

PIERRE-OLIVIER BOUCHARD

**PORTRAIT DU ROMANCIER EN ÉCRIVAIN
MODERNE : BALZAC SELON BUTOR**

Mémoire présenté
à la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université Laval
dans le cadre du programme de maîtrise en études littéraires
pour l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)

DÉPARTEMENT DES LITTÉRATURES
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC

2012

Remerciements

Je remercie le Conseil de recherche en science humaine du Canada pour son appui financier. Merci également au département des littératures et au CRILCQ de l'Université Laval pour leur précieux soutien.

Je remercie mes directeurs Richard St-Gelais et Guillaume Pinson pour leurs lectures minutieuses, leurs conseils éclairés et leur générosité durant ces deux années.

Merci à mes parents, à Marie pour m'avoir supporté et encouragé, à Lili pour la compagnie.

Résumé

Cette étude vise à démontrer qu'en dressant le portrait d'Honoré de Balzac, Michel Butor se met lui-même en scène en plaçant à l'avant-plan certaines de ses propres préoccupations littéraires. Il existe ainsi deux niveaux de discours aux *Improvisations*, l'un renvoyant à Balzac et l'autre à Butor, comme si le portrait du second se surimprimait à celui du premier. Ce chevauchement invite à des lectures et à des interprétations où chacune des deux œuvres apporte un éclairage nouveau à l'autre. C'est cette possibilité de dialogue qui sera explorée en rapprochant des textes des deux auteurs et en réfléchissant à la démarche critique et autoréflexive de Butor telle qu'elle se présente dans les *Improvisations*.

Table des Matières

REMERCIEMENTS	II
RÉSUMÉ	III
TABLE DES MATIÈRES	IV
INTRODUCTION	5
LES <i>IMPROVISATIONS</i> , LA CRITIQUE BALZACIENNE ET LES ÉTUDES SUR BUTOR.....	7
APPROCHES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES	10
CHAPITRE I : LE XIX^E SIÈCLE DANS LE REGARD DU XX^E : BUTOR CONSTRUISANT LA FIGURE DE BALZAC EN ÉCRIVAIN MODERNE	12
LE MIROIR DÉFORMANT	12
INVENTION	13
ÉCRITURE À DEUX VOIX : CITATIONS	17
LANGUE D'EMPRUNT	24
CHAPITRE II : QUESTION DE GÉOGRAPHIE	29
IMITATION	29
MYTHOLOGIE GÉOGRAPHIQUE.....	31
PROSTITUTION DE L'ŒUVRE	34
OBJETS ET TERRITOIRES	36
NOUVELLE GÉOGRAPHIE.....	41
CHAPITRE III : ŒUVRES ENGAGÉES	49
ŒUVRES DE TRANSFORMATION ET DE CONSERVATION.....	50
GAMBARA	59
L'IVRESSE DE GAMBARA	63
LE PANHARMONICON.....	67
LES <i>IMPROVISATIONS</i> , ŒUVRE ENGAGÉE.....	69
CHAPITRE IV : LA CRITIQUE COMME AUTORÉFLEXION	71
FICTIONS AU SECOND DEGRÉ	71
<i>LES PROSCRITS</i> : PORTRAIT DE DANTE EN ÉCRIVAIN ROMANTIQUE	78
« THÉOLOGIE MYSTIQUE » DE BALZAC ET « CONSTELLATION LITTÉRAIRE » DE BUTOR	82
CONCLUSION	85
AU CARREFOUR DES ŒUVRES DE BALZAC ET DE BUTOR	85
LES <i>IMPROVISATIONS</i> , UN PORCHE POUR L'ŒUVRE DE BUTOR	87
UNE CRITIQUE INDISSOCIABLE DE SON AUTEUR.....	89
BIBLIOGRAPHIE	92
ANNEXE	96

Introduction

Les *Improvisations* sont une série de cinq essais critiques de Michel Butor publiés entre 1984 et 1998 et respectivement consacrés aux œuvres de Flaubert, Rimbaud, Henri Michaux, Balzac, et Michel Butor lui-même. Les quatre auteurs ainsi réunis autour de la figure de Butor sont présentés, dans l'introduction au tome XI des *Œuvres complètes* de l'écrivain, comme ses « frères de plume », c'est-à-dire des auteurs avec lesquels il estime partager certaines idées, certaines préoccupations¹. Il y a, de ce fait, quelque chose de surprenant à constater que la plus volumineuse de ces études soit consacrée à Balzac, dont l'esthétique romanesque est à première vue extrêmement différente de celle de Butor, qui ne cesse de remettre en question les limites des genres et des formes littéraires.

L'intérêt que Butor porte à Balzac n'est toutefois pas récent. Déjà dans le premier volume de la série *Répertoire*, en 1956, l'essai « Balzac et la réalité² » exposait les bases de la lecture originale de *La comédie humaine* qu'on retrouve dans les *Improvisations*. À cette époque, un texte sur Balzac de la part d'un auteur associé au Nouveau Roman avait sans contredit une valeur polémique, puisque les nouveaux romanciers, Robbe-Grillet en tête, ont contesté, à divers degrés, les procédés narratifs dits réalistes, c'est-à-dire hérités en grande partie de Balzac. Ce rejet, d'abord au cœur des œuvres romanesques de ces écrivains, se manifeste aussi dans leurs écrits théoriques. Toutefois, en s'attardant sur cette dernière facette de la production des nouveaux romanciers, il ne fait aucun doute qu'au-delà de certaines idées générales, les opinions divergent grandement et que ces auteurs ont tous fait valoir des points de vue très personnels sur les procédés narratifs issus du réalisme balzacien. Dans cette optique, le cas de Butor ouvre des perspectives intéressantes, car ses travaux critiques

¹ Mireille Calle-Gruber, « Les frères de plume de Michel Butor », dans *Œuvres complètes XI, Improvisations*, Paris, la Différence, 2006, p. 7.

² Michel Butor, « Balzac et la réalité », dans *Œuvres complètes II, Répertoire 1*, Paris, Différence, 2006, p. 87-99.

sur Balzac témoignent non seulement d'une profonde érudition³, mais également d'une volonté d'établir une relation particulière avec l'auteur, une relation d'échange. Cette relation révèle en quoi l'œuvre du critique est redevable de celle de son sujet, mais démontre également l'inverse : l'œuvre étudiée peut s'expliquer à la lumière de celle du critique. Cette circulation des idées, à travers laquelle les œuvres des deux auteurs se renvoient l'une à l'autre, est particulièrement présente dans les *Improvisations sur Balzac*.

Parues en 1998, les *Improvisations sur Balzac* sont les dernières de la série *Improvisations* et se déclinent en trois volumes : *Le marchand de génie*, qui porte spécifiquement sur les *Études philosophiques*, *Paris à vol d'archange*, consacré à l'imaginaire balzacien de la ville de Paris, et *Scènes de la vie féminine*, qui traite de la place faite aux femmes dans *La comédie humaine*. Tous les tomes des *Improvisations* sont des transcriptions de cours donnés par Butor à l'université de Genève. Les textes conservent certains aspects de cette oralité, que ce soit dans l'absence de notes et de références ou dans la langue utilisée, qui demeure assez simple.

L'hypothèse que nous voulons vérifier par l'analyse de ces textes est qu'en dressant le portrait de Balzac, Butor se met lui-même en scène en plaçant à l'avant-plan certaines de ses propres préoccupations littéraires. Notre étude établirait ainsi qu'il existe deux niveaux de discours aux *Improvisations*, l'un renvoyant à Balzac et l'autre à Butor, comme si le portrait du second se surimprimait à celui du premier. Ce chevauchement invite à des lectures et à des interprétations où chacune des deux œuvres apporte un éclairage nouveau à l'autre.

« Je ne crains pas de parler de moi, mais je n'ai pas tellement envie de parler de moi directement, » affirme Butor, dans un entretien qui résume bien l'enjeu qui nous intéresse. « Je parle de moi dans la mesure où cela me permet de parler d'autre

³ Selon les termes de Jean Starobinski qui affirme : « Je crois qu'il n'y pas un seul auteur dont il a parlé qu'il n'ait pas lu d'un bout à l'autre. D'autre part, dans cet encyclopédisme, il y a place à l'établissement de nouveaux rapports ». Dans Mireille Calle-Gruber [dir.], *Les métamorphoses Butor*, Québec, le Griffon d'Argile, 1991, p. 87.

chose⁴ ». Au contraire, dans les *Improvisations*, l'auteur semble passer par le détour de l'analyse d'une autre œuvre pour poser les jalons de sa propre esthétique. Cette démarche semble caractériser tous les volumes de la série *Improvisations* : sous le couvert de la critique, Butor paraît ainsi mettre ses idées et ses intérêts en relation avec les œuvres des différents auteurs qu'il étudie. Grâce aux *Improvisations*, ces différentes œuvres s'ouvrent à celle de Butor et lui apportent chacune un éclairage propre. C'est cette ouverture, cette possibilité de dialogue que nous chercherons à explorer en nous concentrant spécifiquement sur l'étude de *La comédie humaine* proposée par Butor.

