

# Michel Butor, invité de l'upjl à l'occasion de la parution de ses *Œuvres complètes*

DANS **LA CAUSE FREUDIENNE** 2010/1 N° 74 , PAGES 83 À 112  
ÉDITIONS **L'ÉCOLE DE LA CAUSE FREUDIENNE**

ISSN 1240-1684

ISBN 9782905040688

DOI 10.3917/lcdd.074.0083

Date de mise en ligne : 01/12/2017

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-la-cause-freudienne-2010-1-page-83?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour L'École de la Cause freudienne.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](http://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

# Michel Butor, invité de l'UPJL à l'occasion de la parution de ses *Œuvres complètes*

*L'idée de cet entretien, et de le faire filmer, revient à Nathalie Georges-Lambrichs ; je me suis contenté de financer ce filmage sous l'égide de l'université Jacques Lacan, et d'y participer. L'entretien<sup>1</sup> a eu lieu le vendredi 27 novembre dernier, dans la matinée, 74 rue d'Assas. JAM*

*Nathalie Georges-Lambrichs* — Cher Michel, vous êtes accueilli par une très jeune université, l'université populaire Jacques Lacan [UPJL], dont Jacques-Alain Miller a annoncé la création il y a dix jours. Vous l'inaugurez donc, vous qui avez touché à la chose littérature, qui lui avez imposé des formes, des respirations, des mouvements qui n'étaient qu'à vous – et maintenant, que les désemparés s'en emparent ! On ne peut pas dire que vous ne payiez pas de votre personne pour créer des liens, autant que possible.

En relisant des pans de votre œuvre qui se décomplete toujours plus activement qu'elle ne se complète et s'est matérialisée en une tour dans mon bureau, je ressens la douce tyrannie du goût que vous avez imprimé à notre époque, à rebours du pire auquel le psychanalyste, lui, est arrimé – pour quelle obscure raison ? C'est ce que Jacques-Alain Miller, depuis des années, ne cesse pas d'élucider dans son cours « L'orientation lacanienne ».

Vous le savez, de *littérature*, Lacan a fait *Lituraterre*. Je ne peux pas m'empêcher d'en trouver un écho, là où vous parlez de « la face cachée des mots »<sup>2</sup>, quand vous

---

Les *Œuvres complètes* [O.C.] de Michel Butor sont en cours de publication depuis 2006 aux éditions de La Différence, sous la direction de M. Calle-Gruber, à Paris.

1. Édition : Pascale Fari & Nathalie Georges-Lambrichs. Transcription : Christelle Auger, Anne Plouzenec, Lucile Troadec, avec la collaboration d'Isabelle Rialet-Meneux.  
2. Butor M., « D'où ça vous vient ? », *Répertoire V*, O.C. III, *op. cit.*, p. 558.

dites qu'« il y aura toujours de nouveaux textes ruisselant de cette blessure, de cette frontière entre les vivants et les morts ». Or, la psychanalyse, si elle apprend à lire, parfois, ne se résume pas à ce bienfait de donner un accès à la littérature universelle. Elle ne s'y résorbe pas, et, par votre présence aujourd'hui dans le champ lacanien, il me semble que vous incarnez l'instance de la lettre et sa résistance.

Vous avez inventé une science : *l'itérologie*<sup>3</sup>, pour dire qu'il n'y a qu'un seul type de voyage : l'aller-retour, *l'itératur*, en quelque sorte. Aujourd'hui, cela pourrait s'énoncer : aller, 1984 – année orwellienne – où vous rencontrez Alain Grosrichard dans « Le Salon de l'âne »<sup>4</sup> ; retour, 2009, aujourd'hui.

Quelle est la nature de cet aller-retour ? Il pousse, dites-vous, à une modification perpétuelle, une transmutation des bords qui séparent et unissent quelques îlots de culture dans l'océan de misère, selon ces mots de Beckett que vous portez avec vous<sup>5</sup>. Et cela nous parle, sans que nous sachions toujours ce que cela nous dit.

J'ai deux questions, pour commencer.

La première sur l'événement. Je prends un événement qui a un nom pour nous tous : mai 68. Vous avez pu dire que vous qui enseigniez déjà depuis plusieurs années, l'aviez senti venir. Ce qui s'est passé là, est-ce encore vivant pour vous aujourd'hui ? Mai 68 a-t-il touché à la littérature ou davantage à la langue, et avec quelles conséquences selon vous ?

La seconde porte sur le livre que vous n'avez pas écrit et qui a pourtant un titre : *Le Roman des jumeaux*, je voulais savoir s'il était toujours présent pour vous, et sous quelle forme.

*Michel Butor* — En ce qui concerne mai 68, je sentais depuis longtemps qu'il y avait un malaise à l'intérieur de l'enseignement français, un malaise à l'intérieur de la société française, dont l'enseignement est la région la plus sensible. Lorsque les événements ont commencé, j'habitais à Sainte-Geneviève-des-Bois, dans la banlieue sud, qui était encore une banlieue assez distante. Aujourd'hui, c'est complètement à l'intérieur de l'agglomération parisienne, mais à ce moment-là il fallait un certain temps et une certaine audace pour aller dans la banlieue. Je me suis installé à Sainte-Geneviève-des-Bois en 1965, au retour d'une année que j'avais passée à Berlin. J'avais vécu bien des années ailleurs, mais cela m'avait aidé à prendre encore un peu plus de distance par rapport à Paris. Je dis cela pour faire sentir qu'à cette époque, entre la banlieue parisienne et Paris, il y avait une distance beaucoup plus forte que maintenant. Mes amis parisiens avaient de la difficulté à aller jusqu'à un pays exotique comme Sainte-Geneviève-des-Bois. Maintenant, cela s'est arrangé.

Lorsque les événements ont commencé, j'ai considéré que je n'avais pas à m'en mêler, que c'était quelque chose qui était à l'intérieur des universités de la région

3. Butor M., « Le Voyage et l'écriture », *Répertoire IV, O.C. III, op. cit.*, p. 106.

4. Un entretien de Michel Butor avec Alain Grosrichard a été publié sous le titre « Constellation » in *L'Âne*, n° 40, octobre-décembre 1989, p. 28-32.

5. Cf. Butor M., *Rencontre avec Roger-Michel Allemand*, Paris, Argol éditions, 2009, p. 90 (avec un DVD offert).

parisienne. Cela a commencé à Nanterre. J'avais là un ami, qui était professeur, Jean-François Lyotard, qui a joué un certain rôle dans le déclenchement de ces événements. Et j'avais eu envie de faire pour lui des textes. J'avais idée que ces textes pourraient être écrits sur des tableaux noirs à l'intérieur des amphithéâtres. C'est le texte qui s'est appelé « Tourmente » et qui a été ensuite publié en héliographie. Cela a été au tout début des affiches de mai 68.

*Nathalie Georges-Lambrichs* — « Votez Charles Fourier » ?

*Michel Butor* — Non, « Votez Charles Fourier » est un texte que j'ai fait avec le peintre surréaliste Jacques Hérold, qui avait fait, à ce moment-là, des affiches très belles, des gravures, qu'il avait entrepris de coller sur les murs de Paris. C'était juste avant mai 68.

Mais je pense maintenant aux affiches de mai 68, donc dans les ateliers, des affiches faites en héliographie, comme on imprimait à l'époque les plans d'architectes.

Puis il y a eu, à partir de Maurice Roche et de Jean-Pierre Faye, l'idée que des écrivains allaient occuper la Société des gens de lettres, l'hôtel de Massa, ce qui me semblait bizarre. Mais on m'avait téléphoné à ce sujet et j'ai appris que Nathalie Sarraute allait participer à cette opération. Alors je me suis dit que je ne pouvais pas laisser cette dame – qui aurait pu être ma mère – pour qui j'ai la plus grande admiration, toute seule. Je suis donc allé voir ce qui se passait. C'est ainsi que j'ai participé à l'occupation de l'hôtel de Massa. Nous nous sommes retrouvés, je m'en souviens très bien, dans un café, juste en face de l'hôpital Cochin. Il y avait donc Maurice Roche, Jean-Pierre Faye, Jacques Roubaud, un certain nombre d'autres personnes très bien. Et puis, à un certain moment, on s'est dit : « Voilà, maintenant, il faut y aller ! » Alors, nous nous sommes dirigés, en file un peu hésitante, jusqu'à l'hôtel de Massa et là, nous sommes entrés. Nous n'avons pas rencontré véritablement de résistance, et nous nous sommes retrouvés dans les salons. [*Rires*]

Là, j'ai dit : « Et maintenant ? Il faut faire quelque chose ! Il faut que cela ait une signification. Il faut qu'on demande quelque chose. [*Rires*] Il faut qu'on ait des revendications, parce que c'est très joli de marquer notre sympathie avec les étudiants, mais si nous sommes là, il faut quelque chose de beaucoup plus sérieux que cela. » C'est pourquoi je leur ai dit : « Écoutez, il faut absolument que nous ayons un embryon de programme, et quelques demandes à faire. Nous sommes des écrivains, nous avons des problèmes avec nos éditeurs [*rires*], nous avons tous des problèmes de contrats, et par conséquent, il faut essayer d'attaquer les contrats... » [*Rires*] Évidemment, là j'étais vraiment dans le feu... parce que tous les écrivains qui étaient là tremblaient devant leurs éditeurs, naturellement. Alors, c'était le moment ou jamais de faire quelque chose. Moi aussi, je tremblais devant mes éditeurs, mais on a pu faire quelque chose ; des revendications sérieuses ont pu être mises sur le papier et cela a marché. La législation de l'édition n'a pas changé, mais la jurisprudence a

changé, d'une façon très importante. N'y aurait-il que cela comme résultat dans les événements de mai 68 [*rires*], je crois que c'est quelque chose d'extrêmement significatif. Cela a obligé un certain nombre d'écrivains à prendre conscience de leur propre situation à l'intérieur de la société où ils se trouvaient.

Évidemment, à l'intérieur de l'hôtel de Massa, très vite, les choses se sont dégradées. Toutes sortes de gens sont venus voir ce qui se passait, il y a eu des casseurs, des espions de la Préfecture de Police qu'on a surpris au téléphone donnant des informations sur l'évolution des événements et ainsi de suite. Mais ceci n'a pas d'importance. Cela s'est dégradé en même temps que le reste de la situation s'est dégradé.

En ce qui concerne la signification de ces événements, ils sont, pour moi, un symptôme très important, et posent un problème qui n'a pas été résolu depuis. Vous avez parlé de blessure. La blessure qui s'est ouverte en mai 68 n'a jamais été refermée.

