CAHIERS BUTOR

1 2 3 4 5 6 7

Michel Butor et les peintres

Sous la direction de
Mireille Calle-Gruber & Patrick Suter

hermann
Depuis 1876

CAHIERS BUTOR

1 **2** 3 4 5 6 7

Michel Butor
et les peintres

Publié avec le soutien financier de l'Institut de langue
et de littérature françaises de l'Université de Berne

www.editions-hermann.fr

ISBN : 979 1 0370 1663 8
© 2022, Hermann Éditeurs, 6 rue Labrouste, 75015 Paris

Toute reproduction ou représentation de cet ouvrage, intégrale ou partielle, serait illicite sans l'autorisation de l'éditeur et constituerait une contrefaçon. Les cas strictement limités à l'usage privé ou de citation sont régis par la loi du 11 mars 1957.

CAHIERS BUTOR

1 **2** 3 4 5 6 7

Michel Butor et les peintres

Sous la direction de
Mireille Calle-Gruber & Patrick Suter

hermann
Depuis 1876

COMMENT LIRE LES LIVRES D'ARTISTES

Patrick Suter

En 2010, lorsqu'a paru, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, le douzième et dernier tome des *Œuvres complètes* de Michel Butor, leur architecture, imaginée en compagnonnage avec leur auteur, en est ressortie avec force et est devenue lisible, conférant à l'ensemble la valeur d'une œuvre inédite et à certains égards autonome (du point de vue de l'organisation générale et de l'agencement interne des volumes)[1]. Grand œuvre assurément, qui mérite d'être étudié pour lui-même, et qui donne la mesure de la très considérable entreprise de Butor dans les domaines les plus divers de la littérature, avec ses bourgeonnements multiples, ses ramifications, ses démultiplications en séries et ses amplifications. Débutant avec les quatre « nouveaux romans[2] », le monument se développe jusqu'au dernier volume, consacré à la poésie (qui, dès *Passage de Milan*, constituait le point de mire de l'œuvre et n'avait cessé de l'irriguer[3]), en passant par la critique[4] et les expérimentations sur le monde onirique[5]. Quant aux trois volumes intitulés *Le Génie du lieu*, ils forment le centre de l'entreprise[6] et déterminent le format des douze tomes, cette préséance soulignant leur importance majeure. Le tout semble constituer une image du « Livre », « en maints tomes », « fait, étant », auquel rêvait Mallarmé[7]. Et pourtant, Butor le signalait dans sa postface au dernier volume, les œuvres dites « complètes » ne le sont en réalité jamais[8] – et les siennes moins que d'autres. Au contraire, l'architecture de l'ensemble de l'entreprise doit être pensée comme ouverte et fondamentalement – et heureusement – inachevée[9].

1. Michel Butor, *Œuvres complètes*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, t. I-XII, Paris, La Différence, 2006-2010. Désormais abrégé en *OC*.
2. *OC*, t. I : *Romans*.
3. *OC*, t. IV, IX et XII : *Poésie*.
4. *OC*, t. II et III : *Répertoire* ; t. X : *Recherches* ; t. XI : *Improvisations*.
5. *OC*, t. VIII : *Matières de rêves*.
6. *OC*, t. V-VII : *Le Génie du lieu*.
7. Stéphane Mallarmé, « Lettre à Paul Verlaine » du 16 novembre 1885, in *Œuvres complètes*, édition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998-2003, t. I, p. 788 ; « L'action restreinte », *Divagations*, *ibid.*, t. II, p. 217.
8. « Problématique des œuvres complètes », *OC*, t. XII, p. 1069.
9. Michel Butor, *OC*, t. XII, p. 1069.

Dans cette perspective, et dans la mesure où il a eu le privilège, à l'instar de rares écrivains contemporains, d'assister à la parution de ses œuvres complètes, Butor savait que cette publication rendrait nécessaires des *Œuvres complémentaires* – qu'il avait évoquées à de nombreuses reprises, et auxquelles les *Cahiers Michel Butor* font en quelque sorte écho. Cependant, hormis le fait que de très nombreux volumes parus après 2010 n'ont pu trouver leur place dans les douze tomes, l'incomplétude du Grand œuvre est avant tout due au fait que des pans entiers de la production butorienne n'y ont pas été recueillis. Ainsi en va-t-il des dizaines de volumes d'entretiens, qui constituent pourtant des jalons de premier plan pour la compréhension tant de l'œuvre de Butor que de la littérature et de l'art contemporains. De même, toute la correspondance a été écartée, l'importance de cette lacune étant évidente pour quiconque a eu l'occasion de contempler certaines des lettres de cet écrivain adepte de longue date du *Mail Art*, qui savait métamorphoser chaque missive en œuvre d'art. Enfin, le troisième domaine à n'avoir pu trouver toute sa place dans les *Œuvres complètes* est formé par l'immense collection d'environ trois mille livres d'artistes, dont, dans la plupart des cas, seuls les textes ont été repris dans les différents tomes consacrés à la poésie, après avoir été auparavant intégrés dans des recueils de plus grande ampleur.

