

Rouages de lecture

La sixième strophe : nous avons procédé à partir d'un poème inédit de Butor, intitulé *Ouragan de rainures*. (Butor, 1988), en reconstruisant les mécanismes des permutations verbales, par lesquelles le poème devient une œuvre plastique autant que littéraire, parce qu'il invite à une *contemplation* des mots davantage qu'à une lecture. Il invite à une méditation où il apparaît que les mots peuvent vivre d'une vie autonome, lorsque la déconstruction des strophes et leurs réécritures démontre que chaque strophe n'est qu'un fragment d'un espace de révolutions verbales, même si c'est tout cet espace qui est convoqué dans une seule strophe, dans une trentaine de mots. Nous avons reconstitué et prolongé une technique du « rouage ».

L'espace orbital du langage

Dans *L'œil de Prague*, Butor découpe et corrèle deux poèmes de Baudelaire, qui ont le même patron rythmique : six strophes de cinq vers (Butor, 1986, p. 21). Deux ans plus tard, en écrivant *Ouragan de rainures*, poème de 5 strophes de 5 vers, Butor reprend une forme qu'affectionnait Baudelaire. On remarque qu'il manque une strophe. Le poème n'a pas été écrit de gauche à droite avec un retour à la ligne, de haut en bas, — mais qu'il est le produit de permutations des trente mots dans chaque strophe. Faut-il considérer le poème comme une mécanique verbale dont il nous devons faire jouer les rouages dans notre esprit, faut-il visualiser le poème comme sculpture composée par l'engrenage des roues? Quand chaque strophe est une image différente de la même machine?

Dans la strophe de cinq lignes, on peut découper six colonnes verticales, comprenant 5 mots chacune. Les trente mots de chaque strophe ne sont pas écrits sur du papier mais sur les rouages d'une machine littéraire enfouie dans l'épaisseur du papier. D'une strophe à l'autre les mots changent de place. Il semble d'abord que les mots sont disposés sur un jeu de roulettes 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. Chaque strophe est un état de la machine. Les engrenages tournent mais ne subtilisent jamais rien. Dans le jeu du langage toutes les pièces sont en tout temps visibles. Les roues sont invisibles, on ne voit que les mots tels qu'ils ont été à chaque fois déplacés. C'est ainsi lorsqu'on regarde les planètes dans le ciel à l'œil nu, on ne voit pas les orbites, toutes les planètes semblent sur le même plan, on ne voit pas lesquelles sont plus proches et lesquelles sont les plus lointaines. C'est une nuit claire où tous les corps orbitaux sont visibles.

Le poème en 5 strophes « expose » la machinerie des révolutions verbales. Les mots montent et descendent, avancent et reculent, tournent selon des girations réglées. On voit côte à côte des mots qui appartiennent à des rouages différents, on découvre que des mots éloignés appartiennent à un même mouvement orbital. Bien sûr la lecture d'une phrase requiert une succession de mots placés côte à côte : 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, spirorique, contraint, obscur, ... Alors pourquoi en faire la lecture comme s'ils étaient enlisés devant nous dans la blancheur de la page? Notre analyse des rouages nous paraît la plus évidente, pourtant elle ne prétend pas reconstituer le procédé utilisé par Michel Butor. 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'univers » (Wittgenstein, 1961, § 6.342). En fait ce qui nous apparaît comme des mots sur le papier c'est une perception fugitive des révolutions verbales, c'est un moment de stabilité dans la nuit du langage, un temps d'arrêt du mouvement qui soutient la signification, une trace précaire (une rainure) à la surface de la totalité de ce qui est dit. La description au moyen de rouages mécaniques simples nous permet d'appréhender la forme d'un langage comme espace physique.