L'état de l'enseignement français est aussi inquiétant qu'à l'époque. Après cela, il y a eu une tentative de faire quelques réformes. Le gouvernement de l'époque a chargé Edgar Faure de faire une réforme de l'enseignement. Une des seules choses que cela a apportées est la constitution de l'université de Vincennes, qui est ensuite devenue l'université de Saint-Denis. J'ai participé aux débuts de l'université de Vincennes. Mais, comme l'a très bien dit Edgar Faure, qui était un homme tout à fait intelligent : « En réalité, je n'ai pas été appelé pour faire une réforme de l'enseignement, mais pour résoudre un problème politique. » Donc, une fois ce problème politique résolu, l'Université française s'est refermée sur elle-même, et les réformes de l'enseignement qui ont été proposées depuis n'ont jamais été appliquées convenablement. Le problème est donc encore plus difficile aujourd'hui. On peut dire qu'en quarante ans, il n'y a eu que de fausses réponses à ce problème. On a mis des espèces de pansements, mais sous le pansement, la blessure continue de s'infecter. Voilà en ce qui concerne mai 68.

Les événements de mai 68 ont-ils changé quelque chose à la littérature qui a suivi ? Je ne pense pas. La littérature était sensible aux problèmes qui se sont manifestés dans les événements de 1968, et la littérature a continué à être sensible, mais je ne pense pas qu'on puisse dire que les événements de mai 68 ont provoqué un changement véritable à l'intérieur de la littérature.

Je ne pense pas non plus que les événements de 1968 aient eu une influence sur la langue. Il y a une évolution de la langue et, dans les discours que l'on a entendus en mai 68, le tutoiement s'est étendu, mais cela reste un phénomène linguistique limité ; il n'y a pas eu de transformation de la langue en ce qui concerne les relations entre le masculin et le féminin, qui est un des problèmes assez spécifiques de la langue française. L'évolution, dans la langue, des relations entre masculin et féminin a bien davantage été due à l'influence d'autres régions, à l'influence du Québec par exemple, qui, peu à peu, est venue sur la langue française.

Est-ce que les événements de mai 68 ont eu des conséquences sur la littérature et la langue ? Je pense que c'est une mauvaise façon de poser le problème. Je pense que les événements de mai 68 sont la manifestation d'un trouble, d'un problème, d'une

question qui n'est pas encore résolue, et qui se manifeste aussi dans un certain nombre d'œuvres littéraires qui ont précédé ou qui ont suivi.

Quelle est la seconde question ?

*Nathalie Georges-Lambrichs* — Le livre des jumeaux.

*Michel Butor* — J'avais écrit un roman, *Degrés*<sup>6</sup>, dans lequel le jeu des pronoms personnels jouait un rôle très important. Je voulais montrer l'existence de pronoms personnels complexes, c'est-à-dire que les pronoms personnels se superposent les uns aux autres de façon quelque fois très subtile. J'avais utilisé comme mode narratif la seconde personne, le pronom *vous*, et cela avait d'ailleurs posé un certain nombre de problèmes de traduction, souvent très délicats et, pour moi extrêmement intéressants, parce que ce *vous* de politesse est propre au français. Il y a toutes sortes d'autres formes de politesse dans les langues voisines.

Dans *Degrés*, j'avais essayé de faire tourner les pronoms personnels. C'est un livre en trois parties. Il y a un narrateur : c'est un professeur qui s'adresse à un de ses élèves qui se trouve en même temps être son neveu, et qui essaie de lui faire comprendre ce qui se passe à l'intérieur de l'enseignement. La passion de l'enseignement est là-dedans.

Dans la deuxième partie de ce livre, ce narrateur délègue son pronom personnel à son neveu, c'est-à-dire que le narrateur adopte une autre façon de raconter les choses : il veut les raconter du point de vue de son neveu ; le pronom de la première personne désigne maintenant le neveu, et la deuxième personne désigne le narrateur véritable. Les pronoms personnels sont alors à deux étages.

Dans la troisième partie, un autre professeur prend le relais de tout cela, et, à partir de ce moment-là – je simplifie un peu [*rives*] – le premier narrateur est désigné par la troisième personne. Tout cela permet de faire ressortir des possibilités grammaticales différentes.

J'avais envie, ensuite, de faire un roman dans lequel je pousserais plus loin encore cette étude des possibilités grammaticales du français, de la conjugaison française, de tous les aspects de la langue française. J'ai été professeur à l'étranger un certain nombre d'années, dans divers pays étrangers. J'ai donc été en présence de langues différentes, ce qui m'a permis de prendre conscience d'un certain nombre de particularités de ma propre langue. J'avais envie de faire un roman par lettres, sur le modèle de *La Nouvelle Héloïse* ou des *Liaisons dangereuses*, parce qu'à l'intérieur du roman par lettres, nous avons perpétuellement cette rotation des pronoms personnels. Julie écrit à Saint-Preux. La première personne, c'est Julie, et Saint-Preux est la seconde personne. Saint-Preux répond à Julie ; toutes les choses s'inversent, et grâce à la forme épistolaire, tout cela s'éclaircit magnifiquement.

Ensuite je voulais étudier le problème des relations entre le singulier et le pluriel. En français, nous n'avons que deux nombres. Il y a d'autres langues où il existe un

6. Cf. Butor M., « Degrés », *O.C. 1, op. cit.*, p. 683-1001.

duel. Il y a même des langues où il existe un triel et ainsi de suite. Alors, cette relation entre le singulier et le pluriel, c'est aussi la relation entre un individu et la société qui l'entoure, la société dont il fait partie, dont il peut être le représentant de telle ou telle façon.

Le thème des jumeaux s'était alors imposé à moi. Les jumeaux, c'est le duel, au point de vue grammatical, au sens grammatical du mot duel. Les jumeaux, c'est le duel par excellence. On passe perpétuellement du singulier au duel et, à travers le duel, on peut aller à d'autres nombres. J'avais été attiré par ce thème des jumeaux, en particulier par votre père et votre oncle qui étaient deux jumeaux remarquablement semblables physiquement, et remarquablement différents en ce qui concerne leur carrière, leurs activités, puisque Georges Lambrichs était éditeur dans l'âme et que son frère jumeau, Marcel, lui, était architecte, avec une activité assez considérable. Je me souviens très bien de dîners avec les frères Lambrichs où il était très difficile de savoir lequel était lequel. On croyait parler à l'un et puis, tout d'un coup, on s'apercevait qu'on parlait à l'autre.

Je me souviens très bien d'un dîner, une fois, chez un éditeur, Bernard Privat, qui était le directeur de la maison Grasset à l'époque, et sa femme. Celle-ci avait une jumelle. Il y avait donc les jumeaux Lambrichs et les jumelles. Cela faisait une espèce de polyphonie, de polyphonie de quiproquos, parce qu'on avait toujours un peu de mal à savoir à qui exactement on s'adressait.

J'avais envie de poursuivre cela, d'imaginer une espèce de société dans laquelle les jumeaux se multiplieraient. C'était une société où des jumeaux s'écrivaient des lettres et cherchaient d'autres jumeaux... Et finalement, on arrivait à une espèce de position du problème du pluriel à l'intérieur de la réalité.

## Une géographie

Il se trouve qu'à ce moment-là, je suis parti aux États-Unis pour la première fois ; c'était en 1960. J'avais fait quelques schémas et je suis parti avec ce projet. Or, la réalité américaine m'a tellement fasciné que je n'ai pas du tout travaillé à ce projet. Je me suis appliqué au problème de savoir comment j'allais pouvoir rendre compte de mon expérience américaine et de la façon dont j'avais été pris par la réalité américaine, à la fois positivement et négativement. Il y avait des choses qui me déplaisaient beaucoup, et d'autres choses qui m'attiraient énormément. C'est pourquoi je me suis mis à amasser des documents pour faire un livre à mon retour.

Il faut rappeler qu'en 1960, les États-Unis avaient un pouvoir d'attraction énorme sur les jeunes intellectuels européens. Les États-Unis avaient d'immenses écrivains, dès le XIX<sup>e</sup> siècle ; ils avaient aussi de très grands peintres et, pourtant, jusqu'en 1939, les États-Unis ont eu pour la culture une mentalité coloniale, considérant toujours que les modèles et les véritables nouveautés venaient d'Europe occidentale. D'où l'importance extrême pour les intellectuels américains de venir en Europe. Certains grands écrivains américains, Eliot, James, ont même adopté la

nationalité anglaise, ce qui est quelque chose de tout à fait surprenant pour nous aujourd'hui.

De même, tous les grands peintres et les grands écrivains américains du début du XX<sup>e</sup> siècle ont eu une période parisienne : Faulkner, Hemingway, Scott Fitzgerald, Ezra Pound, T. S. Eliot, etc., ont tous eu leur stage parisien. L'Europe occidentale jouait un rôle de modèle, un peu comme l'Antiquité classique pour nos ancêtres, pour nos classiques.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, tout jeune intellectuel rêvait d'aller à Rome – Rabelais, du Bellay, Montaigne, ont réussi, chacun par des moyens différents, à réaliser ce rêve. De même, les jeunes intellectuels, ont rêvé dans les années cinquante d'aller aux États-Unis, qui ont fait une espèce de déclaration d'indépendance culturelle après la guerre de 1939-1945. Un certain nombre d'intellectuels français importants y sont allés alors, en particulier un certain nombre de membres du groupe surréaliste. André Breton est allé aux États-Unis, Max Ernst est allé aux États-Unis, et d'autres. Max Ernst, qui avait adopté la nationalité allemande, puis la nationalité française, a même adopté, ensuite, la nationalité américaine. On sentait que les États-Unis émettaient culturellement de la nouveauté en ce qui concerne le mode de vie et, à l'intérieur de ce mode de vie, donc à l'intérieur de la culture au sens restreint, les États-Unis ont suscité de nouvelles écoles de peinture, les unes après les autres, pendant plusieurs dizaines d'années. C'était très important d'aller voir ce qui s'y passait ; nous avons l'impression que ceux qui y étaient allés étaient en avance sur les autres.

J'ai donc profité de l'occasion qui s'est présentée à moi d'aller aux États-Unis remplacer un professeur au Bryn Mawr College – *College* veut dire Université, jusqu'à un certain niveau –, à côté de Philadelphie. À l'époque, c'était un collège de jeunes filles, qui a ouvert maintenant ses portes à l'autre sexe. Il y avait un autre collège pas très loin, qui était celui des garçons, des étudiants. Moi, j'étais au milieu des étudiantes.

Lorsque de jeunes intellectuels européens revenaient des États-Unis, on leur demandait ce qu'ils avaient vu, comment c'était, si on pouvait vraiment boire du Coca-Cola, etc. Beaucoup d'intellectuels français ont fait, à cette époque, leur voyage aux États-Unis et en ont rapporté un livre, des articles, etc. C'est devenu un véritable genre littéraire : mon voyage aux États-Unis. Le seul livre dont on se souvienne aujourd'hui, c'est celui de Simone de Beauvoir, *L'Amérique au jour le jour*. Lorsque je me suis trouvé aux États-Unis, j'ai eu l'impression que ces livres étaient faux. Ce n'est pas que les anecdotes racontées étaient inexactes, non, bien sûr, c'était très fidèle, mais les événements racontés n'étaient pas mis à l'intérieur de leur espace ; on était perpétuellement dans des erreurs d'interprétation. J'ai essayé d'éviter ce travers et de faire un livre qui, tout en pouvant être très critique, ne provoquerait pas cette condamnation immédiate : voilà encore un de ces jeunes Français qui vient de passer quinze jours aux États-Unis, qui s'imagine avoir tout compris et qui veut ensuite nous donner des leçons.