Cependant, ce serait ignorer à la fois l'histoire et la poétique du livre d'artiste que de conclure à son absence des *Œuvres complètes*. Et même, à y regarder de près, il s'avère qu'il en occupe en réalité le cœur ; car, même s'ils ne sont pas désignés comme tels, ce sont bien des livres d'artistes qui composent la majeure partie des trois tomes centraux formant *Le Génie du lieu* – de *Mobile* (t. V) à *Gyroscope* (t. VII)[10].

* * *

Au début de l'étude fondamentale qu'elle lui a consacrée, Anne Moeglin-Delcroix précise que le livre d'artiste « se présente sous la forme industrielle contemporaine du livre », ajoutant qu'il « ne s'agit nullement de ces publications à tirage limité, fabriquées plus ou moins artisanalement, où un artiste apporte la contribution de ses images au texte d'un écrivain[11] ». Avec le « livre d'artiste », précise-t-elle, composé non spécifiquement par un écrivain, mais précisément par un *artiste* (soit, dans les années soixante, par un créateur refusant à la fois les frontières entre les genres et une classification des artistes selon les matériaux qu'ils travaillent), l'horizon de l'œuvre d'art n'est plus la galerie[12]. Renversant la thèse de Walter Benjamin, cette dernière gagne en *aura* par sa diffusion et est censée atteindre le public le plus large, dans un processus de démocratisation du marché de l'art[13]. S'appuyant sur Ulises Carrión, l'un des principaux théoriciens du livre d'artiste, Anne Moeglin-Delcroix rappelle par ailleurs qu'« un livre d'artiste établira un lien organique entre la séquence matérielle des pages et la nature séquentielle de l'œuvre[14] ». Ce que Carrión résume de la façon suivante : « Dans l'art ancien, l'écrivain écrit des textes. // Dans le nouvel art, l'écrivain fait des livres[15] ».

Or nul peut-être plus que Michel Butor n'a autant travaillé la facture même des livres – et tout d'abord du livre industriel –, au triple point de vue de leur matérialité, de leur graphisme

10. Pour rappel, la série originale du *Génie du lieu* comprenait cinq volumes, publiés chez Grasset pour le premier et chez Gallimard pour les suivants : *Le Génie du lieu* (1958), *Où* (1972) ; *Boomerang* (1978), *Transit* (1992) et *Gyroscope* (1996). À ces cinq volumes ont été ajoutés dans les volumes des *Œuvres complètes* intitulés *Le Génie du lieu : Mobile* ; *Réseau aérien* ; *Description de San Marco* et *6 810 000 litres d'eau par seconde* (t. V) ; *Le Retour du boomerang* (t. VI) ; *Le Japon depuis la France* (t. VII). Or les livres ajoutés dans le t. V peuvent tous être considérés comme des livres d'artiste, de même que ceux qui constituent la série originale (à l'exception du premier volume).

11. Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain*, Paris, BNF, « Le mot et le reste », 2012, p. 1.

12. *Ibid.*, p. 44 et 23.

13. *Ibid.*, p. 30 et 228.

14. *Ibid.*, p. 277.

15. Ulises Carrión, *Quant aux livres. On Books*, trad. fr. de Thierry Dubois, Genève, Héros-Limite, 1997, p. 33.

et de leur structure. Dans les *Œuvres complètes*, parmi les volumes intégrés au *Génie du lieu*, en témoigne *Mobile,* dont le rôle inaugural, aussi bien quant à sa présentation typographique qu'à son ordonnancement, a été maintes fois relevé. Dans cette *Étude pour une représentation des États-Unis*, on s'en souvient, les pages sont réparties sur quatre marges correspondant aux quatre fuseaux horaires des États-Unis, entraînant la lecture à une constante mobilité d'une marge et d'une page à l'autre[16]. Dans l'édition originale, *Transit*, tout en ayant le même format que *Mobile*, est un volume qui ne comprend plus *une* mais *deux* entrées (*Transit A* et *Transit B*), avec deux *premières* de couverture, mais aussi deux tables des matières (placées au milieu et non à la fin du livre), le lecteur étant amené à sans cesse retourner le volume pour passer d'une région à l'autre, en suivant des indications figurant sur les pages à des emplacements fixes[17]. Dans *Gyroscope*, qui reprend les procédures de *Transit*, le même format est cette fois utilisé *à l'italienne*, de façon à mimer un écran de télévision, la tranche du livre étant prise dans sa largeur et non plus dans sa hauteur, tandis que les doubles pages présentent sur quatre colonnes quatre « canaux d'émissions de télévision » entre lesquels le lecteur est invité à « zapper[18] ». Assurément, nul plus que Michel Butor ne s'est efforcé de composer des livres à chaque fois singuliers, tant du fait de leur architecture globale que de l'organisation typographique de leurs pages. Michel Butor, on le sait, aura été l'auteur avant tout de *livres*, même s'il aura évidemment aussi écrit d'innombrables textes.