Figure 1

	1 ^{er} col	2 ^e col	3 ^e col	4 ^e col	5 ^e col	6 ^e col
I	A 1	B 1	C 1	D 1	E 1	F 1
	5	5	5	5	5	5
II	A 2	C 1	F 2	D 3	E 2	B 1
	$\bar{1}$	5	$\bar{1}$	2	$\bar{1}$	5
III	A 3	F 2	B 2	D 5 ₋	E 3	C 1
	-	$\bar{1}$	$\bar{1}$	4	2	5
IV	A 4	B 2	C 2	D 2	E 4	F 2
	-	$\bar{1}$	$\bar{1}$	$\bar{1}$	3	$\bar{1}$
V	A 5 ₋	C 2	F 3	D 4	E 5 ₋	B 2
	4	$\bar{1}$	2	3	4	$\bar{1}$
VI						
...						

Colonnes A, D, E, restent stables avec incrémentation verticale à 1 et 2 crans. Colonnes B, C, F, tournent autour des colonnes 4 et 5 en spirale.
 Colonne B prend un tour vertical lorsqu'elle passe de la 6 à la 3e colonne.

Régularités et exceptions

Il y a d'abord deux roues verticales. Une fait tourner les premiers mots de chaque vers de la strophe. Une tradition littéraire fait tourner les derniers mots dans une strophe de six vers (Lartigue, 1994). Ici les mots tournent dans une strophe de 5 vers, selon une forme que l'on pourrait appeler quintine. La deuxième roue verticale fait tourner l'avant dernier mot de chaque vers.

Ensuite il y a une roue horizontale qui intervertit ces roues verticales pendant leur mouvement. Un mouvement spiraloïde intervertit les 2e, 3e et 6e roues, pendant que celles-ci continuent à tourner sur eux-mêmes.

Il faut mentionner aussi une petite roue horizontale qui produit un décalage des mots qui occupent les quatre dernières places de la dernière ligne de chaque strophe. Finalement, un dernier rouage fait tourner les mots « *reprennent, neige, furieuse* » sur eux-mêmes.

Le poème est-il un ensemble de mots devenus pures entités matérielles, devenus des choses 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 de leur « sens », selon la place qu'ils occupent, à l'exception d'un rouage « flottant » qui fait tourner les trois mêmes mots quelles que soient leur place dans la strophe. La disposition des mots serait le résultat de cette ingénierie qui ne sauraient perturber les goûts et les coquetteries littéraire de l'auteur.

Figure 2

Noter les 4 interventions diagonales sur 5D, 5E, 5F, ainsi que les 4 tours de roulette horizontale, 1 cran vers la droite, des 4 derniers mots de la dernière ligne de chaque nouvelle strophe.

A	B	C	D	E	F
1	1	1	1	1	1
5	5	5	5	5	5
A	C	F	D	E	B
2	1	2	3	2	1
–		5	5	5	
1	5	5B	1F	2D	1E
A	F	B	D	E	C
3	2	2	5	3	1
–				5	
	5	–			

2	1	5C	1B	4D	2E
A	B	C	D	E	F
4	2	2	2	4	2
-				5	
3	$\bar{1}$	$\bar{1}F$	5		5
A	C	F	1C	1D	3E
5_	2	3	D	E	B
		5	4	5	2
			5		
4	$\bar{1}$	1B	2F	3D	$\bar{4}E$

Il y a une exception : l'omission d'un mot : *blème* [sic — et non blême, en cela il est déjà hétérographique] (Voir sur le tableau en fig. 3, 3A qui devrait être à la 5e strophe, 4e ligne, 1er mot). Ou bien

1- c'est un oubli, la marque d'une erreur humaine dans le fonctionnement de la machine verbale.

2- c'est un choix esthétique : « *Blème de la mémoire ...* » aurait choqué Butor. 3- la disparition de ce mot résulte d'une opération mécanique, c'est le travail d'un rouage fantôme qui ne s'est pas manifesté jusqu'ici et qui subtilise subitement le mot « blème ». Curieusement, ce rouage secret, parce qu'on n'en connaît pas le mouvement, **semble agir sur les mots en fonction de leur sens**. Cela semble une intervention directe de l'auteur inspiré. Michel Butor aurait produit un très grand nombre de strophes en faisant valoir toutes les combinaisons de sa machine, nous saurions sans doute reconstituer le mouvement de ce rouage secret.