Pour ce faire, nous montrerons que les *Improvisations sur Balzac* sont construites autour de plusieurs grands thèmes qui sont communs à l'œuvre de Butor et à *La Comédie humaine*. Ces thèmes, qui nous paraissent être les axes fondamentaux des *Improvisations*, indiqueraient les sujets qui ont fasciné Butor chez Balzac et nous serviront à établir des liens entre les deux auteurs. Parmi ces thèmes, nous en avons sélectionné deux que nous traiterons plus en profondeur, soit le traitement du territoire géographique et l'engagement de l'œuvre et de l'écrivain. Ces sujets nous ont paru les plus dignes d'intérêt, d'une part, parce que la géographie occupe une place de choix dans l'œuvre de Butor, et, d'autre part, parce qu'en traitant de la dimension engagée de l'œuvre, l'auteur des *Improvisations* soulève des questions qui ont été au cœur des débats ayant entouré le Nouveau Roman. Ces thèmes seront l'objet des deuxième et troisième chapitres de cette étude, tandis qu'un premier chapitre jettera les assises théoriques du rapprochement que nous souhaitons effectuer entre les œuvres des deux écrivains.

Les *Improvisations*, la critique balzacienne et les études sur Butor

Le Balzac dépeint par Butor est souvent assez différent de l'image généralement projetée par la critique balzacienne. De ce fait, les *Improvisations* ne sont que très peu

⁴ *Id.*, p. 29.

citées ou mentionnées dans les ouvrages les plus récents consacrés à Balzac. À titre d'exemple, la « collection Balzac », sous la direction du Groupe international de recherches balzaciennes qui réunit les plus éminents experts sur le sujet et qui a publié onze ouvrages entre 1999 et 2011, ne fait aucune mention des travaux de Butor, hormis pour citer deux articles parus dans *Répertoire*⁵. Peut-être cette absence s'explique-t-elle par la nature peu conventionnelle des *Improvisations* : à mi-chemin entre critique et création, l'ouvrage « vérifie les hypothèses para-doxales⁶ », qui vont à l'encontre de la doxa universitaire, proposant ainsi une image de Balzac souvent incompatible avec celle de la vulgate critique. Cette place un peu à part du canon des études balzaciennes est à l'image de la place que les *Improvisations* occupent également dans la critique sur Butor. En effet, il n'existe que peu d'études portant spécifiquement sur les textes critiques et sur les essais de Michel Butor, et la majorité des travaux portant sur les *Improvisations* sont l'œuvre de Mireille Calle-Gruber. Spécialiste de Butor, responsable de la publication de ses œuvres complètes parues aux éditions la Différence, Calle-Gruber s'est intéressée à la série *Improvisations* dans deux textes qui sont fondamentaux pour notre étude. Le premier, « La création selon Michel Butor : Réseaux Frontières Écarts⁷ », ne traite pas spécifiquement des *Improvisations sur Balzac*, puisqu'au moment de sa parution, l'ouvrage n'était pas encore édité. Néanmoins, ce texte abonde dans le sens de notre hypothèse, selon laquelle Butor réfléchirait dans les *Improvisations* à sa propre œuvre par le biais de l'analyse d'autres écrivains. Le second et plus important texte de Calle-Gruber sur le sujet est l'introduction au volume XI des *Œuvres complètes de Michel Butor* et s'intitule « Les frères de plume de Michel Butor ». Ce texte confirme également notre hypothèse et comporte l'avantage de dresser un portrait plus global de la série, incluant les volumes sur Balzac.

⁵ « Balzac et la réalité » et « Les parents pauvres », dans *Œuvres complètes de Michel Butor II, Répertoires*, Paris, la Différence, 2006, 953 p.

⁶ Mireille Calle Gruber, « Les frères de plume de Michel Butor », dans *Œuvres complètes XI, op. cit.*, p. 10.

⁷ Mireille Calle-Gruber, [dir.], *La Création selon Michel Butor, réseaux, frontières, écarts : Colloque de Queen's University*, Paris, A.-G. Nizet, 1991, 326 p.

Hormis ces textes, il n'existe à notre connaissance aucune étude substantielle consacrée aux *Improvisations sur Balzac*. De manière générale, l'ouvrage semble n'avoir été l'objet que de quelques comptes rendus et fiches de lecture. Il est toutefois important de mentionner les travaux de Jennifer Waelti-Walters qui s'intéresse entre autres à la question de la proximité entre critique et création chez Butor en prenant pour exemple les cinq volumes de la série *Répertoire*. Son article « Œuvres et critiques : Les Répertoires », qui exemplifie et détaille minutieusement cette proximité telle qu'elle apparaît dans les cinq volumes de la série, appuiera notre analyse. D'autre part, un article de Maxime Prévost, « Écrire la voyance : présence de Dante Alighieri dans *Les proscrits* de Balzac⁸ », s'appuie en partie sur les *Improvisations sur Balzac*. Cet article nous sera utile au chapitre IV, où nous nous intéresserons également à l'analyse du texte *Les proscrits*.

Il arrive fréquemment que les textes de création et d'analyse fassent conjointement l'objet d'une même analyse. C'est le cas, notamment, dans la conférence de Lucien Dällenbach « Une écriture dialogique⁹ ? », qui s'appuie sur plusieurs textes de Butor (*La modification, Mobile, Votre Faust, Répertoire*) pour mettre en évidence leur parenté avec *La Comédie humaine*. Ce texte demeure néanmoins assez peu approfondi, et ne propose pas de lecture rigoureuse des textes de Butor ni de Balzac et, pour cette raison, il n'est pas d'un grand intérêt pour notre étude.

Notons que les textes théoriques et les essais de Butor n'ont été qu'assez peu étudiés comparativement à ses textes romanesques et, plus largement, de création. En nous intéressant aux *Improvisations*, nous explorons donc un pan moins étudié de l'œuvre de l'écrivain. De plus, ces textes ont un statut particulier puisque ce sont les plus récents ouvrages en prose publiés par l'auteur. Cette caractéristique suggère l'idée que la série puisse constituer un véritable bilan de Butor sur son œuvre, une tentative de réfléchir à sa propre pratique et surtout de créer une voie pour entrer dans son

⁸ Maxime Prévost, « Écrire la voyance: Présence de Dante Alighieri dans *Les proscrits* de Balzac », dans *Études littéraires*, vol. 37, no. 2, 2006, p. 97-98.

⁹ Dans Mireille Calle-Gruber [dir.], *La Création selon Michel Butor*, op. cit., p. 209-214.

œuvre par le biais des auteurs qu'il considère comme ses prédécesseurs. La lecture des *Improvisations* suggère en effet une conception nouvelle des textes de Butor, et cette piste semble féconde pour une meilleure compréhension de son œuvre. Nous souhaitons ici démontrer qu'il existe certaines correspondances entre Balzac et Butor, et c'est dans ce but que nous rapprocherons des textes de ces deux auteurs de manière à ouvrir des perspectives de lectures et d'analyses. Ce faisant, nous exploiterons l'invitation de Butor à jeter un éclairage original sur son œuvre, et nous chercherons à mettre en lumière les lectures qu'il livre dans les trois volumes des *Improvisations*.

Approches théoriques et méthodologiques

Cette étude se divisera en quatre chapitres. Dans le premier, nous nous intéresserons aux caractéristiques principales des *Improvisations sur Balzac*, de manière à reconstituer les grandes lignes du portrait que Butor trace de Balzac. Cette mise en contexte servira d'appui pour les chapitres suivants, dont deux seront consacrés à des thèmes importants des *Improvisations*. Ainsi, le deuxième chapitre, consacré à la géographie, débutera par une section illustrant la place de ce sujet dans les trois tomes des *Improvisations sur Balzac*, pour ensuite se poursuivre avec l'analyse d'un texte de Butor qui montrera de quelle façon les perspectives décrites dans les analyses de Balzac ont été revisitées et réutilisées par l'écrivain. Notre réflexion s'appuiera sur différents travaux traitant de la géographie balzacienne, en particulier l'article de Max Andreoli, « L'Europe mythique de *La comédie humaine*¹⁰ ». Le troisième chapitre, portant sur la notion d'engagement, montrera comment certains textes de *La comédie humaine* sont utilisés par Butor pour exemplifier une certaine conception de l'engagement. Nous démontrerons à travers l'analyse que ces textes sont détournés de leur signification première de manière à défendre des idées propres à Butor et, dans

¹⁰ Max Andreoli, « L'Europe mythique de "La comédie humaine" », dans *L'Année balzacienne* 1992, p. 292.

une plus large mesure, à d'autres nouveaux romanciers¹¹. Le quatrième et dernier chapitre de cette étude visera à expliquer comment, à travers l'analyse, *La comédie humaine* devient un outil d'interprétation de Butor pour sa propre œuvre. Nous y verrons que le discours critique de Butor met en scène ses propres caractéristiques en les montrant à l'œuvre dans des textes de Balzac. Ce chapitre s'appuiera sur un ouvrage de Starobinski, *La relation critique*¹², qui nous aidera à comprendre en quoi la relation d'échange entre Butor et Balzac joue un rôle fondamental dans le genre de l'improvisation, et permet au critique de réfléchir sur sa propre œuvre à travers *La Comédie humaine*.

