...

CHARLTON Je ne sais plus.

D'environ deux cents pieds...

HORACE Tu m'as demandé de te conduire ici, je t'ai conduite.
Dans l'Ontario à environ neuf milles de ce dernier
lac se trouve la chute.

DORIS Depuis nous avons vu Mme Tussaud à Londres.
Elle est formée par la rivière Niagara qui sort du lac
Érié et se jette...

Stéréophonie Albert et Bella « just married »

AVRIL AVRIL AVRIL AVRIL AVRIL AVRIL AVRIL AVRIL

le ton de la voix s'élève un peu :

La cataracte se divise en deux branches et se courbe en un fer à cheval d'environ un demi-mille de circuit.

encore un peu :

Entre les deux chutes s'avance un énorme rocher creusé en dessous, qui pend avec tous ses sapins sur le chaos des ondes.

ton soutenu :

La masse du fleuve, qui se précipite au midi, se bombe et s'arrondit comme un vaste cylindre au moment qu'elle quitte le bord, puis se déroule en nappe de neige et brille au soleil de toutes les couleurs du prisme; celle qui tombe au nord descend dans une ombre effrayante comme une colonne d'eau du déluge.

plus lent :

Des arcs-en-ciel sans nombre se courbent et se croisent sur l'abîme dont les terribles mugissements se font entendre à soixante milles à la ronde.

lent et noble :

L'onde, frappant le roc ébranlé, rejaillit en tourbillons d'écume qui, s'élevant au-dessus des forêts, ressemblent aux fumées épaisses d'un vaste embrasement.

lent, très soutenu :

Des rochers démesurés et gigantesques, taillés en forme de fantômes, décorant la scène sublime; des noyers sauvages, d'un aubier rougeâtre et écaillés, croissent chétivement sur ces squelettes fossiles.

très lent :

On ne voit auprès aucun animal vivant,

SPEAKER Il va de soi que le spectacle a bien changé.

hors des aigles,

LECTEUR

AVRIL AVRIL AVRIL AVRIL AVRIL AVRIL AVRIL AVRIL 15

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

très naturel :

Aujourd'hui de grands chemins passent à la cataracte; il y a des auberges sur la rive américaine, et, sur la rive anglaise, des moulins et des manufactures au-dessous du chasma.

LECTEUR

SPEAKER Les auberges sont devenues deux villes.

reprenant sa phrase et comme de très loin :

hors des aigles qui, en planant au-dessus de la cataracte où ils viennent chercher leur proie, sont

LECTEUR

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

revenant :

entraînés par le courant d'air et forcés de descendre en tournoyant au fond de l'abîme.

LECTEUR

chuchoté :

Quelque carcajou tigré

SPEAKER 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 flamboyants neufs, d'autres décrépits, avec des images de cascades.

comme un tentateur :

se suspendant par sa longue queue

LECTEUR

de plus en plus insinuant :

à l'extrémité d'une branche abaissée

à l'insinuation se mêle un peu d'ironie :

essaie d'attraper

Mois d'avril, stéréophonie des deux textes de Chateaubriand sur le Niagara

MAI MAI MAI MAI MAI MAI MAI MAI MAI MAI

petit prélude pour neuf heures

Entre les onze premières notes du carillon de Westminster doucement, on entend très doucement mais distinctement, c'est comme un catalogue de bruits,

au centre :

— automobile qui démarre —
— ferraille qu'on traîne —
— klaxon —
— coup de frein —
— portière qu'on ouvre —
— mugissement —
— foule —
— souffle —
— claquement de drapeau —
— portière qu'on claque —
— froissement de feuilles —

Les sonneries sont toujours au centre, mais les bruits imprimés à gauche ou à droite seront entièrement à gauche ou à droite, respectivement, pour que l'auditeur, réglant la balance de son appareil, puisse privilégier tel ou tel côté, effacer même l'un ou l'autre.

On a donc une double variabilité : à l'émission, l'exécutant surchoisi l'une des dix voies; à la réception, l'auditeur pourra changer de place à l'intérieur de l'architecture transmise.

