

Mobile (Butor, 1962), la carte fracturée du récit

In: Littérature, N°135, 2004. Fractures, ligatures. pp. 25-40.

Abstract

"Mobile" (Butor, 1962), Narrative's Fractured Map

Butor's book corresponds to a transitory phase in the history of books, in which appear both a reflection on the nature of the book as object and a desire to introduce "fracture" and "mobility" within narrative. Three aspects are of principle interest: the relationship between the "mobile" text and its medium, the "book" as deconstructed by its writing; the importance of the text's visual aspect in a Mallarmean tradition which also resonates with the work of Calder and Pollock; the displacement of narrative towards litany and spatial forms which undo the usual métonymie links of the text. In toto, the book qua book appears as the locus for a conflict between destruction and re-creation, spatialisation and linearity, order and disorder, which prefigures computer hypertextuality.

Citer ce document / Cite this document :

Campaignolle-Catel Hélène. Mobile (Butor, 1962), la carte fracturée du récit. In: Littérature, N°135, 2004. Fractures, ligatures. pp. 25-40.

doi : 10.3406/litt.2004.1859

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2004_num_135_3_1859

Mobile (Butor, 1962), la carte fracturée du récit

*Mobile*¹ signale une étape de transition du livre dans la période des années soixante, marquée par un recul réflexif et la volonté de dépasser les formes anciennes mais aussi l'intégration, dans l'écriture du récit, de la notion double de «fracture» et de «mobilité». Trois aspects essentiels nous retiendront dans l'analyse des déplacements réalisés par ce texte qui se propose, dès son titre, d'échapper aux structures discursives et critiques traditionnelles: le rapport du texte «mobile» au support du «livre» déconstruit, griffé et sollicité par les moyens d'une écriture hétérogène, combinatoire et «bricolée»; l'importance de l'image qui fait de *Mobile* un «texte visible»² dans la lignée de l'héritage mallarméen mais qui signale aussi, dans les rapports qu'il institue avec les œuvres des artistes américains Calder et Pollock, l'ouverture d'un nouveau territoire visuel pour le texte narratif; le déplacement, enfin, de l'écriture narrative vers des formes désunies, d'ordre litanique et spatial.

L'ESPACE COMBINATOIRE DU LIVRE

Le texte de *Mobile* s'agence comme un double «spectacle»: il est destructeur du «livre» et, en cela, funèbre mais, dans le même mouvement, proclamateur, il chante les louanges d'un nouveau type d'espace: celui de la «carte», *espace combinatoire*.

L'espace de la carte

Le nouveau type d'espace appelé par l'écriture de *Mobile* s'illustre dans la carte des États-Unis, située au seuil du texte: intrusion d'une donnée géographique, d'un réel qui s'exhibe dans le langage formel de la carte géographique, offrant le lieu dédoublé d'une écriture mixte: celui de l'écrit et de l'image. L'espace des États-Unis renvoie, via son histoire, à une constitution issue d'un saccage: il fallait raser la spécificité d'un pays dans tout son territoire, le brouter d'est en ouest dans un mouvement à la fois anthropophage et libérateur. La «progression» paradoxale du livre de Butor effectue le même type de «trajet»: c'est un

1. M. Butor, *Mobile*, Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, (1962), 1991. Les citations renvoient à l'édition de 1991, les illustrations sont extraites de l'édition de 1962.

2. T. Samoyault, «Textes visibles», *Études littéraires*, vol. 31, n° 1, automne 1998.



1 – La carte des États-Unis, au seuil de *Mobile*, Butor, 1962.

trajet violent et, en même temps, épiphanique; brouter la constitution du livre pour libérer un nouvel espace de sens. D'où les traces de cette écriture saccadée, qui malmène l'écriture, son «nappé» et, en même temps, privilège, d'un point de vue stylistique, la modalité de l'extase: noms associés à des capitales qui les grandissent, points d'exclamations qui accompagnent la poussée d'un voyage découverte (celui de l'espace américain) et consacrent un nouveau rapport à l'espace, lieu du voyage et support d'écriture: euphorique *et* destructeur.

Le texte combinatoire

Écriture de l'espace, le texte de *Mobile* (1962) doit de ce point de vue se lire en rapport contradictoire avec un texte précédent de M. Butor, *La Modification* (1956). Ces deux œuvres croisent en effet deux types d'«images d'espace» ou d'*ekphrasis* géométriques: dans *La Modification*, le temps de la ligne, dans *Mobile*, l'espace de la carte. *La Modification* met en scène l'image d'une progression linéaire qui suit, *homothétiquement*, le trajet du chemin de fer entre Paris et Milan³. Inversement, *Mobile* détruit la possibilité d'une vectorisation orientée vers un lieu final: par le biais de la carte initiale, *Mobile* développe l'idée d'un trajet *volumétrique*, non plus *cerné* par deux points, initial et final; la carte géographique se lit «dans tous les sens», comme le montre sa reproduction (fig. 1).

3. Sur le rapport homothétique entre la narration et le cheminement du train dans *La modification*, voir F. Van Rossum-Guyon, *Critique du roman*, Paris, Gallimard, 1970, chap. IV, «L'intégration épique de l'espace (le train)» p. 175-212: «La progression des pensées se superpose à cette progression du train [...] Leurs chaînes solidement affirmées par ce voyage se déroulent avec le sûr mouvement même du train», p. 191.