J'ai essayé de faire parler les États-Unis par eux-mêmes. D'où les matériaux que j'ai amassés et la constitution ou la construction du livre qui s'appelle *Mobile*, livre

dont la forme est évidemment très inspirée par certains aspects de la culture américaine et qui est un gigantesque collage d'éléments de la culture américaine – que j'ai évidemment traduits en français... Ce livre a fait un scandale quand il est paru, ce à quoi je ne m'attendais pas vraiment d'ailleurs.

*Jacques-Alain Miller* — Est-ce que je peux rapporter un souvenir sans que cela vous coupe dans votre élan ?

*Michel Butor* — Cela ne fait rien, de toute façon, je suis très bavard, je fais des phrases interminables ; il est bon, de temps en temps, d'introduire un paragraphe.

*Jacques-Alain Miller* — Je me souviens très bien de la sortie de *Mobile*, en 1962. Je commençais à avoir des loisirs, je sortais de khâgne, je venais d'entrer à l'École normale. Je lisais *Critique*, j'ai donc lu l'article de Barthes sur *Mobile*. En ce temps-là, j'allais à son séminaire de l'École des hautes études. Depuis que j'avais lu son *Michelet*, je n'avais qu'une idée : rencontrer cet homme-là. J'ai eu la chance que l'année où j'échappai à Louis-le-Grand fût l'année où Barthes commençait son séminaire. Cela se tenait dans une salle de la Sorbonne, la première année nous étions vingt autour d'une table, et j'avais l'habitude, quand on sortait, de le raccompagner jusque chez lui, rue Servandoni, de l'autre côté du boulevard Saint-Michel. Dans la nuit, après avoir dîné, je me revois tournant avec lui autour de la fontaine Saint-Sulpice et je m'entends lui dire : « J'ai lu votre article sur *Mobile*. Moi, je n'arrive pas à lire ce livre. » Or, jusque-là j'étais un grand lecteur de Butor. Ce livre a marqué une coupure pour moi, et pour le public.

*Michel Butor* — Oui.

*Jacques-Alain Miller* — Barthes<sup>7</sup> dit d'ailleurs que ce livre, l'idée du livre, a « blessé » le public, il explique la fragmentation, etc. Évidemment, c'est très bien argumenté, comme d'habitude, Barthes est un rhétoricien qui peut démontrer le pour, le contre, etc. « Mais, lui dis-je, je ne suis pas convaincu, parce que je n'arrive pas à le lire. — Ah, me dit-il, vous n'y arrivez pas ? Et pourtant, cette fois-ci, je n'ai pas eu besoin de me forcer. » [*Rires*] Après, on a mieux compris, quand on a appris qu'il ne s'endormait qu'avec Chateaubriand, Claudel, etc. [*Rires*] De jour, il bataillait pour Robbe-Grillet, pour vous, pour toutes les formes nouvelles, mais pour faire dodo, quand même, il avait besoin des grands de la tradition. Je rappelle ce souvenir d'une époque. Je suis curieux de savoir quels étaient vos rapports avec Barthes, à cette date où je le connaissais moi-même, où, pendant deux ans, j'ai eu ces conversations avec lui.

---

7. J.-A. Miller se réfère explicitement à l'article paru sous le titre « Littérature et discontinu » [1962], repris aujourd'hui dans le volume II des *Ceuvres complètes* de R. Barthes, Paris, Seuil, 2002, p. 430-441.

*Michel Butor* — Mes rapports avec Barthes étaient excellents. Il m'a beaucoup aidé, par cet article et par bien d'autres, parce qu'il est revenu assez souvent sur le sujet. C'était un ami et je me souviens qu'il nous a aussi aidés à trouver une maison à Hendaye, parce qu'il était du Sud-Ouest et qu'autrefois il avait eu une maison sur le boulevard de la plage à Hendaye, une maison qui avait été construite par un architecte du début du XX<sup>e</sup> siècle...

*Jacques-Alain Miller* — Vous êtes très balzacien dans votre façon de raconter les choses. On part d'un petit détail...

*Michel Butor* — Il m'a beaucoup aidé, et dans toute sorte de domaines, donc je l'aimais beaucoup. Il y avait un aspect chez lui que j'aimais beaucoup, c'était son côté musicien, parce qu'il était vraiment un bon pianiste. Il consacrait plusieurs heures par jour à travailler son piano. Il nous est arrivé de nous retrouver chez Pierre Klossowski, qui habitait à ce moment-là, dans l'atelier de Balthus cours de Rohan, dans l'immeuble Louis XIII qui appartient maintenant à un Américain ; Balthus habitait, lui, dans un château ailleurs. P. Klossowski, qui auparavant habitait juste à côté de chez Barthes dans la rue du Canivet, habitait à ce moment-là chez son frère.

On s'est rencontrés plusieurs fois, chez Pierre Klossowski, en compagnie de Georges Perros qui était lui aussi un très bon pianiste. Barthes et Perros jouaient à quatre mains, c'était passionnant de les entendre parce qu'ils étaient tous les deux très bons, mais pas du tout de la même façon. Barthes jouait d'une façon très contrôlée, c'était métronomique, tandis que Perros jouait d'une façon beaucoup plus fantaisiste, il était tout le temps en train de déchiffrer. Je dis en train de déchiffrer, c'est-à-dire qu'il déchiffrait pour la cinquantième fois la même chose. C'est un état d'esprit, une façon de jouer. En général, Barthes se mettait à gauche et Perros se mettait à droite. La façon dont il jouait du piano faisait comprendre beaucoup de choses. Cela permettait d'entrer vraiment à l'intérieur de son existence et de sa pensée.

*Jacques-Alain Miller* — Sa pensée, dans cet article, défend la forme éclatée, fragmentaire de *Mobile*. D'habitude on valorise le plan général, les grandes lignes du projet littéraire, et on tient le détail pour accessoire, alors que *Mobile* met en valeur l'inversion de ce rapport : il n'y a pas de plan général, pas de grandes lignes, mais le foisonnement, le multiple, le détail prolifèrent. J'ai relu ce matin cet article de Barthes, et en vous entendant parler, je me dis que vous parlez comme cela, c'est-à-dire sans plan général. Vous surprenez par le détail, qui conduit à un autre détail. Alors, que tout cela fasse un *pattern* à la fin, c'est complètement imprévisible, aléatoire ! Il y a dans votre appréhension de la réalité une valorisation du détail que je trouve très frappante, sans doute parce que j'ai un faible pour les idées générales. [*Rires*]

*Michel Butor* — Je crois que c'est très vrai. Je vais de signe en signe, c'est un trajet qui va de repère en repère. Alors naturellement, tous ces repères constituent une géographie.

*Jacques-Alain Miller* — Une constellation ?

*Michel Butor* — Des constellations et des géographies. Je parle très souvent des plans dans mes livres. On commence très souvent par faire des plans, je parle des plans qu'on fait pour écrire des livres ou même pour faire des cours et des conférences, mais aussi du plan de la ville, de la façon dont les trajets peuvent être organisés dans un dessin. En ce qui concerne *Mobile*, il y a un grand nombre de détails, c'est certain. J'ai fait une espèce de machine dans laquelle on pouvait reconstituer la vie américaine.

Je suis parti notamment, c'est une des choses qui a le plus scandalisé, des grands magasins. Pendant longtemps, quand j'arrivais dans un pays nouveau ou dans une ville nouvelle, la première chose que j'allais voir, c'était un grand magasin. Avant même les grands musées, parce que le grand magasin était pour moi le musée de la vie quotidienne. On y voyait ce qui était à l'intérieur des maisons des gens. Aux États-Unis, il y avait un énorme développement du commerce par correspondance, comme maintenant en France avec La Redoute, les 3 Suisses, Vitrine magique, etc. En France, il y avait autrefois la Manufacture des armes et cycles à Saint-Étienne, avec son catalogue. Aux États-Unis, j'ai utilisé ces catalogues, j'en ai traduit des morceaux, ce que les critiques ne comprenaient pas du tout : comment pouvait-on s'intéresser à de tels catalogues !

*Jacques-Alain Miller* — Vous dites : « aller dans un grand magasin, pour appréhender la vie quotidienne » ; vous ne dites pas : « se mettre à un café, sur une grand'place, et voir passer les gens ».

*Michel Butor* — J'aime beaucoup aussi voir passer les gens.

*Jacques-Alain Miller* — Vous préférerez les grands magasins, commencer par les grands magasins, commencer par les objets.

*Michel Butor* — J'aime beaucoup voir passer les gens, naturellement cela m'intéresse beaucoup et à l'intérieur des grands magasins, il y a des gens.

*Jacques-Alain Miller* — Mais pas dans les catalogues.

*Michel Butor* — Les catalogues sont faits pour attirer les gens. Les catalogues sont faits pour vendre, pour que les gens dépensent. Dans les catalogues, on voit les objets ; si on va chez les gens, et que l'on connaît un peu les catalogues, alors on reconnaît les objets.

*Jacques-Alain Miller* — Georges Canguilhem – qui a été mon maître – lui, au contraire, quand il allait quelque part, il s'asseyait dans un café, et regardait passer les gens. C'était son rapport fondamental à la réalité. J'essaie de me repérer. Votre rapport

fondamental à la réalité n'est pas celui de Canguilhem. Cela passe par le catalogue, et cela arrive aux grands magasins comme une sorte de mise en scène du catalogue. C'est un autre mouvement. Il faudrait écrire l'histoire des grands magasins dans la littérature. *Au bonheur des dames*...

*Michel Butor* — Bien sûr.

*Nathalie Georges-Lambrichs* — En même temps, on entend les gens, dans *Mobile* ou dans la *Description de San Marco*<sup>8</sup>.

*Jacques-Alain Miller* — Autant je n'ai pas compris *Mobile*, autant, quand j'ai fini par aller à Venise, j'ai trouvé que *Description de San Marco* était criant de vérité, et j'ai recommencé à lire du Butor...

*Michel Butor* — Beaucoup de gens m'ont dit qu'une fois qu'ils étaient allés aux États-Unis, ils avaient trouvé *Mobile* criant !

*Jacques-Alain Miller* — Oui, mais j'ai attendu 1980 pour connaître New York...

*Michel Butor* — Évidemment, il y a beaucoup de choses qui sont arrivées aux États-Unis depuis, mais quand même, cela conserve une certaine actualité.

*Alain Grosrichard* — À côté du grand magasin, il y a aussi quelque chose qui modifie votre rapport à la vision d'un pays, c'est la vue d'avion. Vous êtes, là, très proche d'un texte de Lacan, « Lituraterre », qu'on évoquait tout à l'heure, où Lacan décrit son voyage de retour du Japon au-dessus de la Sibérie, les ruissellements, les traces, les marques. Une des choses tout à fait neuves que vous avez apportées dans *Mobile*, tient au fait que voir du ciel un pays modifie complètement l'abord que l'on peut en avoir...

