

# Lecture de *Transit* de Michel Butor

## I) Le thème égyptien dans *Transit*

Pour Graziella Borghesi

Pour Michel Butor tout texte est accumulation de textes antérieurs, souvent épars, qu'il faut retrouver, reconsidérer, reconstruire, réinterpréter, reprendre et agencer, telle Isis reconstituant le corps démembré de son époux Osiris, père d'Horus, le dieu à tête de faucon. Il est en même temps voyage dans l'espace, dans le temps et dans la Bibliothèque. En voici un petit aperçu à propos d'un de ceux qui constituent le livre suivant et où chacun entre en résonance avec tous les autres.

Ce livre, *Transit*, quatrième volume de la série du *Génie du lieu*, contient sept parties dont l'intitulé commence toujours par un nombre :

- "Seize hommages à l'artisan de la vallée",
- "Huit éclaircies dans l'épaisseur du Nord-Ouest",
- "Quatre échappées dans le miroir de Boomerang"
- "Treize stations dans le tourbillon parisien",
- "Vingt et une lettres à Frédéric-Yves Jeannet à propos du Mexique",
- "Treize lectures dans le calme genevois" et
- "Vingt et un classiques de l'art japonais".

La dimension géographique de cet ensemble ne peut que frapper l'esprit du lecteur.

La partie *Seize hommages à l'artisan de la vallée* fait intervenir deux textes : *Pique-nique au pied des pyramides* (PN) qui date de 1986 et *Un jour nous construirons les pyramides* (UJ), sous-titré lors de sa parution : « mobilier funéraire prédynastique et pharaonique », sur des photographies de Pierre-Alain Ferrazini, Musée Barbier-Mueller, Genève, et qui date de 1990. Texte récent donc par rapport à *Transit* qui date, lui, de 1992.

PN, quant à lui, a été successivement publié dans :

- *Œuvres croisées 1975-1985*, la casa Usher, 1986, où il est daté de « Nice, le 5 décembre 1985 » et dont le texte comporte 8 numéros sans titres. Mais c'est déjà en réalité un second état du texte puisque dans la même publication François Aubral nous décrit ainsi la « série entière » constituée par *Pique-nique au pied des pyramides* : « dix pièces la composent, avec, chaque fois, le dessin de Maccheroni et l'écriture de Butor dont la fascination pour l'Égypte remonte aux racines de sa création. ». La dimension temporelle de l'écriture butorienne est ainsi nettement soulignée.

- *Avant-goût II*, 1987. Dans ce troisième état du texte, les 8 numéros sont suivis d'intertitres : Préliminaires, Paysage, Méditation, Rémiscence, Torpeur, Fantômes, Crépuscule et Plaies. Ce dernier entraîne en réalité de nouveaux ajouts. En effet c'est dans cette version qu'apparaissent les 10 plaies d'Égypte décrites dans l'*Exode*, et qui ponctuent chacune de ces 8 divisions par accroissement et accumulation, mention étant faite en outre du temps qui passe puisqu'il est successivement : midi, une heure, deux heures... jusqu'à sept heures.

- *Echanges*, 1991. Avec cette nouvelle version, ce qui saute aux yeux c'est l'aspect typographique différent du texte, puisqu'apparaissent ici l'italique, le gras et le souligné en plus du romain. Les diverses couches du texte sont mises en évidence. Mais le texte lui-même reste identique. Sept couches sont ainsi clairement identifiées : le romain maigre, l'italique maigre, le romain souligné, le romain gras, l'italique souligné, le romain gras souligné et l'italique gras.

- Si le romain maigre correspond au pique-nique proprement dit encore faut-il remarquer que tout ce qui touche aux plaies bibliques en fait partie.

- Quant à l'italique maigre, il correspond à un texte de type informatif/explicatif caractéristique des Guides Bleus qu'affectionne particulièrement l'auteur.

- Le romain souligné renvoie au *Roman de la Momie* de Théophile Gautier cité dans la première couche. Le texte est emprunté au premier chapitre de l'ouvrage.

- Le romain gras, quant à lui, correspond à une autocitation d'un texte très ancien dans la production butorienne puisqu'il s'agit d'un texte publié dans *Les Cahiers du Sud*, n°351, juillet 1959, pp.208-212, où il est daté de 1951 (texte repris d'ailleurs dans *Travaux d'approche* en 1972), qui remonte donc au temps du premier voyage de l'auteur en terre égyptienne et qui s'intitule tout simplement « Poème écrit en Égypte ».

- L'italique maigre souligné ne comporte en réalité que la courte citation-proverbe d'Horace. Cette dernière, isolée dans le texte, peut bien se rapporter à la conversation du pique-nique (« Chacun a ses moments d'absence »), mais elle s'en détache néanmoins dans la mesure où le texte conversationnel n'est pas souligné. En revanche le texte souligné proche de cette citation est l'extrait du *Roman de la Momie* de Théophile Gautier chez qui on lit : « Quelques rares esclaves de la race Nahasi, au teint noir, au masque simiesque, à l'allure bestiale (je souligne ces deux expressions), bravant seuls l'ardeur du jour

portaient chez leurs maîtres l'eau puisée au Nil... »<sup>1</sup> et qui donne chez Butor, avec le changement de temps de tout le passage : « quelques rares esclaves bravent seuls l'ardeur du jour ... (...) ... le teint noir, ils portent chez leurs maîtres l'eau puisée au Nil... » De fait Butor corrige (en ôtant) et on peut penser avec lui que Gautier n'est pas exempt de « faiblesses » : *Quandoque dormitat Homerus...*

- Beaucoup plus longue, en revanche, est l'autocitation du poème « Le scribe », en romain gras souligné, texte publié en 1984 avec quatre gravures d'Axel Cassel<sup>2</sup>.

- Enfin, l'italique gras renvoie à un troisième poème de Butor : « Le monologue de la momie », d'abord publié dans la revue *Silex* (n°13, 3e trimestre 1979, pp.9-12) et repris dans *Envois* en 1980 où, nous dit l'auteur, le poème fut composé « en feuilletant ma vieille traduction du *Livre des morts* ». Mais pas plus que les deux autres, ce poème n'est cité en entier. Il ne s'agit que d'extraits.

Sept couches donc qui nous rappellent que c'est dans un volume composé d'autant de parties qui toutes offrent cette première caractéristique justement d'être formées de sept fois sept niveaux textuels si l'on peut dire. A cet égard disons que cette toute petite partie d'un texte beaucoup plus vaste est emblématique de l'art d'écrire butorien qui, comme les terres des bords du Nil, s'accroît de saison et saison et d'année en année de nouvelles alluvions qui en font l'extraordinaire fertilité et richesse. Mais c'est anticiper.

- *Le Génie du lieu* 6, 1991<sup>3</sup>. Dans cette publication qui réunit les textes de Butor issus de ses diverses collaborations avec Henri Maccheroni, *Pique-nique au pied des pyramides* porte en sous titre : « avec repères venus du premier *Génie du lieu* ». Il s'agit en fait du début du huitième et dernier texte de cet ouvrage, le plus important : « Egypte », découpé ici en sept « repères ». Ce nouvel alluvionnement est donc entièrement autocitationnel. Quant à l'apparition du mot « sable » et à son envahissement à ce stade de développement du texte, je renvoie à l'article de Raphaël Monticelli paru dans *Michel Butor à Nice* (2004)<sup>4</sup>.

- Dans *Transit*, où s'insère cette 6<sup>ème</sup> et dernière (?) reprise, les intertitres ont disparu mais de nombreux autres éléments (outre un huitième « repère ») viennent s'ajouter et donner au texte une tout autre ampleur. Il s'agit pour l'essentiel de citations des huit « auteurs » suivants, qui tous ont à voir avec l'Egypte : Hérodote<sup>5</sup>, Bossuet<sup>6</sup>, Fénelon<sup>7</sup>, Théophile Gautier

---

<sup>1</sup> *Le Roman de la Momie*, éditions Garnier-Flammarion, 2002 (1966), pp.59-60 (chap. 1).

<sup>2</sup> Et repris dans les revues *Corps écrit*, n°15, septembre 1985 et *Caravanes*, n°1, 1989 (présentation d'André Velter), ainsi que dans *Patience*, 1991, pp. 98-100.

<sup>3</sup> Précisons que malgré son titre, cet ouvrage ne fait pas partie de la série des *Génie du lieu* dont le cinquième volume, *Gyroscope*, porte bien la mention : «5 et dernier ».

<sup>4</sup> *Michel Butor à Nice*, édition de la bibliothèque municipale de Nice, 2004, pp.76-79.

<sup>5</sup> Hérodote, dans les passages cités de ses *Histoires*, compare les anciens Egyptiens aux autres peuples de la terre. Butor aime ces comparaisons. On pourra se reporter à celles qu'il cite dans *Gyroscope* entre les Japonais et les Européens et qui sont tirées de l'ouvrage de Luis Frois, *Traité de Luís Fróis, S.J. (1585) : sur les contradictions de mœurs entre Européens et Japonais*, traduit du portugais par Xavier de Castro, éditions Chandeigne, 1993.

<sup>6</sup> Tirées du *Discours sur l'histoire universelle*, qui date de 1681.

<sup>7</sup> Fénelon commence à publier ses *Aventures de Télémaque* en 1699. Mais cette publication est immédiatement interrompue après la parution du premier tome. Ce qui n'empêchera pas cet ouvrage de connaître un succès considérable par la suite.

(à nouveau)<sup>8</sup>, Gérard Labrunie, dit de Nerval<sup>9</sup>, puis Gustave Flaubert<sup>10</sup>, la stèle de Thoutmosis III (5<sup>e</sup> pharaon de la XVIII<sup>e</sup> dynastie, il a régné au cours de la seconde moitié du 15<sup>e</sup> siècle av. J.C.)<sup>11</sup> et le désespéré<sup>12</sup>. Ces citations sont au nombre total de 80, soit 8 x 10, et s'étalent sur les deux textes, PN et UJ.

Chaque texte s'étale ainsi sur huit plages de 4 pages chacune, alternativement et de façon équilibrée entre A et B, c'est-à-dire entre chaque moitié de l'ouvrage. Ainsi ces deux textes forment un ensemble de 64 pages, c'est-à-dire de 8 x 8 pages. De plus cet ensemble occupe 10 espaces textuels distincts (autrement dit certaines de ces 16 plages se suivent sans intervalle) selon la structure enveloppante suivante : 4, 4, 8, 8, 8, 8, 8, 8, 4, 4. Chiffre 10 qui entre précisément en résonance avec les 10 plaies d'Egypte évoquées plus haut.

Ainsi nous pouvons dresser le tableau suivant :

I) 1- PN, A 46-49 (ou 64-67 dans le tome VII des *Œuvres complètes*) : 4 pages. Contient : texte feuilleté ou septénaire; 1<sup>er</sup> des huit repères (citations du premier *Génie du lieu*); considération sur les villes du Caire et de Mexico dont la fonction première est bien sûr de nous renvoyer à la partie « Vingt et une lettres à Frédéric-Yves Jeannet à propos du Mexique » et à ces autres pyramides que sont celles des Aztèques ; 5 grandes citations : Hérodote, Bossuet, Fénelon, Théophile Gautier et Gérard Labrunie, dit de Nerval; puis Gustave Flaubert, la stèle de Thoutmosis III et le désespéré dans les pages suivantes. Toujours le texte suit le même ordre d'apparition de ces citations (sauf exception et à la fin).

II) 2- UJ, A 94-97 (ou 112-115) : 4 pages. Contient : texte homogène (ceci par rapport bien sûr au texte précédent) puis 6 grandes citations : Gustave Flaubert, la stèle de Thoutmosis III, le désespéré, Hérodote, Bossuet et Fénelon.

III) 3- PN, A 142-145 (ou 160-163) : 4 pages. Contient : texte feuilleté; 2<sup>e</sup> des huit repères (idem); considération sur les villes du Caire et de Mexico ; 6 grandes citations. Figure ici la première mention des dix plaies d'Egypte : l'eau changée en sang.

4- UJ, A 146-149 (ou 164-167): 4 pages. Texte homogène puis 6 grandes citations.

IV) 5- PN, A 178-181 (ou 196-199) : 4 pages. Contient : texte feuilleté; 3<sup>e</sup> des huit repères ; considération sur les villes du Caire et de Mexico; 6 grandes citations. Figure ici la mention de trois des dix plaies d'Egypte : l'eau changée en sang, les grenouilles, les moustiques.

6- UJ, A 182-185 (ou 200-203): 4 pages. Texte homogène puis 5 grandes citations. Figure ici la mention : Bossuet, l'Aigle de Meaux. Dans cette partie, un des leitmotiv est celui du « système oiseau ». Le nom de Butor s'inscrivant bien sûr tout naturellement en filigrane dans

---

<sup>8</sup> Cette fois les citations sont tirées du prologue du roman (pp.33-35 de cette édition – voir n°1).

<sup>9</sup> Voir l'« Histoire du calife Hakem » dans le *Voyage en Orient*, *Œuvres*, II, Gallimard, La Pléiade, 1978, pp.358-59 et 387-88.

<sup>10</sup> Dont le voyage en Egypte avec Maxime Du Camp date de 1949. Flaubert a 28 ans.