Mentionnons, en dernier lieu, que cette étude s'inscrit dans le sillage de l'ouvrage de Christine Planté et Philippe Hamon, *L'invention du XIX^e siècle – II. Le XIX^e siècle au miroir du XX^e*¹³. Cet ouvrage s'intéresse, comme son titre l'indique, à l'invention du XIX^e siècle par le XX^e, c'est-à-dire à la place que le premier occupe dans l'imaginaire du second, mais aussi à toutes les formes de réinterprétation dont le XIX^e siècle a été l'objet par la suite. Le rapprochement entre Butor et Balzac constitue un exemple fascinant de la manière dont un auteur du XX^e siècle peut réfléchir à sa pratique par le biais d'une réflexion sur un auteur du XIX^e.

¹¹ Nous nous appuyerons sur un article de Frank Wagner pour établir quelles sont ces idées partagées les nouveaux romanciers : « Nouveau Roman/Anciennes théories », dans Roger-Michel Allemand [dir.], *Le « Nouveau Roman » en questions 3 : Le créateur et la cité*, Paris, Gallimard (coll. « La revue des lettres modernes »), 1999, p. 155-175.

¹² Jean Starobinski, *La relation critique*, Paris Gallimard (Tel), 2001, 408 p. Il s'agit bien sûr d'une réédition, puisque la première édition de cet ouvrage date de 1970.

¹³ Alain Corbin et al., *L'invention du XIX^e siècle II*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, 311 p.

Le XIX^e siècle dans le regard du XX^e : Butor construisant la figure de Balzac en écrivain moderne

Le miroir déformant

La littérature du XX^e siècle, par le biais d'œuvres de fiction comme de la critique, s'est souvent définie par une prise de position envers le XIX^e siècle. S'inscrivant dans sa continuité ou revendiquant les changements les plus radicaux, la littérature du XX^e siècle cherche fréquemment sa justification dans le siècle précédent. Comme le souligne Alain Vaillant :

À première vue, la littérature française du XX^e siècle, malgré d'évidentes évolutions et ruptures, se pense dans le prolongement de celle du XIX^e siècle, et tire, dans un contexte historique pourtant profondément transformé, son identité et sa légitimité de cette filiation¹.

Cette recherche d'identité et de légitimation nécessite de la part des auteurs un travail de réflexion sur l'Histoire à travers les textes. En se livrant à cette réflexion, il arrive que les écrivains réinterprètent et établissent une hiérarchisation entre des faits ou entre certaines figures de manière à y projeter leur propre image ou leurs propres préoccupations artistiques, ou du moins la justification de ces dernières. Selon Vaillant, un tel travail sur l'Histoire repose en partie sur des effets de distorsion et de brouillage de la réalité, de sorte que l'écriture fonctionne comme un miroir déformant qui

[...] gauchit la réalité [et fonctionne] comme un écran (qui dissimule) et comme un leurre (qui attire et trompe), contribuant à fausser notre rapport à la littérature du XIX^e siècle et aussi, ce qui est plus grave, la perception de notre propre littérature contemporaine² [...].

¹ Alain Vaillant, « Le sacre moderne de la littérature : retour sur un mythe fondateur du XX^e siècle », dans Alain Corbin et al., *L'invention du XIX^e siècle II*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 87-95.

² Alain Vaillant, *Id.* Cette position peut laisser entendre que Vaillant suppose qu'il soit possible d'arriver à une description parfaitement neutre de l'histoire. Ce n'est pas le cas. Il propose plutôt de s'attaquer à certaines considérations historiques reçues comme véridiques mais qui

Pour désigner plus commodément ce phénomène, on peut reprendre le mot d'un groupe de chercheurs s'étant intéressé à cette question au début des années 2000³, et parler d'« invention du XIX^e siècle » par le XX^e. La démarche critique des *Improvisations sur Balzac* est un exemple tout à fait éloquent de l'ambiguïté du terme invention dans ce contexte : inventer le XIX^e siècle, ou inventer Balzac, c'est inventer ce qui, objectivement, existe déjà. C'est donc cette idée quelque peu ambiguë que nous allons explorer en cherchant à expliquer le travail de création et d'imagination littéraire qui caractérise l'ouvrage de Butor. Nous verrons que la démarche qui sous-tend les *Improvisations* permet à Butor de réfléchir à sa propre œuvre en inventant son XIX^e siècle, en façonnant, parfois à son image, la figure de Balzac.

Invention

Si les *Improvisations sur Balzac* allient, comme nous souhaitons ici le démontrer, une lecture de *La comédie humaine* à un retour de Butor sur sa propre œuvre, il est possible, suivant la réflexion de Vaillant, que l'image que Butor donne de Balzac soit « gauchie », ou du moins différente de celle qu'en donne habituellement la critique universitaire⁴. À première vue, beaucoup de choses opposent ces deux écrivains et il est difficile, pour reprendre les mots cités plus haut, d'imaginer une « rupture » plus nette et un contexte plus « profondément transformé » que ceux qui les séparent. La mise en garde de Vaillant se révèle donc exacte, puisqu'à certains égards, on peut avoir l'impression que Butor dénature la figure de Balzac et que son interprétation de *La comédie humaine*, en regard d'autres travaux, agit parfois comme un écran, masquant certaines caractéristiques des textes.

ne résistent pas à une analyse plus fouillée parce qu'elles reposent sur des réseaux de liens arbitraires.

³ Voir l'ouvrage d'Alain Corbin et al., *op. cit.*

⁴ En raison de ce décalage, les *Improvisations* ne sont que très peu citées ou mentionnées dans les ouvrages les plus récents consacrés à Balzac, de sorte que les *Improvisations* occupent une place en marge de la critique balzacienne, comme nous l'avons mentionné dans l'introduction de cette étude.

À titre d'exemple, le crédit que Butor accorde à l'*Avant-propos* de 1842, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, peut paraître daté en regard des plus récents travaux sur le sujet. En effet, alors que dans l'introduction à l'édition de la Pléiade, en 1976, Madeleine Fargeaud présentait ce texte comme revêtant « une importance capitale⁵ », nombre d'ouvrages récents, comme celui de José-Luis Diaz, *Devenir Balzac*, ont tendance à minimiser la valeur de ce texte et défendent plutôt l'idée que « pour le comprendre pour de bon, il convient de rendre à ce préambule presque trop célèbre toute sa relativité⁶ ».

Sans négliger la valeur et l'apport des analyses proposées par Butor, on peut convenir que certaines facettes des *Improvisations* se rattachent vraisemblablement à des écoles de pensée plus ou moins inactuelles et dont les thèses sont souvent récusées par les études plus récentes. Mais néanmoins, ce texte soulève d'autres questions d'intérêt, et l'une de ses véritables richesses est à chercher dans la relation que Butor établit avec son sujet, dans l'*invention* de Balzac qu'il propose. Il y a quelque chose de borgésien dans cette idée que Butor puisse inventer son prédécesseur⁷, et nous verrons en effet que l'analyse proposée dans les *Improvisations* permet, rétrospectivement, de relier les deux auteurs. En nous intéressant à cette relation entre l'analyste et son sujet, nous établirons les bases qui nous serviront à comprendre comment, en parlant de Balzac, Butor arrive aussi à réfléchir à sa propre œuvre.

Il faut entendre ici l'idée d'invention comme le processus par lequel Butor projette sa propre conception de la littérature dans l'image qu'il construit de Balzac, faisant de *La comédie humaine* un objet à double statut. Cette dernière est à la fois sujet analysé par le discours en même temps qu'elle devient elle-même outil d'interprétation pour Butor qui réfléchit sur sa propre œuvre. Inventer Balzac, c'est donc pour Butor une

⁵ Madeleine Fargeaud, « Introduction », dans Honoré de Balzac, *La comédie humaine I*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1976, p. 5.

⁶ José-Luis Diaz, *Devenir Balzac*, Saint-Cyr-Sur-Loire, C. Pirot, 2007, p. 190.

⁷ À ce sujet, voir : Jorge Luis Borges, « Les précurseurs de Kafka », dans *Enquêtes*, Paris, Gallimard, 1992, p. 147.

manière de se donner un instrument lui permettant d'expliquer, de justifier tout un pan de sa production littéraire. Nous reviendrons plus en détail, dans notre troisième chapitre, sur ce sujet en nous appuyant sur *La relation critique* de Starobinski.

Puisqu'il est ici question d'« invention », celle de Balzac par Butor qui s'inscrit dans le contexte plus large de l'invention du XIX^e siècle par le XX^e, permettons-nous de jouer sur les mots et de considérer aussi la connotation musicale du terme, qui réfère à une série bien connue de petites pièces pour clavier de Jean-Sébastien Bach. Le titre même de l'ouvrage de Butor, *Improvisations*, invite à ce parallèle avec la musique⁸, comme l'a déjà signalé Mireille Calle-Gruber, dans l'introduction au tome XI des œuvres complètes de Butor en parlant de cet « étrange exercice où le jazz excelle, d'une liberté de création sous contrainte⁹ ». Le parallèle avec les *Inventions* nous semble d'autant plus justifié que les *Improvisations* de Butor n'ont rien d'improvisé, mais sont plutôt le fruit d'un travail et d'une lecture très fine des textes de Balzac. Nous utiliserons donc le vocabulaire musical comme un outil, comme une porte d'entrée pour aborder plus en détail les caractéristiques des trois volumes que Butor consacre à Balzac.