L'un des ordres privilégiés par Butor est celui de l'alphabet. Pour sa part, Anne Moeglin-Delcroix situe l'une des origines du livre d'artiste dans *Twentysix Gasoline Stations*, livre d'artiste d'Edward Rusha paru en avril 1963 (bien que daté de 1962 dans la page de titre interne) et constitué de 26 planches présentant des photographies de stations d'essence disposées selon l'ordre alphabétique[19]. Or il est remarquable que ce soit en 1962 déjà, et donc sans avoir pu être influencé par Rusha, que Butor publie *Mobile*, dont la structure typographique décrite plus haut permet de faire apparaître selon l'ordre alphabétique non seulement les cinquante États, mais encore les stations-service, les marques de voiture et les parfums des glaces Howard & Johnson. C'est dire que, sans avoir certes inventé le nom de genre « livre d'artiste », Butor est assurément l'un des inventeurs de sa pratique selon la définition restreinte qu'en donne Anne Moeglin-Delcroix. Et si une autre origine du genre remonte à Mallarmé[20] – ce que suggère le titre d'Ulises Carrión, *On Books*, traduit en français par *Quant aux livres*, qui fait écho au titre d'une section de *Divagations* –, il est évident que Butor lui-même s'inscrit dans ce courant, lui qui dit avoir été « beaucoup influencé » par Mallarmé[21].

* * *

Reste que le critère voulant que le « livre d'artiste » se « présente sous la forme du livre industriel » ne suffit pas à englober la diversité de ses réalisations. Anne Moeglin-Delcroix en convient elle-même, qui voit là une « contradiction réelle du livre d'artiste, lequel a tous les caractères du livre contemporain industriellement fabriqué, y compris le tirage généralement non limité, mais demeure artisanal dans ses modes marginaux de publication et de diffusion[22] ». Par ailleurs, les conditions de fabrication peuvent varier suivant les contextes : « Dans les pays de

16. Michel Butor, *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*, Paris, Gallimard, 1962.

17. Michel Butor, *Transit. Le Génie du lieu 4*, Paris, Gallimard, 1992.

18. Michel Butor, *Gyroscope. Le Génie du lieu 5*, Paris, Gallimard, 1996.

19. Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, Alhambra (Californie), Cunningham Press, 1963.

20. Anne Moeglin-Delcroix, *op. cit.*, p. 85-87.

21. Michel Butor, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, entretiens réunis, présentés et annotés par Henri Desoubeaux, Nantes, Joseph K., vol. I : 1956-1968, p. 204.

22. Anne Moeglin-Delcroix, *op. cit.*, p. 6.

l'Est, la censure rend impossible l'utilisation des réseaux d'impression traditionnels et oblige les interventions manuelles, tampons, etc.[23] ». Dans d'autres cas, la reproduction est effectuée par des moyens moins onéreux que l'imprimerie, tels que le stencil ou la photocopie, avec des reliures sous forme d'agrafes, de spirales ou de classeurs[24]. Enfin, il arrive que le principe même de reproduction à large échelle soit compromis, lorsque le livre se présente sous forme de boîte, reprenant le procédé de Duchamp dans la *Boîte en valise* – que Jacques Monory et Michel Butor ont utilisé dans *Bicentenaire Kit*, sans doute le livre d'artistes le plus ambitieux auquel Butor ait participé[25].

L'une des caractéristiques du livre d'artiste consiste donc à explorer les diverses possibilités pour l'objet *livre* d'exister, sans le limiter au seul livre industriel. Or, c'est là un élément absolument essentiel du travail de Butor, qui n'aura cessé d'historiciser son travail par rapport à une histoire générale du livre, en rappelant qu'il n'a pas toujours été ce parallélépipède rectangle qui nous est familier, et qu'il peut tout aussi bien se présenter sous la forme des « volumes » ou des rouleaux de l'Antiquité, de tablettes gravées (de pierre ou de cire), de séries d'écorces – les supports pouvant varier du papyrus, de la pierre, du bois ou du métal, aux plastiques et aux livres électroniques contemporains, en passant évidemment par tous les papiers possibles et par les matériaux les plus divers. Quant aux formes d'écriture, elles peuvent comprendre toutes les formes d'impression (typographie, offset, tampons), mais aussi l'écriture manuscrite, ou gravée, dans tous les systèmes d'écriture différents (divers alphabets, idéogrammes, etc.). Dans cette perspective, ce serait selon Anne Moeglin-Delcroix une « erreur » que de privilégier telle « définition en quelque sorte *a priori* du livre d'artiste par l'absolutisation de tel ou tel critère matériel apparemment le plus évident », si bien qu'il « faut tenir le plus grand compte des stratégies artistiques, qui elles-mêmes sont fonction des circonstances, et notamment du contexte politique dans lequel travaille l'artiste[26] ».