<sup>11</sup> Le texte « Stèle de Thoutmosis III » repris par Butor et réécrit se trouve dans *Textes sacrés et textes profanes de l'ancienne Egypte*, 1, Des Pharaons et des hommes, traductions et commentaires par Claire Lalouette, Gallimard, 1984, sous le titre : « Hymne triomphal pour Thoutmosis III », pp.101-104.

<sup>12</sup> Quant à celui du « désespéré », également réécrit par Butor, on le trouvera dans le même ouvrage sous le titre « Les chants du désespéré », plus précisément pp. 223-224 : « 1<sup>er</sup> chant » et début du second.

cette série qui compte huit noms d'oiseaux et seize occurrences. Pour Hérodote nous avons le paon, pour Bossuet, l'aigle (l'Aigle de Meaux), pour Fénelon, le cygne (le Cygne de Cambrai), pour Théophile Gautier, la cigogne, pour Gérard de Nerval, le geai (Gérard ou plutôt « G rare »)<sup>13</sup>, pour Flaubert, le goéland, pour Thoutmosis, l'épervier et le vautour et enfin, mais un peu à part, pour le désespéré une « âme-oiseau » selon la mythologie égyptienne<sup>14</sup>.

V) 7- PN, A 190-193 (ou 208-211) : 4 pages. Contient : texte feuilleté; 4e des huit repères ; considération sur les villes du Caire et de Mexico; 5 grandes citations. Figure ici la mention de six des dix plaies d'Egypte : l'eau changée en sang, les grenouilles, les moustiques, les taons, la peste du bétail, les ulcères. Figure également ici la mention : Fénelon, Cygne de Cambrai.

8- UJ, A 194-197 (ou 212-215) : 4 pages. Texte homogène puis 7 grandes citations.

VI) 9- PN, B 14-17 (ou 228-231) : 4 pages. Contient : texte feuilleté; 5e des huit repères ; considération sur les villes du Caire et de Mexico; 6 grandes citations. Figure ici la mention de huit des dix plaies d'Egypte : l'eau changée en sang, les grenouilles, les moustiques, les taons, la peste du bétail, les ulcères, la grêle, les sauterelles.

10- UJ, B 18-21 (ou 232-235) : 4 pages. Texte homogène puis 5 grandes citations. Figure ici la mention : le prêtre-aigle (pour Bossuet).

VII) 11- PN, B 26-29 (ou 240-243) : 4 pages. Contient : texte feuilleté; 6e des huit repères ; considération sur les villes du Caire et de Mexico; 5 grandes citations. Figure ici la mention de neuf des dix plaies d'Egypte : l'eau changée en sang, les grenouilles, les moustiques, les taons, la peste du bétail, les ulcères, la grêle, les sauterelles, les ténèbres.

12- UJ, B 30-33 (ou 244-247) : 4 pages. Texte homogène puis 5 grandes citations. Figurent ici les mentions : le grand-prêtre-aigle (pour Bossuet) ; le prince-cygne (pour Fénelon) ; le scribe-cigogne (pour Gautier).

VIII) 13- PN, B 62-65 (ou 276-279) : 4 pages. Contient : texte feuilleté; 7e des huit repères ; considération sur les villes du Caire et de Mexico; 3 grandes citations. Figure ici la mention de neuf des dix plaies d'Egypte : l'eau changée en sang, les grenouilles, les moustiques, les taons, la peste du bétail, les ulcères, la grêle, les sauterelles, les ténèbres. Figurent également ici les mentions : le geai-scribe (pour Nerval) ; l'écrivain-goéland (pour Flaubert) ; l'épervier-scribe (pour Thoutmosis)

14- UJ, B 66-69 (ou 280-283) : 4 pages. Texte homogène puis 4 grandes citations. Figurent ici les mentions : l'aigle-scribe (pour Bossuet) ; le prêtre-cygne (pour Fénelon)

IX) 15- PN, B 114-117 (ou 328-331) : 4 pages. Contient : texte feuilleté; huitième et dernier des huit repères ; considération sur les plus grandes villes du monde avant Christophe Colomb; 1 seule grande citation. Figure ici la mention de neuf des dix plaies d'Egypte : l'eau

---

<sup>13</sup> Voir p.230 de l'*Album Nerval* de la Pléiade, 1993, le document qui atteste du jeu de mots sur son prénom : « Signe allemand, feu. G rare » et le dessin de l'oiseau dans sa cage, ainsi que la célèbre formule : « Je suis l'autre ».

<sup>14</sup> « Le *ba*, écrit Claire Lalouette, est une partie constitutive de chaque être; représenté sous forme d'un oiseau à tête humaine, dont les pattes se terminent par des mains, il est l'élément mobile de l'individu. Après la mort, le *ba* peut quitter la momie, aller sur terre quérir les souffles rafraîchissants de la vie et les rapporter au défunt en sa 'maison d'éternité' » (n°24, p.290).

changée en sang, les grenouilles, les moustiques, les taons, la peste du bétail, les ulcères, la grêle, les ténèbres et la mort des premiers-nés mâles. Figure aussi ici la mention le grand-prêtre-cygne (pour Fénelon).

X) 16- UJ, B 162-165 (ou 376-379) : 4 pages. Contient : texte homogène puis 5 grandes citations<sup>15</sup>. Figurent ici les mentions : le goéland-scribe (pour Flaubert), le vautour-scribe (pour Thoutmosis), le paon-scribe (pour Hérodote), le cygne-scribe (pour Fénelon).

Voyage temporel, voyage géographique, voyage littéraire (de la plus haute antiquité à aujourd'hui), la littérature est aussi pour Butor, dans un livre dédié tant "Aux inventeurs d'Amérique" qu'"Aux découvreurs d'écriture", un voyage imaginaire et mythique comme on peut s'en rendre compte aisément par la présence diffuse de ces signes-oiseaux dont l'Égypte, terre d'élection, a su si bien nous en léguer l'image.

---

<sup>15</sup> Claire Lalouette écrit à propos du désespéré : « Le dialogue [entre celui-ci et son *ba*, c'est-à-dire son « âme-oiseau »] est, en quelques passages, obscur, mais les quatre chants d'angoisse qui le suivent sont souvent d'une grande beauté, exprimant, de manière poignante, la solitude de l'homme dans l'univers. » La mention de la « douceur » retrouvée qui clôt cet emprunt (« Tu me rends la douceur que je croyais morte », B 164) semble devoir être mise à l'actif de Butor. Elle fait d'ailleurs écho à la vie des bergers « plus douce » que celle des dieux dont parle Fénelon qui prône un certain hédonisme et sur laquelle se clôt l'ensemble des ces quatre-vingts citations (B 165).

## II) A propos du texte sur le Mexique : « Vingt et une lettres à Frédéric-Yves Jeannet »

En commençant ma lecture de la partie égyptienne de *Transit*, j'ai évoqué le dieu Horus, le dieu à tête de faucon. Il faut évidemment, en commençant la promenade mexicaine de ce quatrième *Génie du lieu*, évoquer ici un autre oiseau de proie, je veux parler de l'aigle, bien sûr, qui orne les armoiries actuelles du Mexique, bien qu'il soit ici plus question de la ville de Mexico elle-même que de l'ensemble du pays (on sait néanmoins, comme il est rappelé à trois reprises, pp. A45, A50 et A93, que les anciennes armes de Mexico comportaient « un aigle aux ailes ouvertes »<sup>16</sup>). Aigle du reste qui fait partie des quarante-quatre symboles que Butor distribue tout au long de ces pages. C'est le symbole, nous dit-il (p.A51), du dernier empereur aztèque né à Tenochtitlan-Mexico, Cuauhtemoc, qui tomba le 13 août 1521 devant les Espagnols. Aigle donc qui a l'avantage d'opposer deux réalités, les Aztèques d'un côté et les Espagnols de l'autre. De fait toute la partie mexicaine de *Transit* repose sur de fortes dualités, des contrastes extrêmes, des oppositions tranchées. Ainsi l'auteur déclare en commençant « qu'il s'agissait à l'origine d'une sorte d'autobiographie romanesque un peu dans l'esprit de *Portrait de l'Artiste en jeune singe*, en particulier parce que je voulais opposer des passages diurnes en grande partie fidèles à ce que je pourrais reconstituer, et des rêves entièrement inventés ». *Portrait* qui, faut-il le rappeler, préfigure en quelque sorte le premier voyage égyptien<sup>17</sup>.

Cette dualité s'exprime en réalité d'abord dans le titre donné à ces pages puisqu'il s'agit de « lettres », ce qui suppose un interlocuteur, un destinataire. Bien que nommé, ce dernier est cependant absent : nous n'avons pas de réponses à ces « lettres ». Il ne s'agit cependant pas d'un inconnu, puisque Frédéric-Yves Jeannet est en effet l'auteur de *De la distance*,<sup>18</sup> un livre de dialogue avec Michel Butor, publié peu de temps avant la sortie de *Transit*.

---

<sup>16</sup> Sur l'origine de Mexico et l'installation des « Mexicas » (« terme qu'il faut retenir, de préférence au terme aztèque » selon Serge Gruzinski) sur leur territoire, la légende raconte qu'« en 1325, les Mexicas découvrent le signe qu'ils attendaient : un aigle posé sur un cactus leur indique le site où ils doivent s'établir, Mexico-Tenochtitlan », in Serge Gruzinski, *Le Destin brisé de l'empire aztèque*, Gallimard, Découvertes, 1988, p.22.

<sup>17</sup> *Portrait de l'artiste en jeune singe*, Gallimard, 1967. Citons l'« envoi » de cet ouvrage : « Comment, après cela, dès la première possibilité offerte, comment aurais-je pu ne pas m'embarquer pour l'Égypte ? »

<sup>18</sup> Michel Butor et Frédéric-Yves Jeannet, *De la distance*, déambulation, éditions Ubacs, 1990. L'ouvrage a été réédité avec une préface de Jean Roudaut aux éditions Le Castor Astral, 2000.

Présence/absence, rêve/réalité, diurne/nocturne, cette distanciation est d'ailleurs mise en scène dès les premiers mots de cette correspondance-fiction : « mon prochain voyage au Mexique est donc retardé de quelques mois. J'en suis désolé, mais cela va me permettre justement, au lieu de l'attendre pour m'y mettre, de rédiger enfin ce texte qui attend depuis des années, depuis notre voyage ensemble dans ce pays qui est devenu le tien ». Entre le « je » et le « tu » se noue donc un dialogue à distance. Distance physique et distance temporelle également : entre le voyage projeté, à venir et le voyage ancien déjà recouvert par bien des péripéties, mais distance également imaginaire, romanesque si l'on veut : « Je voulais décrire mon arrivée, certains lieux, l'institut, l'ambassade, discrètement en ce qui concerne les individus bien sûr ; tu aurais été le seul personnage reconnaissable ; mais je ne sais même pas si je n'aurais pas changé ton nom. »

Dualité encore si l'on songe que c'est une femme qui va guider le personnage Butor dans sa virée mexicaine. Métisse, de surcroît, « de Français et de Mexicaine (c'est ici que le décollage romanesque aurait commencé) »<sup>19</sup>. Cette femme que le scribe-romancier-épistolier-personnage nommera in fine plutôt que Maria-Christina, trop anecdotique, Juana Inès, comme justement la très célèbre Juana Inès de la Cruz, *Phénix* (je souligne) d'Amérique, glorieuse revanche de son sexe, honneur du peuple de ce nouveau monde, et digne d'éloges à l'antique.. »<sup>20</sup>. Deux personnages, Butor et Juana Inès, qui, dans la dernière lettre, nous dit-on, mangent suavement et réciproquement leur image en sucre, en l'espèce « un crâne en sucre avec son prénom inscrit sur le front ».

Mais on n'en finirait pas d'énumérer les dualités, les effets de miroirs, les reprises, rappels et répétitions contenus dans ce texte. Qu'il s'agisse des Toltèques, qui dans leur antique cité de Tula élevaient « beaucoup d'oiseaux divers à plumes précieuses : l'oiseau-bleu, le quetzal, le zacuan, l'oiseau-rouge, et d'autres encore qui chantaient délicieusement »<sup>21</sup> (p.A75), et de leur dieu Serpent-à-Plumes et des Aztèques, qui par de nombreux aspects copient la civilisation toltèque, et de leur dieu Tezcatlipoca « que les Aztèques jugeaient responsable de la destruction de la cité de Tula » (p.A42), du nouveau et de l'ancien monde, de l'enfer (en particulier à cause de ces innombrables sacrifices humains au cours desquels on arrachait le cœur des victimes) et du paradis (« Et comme nous voyions tant de villes et villages aussi bien sur l'eau que sur la terre ferme, et cette chaussée si droite et plane qui allait à Mexico, nous fûmes saisis d'admiration et nous disions les uns aux autres que cela paraissait de ces choses d'enchantement que conte le livre d'*Amadis*, à cause de ces grandes tours et pyramides et autres édifices qui se tenaient sur l'eau, tous blanchis à la chaux, et quelques-uns de nos soldats disaient que ce qu'ils voyaient était un songe... »<sup>22</sup>), du roman projeté et du roman abandonné, de la première et de la seconde version des fêtes « fixes » dans le second livre de *l'Histoire générale des choses de la Nouvelle-Espagne* de Bernardino de Sahagun<sup>23</sup> abondamment cité (de ces deux versions, dont la dernière « beaucoup plus développée,

<sup>19</sup> *Transit, le Génie du lieu 4*, éditions Gallimard, 1992, p.A15. Texte repris dans les *Œuvres complètes*, VII, 2008.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. B140.