Pourtant même à ça, rien n'empêche de penser qu'il y a encore beaucoup de roues qui tournent à vide, des rouages jamais aperçus prêts à happer subitement un mot qu'elles arrachent de la surface.

De même pour Kolář, derrière l'apparence de hasard il y a des forces et des déterminations. « La question est simplement de connaître les forces qui forment le hasard de chacun » (Kolář, 1986, p. 177). Derrière les symboles, il y a des choses qui ont leur propre destin (cf. Kolář, 1986, p. 194-195). En fait les signifiants sont de telles choses, soumises à des tensions dans un champ de forces.

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 tourner (Keller, 1992, p. 27). On peut ainsi imaginer un langage dont les révolutions se passent de mots. En effet, sans les mots, les rouages langagiers tourneraient mieux.

Figure 3

Colonne A et E : incrémentation verticale de 1 cran par strophe (avec accidents en E)

Colonne D : incrémentation verticale de 2 crans par strophe (avec accidents)

Colonnes B, C, F : incrémentation horizontale de toute la colonne, de droite à gauche, en spirale

Remarquer les interventions horizontales (le coup de languette*) et diagonales (roulette des 5)

	A	B	C	D	E	F
I	1 aiguille	1 ombre	1 grise	1 tourne	lentement	1 peau
	2 courbe	2 silence	2 veille	2 fiévreuse	2 fleurs	2 mer
	3 blème	3 glissent	3 patiemment	3 ossements	3 nuit	3 brume
	4 rêver	4 désespoir	4 caresse	4 menace	4 fouet	4 aiguisé
	5 obstiné	5 signaux	5 mémoire	5 reprendre	5 neige	5 furieux
II	2A	1C	2F	3D	2E	1B
	3A	2C	3F	4D	3E	2B
	4A	3C	4F	5E	4E	3B
	5A	4C	5D	1D	5F	4B
	1A	5C	5B	1F	2D	1E
III	3A	2F	2B	5E	3E	1C
	4A	3F	3B	1D	4E	2C
	5A	4F	4B	2D	5F	3C
	1A	5D	5B	3D	1E	4C
	2A	1F	5C	1B	4D	2E
IV	4A	2B	2C	2D	4E	2F
	5A	3B	3C	3D	5F	3F
	1A	4B	4C	4D	1E	4F
	2A	5B	5C	5E	2E	5D
	3A	1B	1F	1C	1D	3E
V	5A	2C	3F	4D	5F	2B
	1A	3C	4F	5E	1E	3B
	2A	4C	5D	1D	2E	4B
	3A	5C	1F	2D	3E	5B
	4A	1C	1B	2F	3D	4E

La strophe originelle = la strophe au-delà ?

Est-ce que Michel Butor a composé une première strophe et ensuite appliqué ses règles de permutation ? Je lui ai posé la question et il était ravi d'imaginer qu'on chercherait ainsi une première strophe inspirée, véritablement « écrite », naturelle, dont il serait l'auteur. Il était amusé que l'on puisse chercher ainsi ce moment extatique dans lequel il serait véritablement poète, où il se confronte au réel dans son langage. Retrouvera-t-on jamais cette première strophe naturelle qui aurait été abandonnée comme amorce indésirable, à la suite de laquelle les autres sont désormais dérivées ? A chaque strophe recomposée, où les mots recombinaison sont jointés avec des mots-bruits, on cherche en vain l'*effet d'écriture* 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 mais aussi elles permettraient de générer la première strophe elle-même. La première strophe est également un rouage (comme on dit : un collage). Alors il n'y aurait de naturel, d'inspiré, ... dans cette poésie que le choix des mots et des règles et l'ajout cosmétique des mots-bruits pour donner à la strophe un aspect plus naturel, c'est-à-dire afin de lui permettre de faire tableau.

Nous voulons prolonger la lecture au-delà des 5 strophes, en composant soi-même de nouvelles strophes. La lecture du poème déborde la part écrite, 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. Kolář fait remarquer que 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.