La visée de Michel Butor ayant consisté à présenter le livre dans tous ses états, il était pour ainsi dire naturel, et en tout cas logique, qu'il participe au travail de maints artistes qui s'efforçaient eux-mêmes d'en développer les potentialités multiples – dans le cadre ou non du livre industriel. Et si, contrairement aux critères qu'avance Anne Moeglin-Delcroix, on peut rapprocher les livres d'artistes auxquels a participé Butor des livres illustrés, la relation ordinaire entre les termes se trouve inversée. Butor s'en est expliqué à propos des volumes de la série *Illustrations*, en indiquant qu'en l'occurrence, ce sont les poèmes contenus dans ces volumes qui avaient constitué auparavant les illustrations d'œuvres d'artistes pour lesquelles ils avaient été conçus, ces dernières n'ayant par conséquent pas servi à illustrer les poèmes.

Dans les volumes de la série *Illustrations*, comme ce sera le cas dans les *Œuvres complètes*, la présentation typographique a été homogénéisée, et les supports originaux ont entièrement disparu, avec leurs peintures, leurs couleurs, leurs documents et objets collés ou insérés, leurs photographies, leurs typographies ou leurs calligraphies particulières, leurs encres, crayons ou gaufrages singuliers, ou encore leurs formats extrêmement divers (en taille et en disposition). Pourtant, les textes avaient été conçus au départ de façon non pas fortuite, mais nécessaire, dans une structure préexistante, et la relation que le texte entretient avec son support y est hautement significative. Dans ces œuvres intermédiales, les moyens habituels de la poésie sont étendus, des rimes ou des échos apparaissant non seulement entre les éléments propres au texte (comme suite de caractères, de mots, de vers, de phrases et de strophes), mais encore

23. *Ibid.*, p. 36.

24. *Ibid.*, p. 23 et 128.

25. Michel Butor et Jacques Monory, *Bicentenaire Kit (USA 76)*, boîte en altuglass bleu contenant 50 objets pour célébrer le bicentenaire de la Déclaration d'indépendance, Philippe Lebaud éditeur, coll. « Club du livre », 1976.

26. Anne Moeglin-Delcroix, *op. cit.*, p. 36.

entre des éléments graphiques (couleurs, encres, caractères, dispositifs visuels, etc.) qui peuvent caractériser ces textes aussi bien que leur environnement, et entre les éléments propres aux textes et à leurs supports avec lesquels ils interagissent (matériaux, papiers, peinture, etc.). Dans cette perspective, si l'on compare les poèmes parus dans *Illustrations* et dans bien d'autres recueils avec les livres d'artistes qui les ont contenus à l'origine, il est évident que la saisie esthétique des uns et des autres ne peut qu'être très différente. Pour s'en convaincre, il suffira au lecteur de consulter les livres d'artistes conservés au Manoir des livres de Lucinges (Haute-Savoie), à la Fondation Bodmer à Cologny (Genève), à la Bibliothèque nationale de France, ou à la Bibliothèque municipale à vocation régionale de Nice – pour ne citer que les fonds les plus importants –, et de les mettre en parallèle avec leur présentation des textes dans les *Œuvres complètes*.

* * *

Les éléments assemblés dans chaque livre d'artiste – qu'ils soient matériels, formels ou sémantiques – forment des constellations qui demandent à être déchiffrées. Mais, dans le cas des livres auxquels a collaboré Butor, la possibilité même de leur lecture – leur lisibilité – est souvent entravée et à maints égards problématique.