La mobilité de la lecture étant bien plus grande que celle de toute audition, vous pourrez, livre en main, rêver à toutes sortes d'écoutes.

— mugissements —
— portières qu'on ouvre —
— coups de frein —

doucement avec les dernières notes du carillon et la sonnerie de NEUF HEURES très doucement parmi les répliques suivantes :

— klaxons —
— ferrailles qu'on traîne —
— automobiles qui démarrent —

SPEAKER Nous voici dans la rue des chutes.

De chaque côté, des restaurants,

des monoprix,

des cinémas

et des marchands de souvenirs,

Jc...

ABEL

étalant des drapeaux à chutes,

... l'aime.

ABEL

Catalogue de bruits, indications de lecture et début du texte

Mobile

Mobile 77

qu'il n'est : « Voyez quelle différence produit notre nouvelle monture ! Comme le diamant paraît plus gros ! Quatre petits diamants réflecteurs, glissés sous la pierre centrale, augmentent son éblouissante beauté, sa brillance, — la font apparaître à peu près deux fois plus grosse qu'elle n'est en réalité. »

HANOVER, État des zinnias.

Continuez à sourire !

Le lac de la Perche, — les ruisseaux d'Argent et Laughery qui se jettent dans l'Ohio, — par l'intermédiaire de Sears, Roebuck & Co., le « Manuel des réparations automobiles », 1 120 pages, « étudie 1 967 modèles, de 1952 à 1959 ; 2 850 illustrations explicatives pour rendre les choses ultra-simples ; 225 000 cas de réparations, avec 219 tables de références rapides, couvrant plus de 30 000 spécifications et dimensions essentielles... Tous les tuyaux sur l'entretien, la réparation, le dépannage de ces 24 marques :

- Buick,

HANOVER, État de l'œillet écarlate.

- Cadillac,

Des Indiens d'époque et de civilisation inconnues élevèrent de grands tertres en forme d'aigle, de quadrupède ou de serpent ; le plus grand de ceux-ci mesure 411 mètres de long, enroule sa queue en spirale, tord son corps en 7 profonds méandres et tient dans sa bouche ouverte une sorte d'œuf énorme.

- Chevrolet,

La rivière Maumec qui se jette dans le lac Érié, — le ruisseau Poison et la rivière de l'Eau-Blanche qui se jettent dans l'Ohio, — ou une bague de fiançailles, page 440 du catalogue, « 11 diamants étincelants, poids total près d'un carat, dans la nouvelle monture « Glo » décrite ci-dessus. 4 diamants chatoyants autour. Alliance adaptable comportant 6 grands brillants. Qualité standard ».

- Chrysler,

HANOVER, York, PENNSYLVANIE, — la réserve d'Indiens du Planteur de Mais.

- Clipper,

- Continental,

- De Soto,

- Dodge,

- Edsel,

- Ford,

- Hudson,

- Imperial,

- Jeep,

Benjamin Franklin :

« ... Il voit que nombre s'imaginent que les habitants de l'Amérique du Nord sont riches, capables de récompenser, et disposés à récompenser toutes les sortes de talent ; qu'ils sont en même temps ignorants de toute science, et que, par conséquent, des étrangers doués pour les lettres, les beaux-arts, etc., y doivent être hautement appréciés, et si bien payés qu'ils en deviennent aisément riches eux-mêmes, qu'il y a en outre abondance d'offices lucratifs à distribuer que les gens du pays ne seraient point aptes à remplir... »

Informations...

« ... Et quand le Grand Dieu m'amènera près de vous, j'ai l'intention d'ordonner toutes choses en telle manière que nous puissions tous vivre en amour et paix les uns avec les autres, ce que, je l'espère, le Grand Dieu nous inclinera à faire vous et moi... »

Traité de William Penn avec les Indiens Delatares.

Une Frazer chocolat conduite par un vieux Noir (50 miles), — les rivières du Castor et Alleghenny qui se jettent dans l'Ohio.

