

Autrement dit Paratexte butorien et statut de l'écriture¹

Jean Bessière

« **A**utrement dit » — Butor ne cesse de se dire et de dire son œuvre *autrement* dans ses paratextes, qui constituent à eux seuls, par leur abondance, une manière d'œuvre et un remarquable jeu de réflexivité qui corrige la réflexivité que les premières œuvres de Butor entendaient se reconnaître. On suggère ici une lecture de cette œuvre supplémentaire que sont donc ces paratextes et qui un long refaçonnement de la définition que l'écrivain livre de son œuvre. Cela porte leçon : la réflexivité, au long de ce refaçonnement, caractérise l'œuvre littéraire comme une demeure dans le monde et comme ce qui est de tout monde.

I. L'innombrable des titres

L'œuvre présente de Butor réunit, selon le dire de l'écrivain, plus de six cents titres — il n'est pas précisé comment sont distingués livres et textes publiés en revue. Les catalogues des bibliothèques — Bibliothèque nationale (Paris), Bibliothèque du Congrès (Washington) — portent les mentions de plus de trois cents titres de livres. La série des titres de Butor, quel que soit le compte que l'on retienne, constitue en elle-même une lecture,

d'autant plus obligée que la grande majorité, pour ne pas dire la quasi-totalité, des livres identifiés par ces titres ne sont disponibles en librairie que de manière occasionnelle, si ce n'est accidentelle ; d'autant plus légitime que les titres sont tous, sauf un, celui de *Passage de Milan*, de la main de Butor² ; d'autant plus utile que la disparité des éditeurs, des formats, des sujets caractérisés par ces titres, ou à peine caractérisés, invite à dessiner la somme de l'œuvre à partir de la manière dont l'écrivain a étiqueté ces œuvres. Ce discours de l'œuvre, cela qui est d'abord essentiellement accessible de l'œuvre, n'est pas dissociable de l'autre discours de l'œuvre que constituent les quatrièmes de couverture, quasiment toujours de la main de l'écrivain. Cet état éditorial et matériel de l'œuvre, indissociable du choix explicite qu'a pratiqué l'écrivain de rompre avec le partage des genres et avec une visibilité reconnue de la littérature, justifie l'attention au paratexte, et caractérise l'ensemble de cette œuvre par l'appel d'une double lecture : la lecture des œuvres, la lecture de leur total suivant son paratexte, celle même que suggère donc Butor lorsqu'il avoue ses six cents titres. Ainsi, aussi ironique qu'ait été Butor à propos de son patronyme, celui-ci constitue-t-il inévitablement l'élément d'identification le plus continu de cette œuvre, puisque la disparité des titres et des quatrièmes de couverture, ne permet pas, de prime abord, de dire une cohésion et une cohérence de l'ensemble. Du nom de l'auteur au paratexte que l'auteur produit, il y a bien une double hiérarchie dans le geste d'étiqueter : on étiquette les œuvres, on les étiquette sous le nom de Butor. Ce qui se lit là est, sans doute, bien banal. Ce qui se lit là est aussi bien symptomatique. Le nom de l'auteur est constant, ainsi que son geste d'identification et de définition. Les objets ainsi identifiés et définis sont divers et disparates. Il se conclut certainement à l'autorité de l'auteur. Il se conclut plus essentiellement à la désignation de la continuité de l'écriture, écriture d'une même main, d'un même geste

d'identification et de définition, écriture qui ne peut dire sa continuité que par l'identité constante de son paratexte, écriture qui s'avoue ainsi explicitement écriture de la personne privée, faut-il dire, puisque l'écrivain seul sait et avoue le compte exact de ses œuvres, écriture que la personne privée rend publique par la publication, mais encore plus par l'usage de son nom et par l'aveu que tout ce qui est immédiatement lisible de cette œuvre, le titre, la quatrième de couverture, est littéralement de ce nom. Ce nom, parce qu'il est de toutes ses œuvres et de tous ses aveux, est un nom exactement transparent, ainsi que Butor imagine la coquille de l'escargot où il voit la figure de l'écrivain. Le nom d'auteur introduit à un paratexte, particulièrement aux titres, qui est lui-même une ouverture. Telle quatrième de couverture, celle de *À la frontière*, se donne pour un autoportrait de l'écrivain et, par son interrogation initiale et par l'énumération des états de l'écrivain Butor, dispose ce nom selon une transparence — il faut répéter le mot — et selon la possibilité de toutes ses représentations, qui peuvent être représentation de quoi que ce soit d'autre — de la boue au spermatozoïde.

Que le paratexte soit ainsi littéralement du nom de l'auteur, une écriture qui accompagne ou redouble l'écriture de l'œuvre — puisque souvent cette quatrième est citation d'une partie de l'œuvre —, entraîne que les titres et les quatrièmes de couverture soient circonstanciés ou circonstanciels. En effet, dès lors que prévalent cette continuité de l'écriture et cette disparité de l'entreprise scripturaire, dès lors que les œuvres sont ainsi accompagnées singulièrement — du nom de l'auteur —, ces œuvres sont identifiables selon la particularité de leur circonstance — d'écriture, de définition —, en un retournement remarquable de ce qui est le premier jeu avoué de l'écriture chez Butor : celui de la somme et de l'anti-somme, qui se donne explicitement à lire dans ses romans. Selon les titres et quatrièmes de

couverture, l'œuvre présente ses temps et ses lieux objectifs, les occasions qu'elle se donne et qu'elle recueille, les temps et les lieux qu'elle figure. On peut jouer avec les genres des titres, en se tenant à des titres récents : un temps et un lieu — *Un soir à New York* (1987), *Manhattan sixties* (1991) —, un temps et un lieu globaux — *Dans les méandres de l'évolution* (1988) —, un temps et un lieu intertextuels de l'écriture — *L'île de frère Jean, avec l'aimable complicité de François Rabelais* (1993) —, des temps et des lieux en un titre qui joue avec les titres de la série *Génie du lieu* et qui est étranger à cette série — *Ici et là : relations intercontinentales* (1997) —, de simples lieux qui peuvent avoir une histoire artistique — *L'Estaque* (1991) —, des lieux qui sont d'un temps et d'une vie lorsque le lieu peut être identifié comme un lieu personnel — *Luge à Lucinges* (1993) —, le quotidien de la vie privée — *Lessive pour Marie-Jo* (1989) —, une figure de l'écriture — *Palimpseste* (1990) —, une figure de l'œuvre même — *À la frontière, poèmes* (1996), titre partiellement infidèle puisque cet ouvrage n'est pas seulement un recueil de poèmes —, une figure dont on ne sait si elle est celle de la vie ou celle de l'écriture qui fait tenir la vie — *Le fil à quoi tient notre vie* (1996) —, et la figure de la disparité désinvolte de l'écriture — *Une cuillerée de texte* (1985). Il faut ajouter que nombre de ces œuvres citées sont de deux auteurs — le nom de l'écrivain est souvent accompagné du nom d'un peintre ou d'un photographe. Cela élargit le paratexte de l'œuvre. Cela précise encore sa circonstance, puisqu'illustrations et photographies sont une rencontre avec une autre œuvre, comme l'écrivain avoue le plus souvent avoir rencontré tel peintre, tel photographe, avoir pris l'occasion de telle exposition pour écrire. Cela rend d'autant plus nette la constance du nom de l'auteur dont l'*alter ego* paratextuel ne cesse de changer. Cette dualité place le nom de l'auteur au plus proche de l'autre, de tout autre, et figure la finalité que Butor prête au jeu du nom d'auteur et des titres : dire la

constance de l'auteur et le passage constant de l'auteur à ce qu'il n'est pas.

Ces notations se résument : l'œuvre est disparate ; elle est cependant dite, dans son encadrement, suivant la notation exacte de son auteur, de son objet, de la continuité même de cette notation. Cette manière d'encadrer chacune des réalisations de l'œuvre porte une sorte d'éthique : cette identification entend donner à lire et l'auteur et l'œuvre de manière constante — selon une parole de l'auteur que feraient entendre les titres et les quatrièmes de couverture : Je suis. J'ai écrit. J'ai écrit à nouveau. Je suis devenu moi et cette œuvre. Et ainsi de suite. Les énoncés rudimentaires, que constituent les titres, et ceux à peine moins rudimentaires que constituent les quatrièmes de couverture, forgent une manière de fiction, qui n'est qu'un régime de l'autobiographie scripturaire. L'écriture est sa circonstance, qui peut être scripturaire, exactement biographique, ou plus largement référence à une des constantes de la vie et de l'œuvre de l'auteur, et, par les titres, désignation de cette vie scripturaire et des accidents de la vie, de l'écriture, de toute réalité, et de la littérature.

Ces notations se résument encore : ici, il n'est plus besoin de réflexion sur le livre, d'essais sur ce qu'est la littérature ou le roman ; ici, il n'est plus besoin de rappeler la généralité de l'écriture, ces mots qui ont recouvert le monde, ni de situer l'entreprise scripturaire dans un jeu de symbolisation et de désymbolisation. Titres et quatrièmes de couverture, particulièrement depuis une quinzaine d'années, sont leurs propres discours, uns avec l'objet qu'ils désignent, tel texte de Butor, et comme l'indication expresse de la fin d'un questionnement. On peut titrer sur le terme de palimpseste, sur des lieux et des temps identifiables, sur des mots qui apparaissent nodaux dans l'ensemble de l'œuvre — ainsi des continents et de la frontière —, parce que l'écriture cesse d'être

l'interrogation de sa possibilité de figurer, de raconter, d'accomplir la vie, de se mesurer au visible, d'avouer ou de nier son pouvoir. Dans l'évidence des titres et des quatrièmes de couverture, l'écriture ne se dit plus explicitement problématique, recherche face à ce qui n'est pas elle. Ces titres et quatrièmes de couverture placent la continuité de l'écriture sous le signe d'une manière de « matter of fact ». Ils apparaissent comme ayant une existence possiblement séparée ; ils sont comme la limite commune des œuvres, de ce qu'est l'œuvre ; ils permettent comme le mouvement d'extension vers la diversité de ces œuvres, comme le mouvement de contraction vers le cœur même de l'œuvre. Mouvement de l'écrivain, puisque ce n'est finalement ici que l'écrivain qui décrit son mouvement. Mouvement du lecteur qui reconnaît ces indices explicites de œuvres. Titres et quatrièmes de couverture dessinent un statut du texte. En rappelant les circonstances du texte, ils disent ses modes de réalisation ; ils font de ces modes de réalisation la présentation même de l'œuvre ; ils font, pour le lecteur, de l'œuvre cela qui se présente comme une manière de fait et des œuvres cela qui, dans leur disparité, apparaît comme une sorte de vaste corps.