La première difficulté a trait à leur accessibilité réduite, qui, on l'a vu, caractérise les livres d'artistes en général, mais qui concerne au premier plan ceux auxquels a participé Butor. Sans qu'il y ait eu volonté d'empêcher leur diffusion, les tirages ont souvent dû être limités, du fait de restrictions imposées par l'usage de l'écriture manuscrite ou par le montage de matériaux complexes. Certes, il arrive que ces livres soient *visibles*, lors d'expositions ou de présentations ; mais la fragilité des ouvrages implique dans la plupart des cas qu'ils soient protégés, placés derrière des vitrines, si bien qu'ils ne sont pas alors véritablement *lisibles* pour le public, qui ne peut les feuilleter ni les parcourir dans leur totalité. Très souvent, seule une double page d'un livre est exposée derrière les vitrines, la lecture ne pouvant qu'être fragmentaire, sans que le fragment *vu* ou *lu* ne puisse être inscrit dans la totalité de l'œuvre. Certes, Butor et ses amis artistes, conscients de telles limitations imposées au lecteur, ont parfois utilisé le *leporello*, ou la gravure sur une stèle, qui rendent possible la saisie de l'ensemble du livre, mais de telles solutions ne concernent qu'une petite partie de l'ensemble des livres d'artistes. Dans la plupart des cas, et dans la mesure où, comme le remarque Isabelle Roussel-Gillet, un livre n'est « pas fait pour être *vitrinifié*[27] », les ouvrages doivent quitter la vitrine pour qu'ils puissent être lus. Ainsi, en vue de la préparation de ce dossier, nous avons décidé, avec l'accord des ayants droit de Michel Butor, de photographier l'intégralité d'un certain nombre d'ouvrages, de façon à pouvoir travailler au plus près des livres dans leur matérialité. Lors d'expositions, il serait envisageable de compléter les pages exposées par exemple par des tablettes, sur lesquelles il serait possible de découvrir les pages manquantes. Mais, dans ces cas encore, la photographie ne permet de tenir compte que des éléments visuels, la texture des matériaux, la mobilité des éléments, et même les formats ne pouvant pas être pleinement pris en compte. Pour améliorer les résultats, il faudrait avoir recours à des imprimantes 3D de toute dernière génération ou encore utopiques, mais à des coûts certainement prohibitifs.

Si l'accessibilité restreinte des livres d'artistes constitue un premier obstacle, les difficultés que pose leur lecture sont souvent liées à leur facture, leurs ordonnancements et leurs systèmes prosodiques. Dans les cas des livres auxquels a collaboré Butor, la lecture est parfois entravée par son écriture manuscrite, certes soignée, mais tout de même moins transparente que les caractères typographiques auxquels est habitué le lecteur contemporain – d'autant qu'il arrive que

27. Isabelle Roussel-Gillet et Naomi Wenger, *BBB. Bibliotheca Butoriana Bodmeriana. Les livres d'artistes de Michel Butor à la Fondation Bodmer*, Cologny, Fondation Martin Bodmer & Genève, Notari, 2016, p. 20.

Bertrand Dorny et Michel Butor, *Tétraèdre*
15 pages triangulaires, 17 cm de côté, reliure à peigne. 9 collages à base de plans parisiens. Poème en français, inédit, de Michel Butor. Texte tamponné. Traduction allemande de Johannes Strugalla (imprimée sur calque), réalisé en 30 exemplaires, Paris et Mainz, F. Despalles éditeur, 1989

boire une limonade à son accoutumée dans la petite bibliotheque à coupoles avec ses peintures de fruits et de fleurs, ses miroirs au plafond, ses stucs et ses pupitres, pour me rappeler ses tragiques déboires: "Sachez, Amine, que je fus assez heureux pour échapper à mille morts. Mais la beauté que j'avais faite confidente de ma faiblesse me vendit bien cher son silence, et elle m'a oblige depuis à des condescendances qui m'ont exposé mille fois à perdre la vie", puis il ouvrit servilement la porte des appartements du Tyran.

9

Parfumée, maquillée, l'atroce Ibrahim, suprême eunuque noir, me fit attendre à son accoutumée dans une longue cour dallée devant des austères bâtiments de l'administration dont les fenêtres laissent apercevoir des rayonnages couverts de paperasses d'où pendent des sceaux redoutables, pour me devider ses scandaleuses rancoeurs: "Sachez, Atalide, qu'enfin les feux de la jeunesse m'ont passé; je suis vieux et je me trouve à cet égard dans un état tranquille; je regarde les femmes avec indifférence, et je leur rends bien tous leurs mépris et tous les tourments qu'elles m'ont fait souffrir. Je me souviens toujours que j'étais né pour les commander, et il me semble que je redeviens hommes dans les occasions où je leur commande encore", puis il ouvrit ironiquement la porte des appartements du Despote.

10

Maquillé, ondée, l'exquis Habib, jeune eunuque noir, me fit entrer hors de l'accoutumée dans le vestibule de l'école des princes, pour se plaindre à moi de ses mélancoliques langueurs: "Sachez, Zatime, qu'enlevé des l'âge de quinze ans du fond de l'Afrique, ma patrie, je fus d'abord vendu à un maître qui avait plus de vingt femmes ou concubines. Ayant juge à mon air grave et taciturne que j'étais propre au serail, il ordonna que l'on achevât de me rendre tel, et me fit faire une operation pénible dans les commencements, mais qui me fut heureuse dans la suite, parce qu'elle m'approcha de l'oreille et de la confiance de mes maîtres", puis il ouvrit délicatement la porte des appartements de l'Héritier.