HANOVER, NEW JERSEY, le plus petit État après le Rhode Island, le Delaware et le Connecticut.

La mer,

sables,

slips,

sables.

Traversée de l'Indiana

Mobile 109

Par l'intermédiaire de Sears, Roebuck & Co., vous pourrez vous procurer des « lampes à action scénique rotative d'un intérêt passionnant », « cylindres plastique, armature métallique plaquée bronze. La chaleur de la lampe fait tourner le cylindre intérieur, créant des scènes vivantes d'une dramatique beauté. Idéal pour chambre à coucher. Au choix :

- avions à réaction : les nouveaux « Jets » modernes planant dans le ciel avec leurs traînes de vapeur, nuages mouvants,
- trains historiques : retrouve l'ère de la locomotion à vapeur... la fumée file, les roues tourment, le paysage change,
- les chutes du Niagara : la précipitation impressionnante des eaux dans un cadre familier, cher aux jeunes comme aux vieux ».

ASHLAND, NEBRASKA.

Ils ont traversé l'Iowa pour entrer dans le Nebraska.

La butte du Signal.

Le moineau de Henslow, qui souvent chante toute la nuit, sur un morceau de bois mort moussu, devant une touffe de phlox.

LEBANON.

Feu orange.

LEBANON, DAKOTA DU SUD.

LEBANON, Smith, KANSAS.

Leurs pasteurs noirs à Bible noire.

Bien sûr que le continent africain aurait eu de quoi effrayer, mais au moins en avait-on connu l'existence depuis des siècles, et surtout ces Noirs que l'on amenait, que nous recevions là-bas, ils étaient sevrés de toute communication avec cette inquiétante réserve de puissance ; ils étaient entièrement démunis, purs de toute connivence avec ces nouveaux fleuves, ces nouveaux oiseaux ; ils étaient plus dépayés encore que nous ; la domination sur eux était des plus simples ; on pouvait en faire des inférieurs absolus, l'image même de cette inégalité dont nous rêvions qu'elle se rétablît en notre faveur en Europe...

L'église spiritualiste.

LEBANON.

Ainsi ils nous ont servi à nous masquer ces yeux indiens, le regard indien, le scandale indien. Entre cette terre qui nous disait : non, vous n'êtes pas en Europe, et nous qui voulions que ce fût l'Europe, nous avons étendu cet écran noir...

Leurs prêtres noirs à soutane noire.

Le lac Taneycomo.

LEBANON.

La nuit sur Chicago.

Les trains qui s'en vont à Baltimore.
Les trains qui viennent de Wichita.

Ches Paul, canard rôti.

Le lac Carlinville.

LEBANON.

Les bois la nuit.

Le lac de la Fleur-de-Haricot.

LEBANON.

Les lacs la nuit.

La sonnerie du téléphone.

Un couple de fauvettes mangeuses de vers, sur des rameaux à baies vertes.

Traversée du Kansas

Description de San Marco

31

marais couvert de larges feuilles de nénufars que frôlent les pieds des anges, cinq maintenant, dont la tête est recouverte d'un voile et la tunique d'un manteau. Deux oiseaux fabuleux à deux têtes avec petits diadèmes de paons.

JUMENTA ET REPTILIA TERRAE IN GENE
« Les bestiaux selon leur espèce, et toutes les bestioles du sol. »

Le lapin gris, oreilles dressées, se retourne vers sa lapine; le mâle antilope accompagne sa femelle, le bélier blanc sa brebis jaune; l'ourse tourne autour de son ours, le cerf tourne autour de sa biche, le sanglier noir rayé de blanc autour de sa laie, le taureau fauve autour de sa vache rayée qui lève la tête pour l'appeler; l'étalon hennit près de sa jument pommelée, le dessin de sa robe plus marqué à l'intérieur de ses jambes; le léopard tend la queue, rugit, tandis que sa femelle flaire; le lion tire la langue et se dédouble en lionne — elle n'a pas encore perdu sa crinière; le lézard célibataire frétille entre leurs pattes, le hérisson, autre solitaire, se hâte sous leur queue; l'éléphant tend sa trompe, l'éléphant la laisse tomber; les deux dromadaires se frottent; l'âne conte fleurs à l'ânesse.