II. Au-delà de l'empire de l'écriture

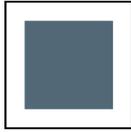
Butor sait ces usages et ces pouvoirs du paratexte, particulièrement du titre. Il sait qu'ils sont le moyen d'une transparence et, par là, celui de rendre l'écriture et l'auteur contemporains de n'importe quelle réalité, même celle qui leur est étrangère. Tels titres d'articles, telle pièce traduisent ce savoir et cet usage — « Fantaisie chromatique à propos de Stendhal » (1974), « Le rêve de Bernard Saby » (1976), « Petites liturgies intimes pour hâter l'événement des grands transparents » (1972). Dire une fantaisie chromatique à propos de Stendhal, ce n'est que lire *Le Rouge et le Noir* suivant les lettres de son titre et suivant les couleurs qu'elles désignent. La lecture peut

être ainsi une fantaisie, une manière d'imagination mineure et libre ; elle l'est suivant ces lettres du titre, et qui passe largement la seule symbolique politique et sociale du rouge et du noir. Dire le rêve de Bernard Saby revient à dire non pas ce qu'est un rêve, mais, par ce titre, la fonction du titre et de l'écriture : le rêve n'est que façon de définir la traversée, la continuité de l'œuvre, l'écriture comme une matière et comme une forme organisatrice, et rapporter rêve et écriture à toute chose, à toute autre chose : « Donc, ce que tu cherches finalement c'est à réaliser par sondages une sorte de relevé réel total du monde, dans son globe entier, dont le spectacle que nous avons sous les yeux, ne constitue qu'une partie. » (« Le rêve de Bernard Saby, p. 81). Dire la « liturgie intime » et les « grands transparents » équivaut à rappeler, par un titre et selon une allusion au « Grand transparent » de Duchamp, le lien de la circonstance personnelle de l'écriture et de la recherche de la pertinence quasi constante de cette écriture. Bref, le titre apparaît comme l'expression qui qualifie l'œuvre au-delà de ses seuls nominations et étiquetage. Dans ces conditions, le statut de l'écriture se précise aisément : cela qui se lit littéralement dans le titre, se lit transversalement dans l'œuvre ; cela qui se lit dans le texte est lu suivant ce qui est littéralement dit dans le titre. Il n'y a pas là une inconséquence : l'écriture et la lecture sont ainsi, une manière d'extension commune, un mouvement vers la transparence, et la figuration de leur transparence à l'égard de toute chose.

Si l'on se tient aux suggestions de ces articles, le titre n'est pas d'ordre explicatif ; il est une manière d'autocommentaire, de répétition de l'œuvre. Le paratexte, que Butor constitue avec ses essais sur ses propres œuvres, ne se définit pas de manière différente. Ce paratexte peut certes être explicatif, mais, comme le note *Curriculum Vitae* (1996), il est itératif au sens où il dit explicitement l'œuvre et répète ce que l'œuvre dit d'elle-

même — ainsi, dans *Curriculum Vitae*, les analyses du titre de *Ou* (1996) (dont l'accent grave est barré), et du titre de *Gyroscope*. Que l'auteur construise un tel paratexte critique a, sans doute, une finalité pédagogique. Plus essentiellement, le paratexte critique confirme la fonction du titre : exposer le statut de l'écriture et de l'écrivain, tels que celui-ci les reconnaît, tels que celle-là les dit. Il convient de reprendre les conclusions qui se tirent de « Fantaisie chromatique », du « Rêve de Bernard Saby », des « Petites liturgies intimes pour hâter l'événement des grands transparents ».

Les titres, les quatrièmes de couverture, le paratexte de l'œuvre, établi par Butor, constituent une manière de balisage de la disparité des œuvres. De cela, il pourrait se conclure, comme on l'a fait à partir d'autres éléments de l'œuvre au dessin d'une manière d'empire de Butor, précisément à travers les mots et à travers son nom. Un empire que, dans cette perspective, il conviendrait de dire sans terre et sans ordre. Cette perspective et cette reconnaissance de l'empire de Butor excluent de considérer ce que fait identifier la continuité paratextuelle : il y a un lien entre le plus invisible et le plus extérieur, entre ce que Butor est, et celui que désigne le nom de Butor, entre cela qui est nommé petites liturgies intimes et cela qui approche le monde de la transparence. En indiquant ce lien, la continuité paratextuelle fait aller ses mots et le nom d'auteur de livre en livre ; elle les offre comme une poussière continue, qui va selon l'histoire naturelle du monde — *Dans les méandres de l'évolution* —, en tout lieu — *Ici et là : relations intercontinentales*. Titres et nom d'auteur sont ainsi ceux de la connexion infinie, tant spatiale que temporelle. L'œuvre se fait ; l'œuvre ne se présente plus nécessairement comme celle de l'édification — *Degrés* mettait fin à cette utopie, alors que ce titre la supposait. Le jeu du nom de l'auteur et de la diversité des titres ne cesse de donner à l'œuvre de nouvelles circonstances, de la faire aller avec le monde, et d'accorder



le nom de l'auteur à ce monde, hors de toute autorité et de tout empire que se reconnaîtrait l'auteur, hors de tout pouvoir plénier qui caractériserait l'écriture.

Le paratexte de Butor, titres et quatrièmes de couverture, contredit ainsi certains paratextes de Butor, ceux de ses textes critiques premiers, ceux qui répètent que les mots ont recouvert la terre, ceux qui disent que l'empire de la littérature se construit avec ces mots. Dans ce paratexte plus contemporain, il n'y a plus que la constance manifeste du nom de l'auteur ; s'efface l'aveu de la construction de l'œuvre. Les titres se déploient comme une ligne qui est un événement. Le nom de l'auteur est repris en une manière de constant adieu dans l'espace ; il fait de l'entre — les œuvres mêmes — de ses répétitions une ligne d'éclats et de distensions. Par quoi se dessine « un fil à quoi tient notre vie ». Par quoi, le lieu personnel — *Luge à Lucinges* — est, sans doute, un lieu singulier, identifié, mais aussi un lieu indissociable de cette ligne libre que dessine la répétition du nom d'auteur. Dans leur constance, l'auteur et le nom de l'auteur traduisent que l'œuvre ne cesse de s'étendre dans le monde librement.

Les titres jouent aussi d'un trait remarquable, celui d'une gémellité. Il faut comprendre celle-ci comme la figuration d'un redoublement, celui que font le dedans et le dehors, le rêve et le monde, et que Butor lit à partir du titre, *Le Rouge et le Noir*, qu'il suggère dans « Petites liturgies intimes pour hâter l'événement des grands transparents », qu'il décrit dans « Le rêve de Bernard Saby ». Cette gémellité, que dessinent les titres, peut être exposée littéralement, ainsi que le fait le livre double — *Gyroscope* —, livre cependant unique puisqu'il est la fin d'une série, celle qu'indique son paratexte, *Génie du lieu*. La gémellité se lit encore dans la suite que constitue cette série. Qu'il y ait cinq volumes de *Génie du lieu*, comme il y a cinq volumes de *Répertoire*, n'est sans doute pas compter par deux, mais compter comme l'on compte les doigts

d'une main qui appelle l'autre main : il faut donc dire que la gémellité est, dans ce cas, impliquée. Des séries des titres jouent également, de façon explicite, avec une possible gémellité : *Envois* (1980) et *Express, sous-titré (Envois 2)* (1983) ; *Suite gastéropode* (1995) et *Le fil à quoi tient notre vie* (1996) ; *Intervalle* (1973) et *À la frontière* (1996). Le font encore les quatrièmes de couverture, ainsi de celles d'*Herbier lunaire* (1984) et de *Patience* (1991). Le font aussi et les titres et les quatrièmes de couverture par les antinomies qu'ils supposent, *Envois* (1980) et *Express, sous-titré (Envois 2)*, d'une part, et, d'autre part, *L'Utilité poétique* (1995). Sous le titre d'une même série, *Avant-goût*, et dans la différence des titres, mais dans le jeu des préfaces et des tables des matières, va encore le pas de deux du paratexte. Il ne se conclut pas ici à une sorte de bifacialité des paratextes de Butor, quand ils sont rapportés les uns aux autres, mais, à travers ces gémellités ou ces quasi-gémellités, à la possibilité, pour celui à qui sont destinés ces paratextes, de lire une manière de « fantaisie », semblable à celle que note le titre, « Fantaisie chromatique à propos de Stendhal ». La gémellité est une façon de délier et ainsi d'aller de l'escargot à l'écriture, du temps à l'espace, de l'écrivain privé d'un achèvement symbolique à l'achèvement utile de la poésie, et, en même temps, de lier car il faut faire ce chemin.

Ce chemin se fait sous la forme d'une lisibilité, celle de la fantaisie qui apparente ces titres, celle de la fantaisie qui apparaît dans le titre même et qui apparente ce titre à un trait d'esprit (*Suite gastéropode*, *Le Fil à quoi tient notre vie*, *L'Utilité poétique*). Les titres sont la fantaisie de la continuité. Cette fantaisie traduit la possibilité de tout dire, comme deux couleurs, dans un titre, sont la possibilité de lire toutes les couleurs dans leur continuité. Il est donc une euphorie de la continuité, d'une continuité autre que celles qu'entendent dessiner les premières œuvres — la continuité visible de San Marco reste finalement hypothétique, comme l'est toute continuité de



parcours, ainsi que l'enseignaient *La Modification* et ce titre même. Cette euphorie de la continuité suppose aussi un travail, celui de ces titres, sur la mémoire de l'œuvre. Cette euphorie de la continuité passe la tentation de l'empire des mots et de l'écriture, et le désarroi de l'atomisme des mots, des temps, des lieux, sans qu'elle ignore les discours contraires de l'écrivain. Cette euphorie de la continuité peut se dire de manière étrange — ainsi de la citation de l'escargot — ou selon la notation de la certitude fragile de la vie. Ces titres sont une façon de marquer que rien n'est vain, pas même l'écriture, pas même ses jeux négatifs, et qu'il n'y a pas à jouer l'une contre l'autre une fin et un infini de l'écriture.