*Jacques-Alain Miller* — Oui, l'œuvre a donné les photos de Yann Arthus Bertrand...

## Points de vues

*Michel Butor* — C'est très juste. J'aime beaucoup voyager en avion et j'aime beaucoup le paysage vu d'avion. Je me souviens qu'une fois, un jeune steward me dit : « Dans l'avion, il ne faut surtout pas se mettre près de la fenêtre, parce qu'il y a des vibrations. Ce n'est pas commode si on a besoin d'aller aux toilettes. De toutes façons, en avion, il n'y a rien à voir. » Évidemment, il pensait aux nuages, à l'intérieur des nuages, on ne voit que du blanc ou du gris. Mais si les nuages s'entrouvrent, on a des percées extraordinaires. Quand il n'y a pas de nuages, le paysage d'avion est quelque

---

8. Cf. Butor M., « Description de San Marco », *Le Génie du lieu 1*, O.C. V, op. cit., p. 497-595.

chose pour moi d'absolument fascinant. Mais s'il disait « il n'y a rien à voir », c'est qu'il ne savait pas en parler, et comme il était incapable d'en parler, il était incapable même de regarder, parce qu'il n'isolait pas les choses.

Nous avons une vision du paysage, une vision de piéton ou une vision cavalière, comme on disait autrefois. Nous avons des quantités de peintres qui nous ont donné des exemples de paysages. On voit un paysage, on dit : « Tiens ! c'est un Ruysdael », ou bien : « Tiens ! c'est un Monet ». Nous savons identifier des organisations à l'intérieur du paysage, tandis qu'en ce qui concerne la vue d'avion, nous sommes démunis. C'est tout récent qu'il y ait une grande mode de la photographie. Auparavant, il y avait très peu de choses. Chez Saint-Exupéry, il y a de temps en temps des paysages vus d'avion. Il y en a très peu, mais ils sont très beaux. C'est étonnant, c'est une singularité. Nous en avons très peu dans la littérature, dans les romans. Dans le prix Goncourt, les gens prennent les avions, mais ne regardent pas depuis l'avion.

Je trouve, moi, qu'il y a beaucoup de choses à voir de l'avion. En ce qui concerne les États-Unis, la vision de l'avion est particulièrement révélatrice, parce qu'on voit vraiment des géographies différentes. Lorsqu'on est sur la côte Est, donc la vieille Amérique, la Nouvelle-Angleterre, les Treize Colonies, on a une organisation comparable à l'organisation européenne. On a des villes, des villages, et à partir de ces villes et de ces villages, on a des routes qui vont en étoile, pour rejoindre les autres villes. Mais une fois qu'on traverse les Appalaches, qu'on se trouve dans le Middle West, le paysage change complètement. C'est encore plus frappant quand on est en avion.

Lorsqu'on est au ras du sol, évidemment on est frappé par le fait que les routes sont toutes droites. On est frappés, aussi, du fait de la récurrence des noms. Quand on est en avion, on voit que le paysage est un paysage qui a été décidé d'avance, depuis le lieu du pouvoir (à l'Est), c'est-à-dire qu'on a quadrillé cet immense espace. On l'a quadrillé avec des routes est-ouest et des routes nord-sud. Au croisement de ces routes, se sont installées des stations qui sont devenues peu à peu des villes. On a le règne, incomplet bien sûr, mais poussé extraordinairement loin, le règne de l'angle droit. Avec ces routes qui se croisent dans leur angle droit, et dans le point de rencontre de deux routes principales, il y a une ville qui se développe avec des rues qui se croisent à angle droit, avec des maisons qui sont rectangulaires. À l'intérieur de ces maisons rectangulaires, il y a des pièces rectangulaires. Et sur ces pièces rectangulaires, il y a des tableaux rectangulaires. Ici aussi nous sommes dans une pièce rectangulaire, avec des tableaux rectangulaires. Quand on va plus loin encore, c'est une organisation complètement différente. Ce sont les déserts. On voit la nature avec très peu de routes qui se faufilent à l'intérieur. La vue d'avion nous fait donc voir les choses d'une façon toute différente.

Je voudrais revenir sur la vue du pays étranger depuis la terrasse du café, parce qu'il n'y a pas partout des terrasses de café. Aux États-Unis, en particulier, il n'y a pas de terrasse de café. Il y en a quelques-unes à New York, mais c'est parce que New York, ce n'est pas encore tout à fait les États-Unis. Dans une ville américaine, on ne trouve pas de terrasse de café. En Angleterre non plus. Il y a des pubs, ce qui n'a rien à voir avec une terrasse de café.

*Alain Grosrichard* — Dans vos *Improvisations sur Michel Butor*<sup>9</sup>, sous-titré *L'écriture en transformation*, que vous avez dédié aux étudiants et aux professeurs de l'université de Genève où j'ai eu l'honneur d'être votre collègue – vous parlez de ces paysages américains vus d'avion, qui renversent singulièrement nos manières habituelles de percevoir les choses. Il m'a d'ailleurs suffi d'ouvrir mon exemplaire pour m'en convaincre. Tenez, je l'ai ici. Je vous le passe... Allez-y... Ouvrez-le.

*Michel Butor* — Quel diable va sortir de la boîte ? [*Rires*] Bien, je l'ouvre... Ah ! il est imprimé à l'envers ! C'est merveilleux, cette erreur. Elle est évidemment tout à fait involontaire. Mais cela me plaît.

*Alain Grosrichard* — Pour revenir à vos deux casquettes, ce livre, c'est la retranscription d'une série de cours donnés aux étudiants, conçus comme des variations sur le thème : « Comment j'ai écrit certains de mes livres », où vous ne cessez de passer et repasser la frontière entre deux activités bien différentes et extrêmement cloisonnées : celle d'écrivain et celle de professeur. Je me souviens des examens d'histoire littéraire que nous faisons passer ensemble, car nous formions des couples. Je me rappelle un examen qui portait sur l'histoire littéraire. Nos sujets se réduisaient à quelques mots, inscrits sur un bout de papier plié en deux, que l'étudiant choisissait au hasard. Il faisait son petit topo, puis nous l'interrogeons. J'étais toujours ravi d'officier avec vous, parce que chaque sujet sur lequel vous interveniez était pour moi l'occasion d'apprendre. Un de ceux que vous aimiez poser, c'était : « Ceci tuera cela ». Vous en souvenez-vous ?

*Michel Butor* — « Ceci tuera cela » ? Bien sûr !

*Alain Grosrichard* — Évidemment, vous attendiez que l'étudiant ou l'étudiante fasse le rapport avec le titre du fameux chapitre de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo<sup>10</sup>, et le commente en évitant de paraphraser. Mais l'écrivain Michel Butor n'avait-il pas autant à dire sur ce sujet que le professeur ? Comment réagiriez-vous aujourd'hui devant cette prophétie hugolienne : ceci tuera cela, le livre tuera l'édifice, l'imprimé tuera la cathédrale ? Pensez-vous qu'au-delà de l'imprimé, il y aura quelque chose, ou qu'il y a déjà quelque chose qui permette de dire : ceci, par exemple internet, le virtuel, tuera cela, qui sont les livres que j'ai écrits ?

*Michel Butor* — D'abord, je pense que ceci n'a pas tué complètement cela. De toutes façons, les cathédrales ont subsisté, la religion à laquelle elles sont liées survit, et surtout, la cathédrale a été chez Hugo en particulier un modèle extraordinaire pour le livre. Si Hugo appelle son livre *Notre-Dame de Paris*, ce n'est pas simplement parce

---

9. Cf. Butor M., « Improvisations sur Michel Butor. L'écriture en transformation », Paris, La Différence, 1994, à paraître dans le volume XI des *O.C.*, en 2010.

10. Cf. livre cinquième, chap. II.

qu'il y est question de Notre-Dame de Paris, mais parce qu'il veut que le livre lui-même soit un équivalent de Notre-Dame de Paris. Notre-Dame de Paris est pour lui un modèle de la littérature. Cela se rencontre chez d'autres écrivains, chez Huysmans, bien évidemment avec *La Cathédrale*. Puis chez Proust, *La Cathédrale*, le premier modèle pour *La Recherche du temps perdu* jusqu'au moment où il déclare que le livre qu'il veut faire ne doit pas être seulement comme une cathédrale, mais aussi comme une robe. C'est une déclaration magnifique, ce qui montre le côté maternel de la littérature.

En ce qui me concerne, *Description de San Marco* est tout à fait dans le fil de cette tradition du livre qui prend comme modèle un édifice. Le livre n'a pas détruit les cathédrales. Au contraire, il nous a permis de les voir autrement, de les voir dans un détail tout différent. Avant *La Recherche du temps perdu*, Proust traduit le livre qui s'appelle *La Bible d'Amiens* de Ruskin<sup>11</sup>, ce qui est un exemple magnifique de superposition du livre et de la cathédrale. Le meurtre n'a pas été perpétré. C'est plutôt une opération chirurgicale, qui permet à un malade de revivre d'une nouvelle façon. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, les cathédrales étaient vraiment extraordinairement malades, elles tombaient en morceaux.

S'il n'y avait pas eu le travail gigantesque de Viollet-le-Duc, la plupart de celles que nous admirons n'existeraient plus. Hugo sent très bien qu'elles vont s'écrouler et c'est le livre qui a donc permis la restauration des cathédrales.

## Grammaire

*Jacques-Alain Miller* — La basilique San Marco, on peut dire que c'est un personnage de votre œuvre. C'est l'équivalent de ce qu'est le personnage pour un romancier traditionnel. En revanche, est-il excessif de dire que votre œuvre littéraire est une œuvre sans personnage ?

*Michel Butor* — Non !

*Jacques-Alain Miller* — Le seul personnage, c'est essentiellement le pronom. À part cela, il y a les figures d'écrivains. Vous n'avez rien créé d'équivalent à *Madame Bovary*, ou même à *Cinna*.

*Michel Butor* — C'est certain.

*Jacques-Alain Miller* — Une œuvre de pronoms.

*Michel Butor* — Oui, il y a des personnages types, des figures grammaticales. Je n'ai jamais cherché à faire un personnage comme Madame Bovary. Non. J'ai cherché par l'intermédiaire de personnages à exprimer des rapports.

11. Cf. Ruskin J., *La Bible d'Amiens*, préface, traduction et notes de Marcel Proust, Paris, éd. Bartillat, 2007.

*Jacques-Alain Miller* — Pas de ligne générale, un monde de pronoms, une œuvre qui présente un foisonnement métonymique, qui se développe en réseaux, où tout circule. C'est presque contradictoire avec l'idée d'œuvres complètes. Évidemment, vous continuez d'écrire, et vos *Œuvres complètes* continuent d'augmenter. On demandera un jour si vos entretiens – vous en avez fait d'innombrables – font partie de ces œuvres, avec quelques conversations, et si cela va jusqu'à vos notes de blanchisserie, ce sera absolument butorien. Depuis 1962, où j'avais dix-huit ans et où je ne comprenais pas *Mobile*, il est vrai que le monde est maintenant devenu butorien.