Les *Inventions* de Bach sont un ensemble de 15 petites pièces composées en deux parties, ou deux « voix », incluses dans son *Klavierbüchlein* de 1720. Elles sont hautement contrapuntiques, d'une nature largement imitative. Chacune développe de courts motifs mélodiques¹⁰.

⁸ D'autant plus que dès les premières pages de l'ouvrage, Butor fait lui-même le lien entre les *études* de Balzac, et ce que peut être le genre du même nom en musique. (*Improvisations sur Balzac I*, Paris, la Différence, 1998, p. 7-8.) Désormais, les renvois à cette édition seront désignés uniquement par la mention *Impros*, suivie du numéro du volume en chiffres romains (I-II-III) et du numéro de page.

⁹ Mireille Calle-Gruber, « Les frères de plume de Michel Butor », dans Michel Butor, *Œuvres complètes XI, Improvisations*, Paris, la Différence, 2010, p. 9.

¹⁰ « Composed in 2 parts or "voices", included in his *Klavierbüchlein*, 1720. They are highly contrapuntal, being largely in the nature of imitation. Each works out some short melodic motif », Grove Music Online, « Invention », dans *Oxford music online* [en ligne].

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e5201?q=invention&hbutton_search.x=35&hbutton_search.y=12&hbutton_search=search&source=omo_t237&source=omo_gmo&source=omo_t114&search=quick&pos=2&start=1#firsthit [Consulté le 11 janvier 2012].

Deux parties donc, ou plutôt deux voix, qui s'entremêlent dans une écriture contrapuntique, c'est-à-dire qu'elles ont chacune leur existence propre, mais que leur union résulte en une matière cohérente¹¹. Voilà une définition qui résume admirablement ce qui, selon nous, constitue l'une des caractéristiques distinctives des *Improvisations*. Butor y rapproche en effet deux styles d'écriture distincts, c'est-à-dire deux voix, la sienne et celle de Balzac, de manière à créer, l'espace de l'ouvrage, un tout cohérent, c'est-à-dire non plus seulement un discours critique, mais une œuvre à part entière où ces deux voix servent le même but, où elles se répondent littéralement :

Ainsi plus que jamais, Michel Butor, qui rejoint ici les thèses de Starobinski selon quoi la « relation critique est une relation vive », instaure une *critique dialogique*, c'est-à-dire non plus écrite « sur » mais écrite « avec ». C'est une critique d'écrivain, une critique qui n'oublie plus qu'elle écrit, qu'elle fait œuvre à son tour, puisqu'il n'y a ni primauté originaires ni secondarité¹² [...].

Une telle entreprise a de quoi surprendre, d'autant plus que les *Improvisations* sont issues du milieu universitaire, puisqu'elles sont des transcriptions de cours donnés à la faculté des lettres de l'université de Genève. Néanmoins, cette particularité des *Improvisations* est représentative de la critique telle que la pratique Butor. Mireille Calle-Gruber et Jennifer Waelti-Walters¹³, qui se sont intéressées à cette partie de l'œuvre de Butor, ont toutes deux noté la tension qui existe chez cet écrivain entre critique et création¹⁴. Alors qu'il existe souvent une limite franche entre les travaux critiques d'un écrivain et le reste de son œuvre, les textes de Butor transgressent sans cesse cette limite, réaffirmant ainsi la part de création et d'imagination nécessaire au travail de l'analyste¹⁵. Suite à *Degrés*¹⁶, paru en 1960, les œuvres de l'écrivain se

¹¹ Grove Music Online, « Counterpoint », dans *Oxford music online* [en ligne]. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e2498?q=counterpoint&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit [Consulté le 11 janvier 2012].

¹² Mireille Calle-Gruber, « Les frères de plume de Michel Butor », dans *Œuvres complètes XI*, Paris, la Différence, 2006, p. 13.

¹³ Mireille Calle-Gruber, *art. cit.*, et Jennifer Waelti-Walters, *Michel Butor*, Amsterdam, Rodopi, 1992, 117 p.

¹⁴ Jennifer Waelti-Walters, *op. cit.*, p. 47-48, et Mireille Calle-Gruber, *art. cit.*, p. 113-116.

¹⁵ Mireille Calle Gruber, *art. cit.*, p. 114.

situent en effet rarement dans un genre univoque et prédéfini. La manière dont les *Improvisations* « harmonisent » l'écriture de Butor à celle de Balzac est un exemple remarquable de cette transgression des limites entre création et critique.

Écriture à deux voix : citations

Pour arriver à créer à la fois des échanges et une cohésion entre son écriture et celle de Balzac, Butor effectue un important travail sur la langue, travail qui s'observe dans la précision du choix des citations et du vocabulaire qu'il utilise de même que dans la forme de son texte. Il adapte véritablement son langage de manière à l'imbriquer à celui de son sujet, c'est-à-dire en décrivant les procédés d'écritures balzaciens avec un langage qui semble inspiré de celui utilisé par Balzac. Mais pour y arriver, il importe avant tout de ménager un espace propice à cette combinaison. C'est pourquoi Butor a exclu de son ouvrage tout l'appareil critique propre à la recherche universitaire. Il n'y a donc, dans les *Improvisations*, aucune référence, aucune note de bas de page, de fin de chapitre ou même de bibliographie finale. L'un des effets de cette absence est de ne jamais interrompre la lecture du texte par une lecture « parallèle » qui ferait alterner l'œil entre le texte et le bas de la page ou la fin de l'ouvrage. Ainsi épuré, le propos de Butor n'est brouillé par aucun autre texte ni par aucune donnée extérieure à son discours, ce qui contribue à l'éloigner du discours universitaire. Il ne demeure sur la page que deux éléments complémentaires, le commentaire et les citations, que l'auteur est maintenant libre d'agencer et d'articuler à sa guise. C'est une écriture à deux voix

[...] qui réalise le métissage. Les textes s'entrelacent, interprété-interprétant, au point que lorsque la citation s'étire le commentaire s'insère bref, contenu et contenant semblent s'inverser : tout se passe comme si [l'œuvre de Balzac] contenait déjà *la voix de Butor*¹⁷.

¹⁶ Michel Butor, *Degrés*, Paris, Gallimard, 1960, 389 p.

¹⁷ Mireille Calle-Gruber, *art. cit.*, p. 124.

C'est en effet cette impression qui demeure à la lecture des *Improvisations*, mais pour exprimer la chose avec plus de justesse, il faut convenir que ce sont plutôt certaines parties de l'œuvre de Butor qui se développent à partir de celle de Balzac. L'écriture contrapuntique des *Improvisations* met en évidence cette filiation qui existait déjà entre les deux œuvres : elle donne à voir l'une des sources d'inspiration de l'écrivain. Mais il y a plus. Si Balzac semble contenir la voix de Butor, c'est aussi parce que la lecture de l'œuvre du nouveau romancier transforme le rapport que nous entretenons avec la littérature du passé. Comme le remarque Borges, l'apport de chaque écrivain « modifie aussi bien notre conception du passé que du futur¹⁸ ». C'est cette modification que les *Improvisations* illustrent en proposant une lecture de *La comédie humaine* qui, comme nous le verrons, met à profit les innovations accomplies par les œuvres de Butor. On remarque ainsi que l'importance accordée à la structure de *La comédie humaine* par l'auteur n'est pas sans rappeler les préoccupations centrales de certains textes, comme la série *Matière de rêves* ou encore *Gyroscope*¹⁹. Le premier opus est constitué de vingt-cinq récits de rêves répartis sur cinq volumes, et où chaque texte contient des références aux textes précédents. Cette accumulation constante de renvois et de citations est à la base de la forme du texte, de sorte que les questions de structure et d'organisation constituent l'un des aspects fondamentaux de l'œuvre²⁰. De même, *Gyroscope* est un assemblage complexe qui réunit sur une même page deux colonnes de texte (quatre à la fois sous les yeux du lecteur) nommées « canaux ». Chaque « canal » évolue selon sa propre ligne directrice, de sorte que les différents ordres de lecture possibles (lire les canaux en parallèle, un à un, deux à deux, etc.) se valent tous et offrent chacun une appréciation différente pour la même œuvre. La lecture de *La comédie humaine* proposée dans les *Improvisations* reflète l'intérêt de Butor pour les questions de montage et de structure qui prédominent dans ces textes. En particulier, l'importance qu'il accorde à la division de l'œuvre en

¹⁸ Jorge Luis Borges, « Les précurseurs de Kafka », *op. cit.*, p. 147.

¹⁹ Mireille Calle-Gruber [dir.], *Œuvres complètes de Michel Butor*, vol. VIII, *Matière de rêves*, Paris, la Différence, 2006, 1050 p. Michel Butor, *Gyroscope*, Paris, Gallimard, 1996, 200 p.