Le nom d'auteur, nom singulier, n'est pas dissociable de cette euphorie de la continuité. On sait que l'auteur peut être vanité, ainsi que le narre *Degrés*, ainsi que le note la quatrième de couverture d'*À la frontière* dans l'autoportrait de Michel Butor. Il ne se conclut pas cependant, des seuls titres ici évoqués, que la singularité du nom de l'auteur soit vaine : il est le nom de celui qui va avec la continuité et la fantaisie, de celui qui ne cesse de sauver sa vie comme il ne cesse de se tenir aussi assuré de poursuivre que l'est l'escargot — à tout le moins, l'escargot tel qu'il est décrit par l'auteur. Le nom d'auteur et les titres, dans leur gémellité qui peut relever d'une symétrie (*Portrait de l'artiste en jeune singe, L'Utilité poétique*), sont comme des régions d'équivalence : l'écriture a toujours un visage, un nom d'auteur, et semble dessiner un possible, celui que dit le titre (*Intervalle, À la frontière, Suite gastéropode, Le Fil à quoi tient notre vie*) ; l'écriture ne cesse de demeurer ; elle a comme son propre domaine de résonance, la vie, l'auteur. Par là, la vie de l'auteur est encore résonance de ce qu'elle n'est pas. Butor peut, en conséquence, titrer *Luge à Lucinges*. Ce titre se suffit à lui-même ; il définit une circonstance qui n'est pas autrement identifiable, qui n'est pas nécessairement rapportable au nom de Butor. Tel commentaire de

Curriculum vitae enseigne cependant que Lucinges est le lieu de résidence de l'écrivain, près de Genève. La vie est la résonance, qui peut être inaperçue, du titre — il faudrait dire toute vie puisque, dans *Luge à Lucinges*, cette vie n'est pas identifiée.

III. Les fables de l'écriture – trois fables et une dernière fable

Les paratextes sont ainsi moins des présentations ou des commentaires des œuvres qu'ils accompagnent que les éléments des fables de l'écriture, auxquelles Butor s'attache et qui définissent l'horizon de son entreprise littéraire. Les paratextes disent un projet continu d'écriture et constituent une manière de table d'orientation dans les écritures de Butor. Ils forment un jeu de réflexivité original : leur accompagnement est une manière de redoubler l'œuvre sans la prendre dans aucune duplication formelle ou sémantique et, par là, de ne pas dissocier la réflexivité de ce qu'elle contredit en principe : la continuité temporelle.

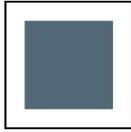
Les fables de l'écriture, qui sont proposées, dessinent leur propre cohésion. Il suffit de les dire. Il est une première fable, celle de la continuité de l'écriture — celle-ci ne peut jamais faire retour sur elle-même ; elle est du temps et la mesure du temps. Il est une deuxième fable, celle des circonstances de l'écriture. Cette fable trouve un exact moyen de notation dans le paratexte, exercice toujours singulier de présentation et d'identification d'une œuvre, précisément selon ses circonstances. Les circonstances font de la continuité de l'écriture une ligne de singularités, une ligne composite. Cette ligne, parce qu'elle est de bien des circonstances, est de tout temps et de tout lieu. De la même manière que la continuité de l'écriture traduit un asservissement au temps et une sorte de maîtrise de cet asservissement — dualité qui est le thème même du début de l'œuvre de

Butor, avec *La Modification* —, les circonstances font de l'écriture ce qui est certainement localisé et ce qui appartient à tous les temps et à toute la terre. Ce que Butor appelle ces pérégrinations traduit cela-même. Il est une troisième fable. L'écriture identifie, figure des habitats. Cette fable est une recomposition des deux premières fables selon l'écriture même : s'il y a donc le temps et la circonstance, tous les temps et tous les mondes, l'écriture est le dessin d'un temps et d'un lieu, qui peuvent être de bien des temps et de bien des lieux, et qui se trouvent ainsi ramenés à des circonstances. Cela fait donc un habitat et permet de dire la naissance de l'écriture. Ces trois fables, que portent les paratextes, sont des fables heureuses où se lit ultimement que l'écriture est représentable en tout lieu du monde et qu'elle est toujours un écho de la vie — termes mêmes d'un des paratextes. Où se lit encore la correction des vains pouvoirs de l'écriture et de la représentation qu'exposait *Degrés*, et celle des figurations négatives de l'écrivain, que portent la série des *Improvisations*.

Il conviendra de reconnaître une ultime fable, qu'offre le paratexte de *Gyroscope*, celle de la parfaite réflexivité, qui invite à relire les trois fables qui viennent d'être dites et à voir dans l'écriture un jeu d'usure et dans la reprise du thème de l'habitat celui de la figuration de la demeure — dernière version du jeu du temps et de l'espace, que dispose l'écriture³.

Première fable

Les titres de Butor offrent donc une fable continue dès lors qu'on les lit suivant la « fantaisie » qu'ils font avec les textes qu'ils titrent. Le lecteur du *Fil à quoi tient notre vie* lit des variations sur un fil, qui n'est pas défini comme un fil vital. Si l'on considère l'ensemble paratextuel de l'œuvre du même titre, l'avant-propos de Roland Chopard, intitulé « L'Effet Boomerang », celui-ci définit plus un



contre-retour qu'un jeu de retour, et suggère la vanité de revenir à un titre antérieur de Butor. Ainsi de l'avant-propos au texte, il y a l'indication du jeu d'un possible, qui va contre une lecture et un rappel trop littéraux du titre de *Boomerang*. Cela peut encore se formuler : la vie ne revient pas, l'écriture ne revient pas. Revient certainement le terme fil dans *Le fil à quoi tient notre vie* : « Au fil des jours », « Au fil du rasoir », « Au fil du voyage », « Au fil de l'eau », « Au fil de l'épée », « Au fil des rues », « Au fil des Aiguilles », « Au fil des souvenirs », « Au fil du discours », « Au fil des événements », « Au fil des Années », « Au fil de la méditation », « Au fil de la plume », « Au fil du pinceau », « Au fil des ombres », « Au fil de la nuit ». Ces fils se résument, *in fine*, dans « nos fils et nos jours ». Les diverses expressions lexicalisées du mot fil n'ont d'interprétation littérale que celle que fournit le titre ; elles peuvent encore se lire comme des fantaisies sur ce titre. Ces fantaisies interdisent cependant — il faut rappeler « L'Effet Boomerang » — de trop revenir au titre, car le boomerang touche plus qu'il ne revient, ainsi que le note « L'Effet Boomerang ». Ces jeux paratextuels suggèrent : on ne touche autrui, la vie, qu'à la condition de filer — de partir —, de filer — de poursuivre —, et, en conséquence, de changer. Cela suppose que les fils soient multiples, ainsi que le sont les expressions lexicalisées du mot fil. Le titre du recueil devrait donc se lire au pluriel. Ce titre est aussi le détournement et l'effacement de l'expression : la vie ne tient qu'à un fil. La fable du titre se lit, se file : la vie va comme vont les fils des jours, des rasoirs, des souvenirs... Le titre désigne comme l'accomplissement du temps, d'un temps qui n'a même plus besoin de passer, d'être figuré par le fil des Parques, puisqu'il y a tellement de fils — l'écriture n'est qu'un fil parmi d'autres, elle s'écrit, dans un tel jeu paratextuel, comme la figure de cet accomplissement du temps, comme ce qui rend vain un titre, *L'Emploi du temps*, qui appartient à l'âge où l'œuvre était conçue comme une édification.

On comprendra que cet entêtement à poursuivre avec les fils, qui font le texte, ne puisse conclure sur la seule figuration d'un accomplissement du temps et sur le bonheur que l'homme prend à nommer les fils et, en conséquence, à nommer toute chose, tout temps, toute vie. La métaphore du fil, des fils conduit à une notation explicite : « nos fils, nos jours ». Car, si l'on dit un tel fil des fils, il faut l'avoir dit et encore le dire suivant la constance vivante du fil. Ce que fait expressément entendre le titre, *Le Fil à quoi tient notre vie*. Dès lors que Butor s'attache à la gémellité des titres, la métaphore du fil se note encore dans tel titre, *Suite gastéropode*. Ce titre peut se lire littéralement de trois manières : l'escargot qui suit, ou la continuité que fait l'escargot, ou variations sur l'escargot. Il y a là un moyen de commenter *Le Fil à quoi tient notre vie* : ce fil de notre vie est-il le fil de la continuité ou le fil de la suite, de ce qui vient après et qui fait fil avec ce qui précède ? On ne s'étonne plus que les fils de ce fil à quoi tient notre vie soient multiples. Ce commentaire même est un jeu de retour, une manière d'« effet boomerang » du *Fil à quoi tient notre vie* sur *Suite gastéropode*. À moins que, en une reprise d'une notation antécédente, il faille lire *Le Fil à quoi tient notre vie* comme la continuation gémellaire de *Suite gastéropode* et conclure : rien ne revient — il importe de généraliser l'indication de *Suite gastéropode*, qui définit l'escargot comme celui qui ne cesse d'avancer. Rien ne revient, pas même l'œuvre : cela est illustré par le titre de telle pièce, « Portrait de l'artiste en jeune escargot », qui reprend et annule *Portrait de l'artiste en jeune singe*, pour placer l'artiste sous le signe de l'accomplissement du temps. Rien ne revient : cela est encore illustré par la quatrième de couverture de *Suite gastéropode*, qui, à l'occasion de la notation parodique du secret, fait retour sur le thème de la transparence (« Petites liturgies intimes pour hâter l'événement des grands transparents ») et sur l'inutilité de rien retenir, en un jeu de mot sur bave et bavard, qui reconduit au fil du *Fil à quoi*

tient notre vie, et qui constitue la véritable proposition titulaire de *Suite Gastéropode*, puisque la quasi-totalité des pièces de ce volume portent, dans leurs titres, l'adjectif « baveux » :

« Je ne puis que vous l'accorder : il y a un secret et vous en approchez. Cette fois encore j'aurais bien mieux fait de tenir ma langue, ou plutôt de rentrer dans ma coquille. Mais celle-ci est aussi par trop transparente. Je suis un incorrigible bavard ; c'est mon espèce qui l'exige. »

Dans leur gémellité, ces titres sont bavards, des commentaires réciproques, des fils parlants et continus ; énigmatiques en ce qu'ils détournent telle expression convenue et qu'ils ne se donnent à lire littéralement que de façon obscure. Tout cela n'exclut ni l'explicite d'une quatrième de couverture, signée d'initiales qui reprennent le nom de l'auteur, ni la transparence de l'auteur et du monde. Ainsi se conclut une première fable des titres : les titres parlent dans leur fantaisie ; leur fantaisie doit se lire littéralement ; ils ne sont que la figure de l'écriture qui va avec un nom propre. Cela suffit pour qu'ils ne fassent plus supposer aucun pouvoir propre de l'écriture ; cela suffit pour qu'ils excluent que l'opération de l'œuvre soit considérée en elle-même. Les fils nombreux de la vie nous sont donnés dans la vie, comme la bave et la coquille sont données à l'escargot. Cela suffit pour qualifier l'œuvre et pour qu'elle poursuive.