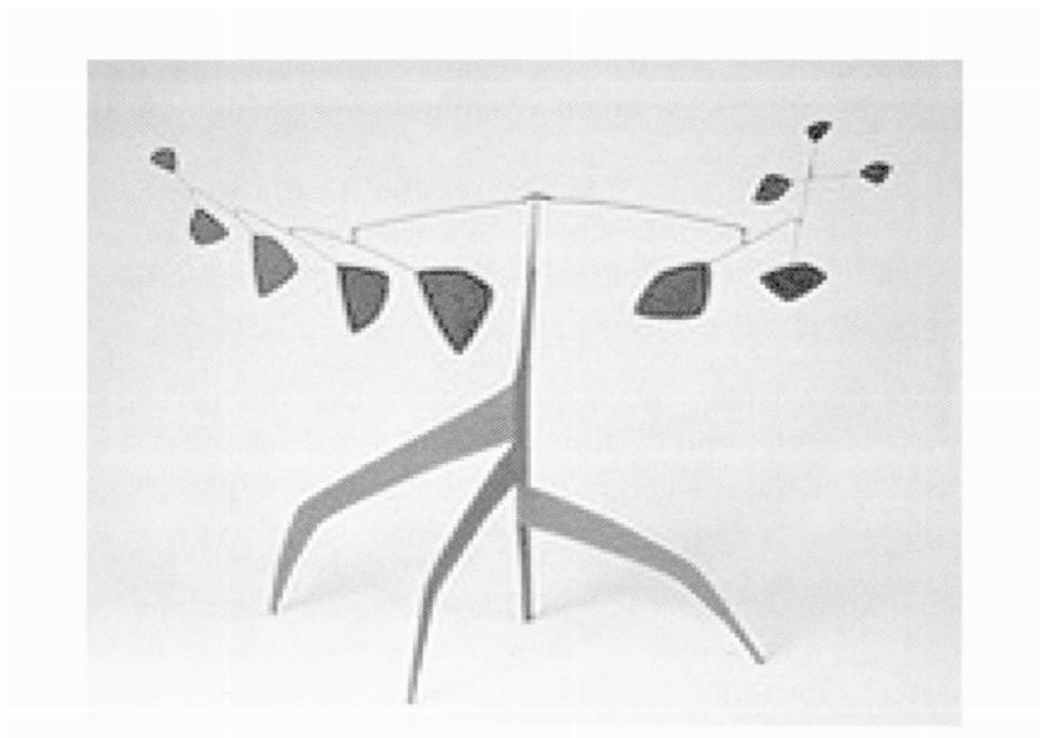
La carte de *Mobile* s'offre au regard comme un espace épars, quadrillé de petites cellules de diverses tailles, sans orientation. Il y a bien *l'histoire* d'une vectorisation qui oriente la découverte de la carte des États-Unis, celle d'un espace de progression d'est en ouest. Mais cette vectorisation est l'objet d'un savoir, elle n'est pas intégrée dans la formation de la carte. Quiconque ne sollicite pas ce savoir lit cette carte avec un désarroi premier qui est *l'absence d'ordre offert par la «lecture»*. De même, le texte de Butor se lit «dans tous les sens» et la représentation textuelle des États-Unis s'avère un voyage éclaté, des passages volatiles et des trajets toujours imprévisibles sous le chef d'une ubiquité générale. L'espace de la «carte» dans *Mobile* annonce ainsi, à quelques années de distance, la «carte» définie par Deleuze et Guattari («Rhizome», 1976): «La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications.»⁴ L'écriture «mobile» de M. Butor aurait-elle quelques affinités avec l'écriture «rhizomatique» développée par Deleuze et Guattari quinze ans plus tard?⁵

La *lecture* de la carte initiale de *Mobile* appelle, enfin, une consultation de type «base de données». Il y a des *données*, indexées, étiquetées (les noms abrégés des États: Mont, DN, Neb, etc.) et ces noms figurent les *datas* d'une base qu'on peut lire, consulter, dans n'importe quel ordre. Barthes référait l'ordre déstructuré de *Mobile* («Littérature et discontinuité») à l'ordre «alphabétique». C'est effectivement l'ordre que suit le texte, du moins pour les titres de chapitre, après la carte mais il y a un conflit entre l'absence d'ordre figuré dans l'espace initial de la carte et l'ordonnancement postérieur et *arbitraire* que lui donne le texte (l'alphabet, *ordre de la langue*, en son niveau de classification zéro). En réalité, le rangement alphabétique peut quasiment passer inaperçu du lecteur inattentif car il y a des trous dans la séquence des termes⁶. Cet

4. G. Deleuze, F. Guattari, «Rhizome» (1976), in *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 20.

5. Quelques éléments assertent une «communauté» entre la vision de Butor et celle des auteurs de «Rhizome»: une écriture référée *métaphoriquement* à un certain type d'activité d'ordre «géographique», le «voyage», d'où un déplacement dont il faudrait définir les contours: «Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir.», p. 11. Deleuze et Guattari rapportent le fonctionnement de la pensée occidentale à celui, rétrograde, de «l'arbre» et confèrent à l'Orient, la place favorisée d'un fonctionnement «rhizomatique». Les États-Unis (autre convergence avec *Mobile*) obtiennent néanmoins une place à part chez ces auteurs: «Il faudrait faire une place à part à l'Amérique. [...] Différence du livre américain avec le livre européen, même quand l'américain se met à la poursuite des arbres. Différence dans la conception du livre. "Feuilles d'herbe"», p. 29. La conception du livre de Butor n'est-elle pas, elle aussi, différente car elle s'insère en étroite correspondance avec ce qui lui suggère ce territoire culturellement différent, l'Amérique?

6. Il faut noter le caractère lacunaire de l'alphabet capitulaire offert par *Mobile*: non pas, certes, les 26 lettres de l'alphabet, ni même les 18 lettres disponibles dans la liste des 50 États américains mais une sélection de 12 lettres pour 24 États soit les lettres C – D – F – G – I – K – N – O – P – R – T – U. Doit-on rapprocher ce «classement» aléatoire de la pagination elle-même lacunaire de l'édition originale, nouvel apport à l'horizon d'un lecteur en attente d'un ordre «raisonné»?



2 – A. Calder, *Southern Cross*, maquette, 1963
(sheet metal, wire and paint, Private collection).

ordre est donc surtout *subi* plutôt que *décodé* ou *compris* par le lecteur comme arbitraire et incompréhensible: il est un vecteur d'«illisibilité» de plus imposé à l'ordre attendu du texte, l'ordre narratif. Il inscrit le texte dans une logique d'ordre combinatoire qui invite à un rangement différent de celui que lui imprime l'ordre séquentiel des pages numérotées. Le rangement alphabétique, ordre violent du rangement classificatoire, indique surtout que *rien* n'a été rangé et que tout est à construire du *sens*. Le texte se donne ainsi comme une impulsion première, un simple étalage combinatoire, qui renvoie à un autre type de structuration que le mode traditionnel de la parole (ordre du sens) ou de la langue (arbitraire du classement).