<sup>21</sup> Dans « l'appendice au tiers livre » de Bernardino de Sahagun mis en français par Butor (v. note 23), on lit au chapitre III qu'après l'enfer et le paradis, « l'autre lieu où allaient les âmes des défunts est le ciel où vit le soleil./ Ceux qui vont au ciel sont ceux qui sont morts à la guerre.../... et au bout de quatre ans ces âmes se transformaient en divers oiseaux à plumes précieuses de couleurs vives, et allaient goûter à toutes les fleurs du ciel et de ce monde comme font les zinzones ». On comprend mieux dès lors l'importance des plumes dans la vie et dans les cérémonies des peuples amérindiens et des Aztèques en particulier.

<sup>22</sup> *Transit*, p. A26.

somptueuse, (est) celle dont je me serais surtout servi pour mes cauchemars », nous avons quelques exemples comme aux pages A67-A68). Du double calendrier aztèque qui commande fêtes fixes d'une part, fêtes mobiles de l'autre, soigneusement soit décrites pour les unes soit énumérées pour les autres. Des dieux et des humains à leur image conduits au sacrifice. Des « deux tomes » de cet ouvrage lui-même, *Transit A* et *Transit B*, dans lequel cette partie toute entière sur le Mexique fait pendant à celle consacrée au Japon, etc, etc. Dans la présentation matérielle du livre, on remarquera d'ailleurs que seules des sept régions de l'œuvre, celles sur le Mexique et le Japon comportent une pagination mixte, puisque tantôt celle-ci est placée, pour le premier en haut puis en bas sur quatre pages consécutives et pour le second, de même mais inversement, en bas puis en haut.

Quant à la nature des textes qui occupent cette partie de l'œuvre, disons qu'ils sont de deux sortes puisqu'on distingue les textes en prose d'une part, qui sont les plus importants, et les textes en vers d'autre part. Ces derniers sont au nombre de deux et se rapportent à des domaines relativement annexes par rapport au Mexique puisqu'il s'agit premièrement du poème « Le Fantôme de l'Inca Garcilaso regarde par-dessus l'épaule du photographe » qui a d'abord été publié en 1990, en préface au livre de photographies de Marco Dejaegher intitulé *Au Pérou*<sup>24</sup>, et deuxièmement du poème « Derrière l'horizon du temps », sous-titré « Elégie à Christophe Colomb »<sup>25</sup>. Ce dernier étant découpé en neuf strophes de 21 vers, alors que le premier l'est en huit strophes de huit vers. Ils introduisent donc une sorte de respiration dans l'ensemble de cette partie et soulignent parfaitement son caractère double.

Révélatrice également l'apparition, dans ce contexte, du texte d'Antonin Artaud, « La conquête du Mexique »<sup>26</sup> qui, autant ces « lettres » peuvent se définir comme un impossible roman, peut se définir lui-même comme un impossible projet de pièce de théâtre (ou le projet d'une impossible pièce de théâtre) dans lequel on peut lire, dans les passages repris ici, que « Montezuma lui-même semble tranché en deux, se dédouble ; avec des pans de lui-même à demi éclairés ; d'autres aveuglants de lumière » quand plus loin « Plusieurs Fernand Cortez entrent en même temps, signe qu'il n'y a plus de chef »<sup>27</sup>.

Quant au Mexique lui-même, on peut dire qu'il est double dans la mesure où justement sous le Mexique d'aujourd'hui que Butor découvre en 1979, il y a ce Mexique englouti,

<sup>23</sup> Bernardino de Sahagún, *Histoire générale des choses de la Nouvelle-Espagne*, traduit de l'espagnol par D. Jourdanet et R. Siméon, éditions La Découverte, 1991. On sait par ailleurs que Butor a publié *De l'origine des dieux, mis en français par Michel Butor*, tiers livre de l'ouvrage précédent, orné d'un frontispice de Jorge Camacho, Fata Morgana, 1981. Ouvrage dont il cite en entier ici-même les chapitres II, III et IV consacrés successivement au « dieu nommé Titlacauacan (Notre-Seigneur) ou Tezcatlipoca (Miroir-Eclatant) » et au dieu « Serpent-à-Plumes, l'Hercule indien », et quelque peu le chapitre X et de nouveau en entier le chapitre XII qui évoque la fuite de Serpent-à-Plumes et la disparition de la civilisation toltèque.

<sup>24</sup> *Au Pérou* : au pays des Incas ... d'aujourd'hui, photographies de Marco Dejaegher; préface de Michel Butor, Lausanne, éditions Livre total, 1990. Le texte est repris dans *A la frontière*, éditions de La Différence, 1996.

<sup>25</sup> Ces deux poèmes seront repris plus tard ensemble dans *Anthologie nomade*, Gallimard, 2004.

<sup>26</sup> Antonin Artaud, « La conquête du Mexique », publié pour la première fois dans *Almanach surréaliste du demi-siècle*, numéro spécial de *la Nef*, mars 1950 et réédité par les éditions Plasma en 1978. Repris dans le T.5 des *Œuvres complètes*, Gallimard, 1979, pp.18-24.

<sup>27</sup> *Transit*, pp. A90 et A98

disparu, souterrain, et, s'agissant de Mexico même, rasé au XVI<sup>e</sup> siècle par les Conquistadors, dont à travers nombre de citations de textes datant de la conquête (de Bernardino de Sahagun à Bernal Diaz del Castillo<sup>28</sup> en passant par le *Codex Mendoza*<sup>29</sup> qui fournissent l'essentiel des citations) nous entrevoyons l'importance historique. Et c'est une des raisons qui explique sans doute que c'est justement en grande partie à travers le métro, monde souterrain parcouru de « ces hiéroglyphes inventés dans une tradition toute précolombienne pour aider les illettrés à s'y retrouver »<sup>30</sup>, que ce voyage peut se faire (chaque « hiéroglyphe » donnant lieu à un nouveau paragraphe), alors qu'inversement nombre de rues de la ville ne sont présentes que par leurs noms qui défilent ici et là dans le texte : « En continuant la rue Horace voici Alfred de Musset, Anatole France, La Fontaine, Calderon de la Barca, Edgar Allan Poe, Goldsmith, Ibsen » ou encore : « En continuant la rue Horace, on rencontre celles de Molière, Sénèque, Platon, Socrate, Bernard Shaw, Sophocle, Pline, Solon, et après avoir franchi l'avenue de Cuernavaca, on finirait par arriver rue Racine. »<sup>31</sup>. Noms de rues qui sont comme autant d'invites pour les lettrés occidentaux mais auxquels rien ne s'accroche véritablement dans le texte.

Les symboles distribués dans l'espace souterrain du métro mettent donc précisément en communication cet ancien monde perdu et cependant fascinant avec ce qu'est devenu après maintes péripéties, révolutions et catastrophes ce prétendu nouveau monde qui semble à bien des égards sur le point à son tour d'éclater : « J'aurais voulu (...) mettre en scène la violence dans les rues de la ville actuelle qui est comme une rémanence de l'ancienne, mais non plus canalisée comme celle-ci, au contraire atmosphérique, une sorte de pollution morale et mentale agaçant les nerfs de tous. »<sup>32</sup>

Vision pessimiste s'il en est, mais qui va être compensée, contrebalancée par l'approche spécifique de l'aire japonaise entièrement dédiée à l'art. Dès lors il nous faut retourner le volume et aborder *Transit B* où se trouve l'essentiel des « Vingt et un classiques de l'art japonais »<sup>33</sup>.

---

<sup>28</sup> C'est à la fin de sa vie que Bernal Diaz del Castillo (1492-1581) rédige son *Histoire véridique de la conquête de la Nouvelle-Espagne*. Une version intégrale de cet ouvrage est lisible en espagnol sur internet. Les passages cités dans *Transit* (pp. A26, A30) étant repris (et traduits) du chapitre XXXV de cette édition, lequel est absent de l'édition française des éditions la Découverte (1991) qui ne reproduit qu'environ le tiers de l'ouvrage original.

<sup>29</sup> *Codex Mendoza*, manuscrit aztèque, Seghers, 1978. Commentaires de Kurt Ross. Butor utilise les premières pages de la deuxième partie de ce codex photographiées pages 37, 42-43, 46-47 et 52 de cet ouvrage. Le « texte » est composé de glyphes ou pictogrammes accompagnés « d'un commentaire sur la signification de chacun de ses détails ou presque, commentaire rédigé en espagnol par un contemporain, selon les explications directes et le conseil des Aztèques eux-mêmes. » Les paragraphes concernant cette œuvre dans *Transit* sont donc la traduction en langage alphabétique de ces glyphes ou pictogrammes, c'est-à-dire de ce langage essentiellement pictural.

<sup>30</sup> *Transit*, p. A29

<sup>31</sup> *Ibid.*, respectivement pp. A99 et A133.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.A78

<sup>33</sup> De même que dix-neuf « lettres » sont en A, dix-neuf de ces « classiques » sont en B, et sont répartis de même en autant de pages de chaque côté de la charnière centrale, soit 10 + 2 = 12, chiffre avant tout de l'année qui forme de fait le thème ou le motif central de ces deux parties.

### III) A propos des « 21 classiques de l'art japonais »

Si tout au long du texte sur le Mexique, où l'affrontement guerrier se lit sans cesse en filigrane, c'était le calendrier annuel des fêtes qui déroulait implacablement ses cérémonies et sacrifices, engendrant chez le lecteur un sentiment plus ou moins marqué de malaise, c'est aussi le cours de l'année que le texte sur le Japon explore, mais cette fois c'est une année tout autre, radicalement différente à laquelle nous avons affaire, une année au cours de laquelle la nature, thème prépondérant dans l'art japonais qu'il s'agisse aussi bien de la peinture que de l'architecture avec en particulier son art des jardins, engendre ses productions variées et semble réconciliée avec l'homme. Jardins qu'il faut entendre ici au sens le plus fort, celui qu'il a notamment dans l'expression biblique « le jardin d'Eden ». Significatif de cette orientation, le premier (selon la lecture française) classique en question, Hiroshige, avec ses *53 étapes du Tokaïdo*<sup>34</sup>, chez lequel la notion de paradis se montre essentielle : « Je vais au paradis », « le Japon entier pourrait se montrer comme la figure du paradis », « nous aider à figurer le paradis », lit-on dans ce texte. Le mot « paradis » étant de même repris trois fois dans le premier classique dans l'ordre japonais, comme pour renforcer la double lecture et conserver la symétrie. Reprenant d'ailleurs la thématique précédente de l'enfer et du paradis, Butor écrit au sujet des *Six voies*<sup>35</sup>, « onzième classique » et par conséquent celui placé au milieu de ce parcours bidirectionnel, comme pour mieux le circonscrire, l'encadrer : « J'ai mis l'enfer au centre de ce paradis japonais dont je m'efforce d'entrouvrir la grille à travers mes divagations sur les classiques, car il y a de l'enfer au Japon, et il ne peut y avoir de paradis que par la connaissance de cet enfer ». Notion essentielle donc, elle est liée à deux choses : l'art d'une part et le voyage vers l'ouest d'autre part. L'ouest, c'est-à-dire vers l'Europe, ce nouveau monde pour les Japonais comme l'Amérique a constitué un nouveau monde pour les Européens.

Dès lors la question de la direction est/ouest ou inversement ouest/est prend une importance considérable. Elle renvoie en tout premier lieu à l'écriture elle-même. « Ceci est la dernière page du livre japonais, mais la première du livre français » lit-on p. B22. Inversement : « Ceci est la dernière page du livre français, mais la première du livre japonais », trouve-t-on p. A70. Dans *Les Paravents des pruniers*<sup>36</sup>, « troisième ou dix-neuvième classique », on lit également : « Cette eau s'écoule du fond à droite jusqu'au devant à gauche, elle vient de l'hiver pour se précipiter vers l'automne, et, par-delà l'été, jusqu'au printemps. Elle prend le temps à rebrousse-poil. » Lorsque paraissent ces « 21 classiques » pour la première fois c'est sous le titre : « Flottements d'Est en Ouest » dans *Avant-goût IV*<sup>37</sup>

<sup>34</sup> *Transit*, pp. B22-B25 et 236-239, T. VII, pour les *Œuvres complètes*.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. B146-B149 et 360-363.

<sup>36</sup> *Ibid.* pp. B78-B81 et 292-295.

<sup>37</sup> *Avant-goût IV*, En mémoire, éditions Ubacs, 1992.

au deuxième trimestre 1992. Ils n'apparaissent donc sous le titre « 21 classiques » que pour contrebalancer les « 21 lettres » mexicaines. Les uns jouant par rapport aux autres. Du reste ces « 21 classiques » sont bien plus nombreux que 21, d'autres œuvres que celles qui sont annoncées puis évoquées de toutes sortes de façons sont en réalité convoquées.