Deuxième fable

Ces titres, *Le Fil à quoi tient notre vie*, *Suite gastéropode*, disent aussi que celui qui reconnaît le fil, va selon la bave, n'est que selon les anecdotes relatives à un fil, ou qui tiennent à un fil, et selon les anecdotes du bavardage. Il y a, faut-il ajouter, comme l'expérience d'un accomplissement du temps pour celui qui reconnaît les fils, a-t-on noté. Il y a comme une transparence pour celui qui sait son bavardage. Mais celui-là n'est que selon les fils, ces fils quelconques d'une vie, ceux du rasoir, du

souvenir, ainsi que *Le Fil à quoi tient notre vie* commence chacune de ses pièces ; celui-là n'est que selon les circonstances que laissent voir sa transparence, qui ne sont que les circonstances quelconques de tout homme — celles de la cosmogonie, de la banlieue, de la télévision, de l'administration, de la gastronomie, des diapositives, du duo, ainsi que *Suite gastéropode* titre ses pièces. Cela se formule encore : on ne cesse de toucher à un autre fil ; on ne cesse de savoir une autre circonstance, une autre anecdote. Cela peut se dire dans des titres : *Intervalle* (1973), *À la frontière* (1996). Certes, les titres ne sont pas le tout de ces œuvres. *À la frontière* est à la fois un essai — « Méditation sur la frontière » — et une section de poèmes, qui portent ce nom, et des sections de poèmes, dont les titres ont partie liée avec la frontière — « Zone franche » —, ou disent des situations spatiales — « À l'écart », « Chantier », titre dans lequel il faudrait lire la récusation de toute édification de l'œuvre —, et le contraire d'une figuration de l'accomplissement du temps — « D'un jour à l'autre ». *Intervalle* est, selon son sous-titre, une « Anecdote en expansion » et, selon son texte, un journal d'écriture, inséré dans l'anecdote en expansion. Cette anecdote est précisée par le texte du rabat de la première de couverture :

« Il y a quelques années un metteur en scène de cinéma vient proposer à Michel Butor l'anecdote suivante : « Un homme et une femme qui ne se sont jamais vus se rencontrent entre deux trains dans la salle d'attente de Lyon-Perrache, ont une demi-heure de conversation, et repartent chacun de leur côté. » Enfin de compte le film ne peut se faire, mais cette semence germe peu à peu. »

Commence donc une autre fable. Les titres peuvent dessiner une continuité qui traduit l'épiphanie de l'écriture. Ils expriment aussi que l'heureux bavard est toujours dans l'entre, qu'il n'écrit que suivant l'entre. Il faut donc dire *l'intervalle* et *à la frontière* ; en les disant, on dit encore que celui qui écrit ne se trouve qu'en temps et espace de passage, ceux d'une gare, ceux des zones

franches, ceux du défaut de frontière des types d'écriture et, plus essentiellement, du défaut de partages nets du monde. L'accomplissement de l'écriture et du temps ne se lit que selon sa propre condition : la figuration de l'accomplissement du temps suppose la notation des segments du temps, de l'écriture ; elle suppose encore que l'écrivain identifie ces segments. Il n'est pas d'abord nécessaire de raconter le fil et la bave : l'écrivain est de l'intervalle, de la frontière. Les titres, *Intervalle*, *À la frontière*, sont encore des manières de noter une antithèse : ce passage peut appeler le geste de remplir ; ce passage peut appeler le geste de poursuivre avec la frontière, avec la discrimination. Dans leur gémellité, les titres jouent d'une contradiction : l'écriture s'accumule et s'invente dans l'intervalle ; l'écriture se poursuit jusqu'à dessiner l'espace et le temps, sans qu'elle puisse être autre chose qu'un chantier. Dans leur gémellité, ils jouent d'une opposition à cette autre gémellité titulaire, *Suite gastéropode*, *Le Fil à quoi tient notre vie* : ils ne disent plus aucun fil propre de l'écriture ; ils disent seulement son aller et répètent qu'elle ne peut être une édification — pas même sa propre édification. L'écrivain et l'écriture sont leurs propres disparates. Titres de sections, de poèmes sont les relevés des disparates. Le fil, s'il faut tenir à un fil, n'est plus que celui de la lecture, qui file dans la disparate. L'écrivain, lorsqu'il se définit au-delà de son nom d'auteur, conclut sur sa situation précisément frontalière, dans la série de ses œuvres : « Dans quelques instants, je vais terminer cette relecture, cette révision ; ce ne sera pas la dernière, il en faut encore au moins une pour venir à bout de ce texte qui, plus qu'un livre, est pour moi comme un intervalle imposé entre deux livres, imposé par qui, par quoi, dites-le moi. » (*Intervalle*, p. 62) L'écrivain conclut aussi sur une pathologie qui le passe : « Je suis une maladie. » (*À la frontière*, quatrième de couverture, « Autoportrait des années 70 »)

L'écrivain n'est donc pas un fil qui file. Il est celui qui revient sur lui-même, dans l'écriture, dans l'autoportrait. Où il ne peut rien construire. Où il peut seulement constater la discontinuité de l'écriture, la disparité de son être. L'impossibilité de construire fait la richesse de l'intervalle, de la frontière, auxquels tout peut venir, et, en conséquence, la richesse de l'écrivain. Sans doute donc — et tel bien le jeu d'une fable du paratexte à une autre fable du paratexte — l'écrivain file-t-il comme file et bave l'escargot ; il ne file et ne bave que parce qu'il y a d'abord l'étrange concrétion que portent l'intervalle et la frontière : une concrétion suivant l'accumulation des jeux qu'indiquent les sous-titres qui interprètent la frontière — « Frontière limite », « Frontière menace », « Frontière intime », « Frontière spectre », « Frontière profonde », « Frontière naturelle », « Frontière libre », « Frontière constitutive », « Frontière épaisse », « Frontière franchie », « Frontière ouverte », « Frontière habitable ». Il convient d'ajouter : le terme de frontière se file de manière lexicale comme se file précisément le terme de fil. Le fil de la frontière porte l'écriture ; il est étranger à toute figuration de l'accomplissement du temps et de l'écriture. Dire l'intervalle, nommer la frontière sont finalement, à travers ces titres et les notations du geste d'écrire et de l'autoportrait, des manières d'aller à la limite de la notation, placée sous le signe de l'escargot, du fil et du fil de la bave : un tel fil ne peut être filé que s'il est dit la limite de filer — celle que font l'intervalle et la frontière. Bref, on ne peut filer, écrire que dans son monde, dans sa langue, dans son être : ce monde peut être tout le monde, y compris celui de l'évolution (*Dans les méandres de l'évolution*) ; cette langue peut être toute la langue, y compris celle de l'autre, de l'autre écrivain, qui appelle la figure de la « lecture intégrale » (*À la frontière*, p. 180) ; cet être peut être d'un corps qui apparaît comme un corps mimétique de l'univers et des divers règnes — « je suis un être de boue avec une peau de couleuvre » (*À la frontière*,

quatrième de couverture). Par leur limite même, le nom de l'auteur et l'écriture sont des manières de totalité quelconque. Aussi se lit-il dans ces titres, *Intervalle*, *À la frontière*, dans leurs déclinaisons paratextuelles, une fable unique : la figuration de l'accomplissement du temps et de l'écriture suppose que l'écrivain ait été comme au bout du temps et de l'écriture, dans ce que le temps et l'écriture ont d'hétérogène. Filer le fil des mots suppose que l'écrivain fasse comme le fil de ces mots : composer les hétérogènes, comme se composent fil et rasoir, fil et souvenir, rasoir et souvenir. Telle est la raison d'être de l'intervalle et de la frontière : rendre manifeste ce geste de composition. Celle-là même que les titres qui suggèrent une systématique, une mesure de la composition, *La Modification*, *L'Emploi du temps*, *Degrés*, *Mobile*, refusent. Celle-là même que note un titre en nouant l'artiste à l'animal, *Portrait de l'artiste en jeune singe*, et qui est la négation de la perfection du symbole, de la perfection de la construction de l'édifice du sens. L'écriture ne peut plus être définie comme explicitement médiatrice : parce qu'elle est cette zone franche, elle est d'abord composite, comme le sont tout temps et toute réalité.

Troisième fable

Le jeu des fables continue. Les titres *Herbier lunaire* (1984) et *Patience* (1991) ne portent aucune indication de rapport explicite, si ce n'est celui du nom de l'auteur. Il suffit de souligner qu'*Herbier lunaire* dit, dans son titre, une manière d'irréalité, qu'il transpose, dans l'irréalité, le geste de retenir, d'inventorier les plantes de ce monde. Il suffit de souligner que le titre *Patience* se commente dans un paratexte épigraphique double : il est dit, à travers *Finnegans Wake*, le bienfait de la patience ; il est dit, à travers Arthur Rimbaud, la « soif malsaine » qu'entraîne le défaut de patience. Cette étrangeté réciproque des deux titres commande de considérer d'autres parties des paratextes, tables des matières et quatrième de

couverture. Se lit alors la commune thématique de l'habitat. La table des matières de *Patience* dessine un édifice, un habitat : « Première palissade », « Deuxième dallage », « Troisième paroi », « Quatrième galerie », « Cinquième croisée », « Sixième parterre ». *Patience* se conclut sur l'évocation de la résidence privée : « Et la façon dont nous nous sommes regardés lorsque nous avons visité pour la première fois le jardin de la villa Saint-Joseph, spécialisée en séjours très brefs, que nous avons depuis rebaptisée les Antipodes ... » (*Patience*, p. 114). (On peut lire dans *Curriculum vitae*, p. 206-207, quelques précisions sur cette résidence.) La table des matières d'*Herbier lunaire* est celle d'un herbier dont les noms des plantes sont donnés en latin. Il suffit de lire la quatrième de couverture, qui reprend une des descriptions que propose cet herbier, pour comprendre que l'« herbier lunaire » est un herbier domestique, dans lequel n'importe quel homme peut identifier des situations et un habitat humains :

« Le tronc volumineux du baobab lunaire est souvent creusé de cavités suffisamment vastes pour abriter confortablement une petite patrouille. Son surnom d'arbre-garde-manger vient du fait qu'il fleurit l'intérieur de ces cités, et que les fruits y mûrissent sur des étagères naturelles. On peut d'ailleurs les faire cuire sans les cueillir en disposant au centre un radiateur électrique à batterie. Bien grillés, ils ont le parfum du croissant chaud. L'arbre n'en souffre nullement. Au contraire la floraison suivante est rapide. » (*Herbier lunaire*, quatrième de couverture, et p. 33)

Chacun de ces volumes précise, par son paratexte, les propriétés et les symboliques de l'habitat.