L'architecture du mobile

Le titre indique, avec la carte, un autre prédicat qu'il faut analyser pour cerner la réforme textuelle et narrative qui se joue dans *Mobile*. Le titre appelle la référence aux «mobiles» contemporains de Calder. Étant donné l'importance du titre comme programme et la fluorescence de *Mobile* envers les autres arts, le clin d'œil aux *mobiles* caldériens invite à l'étude des rapports qui s'instituent entre les deux objets, littéraire et artistique. Le mobile caldérien crée un mouvement qui s'instaure dans l'espace tridimensionnel et s'invite, au gré du vent et des présences des spectateurs, à faire tourner ses différentes parties sans orientation unique prédéterminée. La structure existe, elle n'est pas erratique mais configurée de manière plurielle comme le montre la figure 2 de *Southern Cross*.

«[...] La forme se déplace elle-même sous nos yeux et devient “œuvre en mouvement”. Son mouvement se combine avec celui du spectateur. [...]. L’œuvre ne se contente plus de suggérer le jeu des choix: elle l’effectue et devient réellement un champ de possibilités»⁷. Le texte de Butor suggère ce tournoiement pour le récepteur qui tente de saisir sa structure et sent qu’elle tourne au gré du regard qu’il porte sur elle. Poétique d’une œuvre en mouvement, art non pas tant de «l’informel» (Eco) mais de la *mobilité*. Le mouvement de la sculpture décrit par U. Eco évince la recherche d’un regard total sur l’œuvre: «Chaque angle de vision est en soi satisfaisant, mais il laisse sur sa faim qui voudrait concevoir en une fois la totalité des perspectives.»⁸ La mobilité inscrite dans le modèle caldérien comme dans le texte de Butor possède néanmoins ses limites. Le mobile caldérien s’articule sur un support dont il tente de s’échapper par la combinatoire de ses vues mais sa structure «arborescente» est encore inféodée à une articulation majeure, l’épine dorsale du support. Les parties *mobiles* de la structure du texte de Butor tentent de même d’échapper à l’emprise fixe et vectorisée du support (le livre) mais les particules d’écriture, les parties mobiles, restent articulées et densifiées par la structure centrale du «livre» (sa pagination, sa reliure) voire du classement (l’alphabet). *Mobile* assume la transgression du modèle unitaire du texte aristotélicien mais le point d’ancrage du texte ne permet pas le dépassement d’un paradoxe permanent entre la nature combinatoire *visée* et la nature imprimée paginée et classificatoire *rémanente* du texte. La «carte» figurée au seuil de *Mobile*, comme l’emblème du «labyrinthe» au sein de la nouvelle borgésienne «Le jardin aux sentiers qui bifurquent» (1941, *Fictions*), sont le lieu d’appels à la pluralité du texte encore non atteints. Un autre facteur vient néanmoins soutenir de nouvelles transgressions: l’iconisation du texte.

LA DÉCONSTRUCTION DE LA LISIBILITÉ DU TEXTE: RECONSTRUCTION D’UNE VISIBILITÉ

Il est en effet un autre rapport qu’il faut interroger au seuil du texte, et qui est, lui aussi, «donné» dans l’apparat péritextuel du texte; il s’agit de la dédicace au peintre Pollock. La dédicace, offrande première du texte, qui institue la passation du texte dans un rapport communicationnel intime, celui de l’amitié, offre aussi le prédicat d’un programme de lecture. Quel rapport instituer entre le travail de Pollock et celui qu’effectue Butor? Il existe certes un rapport d’osmose entre l’écriture de *Mobile* et une certaine donnée d’ordre iconique, relevée par T. Samoyault⁹. Mais il

7. U. Eco, «L’informel comme œuvre ouverte», in *L’œuvre ouverte* (1962), Paris, Le Seuil, 1965, p. 119.

8. U. Eco, *ibid.*

9. «Des symptômes de l’éclatement du texte romanesque infléchissent si bien la matérialité des pages et des ouvrages qu’il convient de donner de ceux-ci une description quasi-plastique.

ne suffit pas de considérer que l'acte d'écriture de *Mobile* est un acte «proche de la peinture». Quelle «peinture» par quels «moyens» instaurant quel «type de rapport au support»? L'iconisation du texte de Butor, via le modèle de Pollock, implique une transgression de la fonte unitaire et liée du texte occidental. En parallèle, se joue la référence à une certaine déconstruction de la *mimesis* picturale et de la *mimesis* narrative, de leur *ordre* implicite.

Le tableau de Pollock, modèle d'une «décomposition»

Pollock, inventeur de l'*action painting* mais aussi, selon le mot d'Y.-A. Bois, «d'un mode de composition non hiérarchisée»¹⁰, évoque un *nouveau rapport au support de la toile*. Un scandale car le geste de peindre devient un jeté impropre (créateur d'un «tas» et non d'une «œuvre»), appelant la sanction contre un peintre qui «ne pensait pas ce qu'il peignait»¹¹. À l'époque où se publie *Mobile*, le plus connu de Pollock est cette peinture non figurative dont Aristote n'aurait rien pu dire sinon qu'elle «agençait des couleurs dans le désordre»¹². Peinture non mimétique qui renvoie au texte non mimétique de *Mobile* qui défait la raison narrative, son ordre. Absence de hiérarchie mais aussi déplacement des repères de «lecture» de l'œuvre qui désormais s'effectue, comme dans la toile ci-dessous (*Enchanted Forest*, 1947) selon le paradigme de l'efflorescence, de l'arbre, dans un étoilement qui ne suppose ni ordre ni orientation majeure ou pré-établie: «L'œil s'égare dans les filaments de couleur et en revient inmanquablement à la surface toute murale du tableau avant de repartir pour une nouvelle exploration sans fin.»¹³