Dans le « cinquième ou dix-septième classique », *Les Paravents des Portugais au Japon*<sup>38</sup>, on lit : « Quand les Portugais voguant d'est en ouest parvinrent au Japon, ils atteignirent le but même que Christophe Colomb s'était proposé, voguant d'est en ouest, le Cipangu de Marco Polo. » Ces deux parties, Mexique et Japon, ne sont donc pas seulement dans un rapport d'opposition mais aussi dans un rapport de succession, ce que confirme parfaitement le double titre de l'œuvre, *Transit A, Transit B*. Ce qui signifie qu'on peut étudier le Japon à la lumière du Mexique et, inversement, la réalité et l'histoire mexicaine à la lumière de l'art japonais. Dès lors l'histoire universelle est l'histoire des liens qui unissent les différentes civilisations entre elles. Les civilisations ne sont plus dans un rapport d'exclusion mais de réciproque apprentissage. C'est le sens des deux objets que Butor retient à la fin de la partie mexicaine de son livre « car ils expriment de façon remarquable des relations peu connues entre Mexique et Japon » : « la statue XVIIe de San Felipe de Jesus à la cathédrale de Mexico »<sup>39</sup> et « les premiers paravents (...) introduits au Mexique en 1614 par l'ambassadeur Rokuemon Hasekura »<sup>40</sup>.

De même la littérature n'est plus dans un rapport d'exclusion avec les autres arts comme on l'a trop souvent considérée en Occident, mais au contraire prône un dialogue, un échange, avec eux. De ce point de vue l'art japonais ne connaît pas les barrières qu'a érigées la société française notamment. En mettant l'accent sur l'art japonais en général Butor tisse ou renoue aussi bien les fils entre Occident et Orient qu'entre peinture-sculpture-architecture-horticulture-écriture et littérature. Ainsi lorsqu'il parle d'une œuvre réputée littéraire comme le *Roman du Prince Genji*<sup>41</sup>, il met volontairement l'accent sur l'analyse de son iconographie. A propos d'un autre « classique », quand il évoque le premier rouleau de la *Comédie animale*<sup>42</sup> qui ne comporte aucun texte, il écrit : « Nous sommes donc libres de raconter les histoires qui nous plaisent, à ceci près que, pour rivaliser avec cette narration figurée, il faudrait réussir à écrire dans le style de La Fontaine dont le vers hélas est tout aussi inimitable que le coup de pinceau de Kakuyu, dit Toba Sojo, à qui elle est attribuée. » Et d'ajouter : « un tel rapprochement peut sembler à première vue incongru », mais il n'en est rien : « En effet, La Fontaine, à partir du septième Livre des Fables, prend pour modèle non seulement Esope et Phèdre mais le *Livre de la Sagesse des Rois* de l'hindou qu'il appelle Pilpay, dont le texte date à peu près de la même époque que celui des principaux sutras ; l'enseignement de celui-ci ou de ses frères a bien pu traverser la Chine médiévale pour venir fleurir jusqu'en ce rouleau. »

C'est souligner aussi l'importance du mouvement, de l'aller et retour, le passage de l'un à l'autre et réciproquement. Et le temps ne se reprend pas qu'à rebrousse-poil, il peut et doit se projeter. Ainsi dans ces mêmes pages, Butor rêve d'une grande exposition nouvelle sur l'Art Japonais à travers les âges qui ferait suite à celle de 1958 à Paris : « Il y avait 21 salles, contenant chacune 21 trésors, et l'exposition se promenait dans 21 villes où elle devait rester

---

<sup>38</sup> *Transit*, pp. B110-B113 et 324-327, T. VII, des *Œuvres complètes*.

<sup>39</sup> Ibid. p. A188 et 206.

<sup>40</sup> Ibid., p. B40 et 254.

<sup>41</sup> Ibid., pp. B118-B121 et 332-335.

<sup>42</sup> Ibid., pp. B130-B133 et 344-347.

chaque fois 21 jours. »<sup>43</sup> Roman projeté, roman abandonné, temps passé, temps futur, c'est dans cet intervalle mobile, pour employer deux mots qui sont aussi deux titres butoriens, que peut se réaliser une littérature actuelle capable de nous ouvrir de nouveaux horizons.

L'année ici n'est donc pas vue sous l'angle du déroulement d'événements les uns après les autres comme dans le cas des fêtes mexicaines avec son calendrier bien marqué ; l'art japonais au contraire nous offre la possibilité de saisir l'année d'un seul coup, dans une sorte, précise Butor, de « contemporanéité des saisons ». A propos des *Paravents des pruniers* d'Ogata Korin, il note : « A première vue les deux pruniers semblent n'évoquer qu'un seul moment de l'année, la fin de l'hiver, la déclaration du printemps, mais, à travers cet instant privilégié, tous les autres sont évoqués. » De fait de nombreuses œuvres parmi ces « classiques » évoquent les diverses saisons comme les *Fleurs et oiseaux des quatre saisons*<sup>44</sup> de Kano Eitoku où il est dit que « les quatre saisons sont un des thèmes fondamentaux de la culture japonaise ». Ce qui est souligné tout au long de ces douze pages de texte par le fait que non seulement chaque « classique » se développe sur quatre pages mais aussi que la plupart se développent en « quatre courts chapitres, tels quatre panneaux » (p. B81).

Cependant l'art japonais ici évoqué recouvre une assez longue période de l'Histoire. Période dont les moments extrêmes, du plus ancien au plus récent sont soigneusement marqués puisqu'ils encadrent ce vaste ensemble multiséculaire. En effet si les premières pages du livre français sont consacrées au plus récent des artistes : Hiroshige (il convient ici de distinguer : le « classique » « le plus récent », nous dit-on, est les *Cent vues*<sup>45</sup> d'Hokusai, « vingtième classique ou deuxième », cependant les dates placent Hiroshige comme le plus récent des peintres eux-mêmes, quasi contemporains, 1797-1858 pour l'un et 1760-1849 pour l'autre – sans qu'Hokusai du reste ait connu le coup de force du commodore Perry en 1853 qui ouvre le Japon aux échanges avec l'Occident), en revanche, les premières pages du livre japonais ou les dernières du livre français, elles, sont consacrées à la plus ancienne des œuvres en question : *Le Horyu-Ji*<sup>46</sup> d'époque Asuka (du VI<sup>e</sup> siècle jusqu'à 710), les bâtiments les plus anciens de ce temple étant considérés comme les plus vieilles constructions en bois du monde. Ce cadre une fois défini, comment va-t-on suivre l'option chronologique de ces 21 classiques ? Il serait normal de suivre partant du plus récent un ordre qui va toujours vers le plus ancien, ou inversement partant du plus ancien un ordre qui va vers le plus récent. Or il n'en est rien. En réalité là aussi il est nécessaire, si l'on décide d'opter pour la chronologie ou de porter un regard sur le déroulement historique de ces diverses réalisations artistiques, de pratiquer « le va-et-vient, l'oscillation, le flottement ». Ainsi passant de Hiroshige à Hokusai, son presque contemporain, j'irai, en remontant le temps et en suivant l'ordre français, du 1<sup>er</sup> au vingtième, puis, rebroussant chemin, au troisième, les *Paravents des pruniers* d'Ogata Korin (1659-1716), puis, faisant demi-tour, aux dix-septième et dix-huitième, la *Villa Katsura*<sup>47</sup> et les *Paravents avec éventails au Daigo-Ji*<sup>48</sup> de Tawayara Sotatsu (mort vers 1643), puis revenant en arrière à nouveau au quatrième, le *Jardin sec du Ryoan-Ji*<sup>49</sup> (fin du XVe), ma lecture oscillant ainsi sans cesse à travers l'œuvre et à travers le Japon lui-même, la plupart de ces œuvres étant située géographiquement. A l'inverse, en allant du plus ancien vers le plus récent, partant de A, toujours selon l'ordre de numérotation français, je devrai passer du *Horyu-Ji* (près de Nara), vingt et unième classique, au *Roman du prince Genji*, sixième

<sup>43</sup> Ibid., p. B80 et 294.

<sup>44</sup> Ibid., pp. B134-B137 et 348-351.

<sup>45</sup> Ibid., pp. A170-A173 et 188-191.

<sup>46</sup> Ibid., pp. A70-A73 et 88-91.

<sup>47</sup> Ibid., pp. B182-B185 et 396-399.

<sup>48</sup> Ibid., pp. B190-B193 et 404-407.

<sup>49</sup> Ibid., pp. B106-B109 et 320-323.

classique, puis au *Pavillon du Phénix* (à Uji, ville située au sud de Kyōto), second classique, puis, changeant de direction, au huitième, la *Comédie animale* et, poursuivant, au quinzième, *Les origines du monastère du mont Shigi*, et de nouveau en revenant sur mes pas au onzième, *Les Six Voies*, etc. Cette possibilité de lecture, inscrite dans la multiplicité des lectures possibles, rend à l'ordre scriptural apparemment aléatoire (pourquoi passe-t-on sans transition de la *Décoration du Tenkyu-in au Myoshin-Ji*<sup>50</sup>, l'un des cinq plus grands temples zen de Kyoto, 16<sup>e</sup>-17<sup>e</sup> siècle, au rouleau *Les origines du monastère du mont Shigi*<sup>51</sup>, qui date du milieu du 12<sup>e</sup> ? Ou encore pourquoi passe-t-on, de même sans transition, du *Grand Rouleau*<sup>52</sup> de Sesshu Toyo (1420-1506) à l'*Histoire de Gisho et Gengyo*<sup>53</sup> d'époque Kamakura (1185-1333) ?) toute sa force d'opposition à cette partie du texte de *Transit* dans son rapport à celui où l'ordre mexicain est particulièrement orienté et où, comme on l'a vu, la violence domine.

Aussi dans le cas d'une lecture plus linéaire, les diverses époques historiques de l'art au Japon finissent par se superposer, s'amalgamer, se renvoyer leur image et ce d'autant plus que la matière même est soigneusement mêlée : architecture, sculpture, art des jardins, peinture sur paravents ou autre. Et peut-être faut-il alors considérer ces divers « classiques » comme « indissociables » comme les divers rouleaux de la *Comédie animale* elle-même qu'une interprétation « traditionnellement très puissante » considère comme telle malgré les « sujets », les « mains » et les « époques différentes (un siècle séparant la réalisation des deux premiers de celle des derniers – et pendant ce temps le Japon avait subi d'immenses transformations) » (p. B131) dont ils sont issus.

Il est à noter également que dans la prépublication que constitue les « Flottements d'Est en Ouest » de *Avant-goût IV* qui s'enlacent par ailleurs à d'autres textes, les quatre (ou cinq) paragraphes ou « panneaux » de chacun de ces 21 classiques ne sont pas intégralement repris dans *Transit*, comme pour souligner « l'impermanence » des choses. Ainsi par exemple pour les textes *Corneilles et pruniers*<sup>54</sup> ou la *Biographie du moine Ippen*<sup>55</sup> (ici non seulement la page ou « panneau » mais aussi le texte lui-même s'arrêtent en pleine phrase, sur une virgule) et de nombreux autres. Et que si l'ordre est le même, les deux classiques qui se trouvent en A dans *Transit*, les *Cent vues du Fuji* et le *Horyu-Ji*, voient leur quatre « panneaux » suivre un ordre inverse des autres du fait du retournement du volume et comme pour le mettre en évidence, notre lecture débutant alors logiquement pour le vingt et unième ou premier classique par la phrase « Ceci est la dernière page du livre français, mais la première du livre japonais ».

Cette double lecture nous renvoie en réalité au projet initial du texte sur le Japon. Projet initial qui n'a jamais vu le jour sous la double forme envisagée avec un éditeur japonais. Ce qui n'est pas sans évoquer bien sûr la « ruine » mexicaine dont parlent les « 21 lettres ». La notion d'inachèvement sous cette forme faisant par ailleurs écho à celle de certaines œuvres japonaises majeures. Autrement dit, si Butor parle des « vingt et une lettres » mexicaines comme des « ruines d'un roman », on peut tout aussi bien parler des « vingt et un classiques » comme des ruines d'un livre rêvé puisque cette partie est le résultat d'un « projet qui n'a encore jamais vu le jour sous la forme bilingue et illustrée » (p. B180) que l'auteur avait tout d'abord envisagée.

<sup>50</sup> Ibid., pp. B166-B169 et 380-383.

<sup>51</sup> Ibid., pp. B170-B173 et 384-387.

<sup>52</sup> Ibid., pp. B154-B157 et 368-371.

<sup>53</sup> Ibid., pp. B158-B161 et 372-375.

<sup>54</sup> Ibid., pp. B122-B125 et 336-339, ainsi que 73-77 d'*Avant-goût IV*.

<sup>55</sup> Ibid., pp. B142-B145 et 356-359, ainsi que 101-105 d'*Avant-goût IV*.

Mais alors que le Mexique actuel paraît se forger dans les guerres et dans le sang à partir d'une date historique, celle de la découverte de l'Amérique, semblant marcher vers son terme fatal, le Japon s'offre a contrario comme atemporel, flottant entre rêve et réalité, « rêve à l'ancre »<sup>56</sup> dont on peut entrevoir à travers les brumes de l'Histoire, comme dans les célèbres *Pins sous la brume*<sup>57</sup> de Hasegawa Tohaku (« C'étaient eux qui me revenaient à l'esprit, écrit l'auteur, lorsqu'on me parlait du Japon »), l'image paradisiaque.

