

Butor (Michel)
Écriture matérielle
Espace orbital

Publié :

« L'écriture matérielle »

in Mireille Calle-Gruber (dir.) *Butor et l'amérique*, L'Harmattan, 1998, 103-111.

Michaël La Chance

Une écriture matérielle

« L'écrivain travaille avec des matières. Certes, on peut dire de façon métaphorique que le langage est une matière. » Michel Butor¹

Le poème de Butor, dans son usage des permutations verbales, devient une œuvre plastique autant que littéraire, parce qu'il invite à une *contemplation* des mots : « je regarde plutôt que je ne lis² ». La contemplation des mots comme entités matérielles mécanisées devient l'expérience d'un espace de révolutions verbales. Pourtant cela ne signifie pas que tout se donne à voir. Il semble que tout se dit, qu'il n'y a rien à élucider, — mais on peut dire de ces textes que ce sont des énigmes d'une grande simplicité. Par la reconstitution des mécanismes j'ai été amené à mieux comprendre mes propres attentes par rapport au texte, — par rapport au sens que j'attends d'un texte quand ce sens serait — par exemple — une élucidation de la vie intérieure de l'auteur, de son engagement dans les enjeux de notre époque, etc. En fait, cet exercice dans l'analyse formelle du poème m'a permis d'approfondir ma compréhension de la nature du langage. Il m'est apparu que le sens qu'il faut en retirer n'est pas tout **dans** le texte, mais aussi dans l'approche, dans notre façon de venir l'habiter.

L'espace orbital du langage

¹. BUTOR Michel & Mireille CALLE-GRUBER, Les métamorphoses Butor, Le Griffon d'argile, p. 17.

². Les métamorphoses Butor, p. 39.

Partant d'une première strophe, un jeu complexe de rouages permet de produire les strophes subséquentes³. Le poème n'a pas été écrit de gauche à droite avec un retour à la ligne, et de haut en bas, — il s'écrit dans les permutations illimitées — semble-t-il — de strophe en strophe d'un ensemble restreint de mots⁴. Alors quel sens donner à la lecture : faut-il visualiser le poème comme sculpture composée par l'engrenage de mots ? En effet, la strophe n'est plus seulement composée de lignes horizontales — elle est aussi composée de roulettes verticales et diagonales qui tournent à des vitesses différentes. Lorsqu'une roulette tourne, les mots montent ou descendent, ceux qui disparaissent en bas réapparaissent en haut et inversement. Les engrenages tournent mais ne subtilisent jamais rien, tous les mots restent visibles bien que toujours déplacés.

C'est un peu comme regarder les étoiles dans le ciel, à l'œil nu : toutes les planètes semblent sur le même plan, on ne voit pas lesquelles sont plus proches et lesquelles sont les plus lointaines. Ainsi certains mots viennent se côtoyer bien qu'ils appartiennent à des rouages différents, et certains mots paraissent éloignés bien qu'ils appartiennent au même mouvement orbital. Bien sûr la lecture d'une phrase requiert une succession de mots : s'ils peuvent apparaître ainsi, côte à côte, dans un même plan de lecture, ce n'est qu'une illusion créée par leur immobilité temporaire, par leur **arrêt sur strophe**. Autrement, en tout temps, les mots tourbillonnent dans un espace piranésien du langage, spiralé, et contraint selon des girations réglées. Comment peut-on encore lire le poème

³. Le « rouage » (action de mettre en roue, sur une roue) est comparable à certaines techniques en art visuel qui font également appel à des jeux de permutations dans une grammaire de formes. Cf. notre communication « Kolář et Butor : autoportrait et poème automate » », colloque Jiri Kolář. Aux frontières du pictural et du scriptural, UQAM, 23 septembre 1994, où nous avons présenté une première version de cette étude.

⁴. Le patron rythmique serait issu de Baudelaire, cf. BUTOR, Michel, *L'Œil de Prague*, suivi de « Réponses » et de « La Prague de Kafka » , par Jiri Kolář, Éditions de la Différence, coll. Littérature, 1986, p. 21, 79.

mot après mot, de gauche à droite, ligne après ligne, de haut en bas ? Il apparaît que la succession des mots sur le papier n'est que la perception fugitive des révolutions verbales, moment de stabilité dans la nuit du langage, une trace précaire (une rainure) à la surface de la totalité de ce qui est dit.