FACIAMUS HOMINEM AD IMAGINEM ET
« Faisons l'homme à notre image comme à notre ressemblance. »

Dieu s'est assis pour modeler l'homme en argile noire, ses yeux fermés, telle une figure d'envoûtement préparée par une sorcière. Planent les anges des cinq premiers jours, danse au premier plan l'ange samedi.

Ciel sur ciel, la sphère des étoiles fixes à l'intérieur de l'empyrée.

L'or.

« Reptile animae viventes », le texte dit exactement : « un reptile d'âme vivante ».

L'eau.

Tous ces animaux absents de Venise, tous ces animaux des pays lointains; tous ces animaux venant à Venise dans les cargaisons ou dans les récits.

Le lion.

Quant à la création de l'homme, l'image illustre plutôt un autre passage quelques versets plus loin, dans une autre version des premiers jours du monde : « Il n'y avait encore aucun arbuste des champs sur terre, et aucune herbe des champs n'avait encore poussé, car Yahvé Dieu n'avait pas encore fait pleuvoir sur la terre et il n'y avait pas d'homme pour cultiver le sol. Toutefois un flot montait de la terre et arrosait toute la surface du sol. Alors Yahvé Dieu modela l'homme avec la glaise du sol », version particulièrement intéressante pour Venise, la naissance de l'homme étant liée à la séparation de la glaise et des eaux, à la constitution de l'archipel vénitien. La lagune reproduit les origines de l'humanité, et ses habitants acquièrent par là même une autorité, un droit sur autrui.

ET BENEDIXIT DIEI SEPTIMO

« Bénit le septième jour. »

Dieu assis, de face, au centre, sur un trône d'or incrusté de pierres, le dossier couvert d'une tenture blanche et or, le siège d'un long coussin brodé, les pieds appuyés sur un tabouret, les six premiers jours derrière, tous coiffés d'un voile blanc, l'ange du dimanche s'inclinant sous la main droite qui carresse.

ET INSPIRAVIT IN FACIEM EJUS SPIRA

« Il insuffla dans ses narines une haleine de vie. » Adam s'agrandit; il est presque de la même taille que Dieu; il est devenu couleur d'homme blanc comme Dieu. L'âme d'Adam, Adam miniature vu de dos, l'épine dorsale bien marquée, deux ailes de mouche battant à son épaule droite sous les doigts agiles du créateur. Les yeux de l'âme fixant les narines de l'homme dans lesquelles elle va s'insinuer.

Inscription et image du « Vestibule » la Création du monde

107

Enseveli par les disciples du Christ.
SEPELITUR BEATUS MARCUS A CHRISTI

Cascade de songes.

Cascade de navigations.

Mosaïques sensiblement contemporaines de la coupole de Moïse, donc de la fin du XIII^e siècle, mais très réparées.

Les portes fermées sur le sarcophage de bronze modelé par A. Lombardo pour le cardinal Zen qui mourut en 1501 léguant ses immenses richesses à la basilique.

quel pays? — Vous prenez le vaporetto jusqu'à la gare. — Il faut absolument que je lui rapporte un très joli cadeau de Venise... — Mademoiselle! — Je vous croyais à Rome. — Moi? — S'il vous plaît? — Combien valent ces cartes postales? — Je viens d'Alexandrie. — Lèvres. — Vous croyez qu'on peut? — Ongles pink. — S'il

La chapelle de saint Isidore à l'extrémité nord du transept, sous la tribune, aménagée et décorée sous les ordres d'Andrea Dandolo.

Saint Isidore résiste aux flammes. Saint Isidore se rit d'être traîné sur les cailloux par un cheval. Il faut décapiter saint Isidore.

Les magnifiques boucliers ronds de métal bleu.