*Michel Butor* — Oui, c'est vrai. Ce n'est peut-être pas bien d'ailleurs. Il devrait être butorien d'une autre façon.

*Jacques-Alain Miller* — Nous sommes à l'opposé complet. Alors que Barthes a vraiment ferrailé avec un courage admirable, il faut le dire, pour la nouvelle critique, pour la nouvelle littérature, à la fin il confiait qu'il s'était forcé pour défendre tout cela, sauf pour *Mobile*. Pour le reste, il aimait la tradition. Cela a fini par émerger avec son *Plaisir du texte*<sup>12</sup>. Loin de faire scandale, le petit livre a été accueilli avec un soupir de soulagement. Enfin, le fils prodigue revenait à la littérature traditionnelle, ce qui n'était pas son intention. À ce moment-là, l'Académie lui ouvrait ses portes.

*François Regnault* — Je voudrais revenir à la question d'Alain Grosrichard. Vous commencez dans ce volume X de vos œuvres complètes intitulé *Recherches*, un article par : « je suis vieux jeu ». Je trouve en réalité que c'est le contraire, parce que c'est à ce moment-là que vous parlez finalement d'internet, tout ce qui est supposé virtuel. Vous allez y répondre un peu, et j'aimerais que vous répondiez aussi parce que d'une certaine façon, là non plus, « ceci qui arrive, ne tue pas cela », me semble-t-il.

*Michel Butor* — Je vais essayer de faire une seule avec vos deux questions. Si je réussis à les tresser ensemble, ce sera formidable. Je ne suis pas sûr d'y arriver. En ce qui concerne « l'après-livre », le livre n'a pas toujours eu la forme que nous lui connaissons. Le livre comme ceux que nous feuilletons, est daté de la période alexandrine. Auparavant il n'y avait pas ce qu'on appelle le *codex*. Il y avait des *volumes*, c'est-à-dire des rouleaux. Le livre n'a pas toujours eu cette forme, et il n'a pas toujours eu ce support, il peut par conséquent avoir de nouvelles formes et de nouveaux supports, qui vont d'ailleurs permettre d'étudier les livres précédents beaucoup mieux. Quand on va dans une grande bibliothèque, si on demande à consulter un livre rare, on le consulte sur un écran, on ne vous le met pas dans les mains ; les gens ont tous des écrans devant leur bureau et beaucoup de livres anciens sont consultés par l'intermédiaire de techniques nouvelles. Ceci est en train de se développer d'une façon évidemment considérable. Cela ne fait pas disparaître complètement le livre précédent,

12. Cf. Barthes R., *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. Points, 1982, repris dans *O.C.* IV, Paris, Seuil, 2002, p. 217-264.

mais cela fait ressortir des aspects nouveaux de ce livre, des choses auxquelles on ne pensait pas du tout. Les ordinateurs permettent d'étudier les livres, d'une façon complètement différente de la façon dont on les étudiait auparavant.

Umberto Eco a fait un éloge du livre dont nous avons l'habitude, comme d'un chef-d'œuvre intouchable, au sommet de la pensée humaine. Je suis un homme du livre, passionné par cela, mais je sais très bien que c'est un moment à l'intérieur d'un développement, et que nous allons vers quelque chose de différent. La lecture sur internet, pour simplifier, va faire disparaître les livres de poche, mais ne fera, évidemment pas disparaître les livres qui ont une qualité, eux, visuelle, tactile. D'où le développement considérable, dans ces dernières années, un peu partout, du livre d'artiste, c'est-à-dire du livre considéré comme un objet, un objet d'art, un objet palpable.

Deuxième point : les *Œuvres complètes*. En effet, les œuvres ne sont jamais complètes.

*Jacques-Alain Miller* — Œuvres pseudo complètes ?

*Michel Butor* — Œuvres pas encore complètes.

*Mireille Calle-Gruber* — En voie de complémentation, par exemple, dites « complètes »<sup>13</sup>. Ne serait-ce que parce que Michel continue à écrire. Il y aura donc, en 2011, un arrêt, avec des *Œuvres Complètes* provisoires, c'est-à-dire douze volumes de mille deux cents pages chacun. Et puis, dans trois ans peut-être, un « Supplément au Voyage de Michel Butor » ! L'entreprise, en tout cas, a le mérite de faire apparaître la masse et le polymorphisme de l'écriture butorienne ; elle permet de prendre la mesure de l'incomplétude fondamentale, constitutive de cette œuvre.

*Alain Grosrichard* — Par exemple, est-ce que vous intégreriez les traductions dans vos œuvres complètes ? Parce que vous n'avez pas l'idée de la traduction naïve, triviale, en disant : l'original est en français, et en japonais, en chinois, cela ne fait pas partie de ce que j'écris. Je pense vous avoir lu, en avoir parlé avec vous : vous considérez la traduction comme productrice de quelque chose de nouveau, qui à la fois vous appartient et appartient à l'autre. C'est un passage de frontière. Vous en parlez tout le temps, n'est-ce pas ?

*Michel Butor* — Certainement. La dernière conférence que j'ai faite – c'est peut-être la dernière conférence que je ferai, mais cela, on ne sait jamais...

*Nathalie Georges-Lambrichs* — Ce sera pour le volume XIII, XIV ?

*Michel Butor* — Oui ! Donc la dernière conférence que j'ai faite, c'était à l'Institut national genevois, sous le titre « Problématique des œuvres complètes ». Le thème de

---

13. Outre les *Œuvres complètes*, en cours de publication, M. Calle-Gruber a édité *Michel Butor. Déménagements de la littérature* aux Presses de la Sorbonne Nouvelle en 2008 (accompagné d'un DVD avec les films de Michel Butor).

cette conférence, c'est qu'il est impossible d'avoir des œuvres vraiment complètes. Ce qu'on appelle d'habitude « œuvres complètes », l'œuvre, est le noyau d'une nébuleuse extraordinairement complexe. Dans ces œuvres complètes, sont repris les textes que j'ai publiés déjà dans des volumes normaux, dans des livres normaux, imprimés, que l'on peut acheter dans les librairies, ou consulter assez facilement dans les bibliothèques.

Mais il y a toutes sortes de choses autour. Par exemple, l'année prochaine, il y aura le volume XI, dans lequel il y aura les *Improvisations*. Il s'agit de l'écriture de cours que j'avais donnés à Genève. J'avais pendant des années maintenu, aussi séparés que possible, mon travail de professeur et mon activité d'écrivain. C'était indispensable. Mais pour la dernière année, ce sont mes collègues qui m'ont demandé de parler de mon expérience de la vie littéraire, de ce que j'avais traversé. C'est ce qui a donné les *Improvisations sur Michel Butor*. Je ne pouvais faire ce cours que la dernière année. Il y aura dans ce volume XI, les sept volumes d'improvisation qui sont parus. Improvisations sur Flaubert, Rimbaud, Henri Michaux, trois volumes sur Balzac, et puis sur Michel Butor.

Mais j'ai fait beaucoup d'autres cours à Genève, qui ont été enregistrés. Alors, ces cours faits à Genève font-ils partie des œuvres complètes ? Je ne les ai pas repris, je ne les ai pas mis au point, et je ne le ferai pas. Mais peut-être qu'un jour quelqu'un fera cela. Les cours de quelqu'un, ce peut être des œuvres très importantes. Hegel n'a publié lui-même que quelques livres, la *Phénoménologie de l'esprit*, la *Grande Logique*, l'*Encyclopédie*. Tous les autres livres de Hegel, ce sont des cours qui ont été rédigés par ses élèves. Alors c'est une question qui se pose, non seulement pour moi, mais pour des quantités d'autres écrivains : quel est le statut de ces œuvres-là ?

*Jacques-Alain Miller* — Les Séminaires de Lacan, par exemple.

*Michel Butor* — Bien sûr.

*Jacques-Alain Miller* — Vous avez croisé Lacan ?

## Enveloppements et ramifications

*Michel Butor* — Oui, bien sûr, je l'ai croisé.

*Mireille Calle-Gruber* — La forme-livre, elle-même n'y suffira pas, car il y a d'autres genres de création. Les films par exemple. Vous avez écrit des scénarii, les avez réalisés avec Jean-Michel Vecchiet, notamment, *Le Fantôme de l'enfant marcheur* qui est un court-métrage sur Rimbaud. Vous avez tourné dans certains de ses films : *La Voie des statues* par exemple qui est un voyage vers Pékin avec Rodin. Il y a aussi les créations musicales, où vous êtes sur scène en récitant vos textes. Vous dialoguez avec un piano pour *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*,

et vous avez, avec Henri Pousseur, inventé des façons nouvelles de collaboration entre les arts, comme *Votre Faust*, ou *Déclaration d'orage*. Il faudrait même des objets supplémentaires, des supports autres que le livre ; des satellites de l'œuvre : ce sont ces *avant-livres*, comme on dit « avant-goût », tous les petits ou grands livres faits avec des artistes dont les textes sont ensuite repris, seuls, recomposés et augmentés, et qui, finalement, produisent tout à fait autre chose puisqu'il y a une *reconstellation*. Bref, on n'y arrivera pas.

*Jacques-Alain Miller* — Votre mouvement de création va plutôt vers la multiplication, la diversification, que vers le rassemblement, vers le chef-d'œuvre. Cela ne va pas vers le resserrement.

*Michel Butor* — Manifestement, non.

*Jacques-Alain Miller* — Dilatation. Il y a une sorte de métonymie infinie, sans ce que nous appelons, avec Lacan, « point de capiton », c'est-à-dire le moment où cela s'arrête en un point bien précis.

*Michel Butor* — Cela s'arrête pour repartir.

*Jacques-Alain Miller* — Voilà. *La Tentation de Saint-Antoine*, *Salammbô*, *Bouvard et Pécuchet*, on a l'impression que ce sont des îles, des sommets de montagnes. Un Chateaubriand décide de rassembler l'essentiel de son être dans les *Mémoires d'outre-tombe*. Tandis que chez vous, cela se présente sous la forme américaine. On dirait que vous l'écrivez déjà comme vu d'avion. À la fois vu au microscope, et vu d'avion.

*Alain Grosrichard* — C'est vous qui êtes le point de capiton.

*Michel Butor* — Si vous voulez, c'est moi.

*Nathalie Georges-Lambrichs* — Un peu comme Montaigne, où il y a un creux dans l'œuvre, matrice de quelque chose qui n'est pas écrit et ne cesse donc de s'écrire, à perpétuité, le « Roman des jumeaux » en étant un foyer.

*Jacques-Alain Miller* — En même temps, cela compte beaucoup pour vous d'être à distance de Paris...

*Nathalie Georges-Lambrichs* — Et... à l'écart<sup>14</sup>.