²⁰ Au sujet de la structure de *Matière de rêves*, voir Jacques La Mothe, *L'Architexture du rêve*, Amsterdam, Rodopi, 1999, p. 44-76.

plusieurs parties se traduit souvent concrètement dans ses analyses. À propos de *La maison du Chat-qui-pelote* il affirme ainsi que

[le texte] a toujours gardé sa place à l'entrée des « Scènes de la vie privée » au milieu de tous les remaniements opérés par Balzac dans ses rangements. [...] Le titre désigne une enseigne, et le texte est bien une sorte d'enseigne pour toute LA COMÉDIE HUMAINE²¹.

De même, à propos de *Les secrets de la princesse de Cadignan*, Butor base avant tout sa lecture sur la place qu'occupe le roman dans le grand ensemble : « Si ce récit était dans les " Scènes de la vie privée " il aurait une valeur surtout psychologique ; dans les " Scènes de la vie parisienne " il prend une portée d'analyse historique²² ». En gauchissant ainsi la lecture de Balzac, non plus au sens négatif où Vaillant pouvait entendre ce terme, mais plutôt dans l'optique d'un parti pris résolument moderne, Butor projette sa propre image dans l'analyse du roman balzacien et modifie, de ce fait, la figure même de cet écrivain, s'inventant littéralement un précurseur²³.

Ce processus repose grandement sur l'utilisation de la citation, qui prend une place importante dans le texte. En effet, bien que la voix de Butor soit la plus importante, cela ne veut pas dire pour autant qu'elle occupe le premier rang tout au long de l'ouvrage, puisqu'au fil de l'analyse, la voix de Balzac prend de plus en plus d'ampleur. Cela est particulièrement remarquable dans le premier tome alors qu'aux premiers chapitres Butor ne cite que très rarement son sujet pour finalement lui laisser une large place dans les deux derniers chapitres, transcrivant des passages entiers de Balzac entre lesquels il n'intervient parfois que brièvement²⁴.

Lorsque l'auteur s'efface ainsi derrière son sujet, on remarque que les citations qu'il utilise ne font plus seulement qu'illustrer son propos, mais qu'elles en viennent à le

²¹ *Impros* III, p. 33.

²² *Impros*, II, p. 244.

²³ Jorge Luis Borges, *Id.*

²⁴ Voir annexe. Nous avons reproduit quelques pages de l'ouvrage de Butor afin de montrer la large place qu'il laisse aux citations de Balzac.

développer, comme si Balzac prenait lui-même les rênes du discours. Cela est possible par un minutieux travail de découpage et d'assemblage sur les textes. Butor s'est déjà exprimé sur cette pratique :

Un ensemble de citations peut constituer une œuvre ; découper un paragraphe à l'intérieur de Descartes ou de Leibniz, et le mettre en relation avec un paragraphe pris chez tel ou tel auteur de vulgarisation du XX^e siècle, cela constitue une intervention considérable dans ce texte classique²⁵.

D'une façon moins sensible, mais néanmoins remarquable, découper un paragraphe à l'intérieur d'un texte d'un auteur et le mettre en relation avec un autre passage d'un autre texte du même auteur constitue aussi une intervention considérable. De même, on comprend facilement que Butor, en mettant en rapport un passage d'un texte avec un autre passage *du même texte*, puisse créer des réseaux de sens inattendus. C'est sur cette idée que repose une partie de sa démarche lorsqu'il cite massivement son sujet. Cette caractéristique de l'ouvrage est d'ailleurs tout à fait représentative de la prédilection de Butor pour le montage que nous avons évoqué plus tôt à propos de *Gyroscope*, mais qui transparaît aussi dans de nombreux textes, en particulier *Mobile*, dont nous traiterons plus en détail au prochain chapitre. Dans les *Improvisations*, non seulement les textes de Balzac sont utilisés pour appuyer les thèses défendues par Butor, mais ils semblent parfois défendre ces thèses par eux-mêmes puisque l'auteur organise les citations de manière à ce qu'elles épousent la forme de ses propres argumentations. Les assemblages de citations ne sont plus utilisés comme simples preuves ou comme exemplifications du propos de l'auteur, mais ils ressemblent ainsi au commentaire lui-même. Sans pour autant dénaturer les textes, Butor sélectionne certains passages significatifs et les aligne les uns à la suite des autres pour développer un discours. Butor n'intervient alors que pour assurer la cohésion entre ces fragments successifs.

²⁵ Michel Butor, *Improvisations sur Flaubert*, Paris, La Différence, 1984, p. 196. Cité par Mireille Calle-Gruber, *art. cit.*, p 116.

En laissant ainsi de plus en plus d'espace à la voix de Balzac, Butor donne l'impression d'un véritable dialogue entre son analyse et les œuvres. Les textes étudiés acquièrent un statut différent, puisqu'ils semblent participer au développement de l'analyse. C'est ce qui se produit, par exemple, au dernier chapitre du premier tome des *Improvisations*, alors que l'analyse de *Séraphîta* laisse une très large place à Balzac, Butor intervenant beaucoup moins qu'à l'habitude. Ce dernier oriente simplement le propos avant de citer Balzac, se contentant de commenter et d'apporter parfois quelques nuances par la suite. Au milieu des nombreuses citations, le commentaire critique prend parfois une place modeste, s'éclipsant considérablement à leur profit pour n'apporter que de simples précisions²⁶. La hiérarchie des voix, celle du critique et celle de l'analysé, est confuse, si bien qu'on en vient presque à oublier qui, des deux, est celui qui écrit. Les citations n'apparaissent plus comme « un corps étranger²⁷ » dans le texte, mais semblent au contraire parfaitement intégrées au ton et au propos de l'auteur.

Une telle situation se présente dans la section intitulée « Les terres astrales », qui présente une argumentation s'articulant autour de certaines parties d'un dialogue entre deux personnages de *Séraphîta*, à travers lesquelles Butor intervient très peu²⁸. En s'intéressant de près aux passages utilisés et au contexte dans lequel ils apparaissent, on constate que l'auteur en arrive à défendre ses hypothèses en n'utilisant presque uniquement que les mots de Balzac.

Butor amorce la section « Les terres astrales » en abordant la question du genre et des origines du personnage nommé Séraphîta (paragraphe 1). Le personnage est en effet problématique, puisqu'il apparaît comme une femme aux yeux des personnages masculins et comme un homme aux yeux des personnages féminins. Cette ambiguïté sexuelle entre les deux sexes était le sujet de la section précédente. Ce premier paragraphe n'est donc qu'une transition et permet d'introduire la première citation

²⁶ *Impros I*, p. 449-457.

²⁷ Antoine Compagnon, *La seconde main*, Paris, éditions du Seuil, 1979, p. 31.

²⁸ Dans l'annexe, les chiffres entre parenthèses désignent les paragraphes, tels que notés dans l'annexe.

(paragraphe 2) extraite du dialogue entre les personnages de Wilfrid et Baker. Or ce dialogue, s'il s'ouvre sur la question du genre et de l'origine de Séraphîta, diverge rapidement sur un autre sujet, qui visiblement, est celui qui intéresse Butor :

« De grâce, mon cher Monsieur Becker, dit Wilfrid, dites-moi la vie de Séraphîta, énigmatique fleur humaine dont l'image nous est offerte par cette touffe mystérieuse. »

La fleur que Minna est allée chercher avec Séraphîtüs.

« Mon cher hôte [...] pour vous expliquer la naissance de cette créature, il est nécessaire de vous débrouiller les nuages de la plus obscure de toutes les doctrines chrétiennes [...]. Connaissez-vous SWEDENBORG ?²⁹ »

C'est en effet de la philosophie de Swedenborg que Butor souhaite traiter dans cette partie. Son objectif est de montrer que chez Balzac il faut, pour comprendre cette doctrine, la mettre en relation avec certains autres textes et pensées religieuses. Dans les chapitres précédents, notamment ceux à propos de *Sur Catherine de Médicis*, *Les proscrits* et *Louis Lambert*, Butor a déjà amplement développé cette idée. Au moment de l'analyse de *Séraphîta*, l'auteur considère donc que le lecteur est maintenant familier avec cette idée et il ne la rappelle que sommairement lorsqu'il reprend la parole (paragraphe 3). Aussi, plutôt que d'expliquer lui-même la particularité de la pensée de Swedenborg et son rapport avec les autres textes importants pour Balzac, Butor livre la plus grande partie de son discours à travers un assemblage de citations :

Parmi ces visions, celles où il raconte ses voyages dans les TERRES ASTRALES ne sont pas les moins curieuses [...]. La littérature fantastique des Orientaux n'offre rien qui puisse donner une idée de cette œuvre étourdissante [...] son premier voyage dépasse, de toute la distance que Dieu a mise entre la terre et le soleil, celle de épopées de Klopstock, de Milton, du Tasse et de Dante³⁰.

On peut en effet parler ici d'assemblage, parce que bien qu'il apparaisse comme la suite logique du dialogue cité plus tôt, ce passage n'apparaît que plusieurs pages plus tard dans le texte de *Séraphîta*. De même, lorsque Butor cite le personnage de Wilfrid

²⁹ *Impros* I, p. 442.