Mosaïques vraisemblablement un peu antérieures à celles du baptistère, milieu du XIV^e siècle.

vous plaît. — Hello! — Plus bas. — Perles orange. — Tu es belle. — C'est bien lui! Décidément! — Je viens de Florence. — Mademoiselle? — Vous suivez le

La chapelle de la Vierge des Mascoli avec un autel de Bartolomeo Bon.

Sur la voûte à gauche, au milieu d'architectures gothiques très compliquées, la Naissance de la Vierge et sa Présentation au Temple.

MICHAEL GIANBONO VENETUS FECIT

Sur la voûte à droite, dans un style très différent : perspective fuyante, architecture à l'antique rappelant Michelozzo, la Visitation et la Mort de Marie.

Vers 1430; le gothique international en face du quattrocento toscan.

Grand Canal... — Love... — Il faudrait... — Pensez-vous qu'un coffret... — How do you say church in italian? — Rouge. — S'il vous plaît. — Un palais! — La chiesta. — L'amica Maria-Rosa! — Do you really like that, dear? Well, you know... — Un pigeon. — Je crois qu'on peut. — Vous! — Lovely! — Lui! Décidément!

Derrière l'autel de saint Pierre, dans la chapelle à gauche du chœur, une porte donne dans la sacristie construite en 1471 par Giorgio Spaventa.

Au fond, armoires en marqueterie sur dessins d'un maître toscan.

Une porte à droite donne sur la cour de l'abside, une porte à gauche sur la chapelle de saint Théodore.

— Et voici la chapelle de Saint-Théodore. — Nuages. — Des Australiens? — Êtes-vous logé? — Cartes postales. — Par. — La biennale de cette année... — J'étais persuadé que vous vous connaissiez. — Soleil. — Baignés? — Rose. — Un pigeon.

Saint Marc a délogé saint Théodore ancien patron des doges. La chapelle actuelle, adaptation Renaissance très raffinée, très nue, des formes byzantines par Giorgio Spaventa, doit être à peu près sur l'emplacement de l'ancienne église.

Une Nativité de Giambattista Tiepolo datée de 1732. Satins et brins de paille.

La façade de Saint-Théodore donne sur une cour allongée par laquelle on peut rejoindre la chapelle de saint Pierre depuis

Description des « chapelles et dépendances » et conversations

La musique de Niagara : Le temps et les variations de la couleur pourraient correspondre à ce que nous appellerions : « le light-show », la musique (le bruitage et la musique) et les divers textes mêlés aboutissant à une sorte de cantate profane dont Eric Brabant, lors des Rencontres de Lure 1971, a tenté de donner une équivalence. Le musicien analysant les éléments réunis pour former *6 810 000 litres d'eau par seconde* remarque : « Cette étude stéréophonique, je l'entends comme une étude triphonique à cause de la voix du centre, d'une part, et, d'autre part, parce que le canal de droite et celui de gauche sont indépendants, en général (cette triphonie est visualisée dans la page par la triple position — gauche, centre, droite — typographique des textes). Il s'agit d'un bi-piste (je crois savoir d'ailleurs que la notion de stéréophonie est en cours de vérification chez les acousticiens. Deux niveaux : l'un d'enregistrement, l'autre d'écoute, ainsi peut-on faire disparaître ce que l'on veut dans les normes de ce qui est inscrit).

» La présentation « Avril » est l'exposition d'un thème fort (les chutes du Niagara de nos jours), entrecoupé par un thème faible (les chutes d'antan) de Chateaubriand. Les onze mois qui restent, ou variations, sont des variantes atomisées qui contrepontent des objets de sens (l'amour, le souvenir, le racisme, la solitude, des anecdotes sur l'histoire des chutes, etc.) qui varient eux-mêmes mais dont la variation est un perpétuel mouvement statique.