*Michel Butor* — Oui.

---

14. Tel est le nom de la maison où vivent Michel et Marie-Jo, sa femme, à Lucinges.

*Jacques-Alain Miller* — Il y a les écrivains qui aiment Paris, qui sont à l'aise à Paris, dans les salons et les coteries de Paris, et puis il y a ceux qui la rejettent, comme Jean-Jacques Rousseau, ou comme vous-même.

*Michel Butor* — J'ai écrit un texte qui s'appelle « Je hais Paris », c'est un texte qui m'avait été demandé par une revue allemande. [*Rires*]

*Jacques-Alain Miller* — Eux, ils adoraient Paris à une certaine époque.

*Michel Butor* — Cette haine de Paris, c'est un amour contrarié naturellement. J'aime beaucoup Paris, mais j'ai besoin de distance en effet. J'aime beaucoup me promener dans Paris, rencontrer les Parisiens, être dans des salons parisiens. [*Rires*] C'est un grand plaisir, mais ensuite, je prends du recul, je vais dans ma montagne. Je me sens assez voisin de Rousseau à cet égard.

*Hervé Castanet* — Je voudrais reprendre ce débat sur le détail et le chef-d'œuvre. Dans vos entretiens publiés chez Argol<sup>15</sup>, vous dites : « il y a beaucoup d'obstacles naturellement entre le monde et moi, tout le temps, partout et de tous ordres, mais les obstacles sont là pour être contournés, traversés, dépassés, on y arrive plus ou moins selon les circonstances ». Je me demandais si le biais du détail, du fragment, de la petite partie n'est justement pas votre façon de vous débrouiller avec ces obstacles. Votre choix est plutôt de prendre le monde par le cheminement, le trajet, la géographie, la métonymie, l'inscription, le bout d'histoire, plutôt que par l'idée. Votre monde, ce serait plutôt le monde dans sa matérialité : vous en faites l'épreuve, en en étant séparé ?

*Michel Butor* — C'est très juste. C'est d'ailleurs sans doute pour cela que j'ai renoncé à la philosophie pour la littérature. Je suis quelqu'un de l'expérience, je dirais dans tous les sens du mot expérience, quelqu'un de l'expérience plutôt que quelqu'un de l'idée, au sens platonicien.

*Hervé Castanet* — Quelque chose insiste, le fragment, le détail, il s'agit de se raccrocher aux petits éléments du réel, plutôt qu'à la compréhension ou à l'idée...

*Michel Butor* — Mais naturellement, je cherche toujours la compréhension, je cherche toujours à faire émerger des idées, mais je suis très sensible au fait que l'on n'arrive pas à être complet. Pour comprendre la réalité, il faudrait l'être et évidemment on ne peut pas l'être, donc on comprend un peu.

*Jacques-Alain Miller* — Parce qu'on est jumeau.

---

15. Butor M., *Rencontre avec Roger-Michel Allemand*, op. cit., p. 65.

*Michel Butor* — Parce qu'on est toujours jumeau, oui, on est plus ou moins jumeau.

*Jacques-Alain Miller* — Pour pouvoir différencier un jumeau d'un autre, il faut regarder les plus petits détails.

*Michel Butor* — Exactement ! Exactement !

*Jacques-Alain Miller* — Vous êtes leibnizien sans la théodicée : vous êtes l'homme du détail, de la monadologie, de la mise en relation de tout avec tout, à la surprise d'ailleurs du lecteur, mais sans principe d'harmonie universelle, sans un Dieu qui calcule, vous n'êtes pas du tout cartésien mais leibnizien.

*Michel Butor* — Vous avez tout à fait raison. La pensée de Leibniz a eu beaucoup d'influence sur moi, mais je suis en effet contre la théodicée [*rires*]. Je ne justifie pas Dieu ; s'il y a un Dieu, il n'a pas besoin d'être justifié de toute façon. En tous les cas, moi, je ne le justifie pas, au contraire.

*Jacques-Alain Miller* — Cette histoire de jumeaux, de pronoms, de « ceci tuera cela », fait penser à l'équivoque que Lacan souligne : quand on dit « tu es cela », avec la valeur « tuée ». Ce rapport aux jumeaux est-il ancien pour vous, personnel ?

*Michel Butor* — Pas spécialement.

*Jacques-Alain Miller* — Vous n'avez pas vécu un rapport de gemellité, un rapport d'échanges, où le « je » devient le « tu », le « tu » le « je » ?

*Michel Butor* — Oui, j'ai eu beaucoup d'échanges avec beaucoup de gens. [*Rires*]

*Jacques-Alain Miller* — Oui, mais dans l'enfance ?

*Michel Butor* — Dans l'enfance non, pas spécialement, je ne me souviens pas d'avoir rencontré spécialement des jumeaux. J'ai passé mes trois premières années à Mons-en-Barœul, et ensuite je suis venu à Paris, donc je suis un parisien typique. J'ai commencé par habiter rue du Cherche-Midi, nom de rue qui me convient très bien, et ensuite nous avons déménagé pour nous trouver rue de Sèvres, juste en face de la rue Vaneau, pour moi c'était un endroit idéal.

*Eberhard Gruber* — Hundertwasser a dit : « la ligne droite mène à l'enfer ». J'ai l'impression que toute la discussion que nous avons entendue tourne un petit peu autour de l'enfer. Vous, vous êtes déjà dans la *Matière de rêves*<sup>16</sup>, vous êtes au plan des lignes

---

16. Cf. Butor M., « Matière de rêves », *o.c.* VIII.

fractales, vous êtes au plan d'une écriture courbe, donc la question d'une unicité est obsolète, et le terme de la gémellité ne se pose pas ou plus alors chez vous. Il y a une multiplication qui ne s'arrête pas. C'est là qu'est la *Matière de rêves* à mon avis, pas dans les lignes droites.

*Michel Butor* — Je m'intéresse beaucoup aux lignes droites aussi, j'ai parlé du quadrillage du Middle West et de l'œuvre de Mondrian à partir du moment où il adopte la ligne droite.

*Eberhard Gruber* — Oui, mais cela s'est contextualisé dans les entrecroisements et dans les lignes de fuite.

*Michel Butor* — Voilà, sinon je procède plutôt par enveloppements, disons, par enveloppements et ramifications.

### « Professeur d'ignorance »

*Bernard Lecœur* — Pourrait-on revenir un peu sur la question de l'enseignement ? Vous vous êtes beaucoup exprimé sur les systèmes d'enseignements, leurs mérites, leurs défauts comparés en raison de votre grande expérience, mais il y a un abord de l'enseignement chez vous qui paraît aller bien au-delà de la question de la transmission. C'est celui où vous posez que l'enseignement, selon vous, est intimement lié à la littérature. Enseigner et avoir une activité littéraire, à un certain moment, cela ne se distingue plus.

J'avais cru comprendre qu'il y avait deux orientations pour répondre à cette question. D'abord, la question de l'écrit excède celle du livre, le livre est une partie de l'écrit. Autrement dit, quand on parle, cela procède d'une certaine écriture et donc l'enseignement à ce titre-là, effectivement, peut revenir à une certaine activité littéraire. D'un autre côté, vous dites aussi que vous êtes un grand lecteur, que dans le cadre de vos enseignements vous lisiez beaucoup ; là encore, je me disais qu'il y avait un certain rapport entre l'activité littéraire et l'enseignement, l'un étant plus ou moins secrètement le lecteur de l'autre.

*Michel Butor* — Pour moi, il y a beaucoup de relations entre l'enseignement et la littérature. Lorsque j'étais à Genève, il était très important pour moi de séparer les deux choses, séparer les deux casquettes. C'est seulement au dernier semestre que j'ai pu faire ce cours, qui ne s'appelait pas « Sur Michel Butor », qui s'appelait « La littérature en transformation ». Cela a été très difficile pour moi de bien maintenir cette séparation. Cela m'a aidé d'ailleurs d'enseigner à Genève alors que ma famille vivait ailleurs, à Nice par exemple, ou bien de l'autre côté de la frontière. Cela m'aidait à ajuster les deux personnages.

Mais dans tout ce que j'ai écrit, il y a une visée pédagogique, ce n'est pas par hasard que j'ai été professeur. C'était essentiel pour moi, ce métier-là. J'étais fait pour

cela certainement. L'enseignement m'a beaucoup apporté dans deux domaines. Premièrement, cela m'a obligé à ces lectures, cela était très important pour moi.

*Jacques-Alain Miller* — Vous avez toujours été un grand lecteur.

*Michel Butor* — J'ai toujours été un grand lecteur, mais à cause de l'enseignement, j'ai été amené à relire un certain nombre de fois un grand nombre de textes, ce que je n'aurais pas fait de la même façon sans l'enseignement. L'enseignement m'a aussi beaucoup apporté pour l'écoute de la transformation autour de moi. Les étudiants étaient très importants pour moi. J'avais des conversations avec eux, mais ce n'était pas tellement ce qu'ils me disaient, quelquefois oui, mais c'était la façon dont ils écoutaient, ce qu'ils comprenaient ou ce qu'ils ne comprenaient pas.

J'ai toujours improvisé mes cours, ils étaient très préparés naturellement, mais il y avait toujours le moment d'improvisation. J'avais les lectures prêtes, mais je parlais sans notes, parce que cela me permettait d'inventer des choses, de regarder l'assistance et de percevoir les fluctuations de l'attention. En faisant des conférences à l'étranger, il fallait que je tienne compte du degré de compétence linguistique de l'auditoire. Il y avait des moments où je me rendais compte que l'auditoire ne suivait plus. Il fallait que je ralentisse mon débit et que je simplifie mon vocabulaire, jusqu'au moment où cela se mettait à résonner convenablement. Il y avait d'autres moments où, au contraire, il fallait accélérer un peu. Cela, c'était très important pour moi.

Très souvent les professeurs se lamentent en disant que les étudiants ou les élèves, d'aujourd'hui, « décidément, ne savent plus rien ». Les étudiants d'aujourd'hui ne savent plus ce que nous savions, ce que les gens de mon âge savaient à leur âge, mais ils savent quantités d'autres choses que nous ne savons pas encore. Ils ont énormément à nous apprendre à cet égard, et ils ont énormément à nous apprendre en nous manifestant cette ignorance.

J'ai été frappé quand je suis arrivé comme professeur à l'université de Genève, je me suis dit : « Pays protestant, donc il y a des choses que les étudiants vont savoir. Ce n'est pas la peine de leur expliquer qui est Abraham, ou ce que c'est que *l'Ecclésiaste*. C'est le protestantisme ! Ils ont cela dans le sang. » Je me suis rendu compte que c'était absolument faux, ils n'avaient plus rien de cette éducation traditionnelle protestante ; comme il s'agissait de littérature française, il fallait perpétuellement avoir des références à la Bible et cela m'obligeait à rendre compte d'un déplacement culturel considérable. Le monde des références pour un étudiant avait changé en trente ans, en quarante ans, en cinquante ans, et ce, jusque dans le détail.