Quant aux signes-oiseaux dans cette partie de l'œuvre, on n'aura aucun mal à en suivre la trace, en particulier celle du phénix et celle de l'aigle précédemment signalées. Pour le premier on se reportera au *Pavillon d'Argent*<sup>58</sup> où « le phénix au sommet aurait des plumes de neige », mais surtout au *Pavillon du Phénix*<sup>59</sup>, si bien nommé, où c'est tout l'objet architectural qui devient oiseau et où l'auteur tente de s'inscrire lui-même (qu'il me soit permis de citer toute la page) : « Le corps central de l'édifice forme la poitrine et la tête ; les deux ailes s'incurvent de chaque côté ; la queue franchit le bras de l'étang qui par ailleurs l'entoure complètement en inscrivant, dit-on, le caractère *shin* qui veut dire « cœur ». Si j'acquerrais un peu plus d'habileté au pinceau, je réussirais en suivant son pourtour à agrandir les gestes de ma main en danse discrète, à tracer avec mes pas les quatre traits qui le composent, à faire de ce cœur mon cœur en y apprivoisant de mieux en mieux l'oiseau qui reprend son vol. Cette eau du cœur, dont les turbulences nous séparent du paradis, il faut qu'elle soit suffisamment paisible pour que la lumière du matin éclairant la façade puisse y réfléchir ses rayons et faire apparaître le sourire d'Amida derrière sa fenêtre elliptique, pour que celle du soir, lorsque le Soleil se couche au-delà, illumine le dessous des ailes transparentes dans l'essor de l'oiseau qui renaît dans les flammes. » Quant à l'aigle il suffit de nous reporter à la *Comédie animale* : « ... voici le pays des faucons, puis celui des chiens ; voici le pays des coqs et des poules, puis celui des aigles. Changeant avec eux d'altitude nous découvrons d'autres latitudes. Que voient-ils dans leur vol ? Quel paradis réussissent-ils à discerner avec leurs yeux capables de fixer toute lumière ?... ». C'est en suivant le guide Butor que nous avons toutes les chances de pouvoir le découvrir.

---

<sup>56</sup> C'est le sous-titre du livre *Le Japon depuis la France*, publié aux éditions Hatier en 1995 et repris dans les *Œuvres complètes*, VII, 2008, pp. 419-534. Butor y reprend notamment la plupart des textes ou plutôt aperçus de ses textes touchant le Japon.

<sup>57</sup> *Transit*, pp. B178-B181 et 392-395, T. VII, des *Œuvres complètes*.

<sup>58</sup> Ibid., pp. B194-B197 et 408-411.

<sup>59</sup> Ibid., pp. B74-B77 et 288-291.

#### IV) « 13 stations dans le tourbillon parisien »

7 artistes et 1 poète sont associés à ces 13 textes consacrés à la ville qui a le plus compté pour Michel Butor, celle qui l'a vu grandir depuis l'âge de trois ans et à laquelle il revient sans cesse depuis qu'il l'a quittée :

Bertrand Dorny<sup>60</sup> (« Noctambule », « Agenda », « Cirque d'hiver », « Retour de Tokyo », « Après la fête » et « Pour garder son calme »),

Gregory Masurovsky<sup>61</sup> (« Flammes doubles »),

Bernard Plossu<sup>62</sup> (« Paris-Londres-Paris »),

Maxime Godard<sup>63</sup> (« Apéritif »),

Arthur Aeschbacher<sup>64</sup> (« La peau des rues »),

Dominique Sampiero<sup>65</sup> (« Un adolescent charbonneux »),

Germaine Pratsevall<sup>66</sup> (« Fourmillement ») et

---

<sup>60</sup> Peintre et graveur, il est né en 1931. Il a réalisé de nombreux "livres-collages" avec Michel Butor. Il vit et travaille à Paris. En 2008 il fait paraître un CD contenant "le répertoire complet des livres-collages et livres imprimés réalisés par lui-même de 1962 à 2007". Butor y occupe une place très importante. *Noctambule*, *Agenda*, *Cirque d'hiver*, *Retour de Tokyo*, *Après la fête* et *Pour garder son calme* datent respectivement de 1988, 1988, 1989, 1989, 1989 et 1990 et sont réalisés selon le cas à 5, 6 ou 7 exemplaires seulement.

<sup>61</sup> Dessinateur et graveur américain, il est né en 1929 à New York. Il vit et travaille à Paris depuis 1954. Pour avoir un aperçu de ses nombreuses productions en collaboration avec Butor, on se reportera à *La Plume et le crayon*, Gregory Masurovsky & Michel Butor, catalogue de l'exposition qui s'est tenue au musée Tavet-Delacour de Pontoise du 11 septembre au 7 novembre 2004, Somogy éditions d'art, 2004. *Flammes doubles* se présente initialement sous la forme d'une estampe manuscrite : *La ligne de l'embrasement/l'ardeur de l'interprétation*, Paris et Nice, 1984, et a été réalisée en 20 exemplaires plus 3 H.C.

<sup>62</sup> Photographe, il est né en 1945. Il fait la connaissance de Michel Butor à la fin des années 1970. Il vit et travaille à La Ciotat. *Paris-Londres-Paris*, avec Bernard Plossu, édition bilingue français-anglais, Mission Photographique Transmanche, cahier 1, éditions de la Différence, 1988.

<sup>63</sup> Photographe, il est né en 1949 à Châlons-sur-Marne. Il vit à Paris et Villanova di Bagnacavallo, Ravenna (Italie). Sa rencontre avec Butor date de 1983. C'est le photographe qui a réalisé le plus d'ouvrages avec Butor. *Apéritif*, avec six photographies de Maxime Godard, éditions Gnêzi d'Marèla, 1987.

<sup>64</sup> Peintre d'origine suisse, il est né en 1923. Il vit et travaille à Paris. Le poème « La peau des rues » a d'abord été publié dans *Arthur Aeschbacher*, Centre d'art contemporain de Corbeil-Essonnes, 1991.

<sup>65</sup> Poète et écrivain français, il est **né en 1954**.

<sup>66</sup> Peintre, elle vit à Aix-en-Provence. *Fourmillement* est la seule œuvre qu'elle ait réalisée avec Butor. Elle date de 1989 et a donné lieu à la publication suivante : *Fourmillement*,

Henri Maccheroni<sup>67</sup> (« Spin »).

Ils témoignent du travail en collaboration de Butor avec des peintres, des photographes, des artistes du livre. Ils disent aussi la diversité de l'inspiration du poète. Son travail tous azimuts. Sa mobilité tant intellectuelle que physique. Nombre de ces productions donnant lieu à des rencontres, expositions, signatures, entretiens dans la capitale ou ailleurs. Le plus ancien (« Flammes doubles ») est de 1984 (il s'agit en l'occurrence d'une estampe manuscrite : *La ligne de l'embrasement/l'ardeur de l'interprétation*, réalisée en 20 exemplaires et 3 H.C.), les plus récents (« La peau des rues », « Un adolescent charbonneux » et « Spin ») de l'année qui précède la parution de *Transit*.

Certains de ces textes témoignent cependant d'une permanence étonnante, comme « Fourmillement » qui reprend in extenso, quarante ans après, le poème « Traces » écrit en 1949 (« Je pensais en être débarrassé ») et publié pour la première fois dans les *Lettres françaises* en 1959, puis en volume dans *Mouvement brownien* (éditions Fata Morgana) en 1968. Permanence de l'écriture et de la mémoire, même et surtout si c'est pour constater que « Tout a bien changé », aussi bien l'auteur que Paris même.

D'autres font une large place non plus à l'autocitation mais à la citation des textes classiques tels Rimbaud ou Apollinaire comme dans « Pour garder son calme », qui tente de conjurer la guerre (ce temps de la guerre qu'évoque par ailleurs « Un adolescent charbonneux »). « Malgré les bombes, / au bois il y a un oiseau... ». Butor y cite toute la troisième partie du poème « Enfance » des *Illuminations* qu'il entrelace à une bonne partie du poème « Il y a » du recueil *Calligrammes* dont le sous-titre est, faut-il le rappeler, « Poèmes de la paix et de la guerre ». Ce rapprochement tenant justement à ce « Il y a » qui vient en contrepoint de ce « Malgré » qui scande le texte tout entier. Puis dans un deuxième temps Butor y ajoute ses propres « Il y a » que nous retrouverons repris et complétés l'année suivante (9 août 1993) dans le journal *Libération* dans un texte-réponse à une enquête sur le bonheur et dont chaque strophe commencera par : « Le bonheur, c'est... ».

Outre ce texte un certain nombre d'entre eux se réfèrent également à Arthur Rimbaud qui, comme Butor, est venu du nord de la France à Paris et qui, comme lui, l'a quitté pour voyager<sup>68</sup>. Ainsi le poème précédemment cité, « Un adolescent charbonneux », avec son premier vers : « J'ai eu dix-sept ans le 14 septembre 1943 », peut très bien renvoyer au poète de Charleville (« On n'est pas sérieux, quand on a dix-sept ans »<sup>69</sup>, « Nous sommes au mois d'amour, j'ai presque dix-sept ans »<sup>70</sup>), d'autant plus que ce poème est, on le sait par ailleurs, daté du « 10 juillet 1991 », c'est-à-dire de l'année du centenaire de la mort du poète aux

---

Institut français de Londres éditeur, 1990.

<sup>67</sup> Peintre, photographe, graveur et poète, il est né en 1932. Il vit et travaille à Paris et à Nice où il rencontre Butor pour la première fois. Son nom est également associé dans *Transit* à la partie égyptienne avec « Pique-nique au pied des pyramides ». Le poème « Spin » est paru pour la première ( ? ) fois dans *Le Génie du lieu 6*, avec Henri Maccheroni, éditions Alessandro Vivas, 1991.

<sup>68</sup> On sait que Butor est allé depuis sur les traces mêmes de Rimbaud en Abyssinie comme en témoigne son *Dialogue avec Arthur Rimbaud sur l'itinéraire d'Addis-Abeba à Harar*, aux éditions L'Amourier, 2001.

<sup>69</sup> « Roman », du recueil *Demeny* daté du 29 septembre 1870 (voir note suivante). Ce vers ouvre à la fois et clôt le poème : « On n'est pas sérieux, quand on a dix-sept ans / Et qu'on a des tilleuls verts sur la promenade. » *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, pp.29-30.

semelles de vent, mort à Marseille le 10 novembre 1891. Le poème « Noctambule », s'il ne se réfère pas directement à Rimbaud, reprend le procédé rimbaldien de mise en valeur du début des phrases décrit par Butor. Ainsi dans la première section de « Soleil et chair » (« *Credo in unam* » de la lettre à Banville), les reprises : « Je regrette les temps... », comme ici, mais en plus systématique, les « C'était le temps... ». Dans « La peau des rues », également de 1991, c'est encore à Rimbaud qu'il en appelle à travers ces « escapades des jeunes aventuriers à la recherche des Monts de la Lune et des sources du Nil, faisant escale à Chypre, Aden, Harrar et Warambot, après les 400 coups en Ardennes, Paris, Bruxelles, Londres, Stuttgart et jusqu'à Java, dans la saison des illuminations et du mauvais sang, depuis les villes jusqu'à d'autres villes, nouvelles villes, textes nouveaux, lettres nouvelles, alchimie de la coïncidence entre ville et désert, sphère et pyramide, science et silence, profondeur et surface, adieux et retours. » Quant au poème « Cirque d'hiver » où l'on reconnaîtra sans peine le fameux « changer la vie », outre des souvenirs personnels, n'est-ce pas un clin d'œil ou si l'on préfère un hommage au poète d'« Ornières » des *Illuminations* ?

D'autres textes, en revanche, sont fondés sur le principe de la variation, variation systématique pourrait-on dire, tel le texte « Apéritif ». Si le texte se déroule sur six strophes, les éléments variables sont au nombre de huit et donnent lieu à huit variations. Ainsi on peut établir le canevas suivant : Des personnages -1- nous proposent dans des récipients -2- tels mets -3- arrosés de telles boissons -4- tandis qu'un instrumentiste aveugle -5- joue des airs -6-, puis nous conduisent dans un salon aux murs tendus de -7- dont les fenêtres donnent sur -8-.