La quatrième de couverture de *Patience* propose un complément intéressant à la notation de l'habitat, que portent les indications des titres de sections et de la table des matières. Il ne s'agit pas ici d'écriture, mais de dessin ; il ne s'agit pas d'un support de papier explicite, mais d'un support de « pâte blanche », façon de désigner le papier, qui ouvre la possibilité de dire que la pâte est semée de graphite, germe de l'écriture ; il s'agit du dessin de la

constitution d'un monde qui est tous les mondes, d'un dessin qui sait la patience récompensée — cette quatrième de couverture se conclut par la notation : « ... une déclaration d'amour jaillissant a l'intérieur d'un corps ». Il faudrait donc lire la patience sur la terre jusqu'à ce que vienne ce monde de la création, qui est tous les mondes et comme l'accomplissement de l'habitat. Cette création d'un monde qui est tous les mondes, ne se lit que selon l'architecture et la limite qu'expose tout habitat.

Les herbes mortes de la lune, imaginaires, sont l'occasion de fables humaines vivantes, qui supposent simplement que l'homme soit lu dans les plantes — dans la liste des herbes lunaires, qui fait la table des matières du volume et parodie les listes latines savantes des herbiers. Cet herbier lunaire est une sorte de monde créé, comme l'atteste la quatrième de couverture du volume. Il faudrait lire la lune comme un monde humain, bien qu'on la sache un monde mort puisqu'on n'en a qu'un herbier. L'herbier figure cependant la possibilité de tout habitat, fût-ce sur la lune.

Ainsi, repris dans l'extension de leurs paratextes, *Herbier lunaire* et *Patience* dialoguent : l'espace de ce monde est à inventer, dans l'art, dans l'écriture, de manière vivante ; il suppose de reconnaître l'habitat ; il suppose que l'habitat soit imaginé comme quelque chose de vivant, non seulement dans la fable de l'herbier lunaire, mais aussi dans la fable de l'imagination et de la perception de ce monde. L'issue de la patience, telle qu'elle se dit dans la quatrième de couverture de *Patience*, est la réponse à la mort qu'est l'herbier lunaire, à la clôture de l'habitat que dit *Patience*, la reprise de l'imagination fabulaire d'*Herbier lunaire* et de l'attente de l'habitat heureux, que suggère cependant *Patience*. L'issue de la patience s'écrit sous le signe du graphite qui n'est que la figure de la goutte d'encre, résumé de l'écriture qui est un monde et appel du dessin de l'habitat.

Ces fables et le statut de l'écriture

Ces fables font lire doublement le statut de l'écriture.

Première proposition: l'écriture est son propre accomplissement et reconnaît le monde. Il y a donc le fil et la bave. Il y a donc l'intervalle et la frontière. Il y a donc le monde de l'homme vu comme un fil. Il y a donc le monde de l'homme vu comme celui d'un escargot. Il y a donc le monde de l'homme caractérisé comme le monde de l'attente dans l'intervalle que fait tout moment. Il y a donc le monde de l'homme défini comme une zone franche, comme une zone qui recueille tout monde. Il y a donc la fable de l'herbier lunaire, cette fable d'un monde de l'homme, imaginé sur la lune au moyen d'images de végétaux, et celle de l'édifice de *Patience*, qui n'est que la fable de ce monde. Titres et paratextes peuvent se lire de façon continue et selon des jeux de substitution. La patience suppose que l'intervalle ne soit plus considéré comme une manière de temps propre, mais comme le temps d'une attente ; elle suppose encore que le fil ne soit pas seulement celui du temps — de la figuration de l'accomplissement du temps —, mais aussi celui que file la patience. Dire ce monde suppose la métaphore — de la bave, de la frontière —, et le passage de la métaphore dans l'imagination de la vie morte — *Herbier lunaire* — et dans l'imagination du noir de l'écriture. Cela est une lecture suivant les implications sémantiques des titres et des paratextes. Cela est une fable heureuse de l'écriture, que ne contredit pas la reprise des titres et des paratextes suivant leur chronologie. (Il suffit de rappeler la quatrième de couverture d'*À la frontière*, « Autoportrait des années 70 », pour noter que la chronologie n'est pas la seule loi du paratexte.) La fable de cette série de titres et de paratextes dit l'ambivalence dernière, essentielle, de l'écriture : elle est la goutte d'encre d'un monde ; elle est ce fil qui permet de figurer l'accomplissement du temps ;

elle est l'invention d'un monde ; elle est tout monde suivant le fil d'une vie. Elle est, comme l'est la frontière, ce qui se dispose en elle-même, ce qui dispose suivant des résistances, ce qui s'écrit et se lit en son dédoublement, celui même de la goutte et du fil ; elle est comme la frontière qui est comme une libération de l'espace : « La frontière dédoublée, délivrée s'anime en couple qui danse, dessinant son ombre et sa flamme sur les parois de la caverne Terre, et conquérant l'espace en ses enlacements. » (*À la frontière*, p. 17)

La fable des titres gémellaires et de leurs paratextes se lit finalement : si l'escargot peut dire l'écrivain, sa transparence, son bavardage, si le fil du temps peut dire l'écrivain sans qu'il y ait une manière d'asservissement de l'écrivain au temps, si la frontière est cette figure d'une trace libre où il y a la figure de l'écriture, si la frontière peut se refléter sur la terre, il est explicitement souligné que l'écriture n'est pas tant ce qui se construit ou construit une image que cela qui trouve une image, un reflet dans ce monde — par quoi elle est de ce monde. La leçon de la somme de ces fables est explicite. L'écriture n'est pas seulement la création d'un monde ; elle n'est pas seulement ce qui répéterait et représenterait dans l'intervalle ; elle n'est pas ce qui ne peut pas représenter. (Il faudrait ici rappeler bien des propositions de Butor qui sont là résumées et qui sont les conditions de sa création romanesque et de son abandon du roman.) L'écriture est ce qui est représentable ; elle est ce qui est répétable ; elle est monde parce qu'elle va dans ce monde. C'est pourquoi elle peut être dite par l'escargot et par la frontière, en une inversion des grandes thèses de la minorité de l'écriture. Dans l'image de cette frontière libérée, il y a la notation de l'inversion de l'asservissement à la *mimesis* ; dans cette variation sur le fil du temps, il y a la notation de la continuité heureuse que fait la linéarité de l'écriture. Il faut redire la figuration de l'accomplissement du temps.

Seconde proposition: que l'écriture continue et qu'elle a sa loi. Les titres vont, on le sait, suivant les circonstances ; ils font entendre la résonance de la vie dans l'œuvre, de l'œuvre dans la vie ; ils sont une fantaisie qui fait lire le texte comme une fantaisie sur le titre ; ils sont une manière de transparence. Cette poétique du titre, que se donne explicitement Butor lorsqu'il a abandonné l'idée que l'écriture puisse s'édifier comme une manière d'empire, n'est d'abord qu'une façon de marquer une cohésion de l'œuvre qui ne suppose pas l'hypothèse d'une cohérence. Marquer la cohésion, comme le montre cette poétique du titre, rapportée à quelques cas de gémellité titulaire, n'entraîne pas que soit dit par là-même un statut de l'écriture. Noter un statut de l'écriture suppose que la cohésion soit définie comme ce qui joue contre la tentation du pouvoir de la lettre, contre la notation d'une minorité de la lettre, et préserve la figure de l'écrivain, être de circonstances comme l'est l'écriture, être de continuité comme l'est encore l'écriture.

Le meilleur exemple de cette notation d'une cohésion qui exclut une loi de l'écriture et qui cependant soit l'attestation d'une certitude de l'écriture, reste le jeu titulaire et critique des *Improvisations, Improvisations sur Flaubert* (1984), *Improvisations sur Henri Michaux* (1985), *Improvisations sur Rimbaud* (1989). La reprise titulaire traduit la série et le jeu de la circonstance. Elle fait plus : elle place l'exercice critique sous le signe d'un essai qui doit laisser comme intact, intouché le portrait de l'autre écrivain, et suggérer, dans ce portrait, la raison de l'écriture. Dresser le portrait de l'écrivain et donner le dessin de l'œuvre, si l'on se tient au paratexte, commande de considérer l'écrivain et l'œuvre suivant leurs traits les plus manifestes, ceux-là de la vulgate critique. En témoignent les tables des matières des *Improvisations sur Flaubert* et sur Rimbaud. Cette approche explicitement conventionnelle a cependant dans l'organisation du paratexte son propre commentaire. *Improvisations sur*

Flaubert s'ouvre sur un épigraphe d'un manuscrit de jeunesse de Flaubert, relatif au monde qui est Enfer, et se conclut sur une lettre d'enfance de Flaubert, qui est une promesse d'écriture, adressée à Ernest Chevallier. La fable critique est explicite. Ce qui se dit de Flaubert ne peut se dire que selon le rappel de la vocation, selon la loi de la vocation, qui n'est rien, dans les termes de cette lettre, qu'écrire suivant le quotidien — ce quotidien dont on sait, par l'épigraphe d'ouverture, qu'il est l'Enfer de ce monde. Sont disposées, de manière emblématique, la résistance de l'écriture et son adéquation à ce monde, sous la forme de la comédie, du rêve, et de la bêtise — ces derniers termes sont ceux de la lettre. Deux ballades de la main de Butor, l'une à l'ouverture de l'ouvrage, « Ballade de l'enfant prodige », l'autre à la conclusion de l'ouvrage, « Ballade de l'écorché vif », se disposent selon une symétrie par rapport aux citations de l'épigraphe et de la lettre, et selon une opposition entre la première et la seconde ballade : dans les citations, d'abord, la notation de l'enfer puis celle de la vocation ; dans les ballades, la notation de la vocation sous le signe du personnage solitaire « Au rire atroce frénétique/ et désespéré », puis la notation, à travers les rappels des principales œuvres de Flaubert, d'une confusion de Flaubert avec son œuvre, sous le signe de l'empire de l'écriture, de la souffrance et de la mort. La fable est explicite : l'écriture est heureuse ; elle est cependant un écart avec le monde ; l'écriture est une souffrance et une manière de maîtrise mortelle ; elle est positive en ce qu'elle poursuit — c'est pourquoi il faut conclure sur l'enfance, autrement dit sur le commencement de l'écriture. Le portrait de l'écrivain n'est que celui de ces dualités et de la résonance commune de l'œuvre et de la vie, où se lisent à la fois une reconnaissance et un refus du réel.