*Nathalie Georges-Lambrichs* — Vous dites – je crois que c'est dans les *Entretiens* publiés chez Argol – : « je suis un professeur d'ignorance », cela parle aux psychanalystes à qui Lacan recommande de lire Nicolas de Cues...

*Michel Butor* — Un professeur est en général quelqu'un qui transmet un savoir, il a donc l'impression de savoir et il transmet ce qu'il sait à ses étudiants. C'est simple, je l'ai fait aussi comme professeur, naturellement, mais j'ai essayé aussi toujours de montrer ce qui manquait, ce qu'on ne savait pas, quels étaient les trous dans notre savoir. Même dans un exemple tout simple : on parle d'un écrivain, on a un certain nombre de documents à notre disposition, donc il y a un certain nombre de choses que l'on sait. Parmi celles-ci, on met en évidence des choses que l'on ne sait pas. Il y a un trou, donc il y a quelque chose que l'on doit inventer. C'est la même chose dans tous les domaines. Évidemment les professeurs, les savants ont tendance à croire qu'ils savent, surtout à faire croire qu'ils savent. Il faut donc perpétuellement remettre le doigt sur ce qui fait un peu mal peut-être, remettre le doigt sur les lacunes, les endroits où l'on ne sait pas. Prenons par exemple la physique atomique, le CERN<sup>17</sup> à côté de Genève, ils sont à la recherche du boson de Higgs.

*Jacques-Alain Miller* — Ils ne savent pas qu'ils vont faire exploser la planète ! [*Rires*]

*Michel Butor* — Le boson de Higgs, c'est un nom absolument magnifique, mais c'est l'exemple même du trou dans notre connaissance. On l'imagine. Il y a une théorie, on a une idée assez généralement admise selon laquelle il faut qu'il y ait cette particule ; or, on ne l'a jamais vue, on ne l'a jamais trouvée. On construit une gigantesque machine et pour l'instant, on ne l'a pas encore trouvée.

*Jacques-Alain Miller* — Quand François Regnault et moi nous étions à l'École normale, nous avons fait un distique qui était : « À chacun sa chacune / à Lacan sa lacune. » [*Rires*] On en a fait beaucoup d'autres, mais tout ne peut pas être dit en public. Je n'aimerais pas que vous partiez sans nous dire comment vous avez croisé Lacan, à quelle occasion.

*Michel Butor* — C'était juste après la guerre, quand Jean Wahl, qui était mon professeur à la Sorbonne, a fondé le Collège philosophique.

*Bernard Lecœur* — Pas avant, pendant la période de l'occupation, au château de la Fortelle ?

*Michel Butor* — C'est exact.

*Jacques-Alain Miller* — Vous aviez dix-sept, dix-huit ans, là ?

*Michel Butor* — Oui, j'avais dix-huit ans. Ensuite J. Wahl a créé son Collège philosophique et j'ai gagné quelque argent de poche en y étant portier. Puis je suis devenu

---

17. Organisation européenne pour la recherche nucléaire (Genève).

secrétaire du Collège philosophique, qui n'a pas pu garder son nom, parce que l'enseignement français, avec sa largeur d'esprit, a estimé que le terme de collège était spécifiquement destiné à des établissements de l'enseignement secondaire. Cela s'est appelé ensuite Colloques philosophiques, mais on parlait toujours du Collège philosophique, et c'est d'ailleurs le nom qu'il a repris. Aujourd'hui, le ministère de l'Éducation nationale admet que l'on puisse parler d'un Collège philosophique. Il y a une évolution, mais quelle lenteur tout de même dans ce domaine. Lacan est venu faire des conférences au Collège philosophique, comme tout le monde, dirais-je. Des conférences qui étaient très bien, très intéressantes. [*Rires*]

*Alain Grosrichard* — Le stade du miroir, n'est-ce pas ?

*Michel Butor* — Oui.

*Jacques-Alain Miller* — Oui cela vous a marqué dans l'esprit de la gémellité, je crois.

*Michel Butor* — Oui, tout à fait.

## Un rêve extraordinaire

*Jacques-Alain Miller* — Il y a une chose, là que je voudrais satisfaire, une vieille curiosité de mes dix-sept ans. À l'époque, j'étais un grand admirateur de *Situations I* de Sartre que je trouvais insurpassable pour la littérature contemporaine – c'est ce que Sartre avait voulu faire croire et donc, il avait exécuté soigneusement Bataille, Blanchot, Ponge, etc. J'aimais sa force d'expression. Puis, j'ai été frappé par *Répertoire* qui avait un tout autre point de vue sur la littérature. J'ai beaucoup fréquenté ces pages que j'ai relues ce matin en vous attendant, en me souvenant de dissertations qui s'étaient appuyées sur le début de *Répertoire I* : « Le roman est une forme particulière du récit »<sup>18</sup>, point à la ligne.

Je me disais que toute votre œuvre est programmée dans les premières pages de *Répertoire* : l'idée que le « roman est une forme particulière de récit », et que le récit enveloppe chacun de la naissance à la mort – c'est une idée qui résonne avec celle de Lacan à la même époque : « jusqu'à notre mort, et depuis que nous comprenons des paroles, nous sommes perpétuellement entourés de récits, dans notre famille tout d'abord, puis à l'école, puis à travers les rencontres et les lectures »<sup>19</sup>.

Le départ, c'est donc cette grande rumeur de récits, que vous mettez en forme dans *Description de San Marco*. Vous distinguez alors, d'une part, les récits véridiques et vérifiables, qui ont un corrélat dans la réalité, une certaine adéquation avec la chose, et, d'autre part, les récits littéraires, qui ne s'appuient pas sur ce corrélat de réalité, qui ne sont pas vérifiables, mais qui produisent leur vérité eux-mêmes.

18. J.-A. Miller a en main l'édition originale de *Répertoire I* [Paris, éd. Minuit, 1960], épuisée et reprise aujourd'hui dans les *O.C.* II, *op. cit.* Cette citation [*O.C.* II, p. 21] et les suivantes sont donc référées à cette nouvelle édition.

19. *Ibid.*, p. 21.

Vous faites une transition dans le langage de l'époque : « il [le roman] est le domaine phénoménologique par excellence »<sup>20</sup>. La phénoménologie dont il s'agissait à l'époque était la philosophie de Husserl, qui avait inspiré Sartre et Merleau-Ponty : c'était le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité apparaît à la conscience.

Pourquoi prônez-vous le roman comme « recherche »<sup>21</sup> ? Parce qu'il y a, dites-vous, des formes littéraires qui font semblant d'être des récits vérifiables, en se présentant sous des formes standardisées traditionnelles. Elles tentent de nous faire oublier leur caractère littéraire. À l'opposé, il faut faire une littérature de forme nouvelle et expérimentale, où la littérature assume son statut de récit inventé, et qui communique avec la littérature fantastique.

À vingt-sept ans, tout armé sort de votre cerveau, comme Athéna, le programme de ce que vous allez faire votre vie durant. Vous en avez quatre-vingt-trois maintenant. Bien qu'extrêmement ramifiée, c'est comme une flèche, une flèche que vous avez lancée et qui a atteint une certaine cible au centre. Là je fais quasiment une petite conférence sur Butor devant Butor. [*Rires*]

Or, dans *Répertoire*, vous n'avez pas mis les textes par ordre chronologique. Les textes les plus anciens sont un Joyce et un Jules Verne. Puis, en 1950, celui sur les procédés de Raymond Roussel, vous aurez vos procédés à vous par la suite – et de là, comme suivant la loi d'une certaine parenté, on tombe sur Queneau, l'Oulipo, etc., il y a tout un réseau de transformations. À dix-sept ans, j'avais un certain rapport à ce que Lacan appelle le sujet supposé savoir, je pensais que tout avait du sens, je m'étais donc mis dans la tête qu'il fallait lire cela comme un texte à déchiffrer. Je me disais : qu'a-t-il mis après « Le roman comme recherche » ? Eh bien, en 1955, vous avez mis un texte sur l'alchimie<sup>22</sup>, un texte très peu connu sur l'alchimie, puis un autre sur John Donne, qui évoque la métempsychose : le *Progrès de l'âme*<sup>23</sup>. Ce n'est certainement pas par hasard, m'étais-je dit, si Michel Butor, après son programme littéraire, insère ici quelque chose sur l'alchimie et sur la métempsychose. Ce sont des termes qui voisinent chez Borges, mais lui, on voit bien qu'il n'y croit pas. Or, en vous lisant, je me demandais si vous ne croyiez pas à l'alchimie et à la métempsychose.

*Michel Butor* — Tout dépend ce qu'on entend par *croire*, mais évidemment, je n'y crois pas. J'ai été fasciné par les textes alchimiques et par l'aventure qui se manifeste à travers certains de ces textes-là. En ce qui concerne la métempsychose, je suis très impressionné par la façon dont cette croyance est répandue à l'intérieur de toutes sortes de cultures. Je ne participe pas à cette croyance, mais je me suis toujours

20. *Ibid.*, p. 22.

21. *Ibid.*, p. 24 : « À une nouvelle situation, à une nouvelle conscience de ce qu'est le roman, des relations qu'il entretient avec la réalité, de son statut, correspondent des sujets nouveaux, correspondent donc des formes nouvelles à quelque niveau que ce soit : langage, style, technique, composition, structure. Inversement, la recherche de formes nouvelles, révélant de nouveaux sujets, révèle des relations nouvelles. »

22. Cf. Butor M., « L'alchimie et son langage », *Répertoire I*, O.C. II, *op. cit.*, p. 26-32.

23. Cf. Butor M., « Sur le "Progrès de l'âme" de John Donne », *Répertoire I*, O.C. II, *op. cit.*, p. 33-39.

demandé pourquoi des gens pensaient de cette façon-là, ce que cela leur apportait, quels problèmes cela résolvait pratiquement pour eux. L'alchimie aussi bien que la métempsycose sont deux fictions, deux mythes qui, comme tels, font partie de la réalité, parce que tout l'imaginaire fait partie de la réalité.

*Jacques-Alain Miller* — Tout l'imaginaire fait partie de la réalité, les rêves même.

*Nathalie Georges-Lambrichs* — Ils sont la matière de l'œuvre qui se déploie, en particulier dans vos romans, où elle est concentrée de façon inouïe. *L'Emploi du temps*<sup>24</sup> est vraiment une application du texte que Jacques-Alain Miller vient de lire, une application absolument centrée et construite avec des plans, agencés selon une construction rigoureuse. Je crois que vous écriviez chez Lyotard, qui disait à quel point la complexité des plans que vous aviez établis pour écrire *L'Emploi du temps*, le fascinait. Il y a cette construction et puis l'alchimie, avec le texte qui met un point final à votre cycle de romans, le *Portrait de l'artiste en jeune singe*<sup>25</sup>. Ce qui déclenche le *Portrait de l'artiste en jeune singe*, c'est une rencontre avec ce monde, avec quelqu'un que vous avez rencontré en chair et en os, n'est-ce pas ?