Le descriptif de Y.-A. Bois pourrait aussi bien convenir au mode de lecture de *Mobile* qui ne permet pas au lecteur de reconnaître une orientation traditionnelle du support livre mais lui impose un *trajet*, la découverte d'un *espace* qui se fonde sur un visible adonné aux multiples coordonnées de la page et des unités disposées sur cet espace reconverti en tableau: l'œil là aussi «s'égare» dans un «exploration» jamais finie. L'écriture de *Mobile* entretient avec la peinture de Pollock un rapport commun qui repose sur l'espace, concaténé mais non ordonné par la figure ou le sens, de micro unités. Les «unités» de la peinture chez Pollock se situent dans l'héritage du travail effectué par Cézanne:

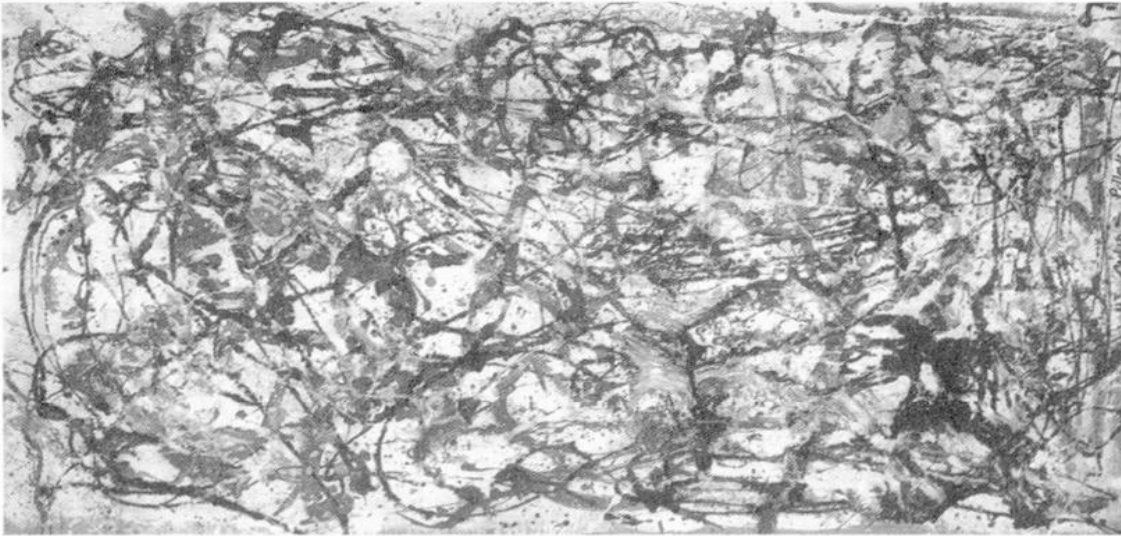
9. (suite) La première connivence établie avec le lecteur tient à l'exigence d'un regard qui n'opère pas la réduction du signe au signifié, qui invite à contempler la page comme on le fait d'un tableau, à saisir des masses.» T. Samoyault, *op. cit.*

10. Y.-A. Bois, in *Encyclopædia Universalis*, article *J. Pollock*, 1990, p. 570-572.

11. «Quand je suis dans mon tableau, je ne suis pas conscient de ce que je fais», Pollock cité par Y.-A. Bois, *ibid.*

12. «Le principe, l'âme pour ainsi dire de la tragédie est donc l'histoire; en second lieu, viennent les caractères. De fait c'est à peu près comme en peinture: si quelqu'un appliquait sans ordre les plus belles teintes, il charmerait moins que s'il réalisait en grisaille une esquisse de son sujet.» Aristote, *Poétique*, chap. 6, 50 a 38, M. Magnien (éd.), Paris, Le Livre de Poche, 1990.

13. Y.-A. Bois, *op. cit.*



3 – Pollock, *Enchanted Forest*, 1947

(in *Dictionnaire multimédia de l'art moderne et contemporain*,
Paris, Réunion des Musées nationaux, 1996).

décomposition «pointilliste» des plus petites unités picturales. La fracture du liant de l'image, via la technique du «dripping», répond à quelques siècles de distance à la fracture de la disposition textuelle instaurée dans les textes «fragmentaires» du XVII^e siècle (maximes, pensées, caractères). *Mobile* «conjoint» ces deux mouvements, *iconique et textuel*, de «fracture» dans la trame implosive du récit. Les unités *textuelles* présentes dans le texte de Butor sont, par leur caractère fragmentaire et fracturé, parentes à la fois des *datas* de la carte de géographie initiale, des unités picturales décomposées par Pollock, *et* des micro-unités qui (dé-)composent l'inventaire alphabétique et découvrent la lettre comme unité minimale du texte. On retrouve le fil de ce *pixelisme* textuel et iconique dans la stylistique phrastique: micro-unité de l'alinéa, non des paragraphes qui impliqueraient l'idée d'une «unité», mais des stances, des versets qui sont éléments de fracture du texte, comme jadis la «maxime». L'espace du mot lui-même advient à l'état de «pixel»¹⁴, élément pictural, qui surgit et fragmente la page et induit une double lecture-regard, qui fascine: le mot en *majuscules* teinte la page, génère le strabisme, estampe le lieu du mot, tamponne la page et fait finalement apparaître la *lettre*. L'écriture de *Mobile* comme la peinture de Pollock se fractionne en unités incessantes, minimales (fig. 4).

Héritière de la spatialisation de la page dans le texte effectuée par Mallarmé dans le texte poétique¹⁵, l'écriture «narrative» de *Mobile*, portée par le modèle suggestif d'une peinture qui s'adonne à une décomposition

14. *Pixel*: «Picture element».