Ornée, dénudée, le délicieux Aziz, nouvel eunuque noir, me fit passer hors de l'accoutumée dans l'office alors désert, entre la chambre de son chef et l'école des calligraphes, pour m'y préparer un café de sa couleur et me faire part de ses sombres souvenirs: "Sachez, Zaïre, que quand j'entrai dans le serail, le premier eunuque, l'homme le plus sévère que j'aie vu de ma vie, y gouvernait avec un empire absolu. On n'y entendait parler de divisions ni de querelles: un silence profond régnait partout; toutes ces femmes étaient couchées à la même heure, d'un bout de l'année à l'autre, et levées à la même heure; elles entraient dans le bain tour à tour; elles en sortaient au

Boîtier en résine portant le titre du livre et contenant 7 tablettes de résine emballées dans du papier à bulle protecteur, 1998

Jean-Luc Parant et Michel Butor, *L'Échelle des yeux*
Boîtier en résine ouvert sur le côté droit. Feuillet de papier blanc portant le titre, le nom des auteurs ainsi qu'un texte manuscrit inséré sur le dessus du boîtier, largeur : 27,5 cm ; longueur : 36 cm ; épaisseur : 16,5 cm, 1998. L'une des 7 plaques de résine de couleur différente sur lesquelles sont incrustés, sur des feuillets de vélin BFK de Rives, des textes manuscrits à l'encre noire et des œuvres graphiques au crayon de couleur. Fait partie de la collection de livres d'artistes du Manoir des livres.

l'écriture soit raturée, la rature étant trace d'une écriture devenue illisible. Et si cette illisibilité n'est généralement pas totale, elle l'est partiellement, des couches d'écriture en recouvrant d'autres, comme dans *Tétraèdre*, réalisé en collaboration avec Bertrand Dorny, ou dans *L'Échelle des yeux*, mené avec Jean-Luc Parant – comme si, de même que chez les décolleurs d'affiche des années soixante, ce qui était présenté n'était pas tant du texte que la superposition de textes[28], dont les relations ne peuvent être étudiées que comme dans des montages ou des installations, c'est-à-dire entre *tous* les éléments qui constituent tel livre d'artiste – le cas échéant en tenant compte de son environnement.

Une deuxième difficulté a trait à l'ordre de la lecture des livres d'artistes. Quel parcours suivre dans *L'Échelle des yeux*, dont il vient d'être question, dont les diverses tablettes sont indépendantes les unes des autres, sans qu'elles soient paginées. Dans *Boomerang*, *Transit* ou *Gyroscope*, les ordres de lectures, multiples, étaient du moins suggérés. À côté de la lecture linéaire, page après page, mais qui oblige très souvent le lecteur à passer sans transition d'un des textes assemblés à un autre, des indications permettaient au lecteur de poursuivre sa lecture dans une autre région du livre. Dans le cadre de *L'Échelle des yeux*, qui comprend 7 plaques, mais sans indications de lecture, l'ordre des pages comprend 5 040 combinaisons différentes, la lecture étant ainsi démultipliée, chaque combinaison pouvant donner lieu à d'autres textes et donc à d'autres interprétations. Et si ce nombre est certes très loin des *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau, les relations intermédiales de chaque tablette complexifient encore la lecture.

Les ordres sont donc multiples, et il en va de même dans *Feuilletant le globe avec Dorny*. Certes, apparemment, on a là affaire à un poème linéaire, et du reste parfaitement ironique :

Je n'ai jamais fait le tour de la Terre
Je l'ai presque fait plusieurs fois
Mais en revenant toujours par le même côté
Il est grand temps que je m'y mette
Je vais aller toujours vers l'est comme Philéas Fogg
D'abord l'Extrême-Orient puis la Californie
Cela ne me fera pas retarder d'un jour
Car en traversant la ligne de changement de date
Au milieu du Pacifique j'aurai rajusté mon calendrier
Pourtant je suis sûr que cette révolution qui nous reste
Est un élixir de jouvence
Et que nous aurons pratiquement vaincu la mort
Quand nous serons satellisés

Mais la disposition du texte dans le livre d'artistes est beaucoup moins claire, permettant au lecteur de revenir en arrière, problématisant le début et la fin du texte, mais aussi le sens de l'histoire, qui ne va qu'apparemment vers un mieux.