³⁰ *Impros* I, p. 443-444.

dans la section suivante³¹, un bond de plusieurs pages dans le texte de *Séraphîta* a été effectué. Notre but n'est pas de montrer ici que Butor ne respecte pas l'ordre du texte de Balzac, mais bien de mettre en évidence le jeu de combinaisons par lequel il arrive à faire parler son sujet. Plutôt que d'appuyer ses hypothèses par des citations brèves exemplifiant son propos, Butor laisse, au fil de son ouvrage, de plus en plus de place à Balzac, citant de grands passages des romans qui tendent souvent à confirmer des hypothèses développées plus tôt par lui. Cela crée parfois un effet de répétition, comme si Balzac « reprenait » l'argumentation de Butor. C'est exactement ce qui arrive avec l'analyse de *Séraphîta*, où les citations sont choisies et assemblées de manière à réexpliquer et à prouver un point déjà développé dans les chapitres antérieurs. Un tel travail d'assemblage permet à Butor de développer cette écriture à deux voix, caractéristiques des *Improvisations sur Balzac*, créant véritablement un contrepoint où les deux énonciateurs semblent se répondre et poursuivre un même but.

Toutefois, si cet usage de la citation est quelque peu différent des modalités plus habituelles, l'effet de justification demeure le même. Au-delà du métissage que représente la présence parfois presque égale de Balzac et de Butor dans le texte, l'objectif ultime de cette démarche n'en demeure pas moins d'accroître sa crédibilité auprès du lecteur. Comme le remarque Antoine Compagnon : l'acte d'interprétation de la citation « est toujours triangulaire ; [la citation] n'a de sens que *pour* un tiers, et *par* ce tiers, qui s'entremet pour évaluer les parties, les forces en présence³² ».

Il y a donc une recherche de justification de Butor aux yeux de ce tiers, le lecteur. Justification d'abord d'une lecture de Balzac, cela va de soi, mais aussi, ce qui est peut-être plus important encore, justification par Butor de sa propre œuvre en utilisant Balzac. Comme nous le verrons dans les prochains chapitres, plusieurs des grands axes qui orientent les analyses des *Improvisations* sont ceux-là mêmes qui se retrouvent dans l'œuvre de Butor. Il faut, à la lecture de l'ouvrage, garder en tête cette

³¹ Voir *Impros* I, p. 446.

³² Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 73.

double visée de l'analyse de *La comédie humaine* pour en comprendre toutes les implications et pouvoir affirmer, comme Calle-Gruber, que la voix de Balzac semble déjà contenir « *la voix* de Butor³³ ». Inventer Balzac pour Butor, c'est donc en partie inventer un appui, un fondement à son œuvre ; c'est chercher à montrer la part qui revient au romancier réaliste dans les différentes avenues explorées dans l'écriture.

Langue d'emprunt

L'usage de la citation permet de développer une écriture à deux voix, contrepoint où le commentateur et son sujet prennent chacun la parole de sorte que les rôles de l'un et de l'autre s'entremêlent. Mais cette interaction entre les deux niveaux d'énonciation serait impossible sans une attention particulière au langage, et plus particulièrement au vocabulaire employé dans le texte. En effet, l'usage de la langue contribue à renforcer le jeu d'écriture à deux voix des *Improvisations*, puisque plusieurs mots récurrents et particulièrement connotés du vocabulaire balzacien se retrouvent dans l'écriture de Butor, jetant ainsi les bases d'un lexique commun entre le discours critique et les textes étudiés.

Ces emprunts au langage balzacien, témoignages « d'une lecture passionnée pendant cinquante ans³⁴ », démontrent la porosité du langage analytique de Butor, qui se laisse volontiers imprégner par son sujet pour mieux dialoguer avec lui. En utilisant ainsi certains termes de Balzac pour forger ses propres concepts, l'auteur inscrit son commentaire dans la lignée même des textes qu'il étudie. C'est l'un des moyens qui permettent, pour reprendre l'expression de Calle-Gruber, « d'établir une parité entre commentateur et commenté ; de se placer sur le même plan, *en pair*³⁵ ». En se plaçant à égalité avec son sujet, Butor recherche une certaine légitimation pour son commentaire, mais développe aussi du même coup une réflexion sur sa propre

³³ Mireille Calle-Gruber, *art. cit.*, p. 124.

³⁴ *Impros* III, p. 234.

³⁵ Mireille Calle-Gruber, *art. cit.*, p. 124.

pratique de l'écriture, puisque son analyse de *La comédie humaine* reflète plusieurs facettes de sa propre esthétique.

Un exemple de cette réappropriation du vocabulaire balzacien se trouve au deuxième chapitre des *Improvisations*, alors que Butor utilise les termes *talisman* et *peau de chagrin* pour expliquer certaines caractéristiques, fondamentales pour lui, de *La comédie humaine*. Chez Balzac, ces termes présents dans les *Études philosophiques* désignent l'objet magique de Raphaël de Valentin³⁶. Cette peau, rappelons-le, possède la faculté de se rétrécir à mesure qu'elle satisfait les moindres désirs de celui qui la possède. Aussi, la taille de la peau représente-t-elle les forces vitales de son propriétaire, de sorte que ce dernier trépasse une fois la peau complètement consumée.

Butor reprend à son compte les termes *talisman* et *peau de chagrin*, et de ce fait le sens qui leur est associé dans les *Études philosophiques*, pour exprimer le fait que la taille de *La comédie humaine* constitue un obstacle majeur à sa compréhension, parce qu'il est, selon lui, nécessaire de lire cette œuvre dans son entièreté pour comprendre véritablement ce dont elle relève³⁷. Aussi, l'immense quantité de temps qu'il faut consacrer à la lecture de cette œuvre peut-elle empêcher d'arriver à la terminer. Butor rapproche cette contrainte de la logique de la peau de chagrin de Raphaël de Valentin qui, à mesure qu'elle réalise ses désirs, l'empêche ultimement d'en réaliser d'autre.

Tout livre est une peau de chagrin. [...] Dans une grande bibliothèque, il y a tant de livres que je n'ai pas le temps de les lire tous. [...] Pour Balzac c'est particulièrement évident : l'énormité de l'œuvre fait que nous ne la lisons qu'en partie, qu'il [Balzac] n'a pu que l'écrire en partie. Et quand on a lu tout ce qui existe de **LA COMÉDIE HUMAINE** il faut recommencer parce que l'on n'a pu avoir qu'une appréciation superficielle des récits par lesquels on a commencé. Comme

³⁶ Le terme est d'ailleurs le titre de la première partie de *La peau de chagrin*, et il apparaît plus de 40 fois dans les *Études philosophiques*, voir : Kazuo Kiriū, *Le vocabulaire de Balzac*, [en ligne], <http://www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/kiriu/depart.pdf>, site consulté le 9 novembre 2011.

³⁷ C'est d'ailleurs cette idée que Butor défend dans son premier texte sur Balzac : « Balzac et la réalité », dans *Œuvres complètes de Michel Butor II, Répertoires*, Paris, La Différence, 2006, p. 87.

une partie de l'œuvre empêche de lire l'autre, elle s'anime d'un mouvement perpétuel et prend l'apparence même des objets magiques qu'elle décrit³⁸.

En réutilisant les termes *peau de chagrin* et *talisman* pour décrire les difficultés de lecture engendrées par la taille de *La comédie humaine*, Butor reprend la matière romanesque à des fins critiques, démontrant ainsi que *La comédie humaine* peut s'expliquer par les symboles mêmes qu'elle véhicule. Les *Improvisations* révèlent ainsi que l'œuvre de Balzac est réflexive, c'est-à-dire qu'elle met en scène dans les romans ses propres enjeux et qu'elle porte en elle sa propre justification. Plusieurs des textes de *La comédie humaine* sont donc, pour Butor, des « fictions au second degré³⁹ », des réflexions sur l'écriture.

Les emprunts au vocabulaire balzacien enrichissent l'écriture contrapuntique des *Improvisations* en resserrant les liens entre les deux niveaux d'énonciation, entre le critique et son objet d'analyse. Robert Dion et Frances Fortier, qui se sont intéressés à cette question, mais dans le cadre différent des biographies d'écrivains⁴⁰, soulignent que

[...] si la citation permet au biographe de se faire le relais de la parole de l'autre, les échos stylistiques ou formels lui permettent d'inscrire sa fascination au cœur même de l'écriture. Vecteur privilégié du processus de projection à l'origine de certaines entreprises biographiques, la captation du style de l'œuvre du biographé, la reprise de son lexique et de ses inflexions en devient à l'occasion l'enjeu majeur⁴¹ [...].

Sans devenir l'enjeu majeur de l'ouvrage, les emprunts lexicaux témoignent néanmoins de la manifestation dans les *Improvisations* de cette volonté de « projection » de Butor dans Balzac. Si le commentateur reprend le vocabulaire de son

³⁸ *Impros* I, p. 28-30.

³⁹ *Impros* I, p. 18. Nous reviendrons sur ce terme au chapitre IV.