Portrait conventionnel, dira-t-on. Portrait qui donne, faut-il marquer, la loi de l'écriture, selon Butor. Cette loi que livre encore *Improvisations sur Rimbaud*. La

table des matières, en s'ouvrant sur « L'énigmatique » et en se fermant sur « L'Agonisant », apparaît fidèle à une certaine vulgate critique sur Rimbaud ; elle reprend encore la dualité de l'ouverture et de la conclusion paratextuelles des *Improvisations sur Flaubert* : de l'écriture qui est une opposition à la mort. Cette table des matières joue avec et contre la notation initiale de l'énigme : l'énigme est rappelée, le paratexte dit, au total et simplement, l'évidence de l'activité de Rimbaud, l'évidence des moments de sa vie et de son œuvre, qui fait de cette table des matières une quasi-*vita*. Tel autre paratexte, le commentaire que *Curriculum Vitae* propose des *Improvisations sur Rimbaud*, précise que ces *Improvisations* sont comme la fable de la continuité de l'écriture suivant les accidents de la vie et de l'œuvre. La fable doit, en conséquence, se lire dans ces termes : il n'y a pas eu de silence de l'écrivain Rimbaud ; Rimbaud, à un moment, a cessé d'être un écrivain. Ces portraits de l'écart et de la continuité, tels qu'ils se lisent dans leurs paratextes, annoncent ce que disent le titre *À la frontière* et « *Méditation sur la frontière* » qui est l'introduction à ce volume, et la quatrième de couverture de ce volume : l'écriture est une avec le monde ; elle est la distance du monde ; elle est l'élaboration de cet accompagnement et de cette distance. Aussi à l'écart du monde que puisse être l'écrivain, il est un avec le monde dans sa vie et dans son écriture. Remarquablement, ni l'énigme ni le silence de Rimbaud n'importent en eux-mêmes ; ils sont suivant le fil d'une vie qui se vit suivant un enlacement du monde, qui va de telle manière que le monde la reflète. La cohésion de l'écriture est là ; dans son refus de la minorité, dans son refus du pouvoir, dans l'évidence que l'écrivain est un être de circonstances, comme l'est l'écriture.

L'improvisation, comme genre, comme essai littéraire, se définit aisément : elle consiste à prendre l'autre écrivain pour la circonstance de l'étude, et à le donner pour une simple circonstance. Parler de l'écrivain

— parler littéralement, puisque ces *Improvisations* sont des cours —, ce n'est donc que parler suivant la loi de l'écriture — cette loi que Butor fait lire dans ses paratextes, et qui ne défait aucune circonstance.

Cette loi de l'écriture se lit suivant des genres d'écriture bien spécifiques. Le paratexte est, dans *Improvisations sur Henri Michaux*, explicite. Il suffit de citer la table des matières : « à propos des livres d'écart », « à propos des livres de pérégrination », « à propos des livres de projection », « à propos des livres de résistance », « à propos des livres de réflexion », « à propos des livres de tremblement », « à propos des livres d'illustration », « à propos des livres d'orientation ». Cela offre un commentaire, ou plutôt l'archéologie, de la démarche des *Improvisations* sur Flaubert et sur Rimbaud, et une manière de paratexte de l'ensemble de l'œuvre de Butor. Cela offre encore la plus nette fable de l'écriture, qui fait lire la loi de l'écriture de Butor : un écrivain est à l'écart — il suffit de dire Butor, ce patronyme qui faisait écart — ; il voyage — c'est une évidence que nous offre Butor — ; il se projette dans le monde — cela veut dire suivant un jeu de l'imagination, qui commande, en sous-titre, un rappel de l'évocation des chutes du Niagara, « l'école de l'eau » — ; il résiste — cela est encore la reprise d'un titre de Butor, *Résistances* — ; il réfléchit — cela veut dire qu'il donne son portrait en creux et il suffit de rappeler la quatrième de couverture d'*À la frontière* — ; il tremble — cela veut dire qu'il côtoie les gouffres, et il suffit de rappeler ceux de *Matière de rêves* — ; il propose des livres d'illustration — cela revient explicitement au titre des *Illustrations*, livre de l'impatience de l'écrivain face à son écriture, comme Michaux a peint par impatience face à l'écriture — ; l'écrivain s'oriente, cela veut dire qu'il ne cesse de s'orienter dans les régions de son œuvre — on pourrait ainsi lire *Gyroscope* comme une table d'orientation de la série des *Avant-goût* et des *Génie du lieu*, séries qui peuvent être elles-mêmes lues comme des

tables d'orientation dans l'œuvre de Butor et dans le monde. On improvise d'autant plus qu'on est dans la loi de l'écriture, loi inévitable. On improvise d'autant plus — l'improvisation est quelque chose de provisoire par ses circonstances mêmes — que l'écriture, ainsi que cela a été dit Flaubert, de Rimbaud, est elle-même, son écho, l'écho de la vie, sa fin, et qu'elle appelle un « après-dire », suivant un terme de Butor, dit en un paratexte spécifique qui porte ces autres termes : « écho », « encore un écho », « résonance », « et le silence ». L'écriture résonne parce qu'elle s'achève ; elle résonne de sa cohérence, de son reflet dans le monde. Une résonance qui est le gage de la cohésion.

IV. Paratexte de Michel Butor: des fables de l'écriture et de sa cohésion

Le paratexte de Butor, dans ses exemples les plus récents, fait des livres un jeu d'arguments sur l'écriture et sur l'anthropologie où l'écrivain reconnaît sa condition. Arguments donnés au fil d'une vie, au fil d'une œuvre, qui sont comme des aphorismes implicites sur l'écriture, comme si l'écriture se laissait explicitement traverser de sa propre rêverie, de son propre objet, de son histoire, de la vie de l'auteur, de notre vie, du monde. Les titres sont des manières d'escapades fictives — il suffit de dire *Herbier lunaire*, la quatrième de couverture de *Patience* — et ce qui joue — *Suite gastéropode* — et ne joue pas — *Le Fil à quoi tient notre vie* — avec cette escapade. Étrange écriture. Il convient de paraphraser Butor : il ne reste plus que la vie, le tiroir de l'écriture est vide, ou l'écriture se dévide suivant le fil de la vie et dessine ainsi l'accomplissement du temps ; l'écriture est encore ce qui peut laver, baptiser, aller jusqu'à dire un autre monde de l'homme — un herbier lunaire, un monde d'escargot, où il faudrait voir la seule manière heureuse d'être avec l'œuvre, avec un monde, dans ce monde, selon une anthropologie fabulaire. Cette anthropologie fabulaire est

peut-être le remède aux constats de la ballade qui clôt *Improvisations sur Flaubert*. Elle va, pour reprendre un intertitre de *Curriculum vitae*, selon des « poussières de paradis ».

Si l'on dit ainsi l'écriture, on fait entendre qu'elle ne peut pas faire retour, mais qu'elle peut tourner sur elle-même, puisqu'elle est constante par sa condition. Où se dessine sa cohésion.

La continuité des titres, des paratextes, de leurs fables est un moyen de faire tourner l'œuvre sur elle-même. Le tour peut n'être qu'un demi-tour. On a ainsi les gémellités qui ont été dites. Le tour peut être complet : celui qui dévide la bobine du *Fil à quoi tient notre vie* ; celui qui fait faire le tour de l'écriture et du territoire de l'homme, par le seul jeu de la fable de l'altérité — *Herbier lunaire, Suite gastéropode* — comme le titre du *Rouge et du Noir* est, selon Butor, déjà une manière de faire le tour des couleurs. Pouvoir faire le tour, ce n'est que jouer de la transparence. Donner l'ensemble de l'œuvre comme une manière de gyrophare ou de gyroscope — les deux termes appartiennent au paratexte de Butor et rappellent cet autre titre, *Réseau aérien*, qui donnait l'écriture comme une boucle autour de la terre.

On vient ainsi à un paradoxe de ce paratexte que constituent les titres des œuvres de Butor. Où l'on retrouve la dualité que le paratexte des *Improvisations sur Flaubert* fait lire, et la tension première de l'œuvre de Butor. Ce paradoxe se formule en une première question : en quoi une disparité peut-elle aller avec un tout ? Ce paradoxe se formule encore en une seconde interrogation : en quoi un tel paratexte peut-il encore dire une continuité, celle des circonstances qui sont l'accompagnement mutuel de la vie et de l'écriture ? Où on lit donc le partage que Butor prête à Flaubert dans les ballades qu'il lui consacre, et l'interrogation sur l'empire de l'écriture, qui est initiale. Certes, il suffirait de se tenir

aux *Improvisations*, telles qu'elles se donnent immédiatement à identifier, pour conclure à la vanité de ces questions. Un des paratextes des *Improvisations sur Henri Michaux* note cependant qu'on en jamais fini avec l'écho de l'écriture.