Figure 4 (les règles générales de réécriture)

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

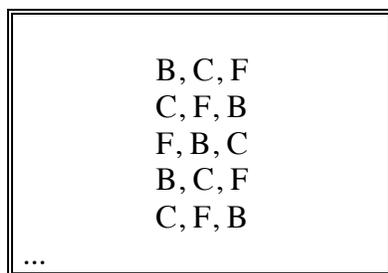
Considérer chaque mot comme une place que l'on peut décrire en terme de ligne, de colonne et de strophe, - puis systématiser des déplacements entre les mots par des mouvements rotatifs dans des colonnes, dans des lignes, entre les colonnes.

4 tours de roulette verticale 1ère colonne

4 tours de roulette verticale à 2 crans (ou 8 tours à 1 cran), 4e colonne

4 tours de roulette verticale à 1 cran, 5e colonne

4 tours de roulette horizontale à 1 cran, du contenu des colonnes 2, 3, 6, autour de l'ensemble formé par les colonnes 4, 5.



Remarquer que le contenu de la 6e colonne prend un coup de roulette verticale lorsqu'il est translaté dans la 3e colonne.

4 interventions diagonales impliquant les 3 derniers mots de la dernière ligne de la première strophe (5D, 5E, 5F).

On mettra systématiquement

5D à la place de	5F
5E	5D
5F	5E

Ce qui fait tourner, dans le sens inverse des aiguilles d'une montre :
neige (5E), reprennent (5D) et furieuse (5E)

4 tour de roulette horizontale, 1 cran vers la droite, des 4 derniers mots de la dernière ligne de chaque nouvelle strophe.

1 omission : 3A à la 5e strophe.

Par le jeu des permutations mécaniques, il semble que le poème n'a qu'une strophe en mouvement. La présentation visuelle des 5 strophes vues d'un seul coup d'œil apparaît comme une mise à plat du temps, comme si le poème était vu (écrit) en fonction de ses états passés et futurs. Il échappe au temps par ses deux extrémités.

Figure.5 (production de la 6e strophe)

La 6e strophe dérivées de la 5e avec roulements verticaux et horizontaux

A	F	B	D	E	C
1	3	3	1	1	2
2	4	4	2	2	3
3	5	5	3	3	4
4	1	1	4	4	5
5	2	2	5	5	1

Rappelons que le contenu de la 6e colonnes prend un coup de roulette verticale lorsqu'il est translaté dans la 3e colonne.

Avec un « coup de languette » sur la dernière ligne

A	F	B	D	E	C
1	3	3	1	1	2
2	4	4	2	2	3
3	5F	5	3	3	4
4	1	1	4	4	5
5	2	1C	2B	5D	5E

Avec roulement des « 5 »

A	F	B	D	E	C
1	3	3	1	1	2
2	4	4	2	2	3
3	5D	5	3	3	4
4	1	1	4	4	5
5	2	1C	2B	5E	5F

De la 6e peut être dérivée une 7e, puis une 8e, ...La probabilité de retrouver la 1ère est non-négligeable. Alors la boucle sera bouclée, les mots tournants sur eux-mêmes, le poème se transforme pour se retrouver lui-même (à condition de ne pas perdre des mots en cours de permutation). Voici la sixième strophe 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 aiguisée 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
 Obstinement dans la mer grise et silencieuse sous la neige furieuse »

Est-ce la strophe naturelle, inspirée, écrite de la main de Butor? Le jeu sériel nous promet une origine. On croit qu'il y a un terme, avec l'épuisement des possibilités combinatoires. Ou bien la série est vouée à l'infinitude? La plupart des strophes générées par notre machine conservent un aspect expérimental. La strophe naturelle serait celle qui, par sa qualité poétique exceptionnel, nous ferait oublier sa fabrication? Belle donc inspirée ? Selon Kolář, Butor appartiendrait à cette catégorie d'artiste qui,

comme Mondrian, « regardait le monde comme une vaste construction soumise à des lois » (Kolář, 1986, p. 156). Ces artistes épris de pureté sont nécessaires mais s'opposent aux artistes qui soupèsent que l'horreur est possible, imminente, ils s'opposent aux poètes qui n'échappent pas à la conscience qu'il y a des malheureux. « Pour le poète, c'est une chose terrible : aimer et savoir qu'il y a autour de lui des malheureux. » (Kolář, 1986, p. 159.)