15. L. Dällenbach a noté dans *Mobile* «l'exploitation méthodique des possibilités offertes par la typographie» qui «effectue la destruction d'un discours compris comme suite univoque et nécessaire», et en a souligné les sources: «S'inspirant du *Coup de dés*, mais aussi de la *Philosophie*



4 – Butor, Extrait de *Mobile*, 1962.

du code aristotélicien de l'unité iconique, fait « perfuser » la fracture dans le texte même de l'écrit narratif. Les lettres se décomposent, accèdent au statut d'unités pleines, de même que les mots, et la structuration qui fait défaut s'inscrit dans le caractère morne et a-rythmique de la litanie alphabétique. Le livre est une messe, affirmait Barthes. L'écriture de *Mobile* tient aussi curieusement de l'évangile par sa structure litanique, fondée sur l'obsession des répétitions qui résonnent comme des vecteurs d'adoration. Le *modus* de « l'écriture en acte », équivalent de « l'action painting » est épiphanique : il se caractérise par des stylèmes de la jouissance assez proche du cri. Cri de saccage de l'unité, cri de destruction de l'espace fixé, continu, unitaire.

Retour de l'unité? Lectures critiques de *Mobile*

Se pose en fond d'analyse pour *Mobile*, la question même de l'unité du texte, qui est la valeur cardinale du paradigme aristotélicien et constitue la pierre de touche de la critique actuelle¹⁵. Dans les analyses de R. Barthes (1962) et de T. Samoyault (1996), l'unité du texte fait implicitement retour. Dans *Mobile*, il y aurait une unité cachée. Barthes (« Littérature et discontinuité ») souligne ainsi le retour d'un certain « continu » :

Car il y a en définitive dans *Mobile* un continu du discours qui est immédiatement perceptible, pour peu que l'on oublie le modèle rhétorique auquel

15. (suite) du Livre de Claudel, des Calligrammes d'Apollinaire, des énumérations de Rabelais, Butor étale et visualise l'espace de la page », « Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor », *Archives des Lettres Modernes*, 1972 (3), n° 135, p. 49.

16. M. Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Le Seuil, 1995.

nous sommes habitués de conformer notre lecture. Le continu rhétorique développe, amplifie; il n'admet de répéter qu'en transformant. Le continu de *Mobile* répète mais combine différemment ce qu'il répète.¹⁷

Conclusion voisine chez T. Samoyault qui réinscrit *Mobile* dans l'archétype de la «totalité»:

Dédié à Jackson Pollock, le livre semble bien constitué de gouttes de peinture jetées de manière apparemment arbitraires sur une toile, ou de formes nées de l'informe, en suspension aléatoire. [...] *Comme lorsqu'on regarde une toile de Pollock, on aperçoit d'abord la fragmentation du sujet puis, dans un second temps, la totalité élaborée par cette multiplicité rendue à son essentielle dislocation.*¹⁸

La tension entre «fragmentation» et «unité» est résolue dans un regard dialectique qui dépasse le stade premier de la perte. L'on peut questionner cette possibilité d'intégrer le texte de Butor dans une lecture critique qui restitue à l'œuvre son «continu» (Barthes) ou sa «totalité» (T. Samoyault). Cette résistance critique à la discontinuité et à la fragmentation présentes dans *Mobile* dévoile la permanence de deux véhicules forts de l'organicité: le livre et le récit, malgré une critique qui semble acquise à la lecture des mouvements de destruction qui passent dans le texte de *Mobile*. Notre analyse de la place du modèle de Pollock va dans un sens différent puisqu'elle valorise, sans dépassement, la nature fracturante du pixelisme pictural dans la logique du texte. Le référent graphique déstabilise les attendus de la continuité et de l'unification que suggère au lecteur l'horizon de sa lecture unitaire. La définition que donne le texte de Butor du «mobile» répond d'ailleurs à ce défaut volontaire d'unité, de continuité ou de totalisation, marqué dans le passage à un certain graphisme non figural (p. 45):

Dans le village de Shelburne, on a rebâti un certain nombre de maisons anciennes condamnées à la destruction dans le Vermont, constituant ainsi un singulier musée. La partie la plus étonnante en est peut-être la collection de courtépointes, ou «quilts», en mosaïque d'étoffes. Ce «Mobile» est composé un peu comme un «quilt».

La «composition» paradoxale de *Mobile* nie le rapport à une «unité», une «continuité» ou une «totalité» qu'il faudrait «restaurer» et s'inscrit explicitement dans le cadre d'un «dépareillage» de la structure unitaire, lieu singulier du divers, du «collecté», de la confrontation non résolue d'unités hétérogènes — notamment les citations multiples présentes dans le texte — tel un «quilt». Comme l'a souligné L. Dallenbach, *Mobile* s'inscrit dans une rupture radicale avec les représentations unitaires anciennes du récit: «[...] pour la première fois sans doute dans

17. R. Barthes, «Littérature et discontinu», in *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964, p. 193.

18. T. Samoyault, «Textes visibles», *op. cit.*

l'histoire de la littérature, un écrivain rompant avec une tradition millénaire, compare son œuvre à un produit manufacturé, construit ou plutôt «bricolé» à partir de matériaux discontinus»¹⁹. Il faut néanmoins souligner une autre lignée de récits, non unitaires, non aristotéliens, dans laquelle *Mobile* semble en paradoxale «continuité»: le manque de «connexité», la valeur «résillée» du texte revendiqués par le *Roman bourgeois* de Furetière, le caractère «rhapsodique» de *Jacques le Fataliste*, l'hétérogénéité et l'irrégularité des structures narratives nervaliennes (chardons, ornières, éponges, palimpsestes) valorisent une démarche semblable pour définir l'œuvre narrative à l'aune d'une discontinuité fondamentale. Le caractère novateur de la définition butorienne repose dès lors sur la conjonction qui s'instaure entre des aspects antérieurement séparés: le caractère discontinu, la métaphore textile, le référent plastique non figural, et le domaine mécanique ou artisanal de la «représentation»: certains éléments de ces métaphores du texte se retrouvent aujourd'hui dans certains récits hypertextuels anglophones (citons la figure textuelle du *quilt* chez M. Shelley, *Patchwork Girl*, Eastgate, 1995).