⁴⁰ Le contexte des *Improvisations* est certes quelque peu différent de celui de la biographie. Toutefois, l'ouvrage de Butor contient assurément une dimension biographique, l'auteur cherchant souvent à démasquer les intentions de Balzac, l'état de ses réflexions au moment de l'écriture de tel ou tel ouvrage. Voir par exemple *Impros* II, p. 8.

⁴¹ Robert Dion et Frances Fortier, *Écrire l'écrivain, formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010, p. 59.

sujet, c'est donc pour mieux s'approprier son œuvre et, ultimement, pour mieux s'inscrire dans sa continuité. C'est à juste titre que, dans les deux travaux les plus complets sur la série des *Improvisations*, Mireille Calle-Gruber utilise le terme « frères de plume » pour décrire la relation que Butor établit avec les auteurs qu'il étudie⁴². Dans le cas de Balzac, les emprunts lexicaux participent d'une rhétorique, présente dans toute la série, à travers laquelle l'écrivain cherche à inscrire son œuvre au croisement de cette constellation d'écrivains qu'il choisit comme sujet de ses analyses. En cela, Butor adopte une position évoquant celle de Georges Perec qui affirmait en 1979 :

Chacun de mes livres est pour moi l'élément d'un ensemble ; je ne peux pas définir l'ensemble puisqu'il est par définition projet inachevable [...], je sais seulement qu'il s'inscrit lui-même dans un ensemble beaucoup plus vaste qui serait l'ensemble des livres dont la lecture a déclenché et nourri mon désir d'écrire⁴³.

S'il est impossible de saisir l'ensemble, on peut néanmoins chercher à le définir en partie : les *Improvisations* en sont un exemple. La reprise de certains termes, comme « peau de chagrin », témoigne ainsi d'une volonté de Butor de s'inscrire dans la continuité de Balzac⁴⁴, de délimiter un peu mieux dans quel cadre son œuvre prend place. De plus, en soulignant la contrainte de la taille de *La comédie humaine*, l'auteur réfère en même temps à sa propre œuvre qui est, elle aussi, particulièrement volumineuse. C'est d'ailleurs le moment des *Improvisations* où il fait le plus explicitement allusion à ses propres écrits : « moi-même qui écris beaucoup, paraît-il, je me trouve devant cette contradiction⁴⁵ ». Il y a là une démonstration remarquable de la manière dont Butor, réfléchissant à son sujet, laisse toujours apparaître en

⁴² Mireille Calle-Gruber, « Les frères de plume de Michel Butor », dans *Œuvres complètes de Michel Butor XI, Répertoire*, Paris, La Différence, 2010, p. 7-26.

⁴³ « Entretien Perec/Jean-Marie Le Sidaner », dans *L'Arc*, 1979, no. 76, p. 3.

⁴⁴ Nous aurions pu choisir d'autres termes pour montrer comment Butor emprunte parfois au lexique balzacien, par exemple les jeux sur les titres comme « illusions perdues » pour décrire plus largement l'ensemble de *La comédie humaine* (*Impros* II, p. 172), le terme « courtisane » et de manière plus générale l'idée de prostitution sur laquelle nous reviendrons au second chapitre, de même le terme « génie » dont nous traiterons plus largement au troisième chapitre.

⁴⁵ *Impros* I, p. 29.

filigrane certaines considérations concernant sa propre pratique de l'écriture. Puisque le vocabulaire analytique utilisé dans l'analyse de Balzac est tout aussi pertinent pour l'œuvre de Butor, les *Improvisations* donnent à voir le critique et son sujet dans une relation d'égal à égal, comme si, parlant de l'un, on pouvait aussi bien parler de l'autre.

En utilisant le vocabulaire balzacien pour inscrire son œuvre dans le sillage de *La comédie humaine*, Butor s'affirme en tant que « frère de plume » de Balzac. Non seulement les emprunts linguistiques jettent les bases d'un langage commun aux deux auteurs, qui favorise le dialogue entre les œuvres et vise aussi à montrer la parenté qui les unit, mais surtout, ces emprunts sont un outil fondamental de l'invention de Balzac par Butor. Ce dernier, en s'appropriant la langue de Balzac, est à même de le dépeindre en précurseur, de lui donner l'allure d'un écrivain moderne. C'est entre autres par son usage particulier de la citation et par son travail d'emprunt sur la langue que Butor arrive à faire « parler » son sujet, de sorte que ce n'est pas seulement l'analyste qui s'exprime à travers le texte des *Improvisations*, mais aussi son sujet qui devient un énonciateur actif de cette écriture à deux voix et qui semble ainsi révéler ses œuvres.

Cette manière d'interroger son sujet et de lui laisser une large place au sein du texte s'éloigne quelque peu des critères habituels de la critique. En cela, les *Improvisations* occupent assurément une place quelque peu en marge des études universitaires, mais elles suscitent néanmoins une réflexion sur le genre en rappelant que « la critique littéraire est une activité de langage qui doit son existence à une précédente activité langagière. [...] Elle serait outrecuidante si elle voulait avoir le dernier mot et ne rendait pas la parole aux œuvres⁴⁶ »

⁴⁶ Jean Starobinski, *Op. cit.*, p. 50.

Imitation

Nous avons vu dans le précédent chapitre que Butor en « inventant » la figure de Balzac propose une interprétation de *La comédie humaine* qui met à profit les innovations accomplies par sa propre œuvre. Tout comme dans les autres volumes de la série *Improvisations*, cette approche témoigne d'une conception de la littérature qui reconnaît que les textes d'un écrivain recourent, à divers degrés, ceux d'autres écrivains. À ce sujet, Jennifer Waelti-Walters a démontré, en s'intéressant à la série *Répertoire*, que « les thèmes principaux [de cette série] sont les thèmes de l'œuvre entière [de Butor]¹ », confirmant ainsi le lien qui unit Butor et les auteurs qu'il étudie.

Les *Improvisations* tendent à confirmer cette idée de parenté entre les thèmes en montrant qu'elle débouche sur des similitudes au plan formel, de sorte que les deux écrivains partagent des procédés d'écriture. On peut supposer que dans *La comédie humaine*, l'auteur reconnaît autant certains de ses propres intérêts que des matériaux nouveaux, qu'il développe et amplifie à sa manière dans ses textes, comme nous allons le voir dans ce chapitre. Pour montrer cette correspondance entre son œuvre et celle de son sujet, Butor emploie dans son ouvrage une écriture particulière, que Mireille Calle-Gruber nomme une « critique dialogique² », c'est-à-dire où l'analyste laisse une large place à son sujet, le citant abondamment et paraissant interagir avec lui. En exploitant la connotation musicale du titre de l'ouvrage, nous avons plutôt utilisé le terme *contrapuntique* pour décrire cette écriture où la juxtaposition et l'assemblage

¹ Jennifer Waelti-Walters, *op. cit.*, p. 49. Dans ce chapitre, elle démontre aussi que la série est construite selon une structure savante, présente non seulement à l'intérieur de chaque tome mais traversant aussi l'ensemble de la série, et que cette structure appuie le propos de l'écrivain proposant un complément à ce qui est dit dans les essais. Bien que ce ne soit pas notre propos ici, il nous semble qu'il y ait là une piste particulièrement féconde pour explorer la série des *Improvisations*.

² Mireille Calle-Gruber, « Passage de ligne ou les Improvisations critiques de Michel Butor », dans *La création selon Michel Butor*, Paris, A.-G. Nizet, 1991, p. 112.

des voix distinctes de Butor et de Balzac occupent une place fondamentale. Pour décrire les modalités de cette écriture à deux voix, nous avons esquissé un parallèle avec de petites pièces musicales, elles aussi écrites pour deux voix, les *Inventions*.

Nous empruntons ici une nouvelle fois au lexique musical en rappelant que la définition d'*Invention* que nous avons utilisée au chapitre précédant faisait mention d'un style « imitatif ». Tout comme on peut parler d'imitation lorsqu'un thème musical reprend, sans s'y contraindre, les contours mélodiques d'un autre thème³, nous parlerons ici d'imitation non seulement comme une manière pour Butor de reprendre certains aspects de l'écriture de Balzac tel qu'il la conçoit, mais aussi (surtout) de les développer à sa manière dans ses textes. Aussi, puisque l'imitation n'est jamais une reproduction pure et simple, nous considérerons qu'au-delà de l'idée de reprise, le terme suppose surtout celle de développement. Nous chercherons ici à expliquer ce processus d'imitation en nous intéressant à la question de la représentation de territoires géographiques, puisque c'est là un thème important des *Improvisations*, mais aussi de l'œuvre de Butor en général⁴. L'analyse du traitement de ce thème dans *La comédie humaine* montre que Butor reprend et amplifie dans sa propre écriture des procédés empruntés à Balzac.

La représentation du territoire géographique telle qu'elle est dépeinte dans les *Improvisations* est imitée, c'est-à-dire reprise, développée et amplifiée, dans au moins deux œuvres de Butor, *L'emploi du temps* et *Mobile*. Nous montrerons que pour Butor, ce thème apparaît chez Balzac comme relevant en partie d'une poétique de l'objet⁵ à travers laquelle diverses facettes des lieux sont matérialisées par des objets

³Grove Music Online, « Imitation », dans *Oxford music online* [en ligne].