Chez Kolář, le langage poétique devient le lieu d'intégration de toutes les oppositions que l'on rencontre dans les rapports humains et politiques. Oppositions entre le mensonge idéologique et l'art, entre la dissimulation et la générosité, entre la barbarie et la solidarité, ... Jirí Kolář passe son agressivité dans le langage et tout à la fois il en fait le lieu de surgissement de l'évidence. La poésie devient le lieu de l'oscillation entre les extrêmes (Kolář parle de « surface de frottement »), — et surtout elle démontre comment tout ne devient visible que depuis cette tension entre les extrêmes, dans une discontinuité qui résulte d'une tension trop grande, d'une oscillation trop violente — véritable moteur de l'autopoème tel « Événement réel ». L'œuvre d'art est une combinaison des impulsions (Kolář, 1986, p. 175) qui ne saurait instituer un langage sans discontinuités. La machine verbale la mieux réglée ne saurait prétendre à l'art, même s'il semble que le texte « marche » parfaitement. C'est pourquoi, pour Kolář il « est devenu impossible de continuer à chercher la poésie dans le mot écrit. » (Kolář, 1986, p. 172). Il ne s'agit pas pour le poète de maîtriser les codes de l'expression à son époque, de jouer d'une machinerie du sens, — mais plutôt de subvertir ce code pour montrer qu'il ne produit qu'une expression biaisée et partielle de notre vie : étant lui-même constitué comme sujet parlant il ne sera jamais assuré de son existence.

Par contre, Michel Butor entreprend de lier tous les mots du poème par un même mécanisme de production. La signification ne varie qu'en fonction de leur distribution et de leur positions respectives. En fait, le poème écrit n'est qu'une tranche d'un vaste poème depuis toujours commencé et toujours continué au delà de l'imprimé. Les extrêmes sont reliés par des mouvements circulaires, spiraliqes, — et appartiennent à un même champ, sans discontinuités fondamentales. L'invention poético-pratique restitue ainsi aux mots une valeur physique de chose, afin de colmater l'écart toujours irréductible entre les mots et les choses. Alors que le schizophrène, qui ne sait plus distinguer entre les choses et les mots selon Freud, se méfie des significations qui infiltrent tout, — Michel Butor semble ici accorder la plus grande confiance aux mots, les laisse tourner sur eux-mêmes dans leur capacité de créer un monde. Il semble lui même tourné vers la totalité d'un langage que les crises de notre monde n'ont point troublé, il ne semble pas vouloir « s'aventurer en dehors du mot ». C'est en ce sens qu'il faut comprendre le sens du mot heureux dans une construction verbale aux « effets heureux ». La construction ne tient que si elle est heureuse, qu'importe si le poète disparaît derrière celle-ci, il n'est qu'un être qui aime, qui a le loisir d'expérimenter, qui joue avec les mots dans un certain bonheur de l'expression — comme on va au « petit bonheur ».

Pouvons-nous mettre à profit des rouages qui produiraient des résultats plus heureux? Produire des rouages qui seraient de véritables réussites, constitueraient des moments poétiques qui font oublier toute fabrication. Peut-on ainsi dériver de nouveaux Matisses des Matisses existants, surveiller cette production pour y découvrir

éventuellement de meilleurs Matisses? Les faussaires le croient. Peut-on laisser *Ouragan de rainures* se propager de strophes en strophes à la recherche d'une origine naturelle où seul le lecteur peut l'accompagner? 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 saurait faire surgir les mots. Ici l'écrivain est occupé à faire des arrangements de surface : à accorder verbes et participes, à faire quelques ajustements syntaxiques, à intercaler du « bruit » (avec, dans, de, et, l', la, le, les, leurs, mais, parmi, selon, sous, sur) entre les mots pour rétablir le rapport horizontal requis par la lecture et pour que la distribution en surface des tableaux-strophes sollicite le regard. Est-il possible de mettre en jeu tous ces rouages dans le seul but de produire des strophes qui feront tableau, — est-ce là la poésie : mettre du bruit entre les mots pour qu'ils fassent tableaux ?