Le livre dé-livré

Mobile s'attache à désorienter le processus de lecture imprimée; pourtant, la directionnalité du support livre (sa pagination, sa reliure) reverse le texte, malgré lui, dans la durée d'un vecteur orienté. Il y a donc un jeu conflictuel entre les modalités de l'écriture, d'une part, et le support livre, d'autre part. Dans l'espace linéaire et orienté du livre, la stylistique de la répétition et l'ordre qui oriente l'espace des unités du texte vers le bas, jouent, malgré les stases et les espaces stationnaires des tampons majuscules, de l'orientation du support²⁰. Cette intégration de la *semiosis* du texte dans l'espace littéraire de l'imprimé se double d'une autre organisation du texte, héritée des transversales mallarméennes: le texte traverse la ligne médiane de la reliure et zèbre l'organisation des deux pages pour les agencer en une seule page-tableau. Ce *jeu* sur le livre, qui confirme l'appartenance de *Mobile*, à la lignée des textes qui déplacent le fonctionnement unitaire du texte dans une réflexion accrue sur leur support (jeu parent en cela, non seulement du *Coup de dés*, mais aussi, par avance, de *Glas*²¹), crée un espace transgressif, qui détruit la frontière interne du livre, et crée le spectacle graphique du texte, pleine page. *Mobile* est un texte livresque *et* un texte écrit contre le livre. Ou peut-être comme Mallarmé le souhaitait, un texte qui renverse les pro-

19. L. Dällenbach, *op. cit.*

20. Nous renvoyons pour cet aspect de l'œuvre à l'interprétation que fait M. Butor du jeu destructeur de la linéarité du livre par l'emploi de «listes» dans le texte de *Répertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, 1964 «Le livre comme objet», en particulier la section «II- Horizontales et verticales», p. 104 et suiv.

21. J. Derrida, *Glas I et II*, Paris, Denoël Gonthier, (1974), 1981.

cessus inhérents à la forme unitaire du livre mais de l'intérieur, forcément en cela «fidèle au Livre».

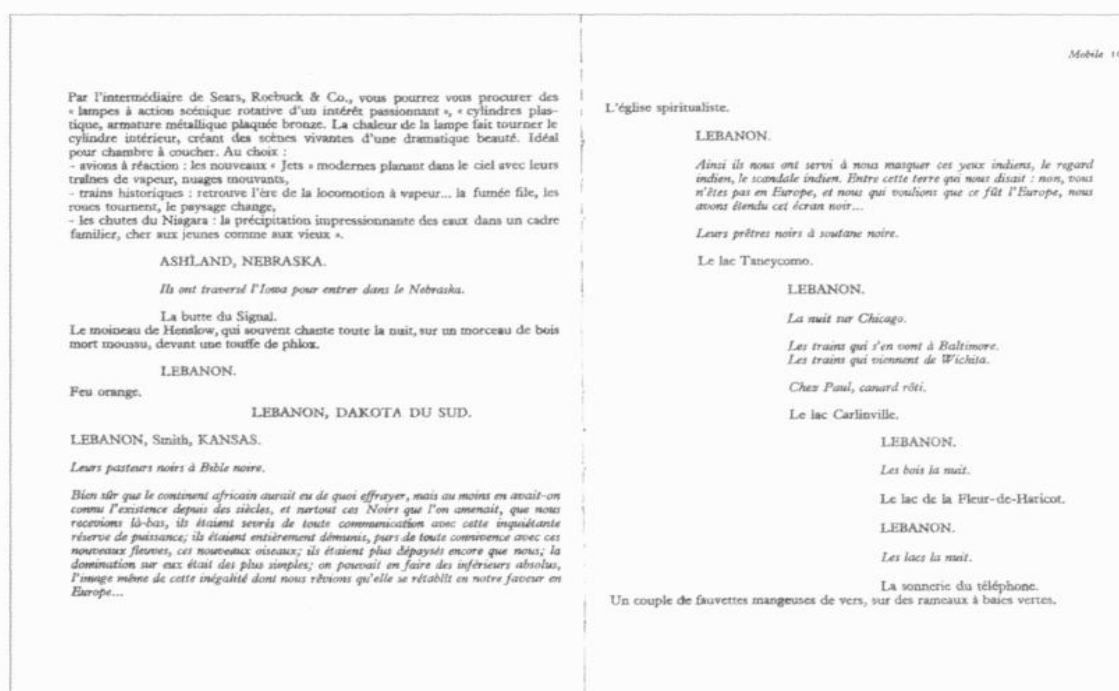
Chez Pollock comme chez Butor se crée le lieu d'organisations sophistiquées, qui correspondent au dépassement formel et matériel des habitus d'un support «ordonné». Si l'on poursuit l'analogie entre les deux réformes, ces deux modes créatifs en actions *qui tentent de créer en détruisant de l'intérieur*, on s'aperçoit qu'ils impliquent des modes nouveaux d'accès au support. Pollock qui, avec des outils nouveaux, peignait debout *sur* la toile, a inversé le rapport perceptif de ce premier spectateur qu'est le créateur. Ces nouvelles coordonnées de perception du support trouvent leur correspondant dans la difficulté d'une appréhension traditionnelle du support livresque dans *Mobile*. Comment manier le livre de Butor? Objet étrange dont on suppose bien qu'il faut autant le «manier» que le lire, le «regarder» que le décrypter. *Mobile* est un objet épistémologique qui réfléchit la notion de support livresque et, sous nos yeux, nos mains, la déplace: il est vecteur de ce «strabisme» souhaité en 1974 par Derrida pour *Glas*, et que l'écrivain réalise déjà, en acte, en 1962. En ce sens, *Mobile* est un nouveau support d'écriture, dont les reliefs unitaires ne sont que les mouvements secondaires d'une transgression en forme de coupure essentielle. M. Butor manifestait en 1991 la nécessité d'inventer une «écriture nomade»²² en réponse aux évolutions d'un «monde» désormais ouvert et connecté; il semble bien qu'une partie de ce projet soit déjà réalisée dans l'écriture de *Mobile*, qui arrache l'écriture à sa fondamentale fixité. Qu'en est-il alors des rapports nouveaux qui s'instaurent entre l'espace mobile (nomade) de l'écriture et la matière dans laquelle elle naît: le récit?