Régularités et exceptions

La lecture du poème n'exige pas de reconstituer la machinerie littéraire mise en œuvre pas Michel Butor. Il suffit d'éprouver le caractère machinique du poème, — de toucher à l'autonomie des mots. Pourtant nous sommes tentés de reconstituer cette machinerie pour diverses raisons : 1- Nous voulons vérifier si elle rend compte de la totalité du poème, débusquer ce qui a été « fait à la main » et qui — semble-t-il — aurait donc plus de prix. 2- Nous voulons visualiser cette machinerie, l'apprécier comme une sculpture mécanique qui aurait un intérêt plastique et non pas littéraire. 3- Finalement il semble que la description mécanique la plus simple ne peut manquer de révéler quelque chose : « le fait que le monde puisse être décrit plus simplement par une mécanique que par une autre, énonce aussi quelque chose quant à l'univers⁵ ».

Envisageons ces mécanismes, ils sont de différents types :

— une roue verticale fait tourner entre eux les premiers mots de chaque vers de la strophe⁶. Une deuxième roue verticale fait tourner entre eux les deuxième mot de chaque vers, etc.

— une roue horizontale intervertit ces roues verticales pendant leur mouvement, ce qui produit un mouvement spiralé.

⁵. WITTGENSTEIN, Ludwig (1961), *Tractatus Logico-Philosophicus, suivi de Investigations philosophiques*, trad. P. Klossowski, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1961; coll. Tel, 1988; . § 6.342.

⁶. Une tradition littéraire fait tourner les derniers mots dans une strophe de six vers Cf. LARTIGUE, Pierre *L'hélice d'écrire. La sextine*. Les Belles lettres, 1994, 312 p.

— ces rouages dictent la place des mots dans chaque ligne, mais ils doivent composer avec des petites roues horizontales qui feront tourner — par exemple — les mots qui occupent les quatre dernières places de la dernière ligne de chaque strophe.

— il y a des rouage qui font tourner entre eux des mots spécifiques, tels *reprennent*, *neige*, *furieuse*, quelles que soient leurs positions dans la strophe⁷.

Les mots sont de pures entités matérielles qui occupent des « places » sur des rouages et qui peuvent passer d'un rouage sur un autre, selon un destin prédéterminé. Le « rouage » déplace les mots dans un sens ou dans l'autre sans considération pour leur sens, selon la place qu'ils occupent, à l'exception d'un rouage flottant qui fait tourner des mots spécifiques. La disposition des mots serait le résultat de cette ingénierie incrémentielle (les incréments verticales de 1 cran ou de plusieurs crans par strophe, les incréments horizontale des colonnes, verticales et horizontales en spirale, les interventions diagonales, etc.) qui déplace les mots sans considération pour leur sens, quand l'auteur ne saurait s'attacher à un mot plutôt qu'à un autre. Ces considérations mécaniques évoquent l'artiste Tinguely, qui disait ne pas aimer les dents sur les roues dentées, mais qu'il en fallait pour les faire tourner⁸. On peut ainsi imaginer un langage dont les révolutions se passent de mots, — comme quoi, sans les mots, les rouages langagiers tourneraient mieux. Ça serait enfin un langage abstrait, à la main du peintre verbal, qui travaille *all-over*⁹.

Il ressort de cette matérialisation des mots, devenus pièces mobiles, que nous ne pouvons plus en considérer le sens de la même manière : mots

⁷. Ces exemples sont tirés de *Ouragan de rainures* : Cf. BUTOR, Michel (1988), *Ouragan. de rainures*, eaux-fortes de Louis-Pierre Bougie, La Griffes d'acier, Paris-Montréal. (à paraître) Texte poétique inédit de Michel Butor, composé à Gaillard le 27 décembre 1988.

⁸. KELLER, Jean-Pierre, *Tinguely et le mystère de la roue manquante*, Éditions Zoe, Éditions de l'Aube, 1992, p. 27.