Ce dernier aspect amène une dernière question de lecture, qui est liée aux dispositifs prosodiques mis en place dans les différents livres d'artistes. Michel Butor a insisté sur ce point : la complexité du monde moderne rend nécessaire l'invention de nouveaux principes organisateurs des textes : « Nous avons absolument besoin de trouver d'autres moyens pour organiser nos textes, d'inventer autre chose, des systèmes de rimes différentes de ceux de la poésie classique », écrivait-il dans *L'Utilité poétique* [56]. Or les livres d'artistes divers, réalisés avec des artistes eux-mêmes très divers, constituent à chaque fois de nouvelles propositions pour organiser ces textes. Les rimes peuvent être d'un nouveau genre. Alors qu'elles sont traditionnellement conçues comme des répétitions de phonèmes en fin de vers, on assiste dans le cas des livres d'artistes à une extension très considérable des rimes visuelles : des mots, des lignes, des paragraphes d'une même couleur, ou d'un même caractère, peuvent désormais rimer

28. Bertrand Dorny et Michel Butor, *Tétraèdre*, poème inédit de Michel Butor pour un collage pyramidal conçu et réalisé par Bertrand Dorny, avec 9 collages à base de plans parisiens, Paris et Mainz, F. Despalles éditeur, 1989, réalisé en 30 exemplaires, texte bilingue français-allemand ; Michel Butor et Jean-Luc Parant, *L'Échelle des yeux*, tablettes en résine dans un boîtier en résine, 1998.

entre eux. Mais il y a plus : ce qui peut rimer, c'est le texte avec le – ou les – supports sur lesquels il est inséré, ou qui le constitue. Aussi les rimes n'apparaissent-elles plus nécessairement pour un seul sens – qu'elles soient sonores ou visuelles –, et l'on peut faire l'hypothèse que la lecture de nombreux livres d'artistes réclame des lecteurs qu'ils soient attentifs à des échos ou à des rimes intermédiales et synesthésiques. Dans certains cas, même, il peut s'agir de « lire » les relations qui peuvent être établies entre les livres d'artistes et leur environnement.

* * *

Ainsi les livres d'artistes de Michel Butor nous invitent-ils à un agrandissement considérable de nos pratiques de lecture. Les travaux du Centre d'études et de recherches sur les nouveaux espaces textuels, fondé au début des années 2000 à l'Université de Genève, avaient insisté sur la nécessité de dépasser le présupposé idéaliste de Nelson Goodman, selon lequel le texte serait avant tout une chaîne orthographique dont la réalisation matérielle – dans telle ou telle typographie, telle ou telle couleur, sur tel ou tel support – serait secondaire[29]. Les livres d'artistes de Michel Butor, et ceux auxquels il a collaboré avec tant de persévérance et de ferveur, amènent à découvrir des livres en tenant compte non seulement de la suite des lettres, mais de leurs échos démultipliés. C'est à de telles lectures qu'ont été conviés les participants au présent dossier.

Et si ce dernier s'inscrit dans un numéro des *Cahiers Michel Butor* consacré aux peintres, on comprendra que la notion de peintre doive être ici comprise au sens large. « Et moi aussi je suis peintre », lançait Apollinaire, et Butor aura été lui-même à bien des reprises un peintre d'un nouveau genre – devenant le grand maître de l'emploi des scotchs de couleur. Aussi bien, si la peinture est bien au centre du présent dossier, elle a été pensée en relation avec d'autres médiums encore – outre bien sûr le langage verbal. Mais c'est ainsi seulement que, de façon pratique, et non théorique, pouvait véritablement être prise en compte la poétique nouvelle qu'ont forgée Michel Butor et ses amis artistes – les livres d'artistes invitant à une lecture intra-, multi-, inter- ou transmédiale.

29. Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, présenté et trad. de l'anglais par Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999 [1968], p. 149.

Bertrand Dorny et Michel Butor, *Feuilletant le globe avec Dorny*
Avec 16 collages dont 7 sur double page à base de cartes géographiques, h : 25 cm ; ø : 13 cm, réalisé en 15 exemplaires, 1991

TABLE DES MATIÈRES

Liminaire
par *Mireille Calle-Gruber et Patrick Suter* 9

Lieu de naissance
par *Max Charvolen* 10

DÉLIVRER LES LIVRES

Délivrer les livres / Déchaîner la lecture
par *Mireille Calle-Gruber* 15

Hommage partiel à Max Ernst
par *Michel Butor* 30

Galerie des collaborations d'artistes 33

Jacques Hérold 34

Anne Walker 36

Gregory Masurovsky 38

Seund Ja Rhee 40

François Garnier 42

Anne Slacik 44

Jean-Louis Vila 46

Thierry Lambert 48

Colette Deblé 50

Marie Morel 52

Michel Butor regardant les regards de Marie Morel
par *Mireille Calle-Gruber* 54

PING-PONG AVEC MICHEL BUTOR

Quatre échanges sur les échanges avec les peintres
par *Mireille Calle-Gruber* 61