L'ESPACE DÉSUNI DU RÉCIT

Mobile est-il un récit? Le sous-titre, «étude pour une représentation des États-Unis», indique l'hétérogénéité d'un texte difficile à classer dans les catégories poétiques traditionnelles. «Représentation» ou «*mimesis*», ce que l'écriture de Butor figure, sous la forme modeste de «l'étude» (une tentative, rien moins qu'une théorie), c'est la volonté de représenter, de «réciter» de manière différente un «objet» qui échappe par sa pluralité (la *mimesis* de l'objet spatial et divers — les États-Unis — verse le *texte porteur* au désuni) aux armes traditionnelles de la *mimesis* occidentale. Le récit, devenu étranger à lui-même par sa quête

22. «Nous demeurons encore aujourd'hui des gens du livre. Mais celui-ci n'a pas été invariablement l'objet qu'il est devenu pour nous: les livres anciens avaient une forme différente. [...] Nous pouvons par conséquent très bien imaginer des livres qui ne soient plus sur du papier et dans lesquels les signes s'inscrivent autrement. [...] il nous faut faire passer toutes les possibilités de notre livre traditionnel sur cette surface informatique: *il est essentiel d'inventer une nouvelle écriture nomade.*» M. Butor, «L'écriture nomade», in *Butor aux quatre vents*, Lucien Dällenbach (dir.), Paris, José Corti, 1997, p. 157.

(une nouvelle écriture) et son objet (un espace multiple et hétérogène), y trouve une nouvelle forme. Fragmentés en unités discrètes, (les unités courtes de chaque donnée étatique), ordonnés selon le plan arbitraire et sporadique de l'alphabet, les éléments textuels du récit sont contaminés par la *parcellarisation* et le *morcellement*. Pour ce récit nouveau, pas d'architecture en accent circonflexe, cette « fausseté de la perspective » dont Flaubert savait qu'elle était le principe incontournable de l'œuvre narrative soumise à l'assentiment des lecteurs: la durée étale, additive, discrète et étoilée d'une carte adonnée au pluriel des espaces et des azimuts transforme le récit en mode juxtaposé.



5 – Butor, Extrait de *Mobile*, 1962.

L'écriture litanique

Parmi les premières traces de déperdition du récit, figurent l'activité de découpe du « style » qui ôte du récit le vecteur premier du temps. Si Benveniste a démontré dans ses *Problèmes de linguistique générale* que le verbe n'est pas la seule forme linguistique à porter le sens du temps, il n'en reste pas moins que le récit est traditionnellement porté par un temps que les *verbes* convoient. Or, le texte de Butor repose sur une rythmique saccadée elle-même fondée sur la *suppression fréquente du verbe*. Dans *Mobile*, les phrases nominales s'imposent. Un exemple (p. 246):

Les feux de l'avion dans le ciel

FULTON, sur le père des fleuves, cf. de Whiteside

La lueur d'un aérodrome.

FULTON.

La lueur d'un incendie.

FULTON.

Une fenêtre allumée dans la campagne.

LEXINGTON.

LEXINGTON, sur le Missouri, cf. de La Fayette, MISSOURI, middle-west.

Stylistique nominale et incantatoire, dominée par la vertu d'hypotypose des invocations et des évocations descriptives: l'*impression globale de lecture* de *Mobile* est celle d'un souffle qui repose sur l'incantation du nom propre, l'apostrophe, pulsation poétique portée par une adresse permanente à l'autre (le texte comme offrande) qui rapproche davantage les énoncés de la puissante parole poétique que de la séquence narrative. Où sont dès lors les matériaux du récit dans *Mobile*? Étiquetés, cantonnés dans des bribes de paragraphes décontextualisés — certains en *italiques* —, soumis à une distance soupçonnable, discours hétérogènes, suspects d'être énoncés cités et non indexés, ils sont, encore, discontinus, inachevés et furtifs comme des satellites. Exemple de «morceau» de description narrative isolée, sans contexte propre: (p. 225) «J'avais erré des mois à la recherche de l'or, et quand je suis retourné dans la ville, elle était absolument déserte. Le vent sifflait à travers les vitres crevées. La neige s'amassait dans les poêles éteints.» Le récit diminue et impose partout ailleurs une stylistique incantatoire, portée par la force des mots combinés et la litanie des objets (p. 288):

NEWPORT.

NEWPORT, cf. de Sullivan.

Linottes chenues,

hirondelles des rives

becfigues bohémiens,

grosbecs des pins,

linottes communes

La forêt d'État du Renard, — passée la rivière Connecticut,

NEWPORT.

Le sentiment d'un texte *poétique* où la répétition litanique, le retour de mots diversement combinés, l'emportent sur la *narrativité* et ses aspects temporels traditionnels, mène à la question de l'enjeu de cette «temporalité» étale et discontinue pour le *récit* qui perdure entre les mailles ajourées du texte *quilt*.

D'un temps autre

Quel est l'enjeu de la forme de temporalité étale et discrète que produit *Mobile*? Comme le souligne T. Samoyault, il existe une (contre)

tradition du récit qui repose sur la destruction du temps comme forme *constructive* du récit, à l'opposé de la ligne «proustienne» :

[...] cette caractéristique majeure du roman moderne qui est la prise en compte d'une déstructuration du temps, un des aspects de ce défaut de forme qui le constitue. Comment la lire ? Soit — c'est la position de Ricœur — on reconnaît que les œuvres du XX^e siècle procèdent à une rédemption du temps : pour l'illustrer, Ricœur choisit opportunément les romans de Proust, de Woolf et de Thomas Mann. Eût-il préféré ceux de Joyce, de Musil et de Simon, la restructuration de la temporalité eût été plus difficile, tant la confrontation au temps tournant, ou au *time out of joint*, aurait empêché toute récapitulation temporelle. Soit on lit dans les œuvres des blocs de temps purs — ce que fait Deleuze avec le cinéma —, saisis indépendamment du mouvement du temps, impliquant la non-subordination du temps au mouvement : le temps a passé en eux et c'est précisément cela qui constitue l'opération²³.