Il est des paratextes qui sont comme des réponses à ces questions — des paratextes antérieurs à ceux qui ont été jusqu'ici évoqués, pour l'essentiel. Qu'on ne sorte pas de l'écriture, que l'écriture fasse sa propre somme de ses débris et de ses témoins épars, cela même les quatrièmes de couverture d'*Envois* et d'*Express* le disent explicitement — la répétition est la figure de ce défaut de sortie de l'écriture et celle du tour complet qui peut être attaché à la succession des œuvres, à la succession des réalisations de l'écriture. Il faut cependant prêter attention à ce qui tient lieu de préface à *Envois* sous le titre, « Circonstances aggravantes » : ces circonstances aggravantes sont précisément les circonstances, nommées, décrites en tête de chaque pièce, aggravantes en ce qu'elle mettent en danger la continuité de l'écriture, aggravantes en ce qu'elles sont ici la conditions de l'écriture. Faire faire à l'écriture une manière de tour est donc d'abord la faire revenir sur ses circonstances, dites de manière fabulaire — « La Barbe bleue », « Le Petit Poucet », « Cendrillon » — ou énigmatique — « Le mariage de l'Archangélique et du Félin ». Et encore lier l'écriture à la mémoire. Le détail des circonstances n'est que de la mémoire ; d'une mémoire qui paradoxalement entre dans le jeu fabulaire de l'écriture, comme il vient d'être indiqué. Les circonstances se disent pour elles-mêmes et comme hors de leur pouvoir de circonstances — il faut répéter les titres des textes et leur capacité à faire des circonstances des manières d'abstraction : « La Belle au bois », « Le Cor enchanté »... La fable, dans laquelle est prise la circonstance, ne fait pas retour ; elle est, en elle-même, une nouvelle forme et un envoi — ce que fait entendre le titre *Envois*. Cet envoi est une adresse à

quiconque, « à ceux qui lisent en métro », dit la dédicace d'*Envois*. Ou à ceux « qui acheminent les lettres », dit la dédicace d'*Express*, qui sont encore quiconque. La circonstance requiert l'adresse ; faire retour sur l'écriture et faire somme de l'écriture reviennent à faire passer l'écriture de l'acte qu'elle est à l'acte qu'elle sera et à la généralité de la lecture. La disparité et la somme qu'est l'écriture, sont requises dans une forme qui n'exclut ni l'adresse, ni l'avenir. La leçon du paratexte est explicite : l'écriture résonne de ce qu'elle se sait écriture, de ce qu'elle se sait sa propre fable, de ce qu'elle se sait destinée. Le paratexte d'*Envois* et d'*Express* est donc la lettre de la solution aux problèmes de la contrainte de la circonstance, du pouvoir de l'écriture et de la construction, de l'édification de sa symbolique, de sa visée de la généralité : l'écriture ne se construit pas ; elle est l'au-delà de sa circonstance dès lors qu'elle sait cette circonstance ; elle est hors de sa singularité dès lors qu'elle se présente une avec les anonymes et avec toute fable, fût-ce dans la disparité des fables et dans celle des envois. Cela est le seul résultat de faire faire un tour complet à l'écriture, de la faire revenir complètement sur elle-même.

« À suivre », conclut la quatrième de couverture de *Matière de rêves* (1975), premier volume, premier titre de la série qui a pour surtitre, *Matière de rêves*. En effet, il convient de suivre les titres, *Second sous-sol* (1976), *Troisième dessous* (1977), *Quadruple fond* (1981), *Mille et un plis* (1985), qui ne sont pas tant titres géologiques ou titres de la descente dans la matière ou dans le rêve, que titres qui, par leurs expressions lexicalisées, suggèrent des constructions, des états psychologiques, des gestes de faire, de plier. Est donc à suivre tout simplement le bouleversement de la vie quotidienne, dit la quatrième de couverture de *Matière de rêves*. Cela se commente aisément selon le rapport de l'écriture et de la vie, que disent les paratextes déjà évoqués, selon un mouvement opposé à celui d'une construction et cependant

indissociable des gestes de faire qu'indiquent les titres. Les quatrièmes de couverture précisent encore des fables. Elles disent que les rêves sont des habitats, parlent d'un délire visionnaire. En une confirmation de la dédicace du premier volume, « pour les psychanalystes entre autres », elles destinent bien à quiconque ces rêves. À se tenir à ces paratextes et quelle que soit l'inquiétude qu'ils s'attachent à exprimer, le lecteur note que l'écriture, hautement personnalisée — il s'agit des récits de rêves de Butor —, descend sans doute, comme veulent le faire entendre les titres, mais dans une manière de transparence à elle-même et à toute chose. Il faudrait reconnaître là comme un jeu inverse de celui que Butor identifie chez Michaux : « [Michaux] essaie de faire une théorie de la relation entre ces mondes et tels endroits du corps qui y seraient directement reliés... » (*Improvisations sur Henri Michaux*, p. 138). À lire ces paratextes, il se conclut que l'écriture, les rêves, les mondes réels et rêvés, le sujet sont complets et reliés sans qu'il soit besoin d'une théorie. Faire faire un tour complet à l'écriture équivaut, dans ces paratextes, à un double aveu : celui de l'élaboration narrative et de l'élaboration symbolique, de la présence consciente du rêveur, et celui de la congruité de ces élaborations et de cette présence avec toute matière — il faudrait dire l'ambivalence du titre *Matière de rêves*, où se reconnaît la référence à un imaginaire constitué et la référence à la matière que feraient les rêves, ainsi que l'on parle de matière de Bretagne pour la littérature médiévale.

Le tour complet de l'écriture est donc, une fois de plus, la circonstance de l'écriture, le rêve, la fable, le monde dans le rêve, et plus : une manière de représentation-action, celle qui caractérise le rêve, et qui place l'écriture du côté de l'acte, ainsi que le font explicitement, dans leurs paratextes *Envois* et *Exprès*. Cela ne suppose pas un empire de l'écriture. Cela suppose que le sens passe de page en page, du texte à l'image du rêve et inversement, du rêve à la fable et inversement.

Commenter la quatrième de couverture, commune à chacun des volumes de la série des *Illustrations* — la disposition typographique, les variations de cette disposition, le rouge et le noir (cela ne peut nous échapper et nous contraint de rappeler la fantaisie chromatique qu'inspire *Le Rouge et le Noir*), les variations des caractères — revient, sans doute, à commenter l'assimilation du texte à des illustrations alors même qu'est notée l'absence d'illustrations, et de ce texte à des textes absents, et, plus encore, à reconnaître : est ici suggérée que l'écriture franchit la grille des lettres, qu'elle peut être comme un récit verbal et graphique — une manière de transparence et de tour complet puisqu'elle est dite être ce passage de page en page du texte à l'image et l'inverse, en une manière de danse. La leçon est explicite ; elle annonce celle que précisera « Méditation sur la frontière » : l'écriture peut être un tel passage parce que n'importe laquelle de nos choses, n'importe lequel de nos mondes peuvent la refléter — les illustrations absentes sont des circonstances absentes ; elles sont aussi toute circonstance possible.

V. Le paratexte de Gyroscope: redire la réflexivité selon l'œuvre, selon le monde

Escapades fictives, avons-nous dit, de quelques titres — *Herbier lunaire*, *Suite gastéropode*. Escapades qui ne sont que l'amplification fabulaire de ces escapades que disent les titres d'*Envois*, d'*Exprès*, de *Matière de rêves*, d'*Illustrations*. Titres — *Herbier lunaire*, *Suite Gastéropode* — qui sont l'aveu que l'écriture a bien tourné puisqu'elle peut être de la lune, des végétaux et des escargots, qu'elle est bien passée. Il faut lire cela comme une manière de contredire ce qui était la définition initiale du génie du lieu et de l'assise de l'écriture. Que l'écriture ne passe qu'à tourner et qu'elle n'est en entier de ce monde qu'à se donner pour un gyroscope — sorte d'instrument central — et à contredire l'image du gyroscope pour s'offrir

comme une variante d'elle-même qui précisément fait passage dans sa gémellité, le rappel de quelques éléments paratextuels de *Gyroscope* (1996) suffit à le montrer.

On dit à nouveau le rouge et le noir et la fantaisie visuelle. On dit le livre exactement double jumeau, imprimé tête-bêche, qui présente deux pages de titre — l'une au recto, l'autre au verso, et on ne reconnaît le verso que par l'indication du prix, du code barre, du code. On dira une tranche du livre qui privilégie le titre du recto, un achevé d'imprimé qui appartient à la moitié de l'ouvrage que titre le recto, une indication de dépôt légal qui appartient à la moitié que titre le verso, et le signalement d'un passage qui obéit exactement au partage des titres entre recto et verso : il faut sans doute retourner le livre, lui faire faire un tour complet pour accomplir ce passage, mais le passage va bien du « Gyroscope » vers « Le génie du lieu », encore que le mouvement inverse soit également indiqué. Car le paratexte, du recto au verso et du verso au recto, joue d'une parfaite symétrie, en mettant, au recto, « Gyroscope » en titre et « Le génie du lieu » en sous-titre et, au verso, en procédant à l'inverse, et en préservant la synonymie de « Gyroscope » et de « Génie du lieu », notée par un égal « Autrement dit ».

La gémellité est manifeste. Le jeu du passage l'est également. La gémellité et le passage sont, si on se tient au paratexte des pages de couverture et de la tranche du livre, un jeu sur ce qui montrerait une rotation de la terre, du livre, de l'écriture, et sur ce qui serait la continuation de l'affirmation du génie du lieu. On le sait : le génie du lieu est par un site ; il ne démontre aucune rotation. On le sait encore : le gyroscope ne démontre pas le lieu mais la rotation. Il faut cependant être précis : « Gyroscope » sans article se lit comme un lieu, comme le nom propre d'un lieu, comme une nomination de l'écriture, certes attestée par une citation du Larousse, ainsi que le montre l'indication paratextuelle interne — « Vers Gyroscope ».