ENTRETIEN AVEC JULIUS BALTAZAR

Michel Butor, Julius Baltazar : complicités
Entretien de Mireille Calle-Gruber avec Julius Baltazar 71

LIRE LES LIVRES D'ARTISTES

Comment lire les livres d'artistes
par *Patrick Suter* 87

À vue et à voix
par *Serge Linarès* 96

Michel Butor et Bertrand Dorny
par *Lucien Giraudo* 107

Portrait de l'artiste en *dytique*
par *Laurent Cennamo* 119

Les morts dans la peinture
par *Jean-Philippe Rimann* 125

Enneigements de Michel Butor
par *Dominique Kunz Westerhoff* 135

TRANSMISSION

Transmettre
par *Mireille Calle-Gruber* 153

Chemins faisant avec Michel Butor
par *Michel Ménaché* 155

Dialogue des veufs
par *Mylène Besson et Michel Butor* 158

Butor et le déchiffrement du monde
par *Fady Stephan* 161

Destination Marrakech
par *Pierre Leloup, Michel Butor, Mohamed Dahwani* 162

L'Archipel Butor à Lucinges 164

Présentation de l'Archipel Butor à Lucinges (74)
par *Aurélie Laruelle* 165

La Parole est à Guy Desgrandchamps
Propos recueillis en octobre 2018 169

Bibliotheca Butoriana Bodmerianae 176

Le fonds Michel Butor de la Fondation Martin Bodmer 178

Michel Butor à la Fondation Bodmer
Entretien de Patrick Suter avec Jacques Berchtold et Nicolas Ducimetière 181

EXPLORATIONS

Explorations
par *Mireille Calle-Gruber* 190

Martine Jaquemet et Michel Butor, *Ferney* 192

Michel Butor, *Pour Claude Simon* 196

Index des noms de personnes 201

Les artistes 207

Les contributeurs 213

Table des illustrations 215

Crédits 217

Mise en pages : Élisabeth Gutton

Achevé d'imprimer

CAHIERS BUTOR

1 2 3 4 5 6 7

Michel Butor
et les peintres

La ligne tourne tourne
on dirait un avion
Alors dans ces lassos
couleurs viennent se prendre

Avec ce poème intitulé *Au piège du trait* , adressé au plasticien Thierry Lambert, Michel Butor évoque en quelques mots la richesse de son travail avec les peintres : jeu défi audace, ivresse du risque et du hasard, révélation.
À la suite du premier *Cahier* qui s'attachait aux divers Compagnonnages avec des partenaires artistes, ce nouveau numéro explore la collaboration avec les peintres dont les œuvres sont la source majeure où l'écriture se régénère. L'écrivain y trouve un lexique, une syntaxe, une grammaire, bref une langue neuve par laquelle il affirme sa pratique du collage textuel et la plasticité de la page.
Michel Butor et les peintres délivrent le livre des contraintes éditoriales commerciales : ils créent des livres d'artistes façonnés par la main, au gré des matières, des formes, des couleurs, des calligraphies et des typographies.
Le *Cahier Butor 2* donne à voir de fabuleux livres-objets, il apprécie leurs enseignements à lire autrement, expose la capacité de transmission qu'ont ces voyages sur le papier, dans le passé et à l'à-venir.
Michel Butor et les peintres introduit les lecteurs au secret de ce qui trame les *Œuvres complètes* de Michel Butor : l'énergie des alliages et des alliances porteuse des plus étranges émerveillements.

Sous la direction de
Mireille Calle-Gruber
Patrick Suter

Mireille Calle-Gruber, écrivain, professeur à La Sorbonne Nouvelle en littérature et esthétique, a publié notamment les Œuvres complètes *de Michel Butor (La Différence, 2006-2010), et aux éditions Hermann* Le Chevalier morose, *récit-scénario co-écrit avec Michel Butor (2017),* Sur le geste de l'abandon, *avec Pascal Quignard (2020) et un essai biographique* Claude Simon, être peintre *(2021).*
Patrick Suter est professeur de littérature française à l'Université de Berne et écrivain. Ses publications portent sur la poésie, les rapports entre littérature et presse, les avant-gardes, l'interculturalité et la poétique des frontières, et c'est à partir de ces perspectives qu'il a abordé l'œuvre de Butor dans diverses publications. Avec Pierre-Marie Héron, il a codirigé Michel Butor et la radio *(*Komodo *21, n° 15, 2021). Dans ce* Cahier Butor 2, *il a en particulier coordonné le dossier « Lire les livres d'artistes ».*

27 €

ISBN 979 1 0370 1663 8

9 791037 016638

hermann
Depuis 1876
www.editions-hermann.fr