⁹. Les Métamorphoses Butor, p. 15.

butoriens, rimbaldiens¹⁰, — quand les mots de tous les jours deviennent des *ready made* au sens de Duchamp, c'est-à-dire œuvre d'art ou partie d'œuvre d'art. Est-ce dire que le poème n'est pas dans la strophe (pure mécanique) mais dans les mots comme matière et place, chaque mot étant un micro-poème révélé comme tel par sa mobilité dans un espace orbital du langage.

Cette régularité des rouages nous fera prêter une grande importance aux exceptions, comme lorsque un mot est perdu au cours des réécritures. Ou bien

1- En raison de la complexité de la machinerie littéraire enclenchée, l'auteur Butor aurait la maîtrise de cette machinerie pour être dépassé par celle-ci ? L'omission d'un mot serait la marque d'une erreur humaine dans le fonctionnement de la machine verbale, ce serait un oubli ou encore un « ombilic » inconscient ?

2- c'est un choix esthétique : « *Blême de la mémoire ...* » aurait choqué Butor. 3- la disparition d'un mot manifesterait l'existence d'un rouage fantôme qui ne s'est pas manifesté jusqu'ici et qui subtilise subitement le mot « blême ». Curieusement, ce rouage secret, parce qu'on n'en connaît pas le mouvement, **semble agir sur les mots en fonction de leur sens**. Michel Butor aurait produit un plus grand nombre de strophes, il aurait ainsi fait valoir toutes les combinaisons de sa machine, nous saurions sans doute pu décrire exhaustivement cette machine et ses cycles peu récurrents.

Il y aurait ainsi des roues qui tournent à vide, des rouages jamais aperçus prêts à happer subitement un mot qu'elles arrachent de la surface, qu'elles tiennent en réserve, puis qui réapparaîtra ailleurs. Le langage est une machinerie symbolique dont le poème — à la façon d'une coupe transversale — révèle les régularités auxquelles il veut échapper. Les régularités librement consenties en poésie rappellent les régularités du langage (tantôt désignées

¹⁰. Les métamorphoses Butor, p. 43.

comme grammaire culturelle, surdétermination idéologique, conditions épistémiques, logique du signifiant, ...) qui restent invisibles quand bien même le langage épuiserait toutes ses possibilités. Certes le langage est une machine tyrannique qui rend possible la parole, par laquelle aussi on est parlé plus qu'on ne parle. Nous restons persuadés que ces régularités invisibles du langage présupposent une description du monde, qu'elle sont une approche de la vérité ou ce qui nous en détourne. Il nous est difficile d'admettre que le sens, a fortiori le sens poétique, est le résultat de pures régularités, neutres et aveugles. Nous restons persuadés qu'au fondement du langage il y a un certain rapport au monde.

Imaginons que le langage de tous les jours serait ainsi surdéterminé par des lois formelles, — alors les contraintes physiques qui encadrent le langage pourraient être considérées comme étant son Autre. Le travail poétique consiste alors à produire une mise en scène de l'Autre, sans avoir l'ambition d'échapper à ces contraintes, mais plutôt dans le désir de les rejouer sur un mode ludique. L'Autre est la **forme** de mon langage mais il est aussi la volonté de cohérence sans laquelle la pensée serait impossible : il s'agit ici de produire une autre cohérence, de montrer qu'elle peut être un état de fait matériel.

La strophe originelle = la strophe au-delà ?

Est-ce que Michel Butor a d'abord composé une première strophe en vrai poète et ensuite appliqué ses règles de permutation ? Je lui ai posé la question et il a semblé ravi d'imaginer qu'on chercherait ainsi une première strophe inspirée, véritablement « écrite », naturelle. Il était amusé que l'on puisse chercher ainsi ce moment extatique où le poète se confronte au réel dans son langage. Retrouvera-t-on jamais cette première strophe naturelle à la suite de laquelle les autres seraient dérivées? A chaque strophe recomposée, où les mots

recombinés sont cimentés avec des mots-bruits, on cherche en vain *l'effet d'écriture* où l'on sent la main de l'auteur et la métier qui ferait apparaître une combinaison de mots comme étant plus naturelle que les autres.