« Gyroscope » est un lieu impossible, comme « Le Génie du lieu » relève d'un lieu ou d'un livre obscur — « Allumez vos lanternes », dit l'intertexte qui précède « Vers Le Génie du lieu, 5 », un livre plutôt qu'un lieu puisque la formule désigne non pas un lieu et le génie d'un lieu, mais la moitié gémellaire d'un livre. Le paratexte propose à nouveau une fable. Un livre gémellaire est un livre qui se retourne. Qui, se retournant, clôt une série, et, pour ainsi dire l'use et la consume. Et dans ce mouvement d'usure — mouvement qui est un avec l'édification du livre et qui cependant la contredit — dit tout à la fois le retour de l'écriture à elle-même et l'interrogation sur la vérité de ce retour. L'écriture se façonne, grâce à cette gémellité, en un cercle parfait. Paradoxe que le cercle parfait soit une manière d'usure, une manière d'user des textes antérieurs, ceux d'*Avant-goût*, et de faire retour vers la seule évidence de la rotation ou la seule évidence de l'obscurité du « Génie du lieu, 5 ». Paradoxe que le cercle parfait soit une manière de dire que le génie du lieu ne se reconnaît pas en un site, contrairement à ce que marquaient *Génie du lieu* et le second volume de *Répertoire*. Paradoxe que « Gyroscope » ne soit pas seulement la notation de la rotation mais le passage à l'autre lieu. Vers quoi l'écriture fait-elle donc retour dans ce paratexte de la rotation et du retour ? Elle ne peut pas faire retour vers ce qu'elle désigne dans ce paratexte : « Gyroscope » et « Le Génie du lieu, 5 » ne sont que des passages réciproques. Ce livre est une manière de demeure, puisqu'il est, par ses couvertures, entièrement lui-même et la démonstration, par le mot de gyroscope, de la terre, et l'indication que le lieu autre est, peut-être, un lieu vain. En cette demeure, il y a les mots ressassés que nous possédons, les mots usés du monde, de l'histoire, des légendes ; ils font de cette demeure une demeure spectrale, ou celle où reviennent les circonstances de la vie et de l'écriture. Le livre s'édifie pour le démontrer, ainsi qu'il est comparé à un jeu de « zapping », dans tel commentaire de Butor, à ce geste qui

est geste de parcours des voix et reconnaissance que ces voix sont de mon monde.

La fable du paratexte de *Gyroscope* se lit aussi dans la quatrième de couverture d'*Avant-goût III, L'Appel du large* (1989) : « Tout cela pour réaliser des cristallisations, des architectures de parfums, tons, gestes ou voyages. La mer rassemble dans ses vagues les reflets de tous les rivages ; il nous faut aussi ceux de tous les âges pour établir peu à peu un autre monde à l'intérieur de celui-ci, qui permette à la fois de lui échapper et d'en profiter. » Mais, selon le titre même et selon la quatrième de couverture d'*Avant-goût II* (1987), on ne peut dire que l'avant-goût de cet autre monde, qui n'est pas même un autre monde, mais une manière d'hétérogène élaboré dans ce monde.

Si le retour est une usure et l'autre monde une manière d'hétérogène en ce monde, la rotation dessine l'égalité de l'écrivain avec lui-même, et avec tout cela qui a été et qu'il cite dans *Gyroscope*. Dans cette usure, l'écrivain ne cesse de se montrer, et de marquer que le passage dans le monde — aller de « Gyroscope » au « Génie du lieu, 5 » — n'est passage à aucun site, ni hors du monde, mais relation avec un avoir-été du monde, des livres, des arts, des légendes, de l'écrivain même. Le paratexte de *Gyroscope* désignerait une manière de monument, celui du monde, des voix de l'homme, de Butor, qui se visite — c'est pourquoi l'on peut aller de « Gyroscope » au « Génie du lieu, 5 », et accomplir le mouvement inverse. Telle est la raison d'être du tour complet que l'écriture fait. Où il y a l'ultime réalisation de l'entreprise de réflexivité sur laquelle s'ouvre l'œuvre de Butor.

VI. Autrement dit

Une partie, *Autrement dit*, du titre de ce livre gémellaire reprend l'intitulé d'une des sections des *Cahiers du Chemin* où Butor a publié et qui se nomme *Autrement dit*. C'est la section finale des comptes rendus et des textes de moindre importance, qui peut cependant se lire, à cause même de cet *Autrement dit*, comme une reprise et une variation des articles qui précèdent. Où il faudrait reconnaître le jeu de l'écho, de la résonance. À venir. À revenir, puisque l'*Autrement dit* n'est pas dissociable de la notation de la rotation. Ce jeu d'écho de résonance, cet *Autrement dit*, qui se retourne deux fois, l'une sur *Le Génie du lieu, 5*, l'autre sur *Gyroscope*, n'est pas sans rappeler le *Où* (avec accent grave barré) du second volume de la série du *Génie du lieu*. L'ici de la rotation, l'ici du lieu, dans cet aller et retour que dessine le paratexte, apparaissent comme sans en-deçà, ou comme ce qui n'a de signification que par ces noms, « Gyroscope », « Génie du lieu ». Ces noms s'échangent ; ils sont essentiellement pour cet échange, qui appartient en propre à celui dont le nom s'inscrit sur le livre. On sait que l'escargot file sa bave, et que sa bave est comme une manière de signe par elle-même pour elle-même, ainsi que sa coquille lui est un habitat et une manière de transparence. Dans l'*Autrement dit* de *Gyroscope* et du *Génie du lieu, 5*, il y a comme le dessin de cet habitat, qui serait alors tout le livre, et le dessin d'une manière de transparence, celle qui laisserait voir et entendre tous les mots, tous les récits, donnés là, et leurs temps et leurs circonstances, précisées dans le texte, et qui livre ces voix, où l'on entend comme un élément de l'air.

Ce paratexte de *Gyroscope* est aujourd'hui⁴ comme une conclusion de la fable des paratextes. L'écho ne va pas sans l'habitat ; l'habitat ne va pas sans la transparence ; le retour et l'usure ne vont pas sans la suggestion de la figuration d'un accomplissement du

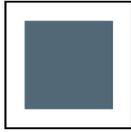
temps : ainsi jouent l'aller et retour de « Gyroscope » au « Génie du lieu, 5 », la notation de la rotation et l'entente des voix. Cela contredit encore l'empire des mots comme cela contredit de retenir qu'en ce monde, il y ait quelque lieu qui soit une assise. Cela justifie le retour au livre édifié, puisque le retour n'est ici que *l'Autrement dit* et l'usure — cela même que fait le geste qui façonne. Une autre façon d'attacher l'écriture au temps, sans que la demeure soit défaite. L'œuvre est l'habitat du temps, ainsi qu'elle se façonne selon le temps — dans un jeu de réflexivité. Le paratexte propose ici la solution aux impasses du temps et de la réflexivité, que faisait lire *Degrés*.

¹ L'état du paratexte de l'œuvre de Michel Butor est celui de 1996. A ce moment, Butor comptait six cents œuvres distinctes. Aujourd'hui (2013), il en compte deux mille (indication de Michel Butor à l'auteur). A cette date, on ne disposait pas d'une édition complète des œuvres de Butor (telle que celle procurée par Mireille Calle-Gruber aux Editions de la Différence).

² Selon une indication de Butor dans *Curriculum Vitae*.

³ Remarque datée de 2013. Cette lecture des fables de l'écriture et du paratexte de la réflexivité vaut pour l'état de l'œuvre en 1996.

⁴ A la date de 1996.



Bibliographie

Articles

« Fantaisie chromatique à propos de Stendhal. » *Les Cahiers du Chemin* 21 (1974) : 86-114.

« Petites liturgies intimes pour hâter l'événement des grands transparents. » *Les Cahiers du Chemin* 15 (1972) : 173-180.

« Le rêve de Bernard Saby. » *Les Cahiers du Chemin* 27 (1976) : 59-81.

Ouvrages

À la frontière, poèmes. Paris : Editions de la Différence, 1996.

Avant-goût. Rennes : Editions Ubacs, 1984.

Avant-goût II. Rennes : Editions Ubacs, 1987.

Avant-goût III, L'Appel du large. Rennes : Editions Ubacs, 1989.

Boomerang. Paris : Gallimard, 1978.

Curriculum Vitae. Paris : Plon, 1996.

Dans les méandres de l'évolution. Paris : Gnezi d'Maréla, 1988.

Degrés. Paris : Gallimard, 1960.

L'Emploi du temps. Paris : Editions de Minuit, 1956.

Envois. Paris : Gallimard, 1980.

L'Estaque. Marseille : Les Editions générales, 1991.

Express, sous-titré (Envois 2). Paris : Gallimard, 1983.

Le fil à quoi tient notre vie. Xonrupt-Longemer : Aencrages and Co, 1996.

Le Génie du lieu. Paris : Grasset, 1958.

Gyroscope ; autrement dit le Génie du lieu, 5 et dernier. Paris : Gallimard, 1996.

Herbier lunaire ; poèmes. Paris : Editions de la Différence, 1984.

Ici et là : relations intercontinentales. Paris : Publisud, 1997.

L'île de frère Jean, avec l'aimable complicité de François Rabelais. Seuil : Association Val de Vienne, 1993.

Illustrations. Paris : Gallimard, 1964.

Illustrations II. Paris : Gallimard, 1969.

Illustrations III. Paris : Gallimard, 1973.

Illustrations IV. Paris : Gallimard, 1976.

Improvisations sur Flaubert. Paris : Editions de la Différence, 1984.

Improvisations sur Henri Michaux. Saint Clément la Rivière : Fata Morgana, 1985.

Improvisations sur Rimbaud. Paris : Editions de la Différence, 1989.

Intervalle ; anecdote en expansion. Paris : Gallimard, 1973.

Lessive pour Marie-Jo. Las Palmas de Gran Canaria : Asphodel, 1989.

- Luge à Lucinges*. sl : 1993.
Manhattan sixties. sl : 1991.
Matière de rêves. Paris : Gallimard, 1975.
Mille et un plis. Paris : Gallimard, 1985.
Mobile. Paris : Gallimard, 1962.
La Modification. Paris : Editions de Minuit, 1957.
Où. Paris : Gallimard, 1971.
Palimpseste. Paris : Robert et Lydie Dutrou, 1990.
Passage de Milan. Paris : Editions de Minuit, 1954.
Patience. Paris : Editions A. M. Métailié, 1991.
Portrait de l'artiste en jeune singe : capriccio. Paris : Gallimard, 1967.
Répertoire. Paris : Editions de Minuit, 5 vol., 1960-1982.
Quadruple fond. Paris : Gallimard, 1981.
Second sous-sol. Paris : Gallimard, 1976.
Suite gastéropode. La Souterraine : La main courante, 1995.
Troisième dessous. Paris : Gallimard, 1977.
Un soir à New York. Ginasservis : La Garonne, 1987.
Une cuillerée de texte. Paris : Gnesi d'Maréla, 1985.
L'Utilité poétique ; cinq leçons de poésie. Saulxures : Circé, 1995.