*Michel Butor* — Oui, justement avec le monde des alchimistes contemporains, avec tout ce que cela peut ouvrir.

*Bernard Lecœur* — Pour revenir aux rêves, la *Matière de rêves* s'étend sur cinq volumes, je crois ?

*Michel Butor* — Oui, mais ces cinq volumes, cela fait quelques pages de celui-ci.

*Bernard Lecœur* — Tout de même, il y a de la matière !

*Michel Butor* — Oui. [Rires]

*Bernard Lecœur* — En première page du premier volume, figure votre adresse : « aux psychanalystes », virgule, « entre autres ». Votre abord du rêve est qu'il ne faut pas qu'il soit un reste de cendres. Vous intégrez le rêve dans une fiction. Vous ne prenez pas le rêve isolé comme pouvant avoir une autonomie propre.

*Jacques-Alain Miller* — La référence aux rêves et à la psychanalyse est déjà présente dans ce texte matrice que je citais. Vous y évoquez les personnages imaginaires comme comblant les vides de la réalité<sup>26</sup> ; non seulement la création, dites-vous, mais la

---

24. Cf. Butor M., « L'Emploi du temps », *O.C. 1, op. cit.*, p. 223-487.

25. Cf. Butor M., « Portrait de l'artiste en jeune singe », capriccio, *O.C. 1, op. cit.*, p. 1005-1117.

26. *Ibid.*, p. 23 : « Les personnages imaginaires comblent des vides de la réalité et nous éclairent sur celle-ci » [Butor M., « Sur le "Progrès de l'âme" de John Donne », *op. cit.*, p. 23.]

lecture d'un roman est aussi une sorte de rêve éveillé, et il est donc toujours passible d'une psychanalyse au sens large.

*Michel Butor* — Oui, je dois beaucoup aussi à Bachelard, qui a été un de mes maîtres.

*Jacques-Alain Miller* — C'est plus Bachelard que Freud *stricto sensu*, c'est la psychanalyse au sens large.

*Michel Butor* — C'est cela.

*Jacques-Alain Miller* — Même si les conférences de Lacan vous ont intéressé, vous n'êtes pas lacanien quant au rêve.

*Michel Butor* — Non, non.

*Jacques-Alain Miller* — Pour vous, le rêve, c'est une sorte d'ébauche de création qui doit se poursuivre par la création consciente.

*Alain Grosrichard* — Vous l'êtes quand même. Dans la mesure où ce n'est pas tellement le sexuel que vous mettez en valeur dans le rêve, vous ne seriez pas freudien, mais vous êtes très lacanien, dirais-je, dans l'attention aux signifiants. Quand vous parlez de la *Matière de rêves*, ou quand vous étudiez le rêve de Baudelaire, vous considérez que tout mot est plurivoque. Votre manière d'interpréter, c'est d'injecter du signifiant, et cela produit des effets. De ce point de vue-là, on est plus proche de Lacan que de Freud.

*Jacques-Alain Miller* — Lacan n'a pas de droit de propriété sur les jeux du signifiant...

*Mireille Calle-Gruber* — Dans *Matière de rêves*, ce qui compte c'est l'édifice, c'est la construction à la fois fluctuante et charpentée par des retours de citations. Car ce ne sont pas de « vrais » rêves faits pendant le sommeil, sauf, sans doute, le cauchemar de la conférence ratée qui est le premier texte. Les autres, ce sont des rêves créés à partir d'œuvres picturales ou de livres : Paul Delvaux, Enrique Zanartu, Gérard de Nerval... Ce sont des rêves de peintres, des rêves d'écrivains, des rêves littéraires, des rêves qui sont re-révés. En fait, Michel Butor invente ainsi une autre façon de critique d'art.

*Jacques-Alain Miller* — C'est une « matière », dit Butor. L'opposition entre le récit vérifiable et le récit invérifiable habite la littérature même, qui est toujours forcément un récit rêvé.

*Michel Butor* — Dans *Matière de rêves*, il y a toute une série de références aux Romantiques allemands, à l'intérieur de cette construction flottante qui est une espèce de

navire dont les voiles battent dans une sorte de tempête. Il y a toutes sortes de références littéraires qui passent.

*Jacques-Alain Miller* — Il n'y a pas l'âme du monde. Plutôt que les Romantiques allemands, votre référence, c'est le grand magasin – et le grand magasin n'a pas d'âme –, c'est le grand magasin, ou le moteur du grand magasin. Je ne sais pas. Là, on risque de se perdre.

*Michel Butor* — Il y a une référence aux Romantiques allemands bien sûr, mais pas seulement. Il y a des références littéraires dans tous les volumes, mais pour le dernier volume, je voulais prendre des grands récits de rêves de la littérature française. Cela a été très difficile de les trouver. J'aurais voulu trouver un rêve surréaliste, j'ai cherché, cherché... et n'en ai pas trouvé qui me convienne, qui soit suffisamment développé et qui surtout me donne suffisamment le sentiment de rêve. J'ai donc pris des rêves de la littérature, une partie du rêve de « Francion » de Charles Sorel, un texte d'un humour extraordinaire. Puis la « Lettre »<sup>27</sup> de Baudelaire qui est un des rares documents très précis sur le rêve.

*Jacques-Alain Miller* — C'est un texte prodigieux. Quand votre livre sur le rêve de Baudelaire est paru, je me suis dit : « Vraiment, c'est cela qu'il faut faire. » L'été dernier, contrairement à mon habitude, je n'ai emporté qu'un seul livre en vacances, et il m'a fallu quasiment les trente jours du mois d'août pour venir à bout de ce livre que je connaissais déjà. J'ai emporté *Histoire extraordinaire*. À cette date, je n'avais pas la moindre idée que j'allais vous rencontrer aujourd'hui.

*Michel Butor* — C'est bien, je suis très content. [*Rires*]

*Jacques-Alain Miller* — Nathalie Georges a apporté l'ouvrage qui vient de paraître aux éditions Argol, et Pascale Fari me signale la page 155 où vous racontez un de vos rêves, celui de la nuit du 23 au 24 août 2008. C'est un rêve que vous avez fait ?

*Michel Butor* — Oui, Roger-Michel Allemand m'a demandé de raconter un de mes rêves. J'ai raconté. [*Rires*]

*Jacques-Alain Miller* — [*lisant*<sup>28</sup>] « Rêve de la nuit du 23 au 24 août 2008. Nous sommes dans un banquet universitaire à Genève. Le restaurant est d'un extravagant luxe 1900 [...]. Je reconnais différents collègues [...] Marie-Jo [...]. Tout le monde est en habit de soirée, moi en salopette de cérémonie. Tandis que j'écoute distraite-

---

27. Il s'agit de la lettre de Baudelaire à son ami Charles Asselineau, qui ouvre l'« essai sur un rêve de Baudelaire » que Michel Butor a intitulé « Histoire extraordinaire », qui clôt *Répertoire I*, O.C. II, *op. cit.*, p. 259-367.

28. Butor M., *Rencontre avec Roger-Michel Allemand*, *op. cit.*, p. 155-159.

ment les différents discours, je suis pris d'une envie irréprouvable et je me précipite vers de lointaines toilettes. Mais bien avant d'arriver à celles-ci, je vomis de grandes gerbes d'un liquide noir et brûlant [...]. Deux serveurs viennent à mon secours, me transportent jusqu'aux toilettes tout aussi luxueuses que le reste [...] un vrai labyrinthe [...], dans une sorte de dortoir [...] de grands lits carrés où des couples en restes de costumes XVIII<sup>e</sup> [...] se livrent à divers ébats amoureux et [...] ». Et Marie-Jo s'inquiète un peu de ce que fait son mari. En tout cas, votre inconscient, lui, est freudien. [*Rires*] « Alors une très belle Japonaise, toute en gris perle, en qui je reconnais une de mes anciennes étudiantes, émue par ma détresse, s'agenouille à mes pieds pour me prodiguer quelques consolations. [*Rires*] Arrive bientôt son mari [...] directement de Tokyo et [qui] s'excuse pour son retard. Elle lui dit qu'elle ne s'en était même pas rendu compte » [c'est formidable...] « car elle n'avait que trop à faire avec moi, et lui demande si ça ne le contrarie pas. “Nullement, lui dit-il, puisqu'il s'agit de Michel Butor, ton ancien professeur à qui l'on doit toujours assistance”. Mais notre attention est détournée par un défilé d'immenses mannequins en costume féminin Louis XVI, robes à panier gris perle, avec des perruques si hautes qu'elles sont accrochées à de petits chariots qui roulent sur des rails sinuant au plafond. Je m'éveille et vérifie tout de suite que je n'ai rien souillé pendant mon sommeil. » [*Rires*]

*Bernard Lecœur* — C'est *Matière de rêves* !

*Michel Butor* — Oui, tout à fait [*rires*], c'est un rêve que j'ai fait à ce moment-là.

*Mireille Calle-Gruber* – La matière de rêves porte la signature du rêveur. Dans ce que vient de lire Jacques-Alain Miller, vous vous rêvez en « Michel Butor ». Par contre, le dernier texte de *Matière de rêves* est un récit de rêve fusionnel où le nom d'auteur s'efface sur la page – la page – blanche...

*Nathalie Georges-Lambrichs* — Qui est très imprégné d'*Histoire extraordinaire* et de *Matière de rêves*. Le dernier rêve de la série *Matière de rêves*, donc le vingt-cinquième, s'appelle « Le rêve de la signature qui disparaît ». Il est à la fin de *Matière de rêves*. Pourriez-vous nous parler de cette disparition de la signature dans le rêve au terme de ces écritures et de ces réécritures ? Il y a cela dans un rêve de *L'emploi du temps* : la disparition des lettres.

*Michel Butor* — Oui, il y en a plusieurs. Dans le dernier *Matière de rêves*, j'ai pris des rêves de la littérature française, dont le rêve de « Francion », la « Lettre » de Baudelaire, un rêve d'*Aurélia* de Nerval et un des rêves de Huysmans dans *En rade*, quant au cinquième, c'est le premier rêve de *Matière de rêves* que j'ai choisi pour que l'ensemble forme une boucle. Évidemment, les éléments de ce rêve se retrouvent complètement transformés par tout ce qui est autour. Il y a aussi beaucoup de signatures qui apparaissent, des signatures de peintres en particulier, Delvaux, Alechinsky, etc. Il y

a ma signature, mais ma signature s'enfonce à l'intérieur de cette *Matière de rêves* dans laquelle j'espère que le lecteur, je ne dirais pas reconnaît, mais fait intervenir ses propres rêves. Il transforme ces rêves avec les siens. Ce sont des rêves collectifs, disons.

*Jacques-Alain Miller* — Il est plus de midi, midi et demi... Vous avez un emploi du temps.

*Michel Butor* — J'ai un emploi du temps !

*Nathalie Georges-Lambrichs* — Un grand merci.

*Michel Butor* — Mais je vous en prie, c'était un plaisir !

*Jacques-Alain Miller* — Partagé.