Mobile appartient à cette contre-lignée des récits qui ne sont pas «concordants»²⁴. Psalmodie, litanie, la répétition processus tend à mimer ce que la concordance ne peut résumer, sans faire une synthèse qui soit sens, qui soit signification. Il ne s'agit cependant pas de la forme litanique étudiée par J. Kristeva dans la parole mélancolique²⁵ : le caractère dionysiaque, euphorique, de l'écriture de *Mobile*, qui transvase le temps dans l'espace, empêche cette assimilation du litanique au mélancolique.

Le récit : du matériau temporel au matériau spatial

L'étroite adéquation que nous avons décelée dans le projet de *Mobile* avec l'enjeu de conquête d'un espace pluriel et hétérogène (celui des États-Unis, du livre mobile, du texte visible) nous amène à interroger la «représentation» des formes narratives et temporelles qui s'y «figurent». T. Todorov, intéressé au versant collectif, historique et hétérologique de la conquête des États-Unis, conclut à l'amenuisement de l'écriture narrative occidentale :

Dans la civilisation européenne le *logos* a vaincu le *mythos* ; ou plutôt, à la place du discours polymorphe, deux genres homogènes se sont imposés : la science et tout ce qui lui est apparenté relève du discours systématique ; la littérature et ses avatars pratiquent le discours narratif. Mais ce dernier terrain se rétrécit tous les jours : même les mythes sont réduits en tableaux à double entrée, l'histoire elle-même est remplacée par l'analyse systématique, et les romans

23. T. Samoyault, «Les livres tombeaux du temps», in V. Maumon et Cl. De Ribapierre (dir.), *Le corps évanoui. Les images subites*, Paris, Hazan, p. 179. «Un nombre important de romans du XX^e siècle donnent à lire leur forme dans cette forme moderne du temps, à commencer par l'œuvre de Claude Simon qui présente une sorte de co-simultanéité générale des temps, sans récapitulation (il diffère ainsi de Proust et le travail simonien de la mémoire n'est pas aussi proche qu'on le dit de la mémoire proustienne)», p. 180.

24. P. Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, t. 1, 1983, p. 79 et suiv.

25. J. Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, chap. II, «Vie et mort de la parole», p. 43-79.

luttent contre l'écoulement temporel pour la forme spatiale, tendant vers l'idéal de la matrice immobile.²⁶

Au-delà de la destruction de la notion *linéaire* du temps qu'effectue *Mobile*, — marquée par la diminution des verbes, caractérisée par l'emploi récurrent d'énoncés structurés par le nom, l'apostrophe, etc., par une rythmique proche de la litanie ou de la psalmodie —, le texte n'effectue-t-il pas un rapport au temps qui est *autre*? Non pas «configuré» mais coulant, en arrière et en avant, propice à des fuites exogènes, à des cheminements pluriels, à des stases qui détectent une écriture plus spatialisée et *simultanéiste* du temps, et non plus organique ou logique. Le configuratif *compossible* (Barthes) n'est pas une architecture centrée, mais le lieu d'une combinatoire: le texte juxtapose des bribes qui reposent sur le processus instantanéiste de l'anaphore et de l'associativité mémorielle: liaison spatiale et non causale. Le *sens d'une histoire* fait défaut; ce qui surgit est l'acceptation d'une pluralité narrative décentrée et étoilée par le sujet qui perçoit. M. Butor a d'ailleurs souligné, en 1991, cette déstructuration opérée dans *Mobile* où il n'y a plus «d'intrigue, au sens habituel du terme» et où l'écriture agençant un complexe de «citations» et «d'instantanés autobiographiques» l'a conduit à «l'abandon de la forme romanesque»: «il y a une effervescence romanesque, il y a du roman qui fourmille, qui se met à jaillir de partout»²⁷: une énonciation hétérogène, agitée, turbulente où la forme unitaire, «l'intrigue» déposée dans le «creuset» du roman, s'efface au profit d'une pluralité nouvelle.

Recherche de l'illimité au sein d'un espace limité, comme la carte géographique des États-Unis ou l'espace implosé de la toile de Pollock le suggèrent, la page du livre de *Mobile*, le texte lui-même dans son *ensemble*, renouant avec la tentative mallarméenne d'étoilement du texte, mais l'impliquant, violence accrue, dans la forme séculaire et architecturale du récit, imprime un déplacement nouveau dans le configuratif du texte occidental. Le lieu contradictoire du livre imprimé crée un espace de conflit entre destruction et re-création, linéarité et spatialisation, ordre et étoilement des parcours. Le geste est épique, héroïque, ambigu à l'image du parcours conquérant insufflé par le modèle d'une re-conquête de l'Amérique, donnant à voir l'espace de transition entre deux types d'écriture, deux voies en acte: celle du fil du texte et celle de l'écriture labyrinthe, celle du support du codex, et son lent déplacement vers

26. T. Todorov, *La conquête de l'Amérique, la question de l'autre*, Paris, Le Seuil, coll. Points Essais, (1982), 1991, p. 315.

27. M. Butor, *La création selon M. Butor, Réseaux-frontières, écarts*, Colloque de Queen's university, textes réunis et présentés par M. Calle-Gruber, Librairie A.-G. Nizet, 1991, (Discussion I: *texte, intertexte, création dialogique*), p. 313-314.

d'autres modèles dont le positionnement ob-staculaire de Pollock ou l'objet volume et mouvement du mobile caldérien indiquent les pistes de passage. De l'écriture du discontinu analysée par R. Barthes, il faut aussi retenir la violence faite à l'écriture du récit occidental reposant sur le triple creuset d'un paradigme (Aristote), d'un modèle (la Bible), d'un support (le Livre) dont le texte «mobile» ou «nomade», dans son effort et sa quête, progressivement s'arrache, ouvrant ainsi la voie aux textes informatiques, qui intriqueront, sur de nouveaux supports adonnés aux processus de l'associativité, les cheminements pluriels, l'ouverture vers une interaction qui fonde la disposition et l'énonciation mouvantes du texte, et les aléas d'une image qui, incessamment, déplace l'écriture vers un espace euphorique, disjonctif et étale.