Le titre du poème et son contenu : l'ouragan

Ouragan : vent qui produit des tourbillons ou encore tempête tournante. Du verbe ourager — ce qui ourage c'est ce qui souffle et tourbillonne violemment. Ourage est un anagramme de rouage. *Ouragan de rainures* : ce qui tourne ce sont les rainures, soient les mots considérés comme purs traits différentiels, entailles dans une surface, discontinuités dans un plan de manifestation.

« je n'entends pas par « langage » uniquement ce qui se dit, mais tout ce par l'intermédiaire de quoi nous comprenons ce qui nous entoure » (Kolář, 1986, 163-164)

Le sujet n'est qu'une discontinuité plus ou moins bruyante à la surface de ce non-dit, de ce qui va de soi. La rainure évoque la première marque signifiante dans l'os comme dans le cuivre. Ici le titre renvoie au burin déchaîné du graveur, sous la poussée d'une subjectivité très forte, sous la puissance du rouage des mots.

Les strophes composées par Butor reçoivent leur valeur poétique du moment de pureté contemplative qu'elle rendent possible. C'est ainsi que la culture semble naturalisée. L'enjeu d'une écriture mécanisée serait de transcender le moi, en supposant que c'est le langage et non plus l'auteur qui parle, et non plus le lecteur qui lit. Le poème se propage en proposant des lectures de lui-même. Cette « écriture blanche » (selon l'expression de Sartre), 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 des états contemplatifs qui ne seront pas perturbés par la fluctuation des affects, par le fétichisme de l'expressivité (l'identité hors langage, l'âme hors cerveau, etc.). Dans cette contemplation poétique nous ne saurons opposer mécanique et émotion : la nature est régie par des logiques combinatoires — ces logiques peuvent nous rapprocher de la nature. Henri Poincaré disait que les combinatoires les plus utiles sont précisément les plus belles. Les combinaisons de *Ouragan de rainures* restent en ce sens désœuvrées, comme les vents qui vont de tout côté de l'ouragan, comme des impulsions qui tournent librement sur elles-mêmes.

Le problème politique posé par l'écart irréductible entre celui qui agit et la conscience que nous avons de nos actions est résolu : l'écriture est le développement de la conscience de nos procédés, le sujet de l'écriture est celui-là même qui réfléchit avant/après sur ce qu'il a fait, dans un écart qui semble toujours comblé. La lecture des rouages nous propose une expérience formelle d'une combinatoire d'éléments

expressifs où il semble fortuit que les mots aient un sens, où il apparaît que toute lecture est fondée sur des rouages cachés et que la subjectivité est illusoire. Se rendre compte du caractère illusoire du moi permet d'exhumer la seule expérience subjective possible — celle où, en croyant s'exprimer soi-même, nous exprimons une expérience subjective de notre grammaire et de nos petites combinatoires inventées.

BUTOR, Michel (1986), *L'Œil de Prague*, suivi de « Réponses » et de « La Prague de Kafka » , par Jiri Kolář , Éditions de la Différence, coll. Littérature, 1986.

BUTOR, Michel (1988), *Ouragan. de rainures*, texte poétique inédit de Michel Butor, composé à Gaillard le 27 décembre 1988. À paraître dans un livre d'artiste avec des eaux-fortes de Louis-Pierre Bougie, éditions La Griffes d'acier, Maris-Montréal.

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

KOLÁŘ, Jir'ı (1986), « Réponses » , dans BUTOR Michel , *L'Œil de Prague*, Éditions de la Différence, coll. Littérature, 1986.

LARTIGUE, Pierre (1994), *L'hélice d'écrire. La sextine*. Les Belles lettres, , 312 p.

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