» La musique de Butor, Big Ben, porte qui claque, rugissement, douche, klaxon, soupir, etc., et une quantité industrielle d'autres bruits dont la répartition suit le même principe que les voix (à part Big Ben). »

Chaque mois est précédé d'un « petit prélude » sonore pour la première heure de ce mois : 9 heures, 11 heures, 2 heures, 6 heures, 11 heures du soir, 5 heures du matin, midi, 8 heures du soir (un second petit prélude pour), 5 heures du matin en janvier, 3 heures et 2 heures du matin.

Les Histoires de Niagara : Butor a établi plusieurs possibilités de lire son texte. On peut prendre la voie courte qui saute les nombreuses parenthèses, qui tournent autour des temps des textes principaux. On peut ne lire que certaines parenthèses en suivant d'autres indications de lecture. On peut également supprimer la lecture des répliques de certains personnages. Ceux-ci sont placés par couples en stéréophonie. Tous les pré-noms commençant par A et B (Abel et Betty en mai, Arthur et Bertha en juin, Andrew et Bettina en juillet, etc.) sont ce que les Américains appellent des « just married » ; les couples C et D sont des vieux ménages ; les couples E et F sont des jardiniers noirs, G représente une « vieille peau » avec H son gigolo,

I est un séducteur et J une proie facile, L et M sont des solitaires, N et O des veufs.

On les verra à tour de rôle traverser la scène : en mai importance sera donnée au couple jeune avec un contrepoint des scènes du couple âgé qui revient sur les lieux de son voyage de noces.

Les célibataires esseulés auront plus d'importance en septembre, en octobre, en novembre. Les mélancolies s'attirent et les voix humaines traduisent la tristesse de la Nature. On verra le séducteur s'attacher à sa proie et arriver à ses fins, on verra la première nuit de noces (ce qu'autrefois sur les estampes on nommait : le coucher de la mariée) ; on verra les couples errer dans les rues de Niagara, comme à Lourdes, entourés d'assiettes à chutes, de chemises à chutes, de cendriers à chutes, de cartes postales à chutes et de mille autres « souvenirs » ; on verra les touristes revêtir les imperméables jaunes pour aller se faire doucher sous les chutes, on verra passer le petit train des chutes, les bateaux des chutes, etc. On écouterait le speaker raconter l'histoire de ceux et celles qui ont voulu sauter le grand pas des chutes.

Tout se mêle dans l'« accélération immobile » de ce grand poème qui réalise le vœu de Butor « d'organiser des images, des sons, avec les mots ».

LES RECOURS A LA MUSIQUE

Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli (N.R.F., 1971).

« En 1970, le compositeur Henri Pousseur m'avait demandé, dans le cadre des Nuits de septembre de Liège, qui cette année-là avaient pour thème « Vienne, empire de la musique », de prononcer une conférence. Il s'agissait seulement de prolonger l'exécution du morceau de Beethoven, une cinquantaine de minutes, car jugé trop court. J'ai accepté à la condition que mon intervention ait lieu sous forme d'un concert-conférence où je puisse dialoguer avec l'œuvre de Beethoven en l'interrompant au moment opportun. C'est ainsi que j'ai fini par écrire un livre qui n'est pas l'étude d'une œuvre, mais une autre œuvre réalisée à partir de la première comme matériau. J'ai dû refaire cent schémas avant de trouver la structure définitive qui me permet de dialoguer avec le compositeur⁸. »

A propos de *l'Emploi du temps*, l'auteur nous dit que « le livre est construit tout entier comme un canon, un canon au sens musical. J'ai étudié la forme du canon dans la musique classique et *l'Emploi du temps* est constitué tout entier comme une

8. Propos recueillis par Jean-Louis de Rambures dans *le Monde* du 11 juin 1971.

sorte d'immense canon temporel ». Egalement dans *6 810 000 litres d'eau par seconde*, il y a « tout un échantillonnage de procédés canoniques qui, premièrement, mettent ce texte en mouvement, lui donnent une vitesse et qui, deuxièmement, vont le presser comme un citron, vont faire sortir de ce matériel linguistique d'autres choses ». La musique, la structure musicale, apparaît de temps à autre dans les écrits de Butor comme référence révélatrice d'un « dialogue amicalement, passionnément engagé... ». De son *Dialogue avec 33 variations de Ludwig Van Beethoven sur une valse de Diabelli*, on pourrait dire ce qu'il dit de l'interprétation de Mallarmé par Boulez, qu'elle dépasse considérablement les gloses habituelles en nous initiant à l'audition de l'opus 120 « en le situant dans un contexte tel qu'il en devient lumineux au lieu de tenter de lui substituer des versions comme s'il avait été écrit dans une autre langue, ce qui, réussi, l'abolirait ».