Les règles de réécriture, à partir d'une première strophe, permettent de dériver de nouvelles strophes, elles permettent aussi de reconstituer la première strophe qui serait également un rouage. Alors il n'y aurait de naturel, d'inspiré, ... dans cette poésie que 1- le choix des mots et 2- des règles et 3- l'ajout cosmétique des mots-bruits pour donner à la strophe un aspect plus naturel, c'est-à-dire afin de lui donner la possibilité de faire tableau.

Nous voulons prolonger la lecture en composant nous-mêmes de nouvelles strophes. Le poème s'écrit comme s'il pouvait se lire lui-même dans des états toujours décalés. Les tours de roues, les coups de roulette sont des opérations de lecture. La multiplication des strophes est symptomatique de la multiplicité de tout ce qu'une personne peut vivre en même temps. Car aujourd'hui notre conscience voit le monde et l'interroge en plusieurs tableaux à la fois. Pourtant nous pouvons difficilement accepter cela, il est difficile d'accepter qu'au départ Butor n'a fait que « jeter des mots sur la page¹¹ ». Nous ne pouvons croire que le langage n'est d'abord qu'un désordre — à la façon d'un Pollock — de traces pré-symboliques. Nous cherchons une origine qui fait sens, un premier assemblage de mots qui en découvre la cohérence dans un aurore du langage. Parce qu'il s'y refuse, nous voyons combien nous attendons du poème, — de Butor — qu'il nous révèle ce qu'est le langage !

Les règles générales de transformation

À partir d'une strophe isoler les mots sur chaque ligne (en éliminant tous les « mots-bruits » (*et, le, la, les, l', de, dans, avec, sous, parmi, sur, leurs, mais,*

¹¹. HELBO André Michel BUTOR, *Vers une littérature du signe*, P., Complexe-PUF, 1975, p. 88.

selon). Considérer chaque mot comme une place que l'on peut décrire en terme de ligne, de colonne et de strophe, - puis systématiser des déplacements entre les mots par des mouvements rotatifs dans des colonnes, dans des lignes, et entre les colonnes. Alors le poème, de strophe en strophe, a l'apparence d'un cylindre qui tourne. Par le jeu des permutations mécaniques, il semble que le poème n'a qu'une strophe en mouvement. Michel Butor aura inscrit quelques « strophes transformées », mais la lecture peut en dériver de nouvelles¹². Les mots tournants sur eux-mêmes le poème se transforme : le jeu sériel nous promet une origine ? La plupart des strophes générées par réécritures conservent un aspect expérimental, alors il semble que la strophe naturelle serait celle qui, par sa qualité poétique exceptionnelle, nous ferait oublier sa fabrication. C'est en cherchant une naturalité du poème (parce que moment inspiré, émotion privilégiée, origine du sens ...) que le lecteur devient co-producteur de l'œuvre.

L'œuvre de Butor ne livre pas un message, elle ne répond pas à une demande éthique, mais nous convie plutôt à faire l'expérience des codes en hissant le langage à hauteur de matérialité visible. Partant d'une expérience du monde comme hasard organisé, nous pouvons éprouver la divinité de l'avènement de la signification. Car sans la mobilité du langage, le poids du réel s'abattrait tout d'un seul coup sur nous. Butor ne prétend pas ouvrir quelque perspective dans laquelle apparaîtrait la profondeur du monde, il ne met pas en scène quelque figure fétiche qui aurait encapsulé le sacré ou le vrai, — il attire

12. Voici la sixième strophe « réconstituée » de Ouragan de rainures et rendue lisible grâce aux mots-bruits [elle utilise tous les mots-bruits sauf « selon », noter que *blème* est restitué] :
« Les aiguilles dans la brume glissent et tournent lentement leur veille
Selon la courbe aiguillée désespérément et fiévreusement des fleurs mais patiemment
Et blèmes reprennent les signaux parmi les ossements dans la nuit des caresses
Rêvant sous la peau dans l'ombre avec la menace du fouet de la mémoire
Obstinément dans la mer grise et silencieuse sous la neige furieuse »

plutôt notre attention sur les valeurs de transformation dans le langage, qui sont aussi des valeurs de transformation spirituelle.