Ce qui permet de dresser le tableau suivant :

---

<sup>70</sup> Cité par Butor dans « Difficile ascension du Parnasse », *Télérama hors série*, Rimbaud trafiquant d'âmes, novembre 2004, p.31. Butor commente la lettre du 24 mai 1870 à Théodore de Banville : « Rimbaud, né le 20 octobre 1854, n'a donc pas encore seize ans. Il essaie de se vieillir pour qu'on le prenne au sérieux. »

| Personnages   | Réceptacles            | Mets                                    | Boissons                 | Instrumentiste  | Airs                       | Murs tendus de          | Fenêtres donnant sur |
|---------------|------------------------|-----------------------------------------|--------------------------|-----------------|----------------------------|-------------------------|----------------------|
| -Filles       | -corbeilles d'osier    | -biscuits et fruits                     | -eaux pétillantes        | - accordéoniste | -airs à la mode            | -nattes en raphia       | -courts de tennis    |
| - Mulâtresses | -jattes de terre       | -terrines d'yeux de serpents            | -sirops de jus de fruits | -pianiste       | -chansons anciennes        | -Gobelins               | - orangerie          |
| - Soudanaises | -coupes de palissandre | -diverses salades                       | -vin de palme            | - saxophoniste  | -mélodies sombres          | -soies japonaises       | -roseraie            |
| - Esquimaudes | -cuves de fonte        | - brochettes,                           | -thé ou café             | -flûtiste       | -appels du vent            | -fourrures              | - patinoire          |
| -Garçons      | -plateaux de cuivre    | -tétines de musaraigne                  | -vins de Sicile          | -harpiste       | -appels de fauves          | -guirlandes d'orchidées | -serre               |
| -Androïdes    | -bassins de céladon    | -jeunes anguilles                       | -cocktails               | - vibraphoniste | - tintements               | -miroirs                | -hélicoptère         |
| -Mexicains    | -gobelets d'or         | -consommé de jaguar                     | -punch à la tequila      | -guitariste     | -regrets                   | -blocs de houille       | - fournaise          |
| - Astronautes | -miroirs concaves      | -tranches de ces astéroïdes comestibles | -alcools planétaires     | -organiste      | -appels venus des galaxies | -tubes luminescents     | -espace nocturne     |

Ces huit fois huit éléments reposant sur six strophes produisent un effet de ronde qui évoque une sorte d'ivresse.

D'autres textes reposent sur des séries de mots, comme « Agenda » qui combine en fait deux séries comme pour mieux les neutraliser l'une l'autre dans leur recours à un quelconque système fixe ou permanent. Ainsi ce texte se déroule sur les 9 premiers jours de mai. On pourrait alors considérer que ce poème, hommage à la femme parisienne comme chez Breton, se réfère, certes de façon distanciée, aux neuf muses traditionnelles : la fleuriste, la kinésithérapeute, la secrétaire-traductrice, etc. Mais le jeudi 4, on découvre non seulement la bibliothécaire-archiviste, mais aussi la photographe et la maquettiste-imprimeuse ; le vendredi 5, on découvre la puéricultrice-éducatrice, mais aussi l'illustratrice ; le dimanche 7, non seulement l'informaticienne mais aussi l'archéologue. Soit au total 13 figures féminines, c'est-à-dire autant qu'il y a de « stations » dans cette ronde parisienne.

Deux d'entre eux évoquent, à côté du Paris ancien de l'adolescent ou de l'étudiant Butor, le Paris actuel comme nœud de communication, plaque tournante<sup>71</sup> : « Paris-Londres-Paris », le plus long de ces textes, qui raconte un voyage ferroviaire entre les deux capitales européennes, et « Retour de Tokyo », qui évoque le regard neuf posé sur le quotidien après un voyage au Japon dont les « 21 classiques » peuvent tenir lieu ici même, à moins qu'il n'évoque plus justement peut-être la nostalgie du pays si tôt quitté.

Enfin, dans sa sécheresse d'unique dizain (c'est le texte le plus court), le dernier de ces textes : « Spin » (terme qu'on peut traduire par « tournoiement »), renforce cette impression de diversité des textes qui soutient cette notion de « tourbillon » parisien et qui fait si bien pendant à « l'extraordinaire variété »<sup>72</sup> rimbaldienne.

---

<sup>71</sup> « Plaque tournante », poème de Michel Butor et texte de Michel Deguy sur Michel Butor à lire dans *Michel Butor : Déménagements de la littérature*, Presses Sorbonne nouvelle, 2008, pp.17-29.

<sup>72</sup> Dans le dossier L'été Rimbaud, 4. La poésie, par Michel Butor : « Double vie, double vue », *L'Express*, le 19 juillet 2004 et sur le site de l'hebdomadaire ([http://www.lexpress.fr/informations/double-vie-double-vue\\_656492.html](http://www.lexpress.fr/informations/double-vie-double-vue_656492.html)).

## V) « 13 lectures dans le calme genevois »

De même que les « 21 lettres » forment le pendant des « 21 classiques », de même les « 13 stations » font pendant aux « 13 lectures », les unes se lisant pour la plupart en A tandis que les autres se lisent de même en B.

Genève, on le sait, est avant tout pour Michel Butor, la ville du professeur Butor, celle dans l'Université de laquelle, semaine après semaine, il parlera devant un auditoire nombreux, attentif et curieux, de nombre d'écrivains tels, dans l'ordre alphabétique : Guillaume Apollinaire, Antonin Artaud, Charles Baudelaire, Honoré de Balzac, André Breton, Blaise Cendrars, François René de Chateaubriand, Paul Claudel, Pierre Corneille, Gustave Flaubert, Victor Hugo, Jean de La Fontaine, Henri Michaux, Molière, Francis Ponge, François Rabelais, Arthur Rimbaud, Raymond Roussel, Jules Verne, Auguste de Villiers de l'Isle-Adam et Emile Zola<sup>73</sup>. Soit vingt et un écrivains. La thématique de la lecture y est donc profondément ancrée. Parce qu'il y enseigne dans le département de littérature française, il n'y parle que des écrivains français, mais on sait que dans ses *Répertoire*<sup>74</sup> par exemple, il fait une large place aux écrivains étrangers : John Donne, Søren Kierkegaard, Fedor Dostoïevski, James Joyce, Ezra Pound, William Faulkner ou encore Miguel de Cervantès.

Cependant ces « 13 lectures » paraissent tout d'abord, en 1986, sous le titre « Concernant Genève », dans un ouvrage collectif intitulé *Léman, expression sans rivages* (La Différence) ; puis ce texte est repris la même année sous le même titre dans un ouvrage intitulé cette fois : *Genève, un guide intime*, dans une collection nommée « L'Europe des villes rêvées », accompagné de photographies en noir et blanc de Gladys (éditions Autrement). Deux ans plus tard, nouvellement intitulé cette fois : "Baudelaire à Genève", il paraît dans un autre ouvrage collectif, *L'Arc lémanique*, vingt et un récits sur le lieu, éditions Favre et L'Hebdo, 1988, pp.96-109. L'année suivante, toujours sous le titre « Baudelaire à Genève », il est repris dans *Avant-goût III*,<sup>75</sup> sans illustrations, mêlé à quatre autres textes. Trois années plus tard enfin, et pour la cinquième fois, sous un troisième titre donc, il s'inscrit dans *Transit*. Texte migrateur d'un écrivain migrateur au nom d'oiseau migrateur pourrait-on dire. Au cours de ces migrations, le texte s'est profondément enrichi et transformé.

Lorsqu'on examine et compare les sous-titres du texte des éditions Autrement et ceux de *Transit*, dans la table des matières, on constate tout de suite qu'on est passé de 21 à 26

---

<sup>73</sup> Sur tous ces écrivains, l'Université de Genève a mis en ligne les cours de Michel Butor.

Voir le *Dictionnaire Butor* ou directement le site de l'Université : <http://mediaserver.unige.ch>

<sup>74</sup> Les 5 volumes de *Répertoire*, publiés initialement aux éditions de Minuit, ont été repris dans les volumes II et III des *Œuvres complètes*, éditions de La Différence, 2006.

<sup>75</sup> *Avant-goût III*, L'appel du large, Editions Ubacs, 1989.

sous-titres (ou sections), c'est-à-dire autant qu'il existe de lettres dans notre alphabet (mais il convient davantage en réalité de considérer qu'il existe 24 sections distinctes des deux sections placées au centre comme on va le constater), et que le nom de Rousseau revient non plus quatre fois seulement mais six fois et qu'en revanche le nom de Baudelaire introduit dans le titre en 1988 n'apparaît pas à ce niveau dans *Transit*. L'autre remarque préliminaire est que dans *Transit* le texte se distribue autour de la septième « lecture », la « lecture » centrale qui ne figure pas dans l'ouvrage intermédiaire, *Avant-goût III*, et qui est composée de : « Genève à l'écoute » et « Les foules » (dans ce dernier titre on reconnaît immédiatement le poète parisien qui sait reconnaître dans la foule, selon Butor, cette « puissance érotique » extraordinaire). On voit par là que les deux parties consacrées à Paris et Genève sont étroitement liées, qu'elles se contaminent l'une l'autre, s'interpénètrent. La femme parisienne d'« Agenda » trouvant un écho dans ces foules genevoises (on sait que c'est à Genève même que Butor rencontre Marie-Jo qu'il épousera par la suite) et inversement ces « foules » genevoises renvoyant au poète, parisien entre tous, à l'auteur du *Spleen de Paris* (où se lit justement ce petit poème en prose, qui, disons le tout de suite, est repris ici même in extenso), celui-là même chez qui, toujours selon Butor, « le thème des oiseaux est beaucoup plus important que chez son modèle »<sup>76</sup> (Poe, que nous retrouverons dans les « Huit éclaircies dans l'épaisseur du Nord-Ouest » avec les « Réminiscences du corbeau »). De même il suffit de se pencher sur *Transit*, pour vérifier que, de fait, le thème de l'oiseau y est encore plus important que chez Baudelaire, qu'il s'y déploie dans toutes les directions, à tous les carrefours, sous toutes les latitudes : Egypte, Mexique, Japon, France, Suisse, Canada, etc.

C'est donc autour de cette « lecture » centrale que sont reprises les 21 sections du texte primitif, auxquelles s'ajoutent dans la première « lecture », « le collège Rousseau » et, symétriquement, dans la treizième, « l'optique Rousseau ». « L'aéroport », quant à lui, se dédoublant en « Aéroport A » et « Aéroport B » (comme pour faire écho au titre de l'œuvre elle-même, mettant donc en exergue le thème de la « lecture », du livre, de la littérature, consubstantiel chez l'auteur aussi bien à l'écriture qu'au voyage et en particulier au voyage aérien et ce depuis *Mobile*<sup>77</sup> et *Réseau aérien*<sup>78</sup> en 1962 au moins), de façon symétrique également, dans les sixième et huitième « lectures ».

En réalité les transformations d'un texte à l'autre sont plus complexes qu'il n'y paraît à première vue. Ainsi si l'on examine les textes dont les sous-titres se terminent par la mention « Rousseau », qui proviennent tous, à la différence des autres, de l'essai « L'île au bout du monde » paru d'abord dans la *NRF* en 1966 (n°160, 161, 162, avril, mai, juin) puis repris dans *Répertoire III*,<sup>79</sup> on s'aperçoit non seulement qu'ils passent de quatre à six, mais également que le texte « le lac Rousseau » passe sous le sous-titre « le collège Rousseau » alors que c'est un nouvel extrait qui prend le titre « le lac Rousseau » et ne s'y distinguent plus par l'italique, ce qui est le cas dans *Genève, un guide intime*, comme pour mieux se fondre dans cette nouvelle mouture.

<sup>76</sup> *Histoire extraordinaire*, essai sur un rêve de Baudelaire, Gallimard, 1961, p232. La mention

<sup>77</sup> au-dessus également renvoie à cet ouvrage, chapitre 7c : « La puissance érotique de la foule », pp.103-106.

*Mobile*, étude pour une représentation des Etats-Unis, éditions Gallimard, 1962. Repris dans les *Œuvres complètes*, T. V, 2007.

<sup>78</sup> *Réseau aérien*, texte radiophonique, éditions Gallimard, 1962. Repris dans *Œuvres complètes*, T. V, 2007.

<sup>79</sup> « L'île au bout du monde », pour Jean Starobinski, *Répertoire III*, éditions de Minuit, pp.59-101.

En revanche le passage de la publication de 1986 à la suivante, *Avant-goût III*, entraîne un grossissement du texte assez important (qui se présentera sous un aspect typographique très différent dans *Transit*, le texte y étant scindé en plusieurs lignes). Chacune des rubriques précédentes y est en effet précédée (dans la première partie) ou suivie (dans la seconde) d'un ensemble de notations parmi lesquelles on peut repérer trois éléments citationnels dont deux proviennent de l'ensemble des 24 sections (il est à noter ici que les deux textes de la « lecture » centrale n'existent pas encore dans cette publication).

Chaque bloc est donc précédé ou suivi d'un ensemble de notations rythmé par l'avancement horaire : il est huit heures pour commencer, puis huit heures et demie dans la seconde section, puis neuf heures dans la troisième, neuf heures et demie dans la quatrième, etc., jusqu'à la vingt-quatrième où il est sept heures et demie. L'ensemble représente donc une journée entière. Cette structuration particulière indique bien que ces « 13 lectures » entrent dans un rapport d'opposition avec les « 13 stations » où rien de tel ne se remarque, ce qui rappelle l'opposition autour du calendrier entre le Mexique et le Japon, comme les mentions des stations genevoises de tram ou de bus rappellent d'ailleurs les stations de métro mexicaines. Outre la présentation différente sur la page de ces notations donc, Butor y introduit dans *Transit* des « Je t'aime » qui s'enfoncent de plus en plus profondément dans le texte au fur et à mesure que le temps passe, que la lecture progresse. Cet ensemble propose en outre un parcours dans la ville pendant que le texte fait miroiter par ailleurs ou réfracte des morceaux de phrases empruntés aux divers blocs ou sections et qui sont comme des reflets à la surface du lac, selon la thématique développée par Butor dans son essai sur Rousseau. Chaque ensemble comporte ainsi trois reflets : les 1<sup>er</sup> et troisième sont issus du début et de la fin des sections comme nous l'avons dit, quand le second est tiré du poème de Baudelaire « Les foules », lequel est en l'occurrence découpé en autant de morceaux qu'il y a de sections, soit vingt-quatre, de sorte que le poème étant cité in extenso dans la septième « lecture » (il déborde légèrement sur la huitième), le poème se trouve répété deux fois. Une fois sous une forme suivie, une seconde sous une forme éclatée. Ainsi comme les sections, il se reflète dans les marges de chacune d'elles irisant la lecture, accompagnant de ses reflets le parcours à travers la ville au lac si omniprésent et dont la présence est si importante et si incontournable, selon Butor, dans la pensée du citoyen genevois le plus célèbre de l'Histoire, Jean-Jacques Rousseau.