Butor, dans son texte, compose des interventions, des gloses et ce qu'on pourrait appeler des nominations.

« Pour mieux baliser notre exploration, j'ai baptisé les variations, mais pour bien respecter la dimension hyperprogrammative de l'œuvre, j'ai donné à chacune plusieurs noms... »

On verra donc se dérouler une première approche, une première nomination suivie d'une exécution dans laquelle les noms changent ceci pour les 16 premières variations, symétriquement aux 16 dernières, une partie centrale appelée « reprise » porte en continuité sur l'ensemble des variations.

Entremêlées à ces « nominations — balisages », on trouvera dans les « interventions » et « gloses » l'histoire du thème, la formule de l'hommage, le compositeur et son mécène, les structures, les variations, la musique de l'imaginaire, le chiffre 33, les structures des diverses variations. Puis, par-delà ces considérations historiques ou stylistiques, Butor élève le débat à des considérations cosmiques sur les planètes, les 4 saisons et le Zodiaque, la Lune.

Fourier, Nerval et Shakespeare, poètes cosmiques, ésotériques, lui prêtent des textes et des références. Le deuxième volet de son diptyque représente la technique transcendée, la programmation livrant l'accès d'arcanes fascinants.

« Les variations Diabelli sont donc une autobiographie et un instrument indispensable pour nous permettre la vision que Beethoven lui-même pouvait avoir de ses sonates et de l'ensemble de son œuvre. »

CONCLUSION EMPRUNTEE A BUTOR

« Si le roman est le laboratoire du récit, la musique n'est-elle pas l'autre où peuvent se forger les armes et les instruments

d'une littérature nouvelle, le labourage du terrain sur lequel cette moisson pourra mûrir ? » (« la musique Art Réaliste »). De plus en plus les textes de Michel Butor se présentent à nos yeux comme des partitions de textes dont l'interprétation ou, plutôt, les diverses interprétations dépendent de nous. Tant vaut le lecteur, tant vaut le texte. Les structures mobiles mathématiques mises en place par l'auteur, pour ordonner ses informations semblant éparses, mosaïques, requièrent notre participation de plus en plus totale.

Gérard Blanchard

MASSIN METTEUR EN PAGES DE BUTOR ?

On dit que je suis le metteur en pages de Michel Butor à la N.R.F. C'est faux. Le metteur en pages de Michel Butor, c'est Michel Butor lui-même.

Butor, dont l'érudition musicale a dû commencer de bonne heure, joue fort bien de la machine à écrire : il connaît à fond les ressources de cet instrument, qu'il s'agisse de la justification libre, de la couleur du blanc, — des silences — qu'il jette dans les mots, entre les lignes, dans la page.

Lorsque Michel Butor franchit la porte de mon bureau [il arrive sans prévenir et entre sans frapper, au reste, la porte est toujours ouverte], c'est pour m'apporter un manuscrit. Celui-ci est toujours accompagné d'une note rédigée à l'attention du typographe (c'est-à-dire, comme dit Littré : « celui qui sait, qui exerce l'art de la typographie »). Le typographe, on le devine, c'est l'imprimeur.

Il ne me reste plus qu'à faire semblant de choisir les corps, la justification, l'interlignage, la hauteur de page et quelques autres brouilles.

Si tous les auteurs étaient comme Michel Butor, le travail du metteur en pages serait nul.

Il n'y a pas de doute que Butor est un musicien, et que le procédé qu'il emploie est celui de la musique, par exemple.

MASSIN