L'espace du langage est animé de mouvements circulaires, hélicoïdaux, sans discontinuités fondamentales. L'invention poético-pratique restitue aux mots une valeur physique, afin de colmater l'écart entre les mots et les choses. Ne craignant pas de les confondre, Michel Butor accorde la plus grande confiance aux mots, les laisse tourner sur eux-mêmes dans leur capacité de créer un monde en même temps qu'il les annule ! Les mots sont comme les dents sur une roue, lecture et écriture ne sont plus que des engrenages, et pourtant il semble que Butor a mis à distance le langage, qu'il recombine les mots pour les annuler, pour en faire un matériau manipulable dans lequel le sens peut ressurgir, lorsque les associations ont un effet de surprise. Ce qui rappelle que l'association d'idée est avant tout une proximité spatiale dans le temps d'une lecture.

Le mot devient matière quand le langage devient vide, où les mots sont accélérés et à la fois annulés, pulvérisés dans un tourbillon fébrile : emportés par les rouages, les mots sont précipités les uns contre les autres au gré de leur fébrilisation mécanique. Et c'est derrière ces accidents, aux effets heureux, que le poète disparaît, l'auteur n'est plus alors qu'un être qui aime, qui a le loisir d'expérimenter, qui joue avec les mots dans un certain bonheur de l'expression. Voilà ce qu'il semblerait de cette civilisation s'il ne restait qu'un poème de Butor : il semblerait que cette culture s'est abolie dans le gouffre de son langage, dans un vertige de signes¹³.

Chacun de nous peut-il produire de tels bonheurs de langage, — peints, gravés, sculptés? Produire des rouages qui seraient de véritables réussites, constitueraient des moments poétiques qui font oublier la fabrication. On

¹³ Voir notre « La modernité disparue », *Spirale*, 115, mai 1992, p. 9.

pourrait ainsi dériver de nouveaux Matisses des Matisses existants, produire des faux « heureux » à la manière de Matisse ? Les faussaires le croient. Peut-on laisser le poème de Butor se propager de strophes en strophes à la recherche d'une origine naturelle **où le lecteur peut se découvrir comme l'auteur de ces lignes?**

En déployant le poème comme vaste jeu de permutations dans un espace des révolutions verbales, l'auteur se libère du mythe de l'écrivain qui met les mots en place, de l'écrivain occupé à faire des arrangements de surface : à accorder verbes et participes, à faire des ajustements syntaxiques, à intercaler du « bruit » entre les mots pour établir le rapport horizontal requis par la lecture. Au contraire, Michel Butor s'occupe plutôt de la distribution en surface des tableaux-strophes qui sollicitent le regard. Il se libère du poème comme résultat, le poème apparaît plutôt comme quelque chose qui se fait dans le langage et ne cesse de se faire. Il faut stabiliser ce que le texte fait et tout à la fois assurer sa mobilité continue¹⁴.

Ce qui tourne ce sont les mots considérés comme purs traits différentiels, entailles dans une surface, crans sur une roue, discontinuités dans un plan de manifestation : celui de notre pré-compréhension du monde, de notre culture visuelle conçue comme tourbillon de marques signifiantes, — dans une dispersion où les images sont devenues des marchandises interchangeables, où les images ne disent plus l'histoire et le lieu. Cette écriture « mobile », sur fond de la nuit orbitale du langage, permet d'accéder à des processus mentaux où la métaphore du moi n'est pas présumée à chaque instant. Elle permet une contemplation poétique libérée du fétichisme de l'expressivité (l'identité hors

¹⁴. Le titre du poème est significatif : Ouragan de rainures. L'ouragan est un vent qui produit des tourbillons ou encore une tempête tournante. Du verbe *ourager* — ce qui ourage c'est ce qui souffle et tourbillonne violemment. *Ourage* est un anagramme de *rouage*. La rainure c'est le mot, c'est aussi la première marque signifiante dans l'os comme dans le cuivre. Ici le titre renvoie au burin du graveur qui ne mord pas dans une surface intouchée et stable (la planche-miroir, la page blanche), mais qui s'inscrit dans une culture instable et mobile.

langage, l'âme hors cerveau, l'émotion hors de la mécanique, etc.), où les mots ne sont plus que des impulsions qui tournent librement sur elles-mêmes.