On peut donc dire que ce texte poétique de Butor renforce son essai de 1966 ou si l'on préfère le prolonge en lui rendant vingt-six ans après toute son actualité. Il est à noter du reste que chez l'auteur, il n'y a aucune incompatibilité entre ces genres littéraires que sont l'essai et le poème que l'on oppose si souvent et ce de façon tout à fait arbitraire parfois. Chez Butor les frontières sont toujours poreuses.

« 13 lectures dans le calme genevois » est sans doute par ailleurs, présence de l'auteur des *Confessions* oblige, le texte le plus autobiographique de l'ensemble qui compose *Transit*. Butor y égrène de nombreux souvenirs personnels, y parle de lui-même professeur à l'Université, de ses différentes installations dans divers quartiers de la ville depuis l'année 1956, date de sa première installation et bien sûr, sans la nommer, de Marie-Jo (les « Je t'aime » récurrents). Il y suit également les transformations mêmes de la ville. Ainsi entre *Genève, un guide intime*, de 1986 et *Avant-goût III* qui est de 1989, on y apprend que le palais Wilson, qui devait être restauré, est devenu la proie des flammes, comme il suit les transformations de sa propre carrière de professeur : « J'enseigne dans le vieux bâtiment de l'Université » devient « J'enseignais dans le vieux bâtiment de l'Université. » C'est qu'en effet le professeur Butor a pris sa retraite l'année qui précède la parution de *Transit*.

Enfin Genève se révèle aux yeux de Butor un lieu particulièrement propice à l'écoute, à la découverte de l'autre, sorte d'immense oreille captant les sons du monde, alors que Paris apparaît pleine de bruits dispersant l'attention (« L'œil du trafic soudain paralysé par une embolie / cligne en lançant des rayons dans toutes les ailes / du moulin urbain qui blute sa farine de bruit »<sup>80</sup>) et, en revanche, beaucoup moins que Paris nœud de communication malgré son aéroport international et les grandes organisations, « légations, consulats, institutions, associations » qui s'y trouvent. La ville devient d'autant plus émettrice de signes culturels ou autres en réalité qu'elle est d'abord réceptacle (et si elle se montre fermée, l'auteur se fait ironique, comme à l'endroit de la tentative inaboutie de Christo d'« emballer » le célèbre « mur des Réformés » : « L'ensemble a subi par la suite un profond nettoyage ; il a donc été entièrement couvert d'échafaudages et de toiles, sans doute moins spectaculaires, mais dont au moins la seule signature est celle d'un entrepreneur local »<sup>81</sup>), « à l'écoute », ouverte à l'autre, avec ses musées, celui d'Art et d'Histoire où se trouve le célèbre tableau de Conrad Witz, « la Pêche miraculeuse » et celui d'Ethnographie surtout où se trouvent deux mâts-totems « incorporant des éléments venus de diverses tribus » et qui font signe à la partie canadienne de *Transit*. Thématique d'autant plus forte qu'elle est nourrie du rejet, probablement douloureusement ressenti, de l'Université française à son égard, et, a contrario, de l'accueil chaleureux, grâce à Jean Starobinski<sup>82</sup> à qui est dédié l'essai sur Rousseau, de l'Université genevoise. Et si cette dernière peut émettre aujourd'hui la voix de l'enseignant Butor au quatre coins de la planète, c'est qu'elle a su entendre, mieux qu'aucune autre sans doute, le chant du Butor dont on sait qu'il ressemble au mugissement du taureau<sup>83</sup>.

---

<sup>80</sup> « Spin », *Transit A*, p.189.

<sup>81</sup> *Transit*, p. A91. Voir également à ce sujet les photos de Gladys dans *Genève, un guide intime*, pp.22 et 26.

<sup>82</sup> Lors d'un hommage à Jean Starobinsky à l'occasion de ses 80 ans, *La Tribune de Genève* publie le 17 novembre 2000 de courtes déclarations d'écrivains et d'historiens, dont celle de Butor : "Quand je suis venu à Genève pour la première fois enseigner à l'Ecole internationale, il m'a accueilli avec une chaleur extraordinaire. C'est grâce à lui que je suis venu ensuite comme professeur à l'Université de Genève. J'ai une immense admiration pour son ouverture d'esprit. Peu d'hommes sont à la fois historien de la médecine, historien de la littérature et excellent pianiste. Et quelle jeunesse ! A côté de lui, j'ai l'impression que c'est moi le plus vieux. Il a toujours une incroyable capacité de regarder plusieurs domaines à la fois, d'établir des ponts entre l'histoire de la peinture, l'histoire de la littérature, l'histoire des sciences. Ses travaux sur le XVIIIe siècle sont extrêmement précieux pour tous les chercheurs, non seulement de littérature française mais d'histoire."

<sup>83</sup> Voir *Boomerang*, le Génie du lieu 3, Gallimard, 1978, pp.72-73. Passage repris de Buffon qui cite lui-même l'étymologie suivante du nom « butor » : « *Botaurus, quasi boatus tauri* », *Œuvres complètes*, annotées par P. Flourens, T. 8, Paris : Garnier frères, [circa 1855], p.92.

## VI) « Huit éclaircies dans l'épaisseur du Nord-Ouest »

Les trois ensembles « Seize hommages à l'artisan de la vallée », « Huit éclaircies dans l'épaisseur du Nord-Ouest » et « Quatre échappées dans le miroir de *Boomerang* », ont ceci de commun que leurs titres commencent tous les trois par un nombre pair et qu'à cet égard ils se distinguent des quatre autres ensembles dont les titres commencent a contrario par un nombre impair. Ces trois ensembles ont également en commun de se répartir de façon équilibrée entre A et B, contrairement aux quatre autres ensembles qui se répartissent pour l'essentiel soit sur A, soit sur B.

Ces trois ensembles sont par ailleurs dans un rapport de proportionnalité quant au nombre de pages que chacun occupe : 64 pour les « Seize hommages », 32 pour les « Huit éclaircies » et seulement 16 pour les « Quatre échappées ».

Mais ce qui distingue particulièrement les « Huit éclaircies », c'est son caractère d'homogénéité dans l'œuvre de Michel Butor. En effet, bien que constitué de 5 textes distincts, cet ensemble a été repris trois fois déjà avant sa reprise dans *Transit* sans jamais avoir subi d'altération ou si l'on préfère de transformation sinon peut-être de détail (le texte de *Transit* quant à lui est en fait légèrement plus court en ce qui concerne les deux chapitres « Fenêtres sur le passage intérieur »<sup>84</sup> et « Outresoir »<sup>85</sup>). Paru dans *Fenêtres sur le passage intérieur : Souvenirs de Colombie Britannique*, aux éditions Qumran, édition bilingue français-allemand, en 1986, en compagnie d'autres textes, il l'avait déjà été dans *Chantier*<sup>86</sup> en 1985 et le sera à nouveau en 1989 dans *Avant-goût III*, également avec d'autres textes.

Mais avant cela cet ensemble paraît seul en 1982 sous le titre général *Fenêtres sur le passage intérieur* (son premier titre donc) avec des collages de Jiri Kolar<sup>87</sup>, aux éditions Aencrages & Co. Ce livre, tiré à 500 exemplaires, est imprimé en cinq encres de couleur et contient autant d'illustrations de l'artiste. Il comprend ainsi : "La danse des monstres marins, souvenir de Bella Bella", pour Mathilde<sup>88</sup> (en bleu) ; "Fenêtres sur le passage intérieur", pour

<sup>84</sup> Dans *Avant-goût III*, les « Fenêtres » se répartissent sur deux pages : « Fenêtre I » et « Fenêtre II », mais dans *Transit* les « Premières fenêtres sur le passage intérieur » ne sont pas suivies de « Deuxièmes fenêtres ». La page B47 reprend la suite des « Premières fenêtres » mais sans le signaler et surtout en laisser tomber la fin du texte qu'on trouve dans les éditions précédentes.

<sup>85</sup> Dans « Outresoir », seul le dernier paragraphe n'est pas repris.

<sup>86</sup> *Chantier*, Dominique Bedou éditeur, collection Deleatur, 1985, pp. 60-89.

<sup>87</sup> Poète, peintre et collagiste tchèque, il est né en 1914 à Protivin, il a vécu longtemps à Paris. Aujourd'hui décédé. Butor évoque leur rencontre en 1964 dans *Curriculum vitae* (Plon, 1996), p.154 : « A Prague, j'ai rencontré l'écrivain Jan Vladislav, qui avait traduit certains de mes livres. Il m'a présenté à Jiri Kolar, un collagiste dont l'œuvre m'a tout de suite enthousiasmé, et à qui j'ai dédié le second volume d'*Illustrations*. »

<sup>88</sup> Mathilde, dernière des quatre filles du couple Butor, elle est née en 1967.

Yves Vial<sup>89</sup> (en vert) ; "Comédie lointaine", pour Jennifer Waelti-Walters<sup>90</sup> (en orange) ; "Outresoir", pour Georges et Joanne Corwin<sup>91</sup> (en bordeaux) et "Réminiscences du corbeau", pour Ivar Ivask<sup>92</sup> (en gris-noir).

Cette unité composite, si l'on peut dire, fait bien sûr penser à ces deux mâts-totems déjà signalés « incorporant des éléments venant de diverses tribus de la région » dont Butor prend soin de faire une description précise dans l'une des deux sections de la « huitième lecture dans le calme genevois » : « Le musée d'Ethnographie » (pp.B128-B129). C'est ainsi qu'il les décrit [je me permets d'introduire ici mes propres commentaires à cette description, on comprendra pourquoi en la lisant] :

« L'un de 8, 10 m avec une grue : un jeune tlingit épouse une grue et devient ainsi l'esclave des ses beaux-parents. (Mais que se passe-t-il ? N'ai-je pas déjà lu cette description, à quelques mots près, non seulement dans un autre ouvrage, ce qui est la pratique courante de l'auteur, mais dans une autre page de celui-ci, du même tome, la page 56 ?)

[En effet cette page fait partie du « détour genevois » des « Quatre échappées dans le miroir de *Boomerang* », où l'on voit donc que le texte non seulement s'ingénie à multiplier les relations d'une région à l'autre de l'ouvrage, mais intègre également ses propres commentaires, comme j'intègre ici le mien à l'intérieur du texte butorien]

Le corbeau lui révèle alors que le talisman de libération se trouve dans les entrailles de la grenouille. (Genève est une chambre d'échos ; et il aurait été facile de multiplier les infiltrations romanesques entre les régions.) Le jeune chef entre alors dans la grue sa femme et par le bec de celle-ci éventre la grenouille ; il devient alors homme-grue

[lisez : « signe-oiseau », thème récurrent dans toutes les parties de l'œuvre et fil conducteur de mon analyse]

et libre. (Ainsi l'élusive mexicaine

[Maria-Christina ou plutôt Juana Inès, par allusion à la « Juana Inès de la Cruz, Phénix d'Amérique » des « 21 lettres », censée en effet avoir non seulement lu – c'est une possibilité - les œuvres de son protégé mais aussi être allée, outre en France, à Genève même],

aurait pu non seulement avoir déjà lu cette description, mais naturellement, dans ses passages à Genève, avoir visité cet endroit.) Un oiseau-tonnerre

---

<sup>89</sup> Peintre, Yves Vial vit à Victoria B.C. (Canada).

<sup>90</sup> "Née en 1942, d'origine anglaise, Jennifer Waelti-Walters est professeur de français à l'Université de Victoria (Colombie Britannique). Elle a consacré une thèse de doctorat, ainsi que nombre d'articles, à l'œuvre de Michel Butor. Elle écrit directement en français."

<sup>91</sup> Georges Corwin était professeur de composition et chef d'orchestre à l'Université de Victoria, en Colombie Britannique, au Canada. Lui et sa femme ont accueilli Michel Butor lors de son séjour dans cette université.

<sup>92</sup> Ivar Ivask a été animateur de la revue de l'Université de Norman, Oklahoma, *World Literature Today*, dont le numéro spécial du printemps 1982 est consacré à Michel Butor. Sur la genèse de ces « Réminiscences du corbeau », qui se trouvent publiées pour la première fois dans la revue en question, on lira la page 11 de l'essai « D'où ça vous vient ? » (pour Jennifer Waelti-Walters) qui ouvre *Répertoire V* (éditions de Minuit, 1982).

[« l'oiseau-tonnerre (*Thunderbird* en anglais) est une créature légendaire à la forme d'oiseau, commune aux religions de plusieurs populations amérindiennes d'Amérique du Nord. C'est un concept populaire dans l'art amérindien de la côte nord-ouest de l'Amérique du nord, qui apparaît souvent sur les totems » (Wikipédia)]

qui se nourrit de la viande des baleines tueuses. (D'ailleurs, dans cette page 56 qui reproduit certains passages de *Boomerang*, on peut trouver l'écho d'une du premier tome, 47

[il s'agit de la page A47 située dans la partie « Seize hommages » et l'écho qui forme de fait la fin du texte « Egypte », dernier texte du recueil en question est : « quand retournerai-je en Egypte »],

qui prend comme repère le début du texte sur l'Egypte dans le premier *Génie du lieu*.)

[« repère » qui, on s'en souvient, a été introduit en 1991 dans ce texte sur l'Egypte : « Je suis au pied du mur ; il est grand temps que je m'y mette enfin à ce texte que j'ai promis sur l'Egypte.... ». Cette dernière notation sur le début et la fin du texte « Egypte » à l'intérieur de *Transit* à travers *Boomerang* n'est pas sans rappeler évidemment le procédé de mise en réflexion ou réfraction des blocs dans les marges des « 13 lectures »<sup>93</sup>]

Un loup : dans sa quête à travers la forêt un prince tsimshian rencontre un loup blessé par un os planté au travers de sa gorge et le soigne ; c'était le prince des loups qui permet au jeune homme d'être loup lui-même et lui rabat quantité de gibier qu'il peut distribuer en potlatch. L'autre, de 7, 70 m avec un oiseau-tonnerre kwakiutl qui bâtit une maison d'assemblée, un grizzly, un jeune homme avec un coffre (que de cuivre, et non d'or, doit y mûrir !) et un castor. »

Cet ensemble de cinq textes si souvent repris quasiment sans changement fait donc penser à une sorte de mâ-totem littéraire bien en rapport du reste avec le ou les lieux évoqué(s), ses légendes et sa mythologie. N'y manquent même pas dans l'édition de 1982 avec Jiri Kolar, les couleurs si caractéristiques de ces sortes de monuments (c'est pourquoi peut-être Butor éprouve le besoin d'insister dans le texte genevois sur l'espèce de façon contre-nature qu'un « conservateur barbare » a eue de les faire « affreusement peinturlurer »).

Pour achever cette lecture inachevable (mais peut-être faudrait-il plutôt parler de survol) du tome IV du *Génie du lieu*, série qui forme sans aucun doute la partie la plus importance de l'œuvre butorienne, il faut évoquer bien sûr les « Quatre échappées dans le miroir de *Boomerang* » que nous venons tout naturellement de rencontrer.

C'est la plus courte des sept parties de *Transit* (et elle comprend elle-même sept parties). Elle ne fait que seize pages, mais elle renvoie en réalité à l'ensemble de l'œuvre antérieure et plus précisément à travers *Boomerang*, le *Génie du lieu* 3, de 1978 (« triomphe du Saint-Sacrement », « épisode romain », « les jésuites du Paraguay », « mines générales », « détour genevois », « le stropiat » et « l'absence de Rio »), au *Génie du lieu* 1, de 1958

---

<sup>93</sup> Il faut lire toute la partie « Carnaval transatlantique » de *Boomerang*, le *Génie du lieu* 3, pour s'apercevoir qu'en réalité le procédé est le même que celui qu'on a vu à propos du texte sur Genève. Ce sont les huit textes composant *Le Génie du lieu* et une bonne partie de ceux de *Où*, le *Génie du lieu* 2, qui font ainsi l'objet de ce rappel systématique dans le troisième tome de la série. Dans *Transit*, ce sont sept des quatorze épisodes de « Carnaval transatlantique » qui sont repris, la plupart entièrement.

(« Mallia », « Mantoue », « Ferrare », « Salonique » et « Egypte ») et à *Où*, le Génie du lieu 2, de 1971 (« J'ai fui Paris » et « La boue à Séoul »). Pour Butor, on peut dire qu'un texte littéraire est comme un fleuve qui charrie avec lui toutes sortes d'alluvions. Que le cours de sa réalisation est un transport continu qui enrichit la matière littéraire au fur et à mesure de ses développements successifs. Ce qui signifie qu'un texte n'est jamais définitif<sup>94</sup>, qu'il est sans cesse en devenir, ne serait-ce en définitive que par les lectures que lui-même suscite et qui appellent de nouveaux développements, de nouvelles interprétations, de nouveaux transports, de nouvelles recherches comme on le voit très bien par exemple dans les « Réminiscences du corbeau » où Butor réécrit lui-même le poème de Poe à la lumière des légendes amérindiennes d'Amérique du Nord.

Henri Desoubaux

---

<sup>94</sup> Lorsque l'auteur termine le cinquième et dernier tome de *Répertoire* par la phrase : « Voilà donc cette ruine définitivement inachevée », ce n'est évidemment pas pour n'y plus revenir et refermer le livre comme on referme un tombeau, mais c'est pour y revenir (éventuellement) sous une autre forme, on l'a vu dans le cas de l'essai sur Rousseau, dans un renouvellement permanent de la recherche, pour poursuivre autrement.

## Bibliographie

### Antonin Artaud

- *Œuvres complètes*, T .5, Gallimard, 1979.

### Paul Barguet

- *Le Livre des morts des anciens Egyptiens*, introduction, traduction, commentaire de Paul Barguet, les éditions du Cerf, 1979.

### Charles Baudelaire

- *Le Spleen de Paris*, dans *Œuvres complètes*, I, Gallimard, B. de La Pléiade, 1980.

### Jacques-Bénigne Bossuet

- *Discours sur l'histoire universelle*, texte en ligne avec indication de source : Source Frantext réalisée par l'Institut National de la Langue Française (INaLF). (<ftp://ftp.ac-toulouse.fr/pub/philosophie/bossuetdiscourshistoireuniverselle.rtf>), pp. [454-455-456] pour les citations dans *Transit*.

### Michel Butor

- *Le Génie du lieu*, Bernard Grasset, 1958. Repris dans les *Œuvres complètes V*, édition de la Différence, 2007.
- Répertoire I, II, III, IV et V, éditions de Minuit, respectivement en 1960, 1964, 1968, 1974 et 1982. Textes repris dans les *Œuvres complètes II* et *III*, 2006.
- *Histoire extraordinaire*, essai sur un rêve de Baudelaire, Gallimard, 1961. Texte repris dans les *Œuvres complètes II*, 2006.
- *Mobile*, étude pour une représentation des Etats-Unis, éditions Gallimard, 1962. Repris dans les *Œuvres complètes V*, 2007.
- *Réseau aérien*, texte radiophonique, éditions Gallimard, 1962. Repris dans les *Œuvres complètes V*, 2007.
- *Portrait de l'artiste en jeune singe*, Gallimard, 1967. Repris dans *Œuvres complètes I*, 2006.
- *Mouvement brownien*, précédé de *La Banlieue de l'aube à l'aurore*, Fata Morgana, 1968
- *Où, Le Génie du lieu 2*, éditions Gallimard, 1971. Repris dans *Œuvres complètes VI*, 2007.
- *Travaux d'approche*, éditions Gallimard, coll. Poésie, 1972. Repris dans *Œuvres complètes IV*, 2006.
- *Boomerang, Le Génie du lieu 3*, Gallimard, 1978. Texte repris dans *Œuvres complètes VI*, 2007.

- *Envois*, éditions Gallimard, coll. le Chemin, 1980. Repris dans *Œuvres complètes IV*, 2006.
- *Fenêtres sur le passage intérieur*, avec des collages de Jiri Kolar, éditions Aencrages & Co, 1982.
- *Le Scribe*, Spuren éditeur, 1984, avec quatre gravures d'Axel Cassel.
- *Chantier*, Dominique Bedou éditeur, collection Deleatur, 1985.
- *Fenêtres sur le passage intérieur : Souvenirs de Colombie Britannique*, éditions Qumran, bilingue français-allemand, 1986.
- et Henri Maccheroni, *Œuvres croisées 1975-1985*, la casa Usher, 1986.
- *Genève, un guide intime*, éditions Autrement, 1986. Avec des photographies de Gladys.
- *Avant-goût II*, éditions Ubacs, 1987.
- *Avant-goût III*, L'appel du large, Editions Ubacs, 1989.
- *Un jour nous construirons les pyramides : mobilier funéraire prédynastique et pharaonique*, photographies de Pierre-Alain Ferrazini, texte de Michel Butor et Michel Valloggia, Genève : Musée Barbier-Mueller, 1990.
- *Au Pérou : au pays des Incas ... d'aujourd'hui*, photographies de Marco Dejaegher; préface de Michel Butor, Lausanne, éditions Livre total, 1990.
- et Frédéric-Yves Jeannet, *De la distance*, déambulation, éditions Ubacs, 1990 et Le Castor Astral, 2000.
- *Echanges, Carnets 1986*, éditions Z'édicions, coll. Aux Archipels de la mémoire, 1991.
- *Le Génie du lieu 6*, avec Henri Maccheroni, éditions Alessandro Vivas, 1991.
- *Patience*, éditions Métailié, 1991.
- *Avant-goût IV*, En mémoire, éditions Ubacs, 1992.
- *Transit, Le Génie du lieu 4*, éditions Gallimard, 1992, 2 x 205 pp. Texte repris dans les *Œuvres complètes*, VII, 2008.
- *Le Japon depuis la France*, un rêve à l'ancre, éditions Hatier, 1995. Texte repris dans les *Œuvres complètes*, VII, 2008, pp. 419-534.
- *A la frontière*, éditions de La Différence, 1996.
- *Curriculum vitae*, entretiens avec André Clavel, éditions Plon, 1996.
- *Gyroscope*, autrement dit *Le Génie du lieu*, 5 et dernier, éditions Gallimard, 1996. L'œuvre est reprise dans les volumes VII et VIII des *Œuvres complètes*, 2008.
- *Dialogue avec Arthur Rimbaud sur l'itinéraire d'Addis-Abeba à Harar*, éditions L'Amourier, 2001.
- *Anthologie nomade*, Gallimard, 2004.

### **Georges-Louis Leclerc de Buffon**

- *Œuvres complètes*, annotées par P. Flourens, T. 8, Paris : Garnier frères, [circa 1855].

### **Collectif**

- *World Literature Today : Michel Butor Issue*, V.56, n°2, Spring 1982.
- *Michel Butor à Nice*, Mélanges publiés à l'occasion de l'exposition du même nom à la Bibliothèque Louis Nucera du 11 mars au 7 mai 2004, édition de la bibliothèque municipale de Nice, 2004. L'article de Raphaël Monticelli (pp.65-86) s'intitule « Une lecture de *Transit, Génie du lieu 4* de Michel Butor ».
- *Michel Butor : Déménagements de la littérature*, Presses Sorbonne nouvelle, 2008.

### **Bernal Diaz del Castillo**

- *Histoire véridique de la conquête de la Nouvelle-Espagne*. Une version intégrale de cet ouvrage est lisible en espagnol sur internet. Une version abrégée en français aux éditions de la Découverte, 1991.

### **Fénelon**

- *Les Aventures de Télémaque*, Gallimard, Folio, 2002 (1995). Les citations faites par Butor se trouvent pp. 46, 51, 53, 54 et 55 de cette édition.

### **Gustave Flaubert**

- *Voyages et carnets de voyages*, in *Œuvres complètes*, T. 10, Club de l'honnête homme, Paris, 1973. Texte en ligne sur le site Gallica de la BNF : <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-26953&I=462&M=pagination> [pp.532-533].

### **Théophile Gautier**

- *Le Roman de la Momie*, éditions Garnier-Flammarion, 2002 (1966).

### **Serge Gruzinski**

- *Le Destin brisé de l'empire aztèque*, Gallimard, Découvertes, 1988.

### **Hérodote**

- *Histoires*, 2, *Euterpe*, éd. bilingue par Philippe-Ernest Legrand, les Belles Lettres, Paris, 1944.

### **Horace**

- *Art poétique*, texte en ligne, traduction de la collection Panckoucke (J. N. M. De Guerle), 1832 : <http://www.espace-horace.org/trad/panckoucke/artpoet.htm>

### **Claire Lalouette**

- *Textes sacrés et textes profanes de l'ancienne Egypte*, 1, Des Pharaons et des hommes, traductions et commentaires par Claire Lalouette, Gallimard, 1984.

### **Gérard de Nerval**

- *Œuvres*, II, Gallimard, La Pléiade, 1978, pp.358-59 et 387-88 (*Voyage en Orient*, « Histoire du calife Hakem »).

### **Arthur Rimbaud**

- *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979.  
- Rimbaud trafiquant d'âmes, *Télérama hors série*, novembre 2004.

### **Kurt Ross**

- *Codex Mendoza*, manuscrit aztèque, Seghers, 1978. Commentaires de Kurt Ross.

### **Bernardino de Sahagun**

- *De l'origine des dieux*, mis en français par Michel Butor, tiers livre de *l'Histoire générale des choses de la Nouvelle-Espagne*, orné d'un frontispice de Jorge Camacho, Fata Morgana, 1981.  
- *Histoire générale des choses de la Nouvelle-Espagne*, traduit de l'espagnol par D. Jourdanet et R. Siméon, éditions La Découverte, 1991.