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13731?q=imitation&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> [Consulté le 11 janvier 2012].

⁴ En témoignent les trois tomes de ses *Œuvres complètes* (vol. V, VI, VII) consacrés au *Génie du lieu*, des textes dont l'objet central est la géographie.

⁵ Cette expression ne se retrouve pas dans les *Improvisations*. Elle représente néanmoins assez bien ce que Butor affirme de manière générale sur les objets dans *La comédie humaine*.

spécifiques, souvent des œuvres d'art. Dans *L'emploi du temps* et *Mobile*⁶, l'auteur élabore une poétique similaire qui, bien qu'elle se manifeste de manière beaucoup plus patente, repose sur les mêmes bases et sur une conception semblable du territoire. Il est donc possible de suivre ce fil conducteur qui relie les œuvres des deux écrivains et de procéder à une lecture où l'analyse de Balzac apporte un éclairage nouveau à la représentation du territoire géographique chez Butor, l'un des filons les plus prolifiques de toute sa production⁷.

Mythologie géographique

Dans les *Improvisations*, Butor tente de décrire la « structure idéographique⁸ » de l'espace géographique couvert dans *La comédie humaine*. Il s'intéresse donc assez peu aux descriptions de paysages en tant que telles et tente plutôt de cerner la valeur symbolique des différents lieux de manière à expliquer la place qu'ils occupent dans l'imaginaire de Balzac. Dans un premier temps, l'analyse de Butor vise donc à tracer les grandes lignes de ce monde romanesque et à dégager les différentes sources qui l'alimentent et permettent de l'organiser en un système cohérent. C'est là une tâche délicate, comme le remarque Max Andreoli :

L'Europe mythique balzacienne est en effet la résultante complexe de multiples facteurs convergents : l'espace extérieur de l'histoire et de la géographie se trouve surdéterminé par une histoire et une géographie parallèles, intérieures, dont les rapports avec leurs correspondants tenus pour réels apparaissent ambigus et fluctuants, mais riches de toute la poésie de l'imaginaire⁹.

Sous la plume de Balzac, les lieux réels sont investis d'un symbolisme nouveau qui se construit à partir d'une multitude d'influences qu'il est, en partie, possible de retracer. La mythologie géographique du romancier repose entre autres sur une culture

⁶ Michel Butor, *L'emploi du temps*, Paris, Minit, 1958, 299 p. Michel Butor, *Mobile*, Paris, Gallimard, 1962, 344 p.

⁷ Voir à ce sujet Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes » dans *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM, 2000, p. 16.

⁸ *Impros II*, p. 7.

⁹ Max Andreoli, « L'Europe mythique de "La comédie humaine" », dans *L'Année balzacienne 1992*, p. 292.

littéraire qui regroupe nombre de textes abondamment fréquentés en France dans la première moitié du XIX^e siècle. Les considérations de Balzac sur le territoire reflètent ainsi certaines idées largement véhiculées par le romantisme français. Telle que la décrit Butor, la structure idéographique de ce monde romanesque s'explique d'abord par des oppositions sommaires entre les quatre points cardinaux, opposition à travers laquelle on discerne ces influences littéraires qui participent à l'imaginaire géographique de l'écrivain¹⁰. Le sud, l'Espagne et l'Italie en particulier, représente les passions et une sensualité affirmée. Dans l'imaginaire balzacien, l'écrivain emblématique de cette région est évidemment Dante Alighieri, dont la *Divine comédie* est tenue en haute estime, non seulement par l'auteur de *La comédie humaine*, mais aussi par la majorité des littéraires du XIX^e siècle¹¹. Le nord, dont le sommet pour Balzac est la Norvège, est la région de la pensée et de la philosophie. Cette partie du monde est associée à Emanuel Swedenborg, dont les écrits mystiques ont abondamment nourri l'imaginaire du romancier. De l'orient balzacien émane un savoir ancestral, très approximativement décrit à force d'allusions aux *Mille et une nuits* et au Coran. L'occident, pour sa part, trouve son extrême limite en Amérique, peu évoquée, mais néanmoins représentée dans *La comédie humaine*. Le Nouveau Monde apparaît comme un lieu de promesses et de richesses, mais aussi comme un territoire hostile, peuplé par les sauvages des romans de Fenimore Cooper.

En plus de ces influences littéraires, la géographie de *La comédie humaine* conjugue aussi des approches scientifiques ; on y retrouve certains aspects de la pensée de géographes contemporains du romancier comme Alexandre Humboldt ou Carl Ritter¹². On y compte encore des influences historiques, politiques, culturelles et

¹⁰ *Impros I*, p. 34.

¹¹ Maxime Prévost, dans « Écrire la voyance: Présence de Dante Alighieri dans *Les proscrits* de Balzac », dans *Études littéraires*, vol. 37, no. 2, 2006, p. 87-98, s'est intéressé à la véritable influence qu'a pu avoir l'œuvre de Dante sur certains textes de Balzac. Il y démontre que cette influence est plutôt d'ordre symbolique, mettant même en doute le fait que le romancier ait véritablement lu l'œuvre du poète italien.

¹² Voir à ce sujet l'article de Sébastien Velut, « Savante ou sauvage : la géographie dans *La comédie humaine* » dans *Balzac géographe*, Saint-Cyr-Sur-Loire, C. Piot (coll. « Balzac »), 2004, p. 39-54.

personnelles¹³, bref un amalgame complexe que Butor désigne comme la « mythologie géographique » de Balzac. Aussi, la plupart des régions mises en scène dans les romans sont l'objet d'une analyse dans les *Improvisations*, analyse visant à décrire la place de chacune au sein de cette mythologie. Par exemple, la Pologne est décrite comme suit par Butor :

La Pologne, dans la mythologie géographique de Balzac, est le point de rencontre entre le Nord et l'Orient. La Pologne de Mme Hanska se prolonge indéfiniment avec la Russie évoquée à plusieurs reprises dans **La comédie humaine** à cause des campagnes napoléoniennes [...].

À l'époque la Pologne est partagée entre trois conquérants. Ce qu'on appelle la Pologne en général fait partie de l'empire de Russie. Les Polonais sont une minorité qui lutte pour son indépendance. La Pologne est alors représentée à Paris par son grand poète national, reconnu encore aujourd'hui : Adam Mickiewicz, nommé professeur au Collège de France en compagnie de Michelet et Edgar Quinet.

La Pologne a aussi une signification sentimentale – il y a quelque chose d'extraordinairement séducteur dans ce pays-là – et aussi une signification morale. [...] Enfin la Pologne a une signification politique [...]. Chaque fois qu'un Polonais intervient dans l'œuvre de Balzac, ce thème politique sonnait très fortement chez les lecteurs de l'époque¹⁴.

La variété des éléments qui sont combinés dans la mythologie géographique de Balzac témoigne de la richesse de ce pan de *La comédie humaine*. Selon Butor, intégrer toutes ces influences dans un texte romanesque constitue un défi de taille. C'est pourquoi, dans un second temps, ses considérations sur la géographie visent, de manière générale, à montrer par quels procédés Balzac arrive à cristalliser sa conception complexe du territoire géographique dans l'écriture. Pour bien saisir les implications de ces procédés, les *Improvisations* invitent donc à réfléchir à certains autres aspects fondamentaux de l'écriture romanesque balzacienne qui entrent nécessairement en jeu dans la représentation du territoire géographique.

¹³ Sur tous ces sujets, voir *L'Année Balzacienne 1992*, sur la thématique « Balzac et l'Europe », qui montre clairement l'entremêlement de tous ces angles d'approche dans la vision balzacienne du territoire.

¹⁴ *Impros I*, p. 165-166.

Prostitution de l'œuvre

Avant d'aborder plus en détail la représentation du territoire géographique dans *La comédie humaine*, il importe, pour bien comprendre l'analyse de Butor, de faire un léger détour pour esquisser les contours d'une notion sur laquelle nous reviendrons plus largement au chapitre III. Pour Butor il existe chez Balzac une tension continue entre une écriture idéale, qui serait une réalisation authentique de ses projets littéraires, et une écriture qui peut être comprise par la population en général. Pour arriver à rejoindre un large public, l'écrivain doit s'ajuster aux attentes de la moyenne¹⁵. Sans ce compromis, il lui sera extrêmement difficile d'être reconnu hors de certains cercles d'initiés, ou même d'être reconnu tout court. Pour expliquer cette tension entre œuvre idéale et œuvre accessible, Butor utilise l'image de la prostitution telle qu'on la retrouve dans certains textes de *La comédie humaine*, notamment dans *Le chef-d'œuvre inconnu*¹⁶. Nous avons vu au précédent chapitre comment le commentateur reprenait le terme « peau de chagrin » pour forger un concept qui lui servait à expliquer un aspect de l'œuvre de Balzac. C'est ce qu'il fait à nouveau ici en utilisant l'image de la courtisane ou de la prostituée : « L'art de Balzac n'est pas l'art idéal dont il rêverait ; c'est un art qui, dans une large mesure, est prostitué à la société contemporaine. [...] Balzac cherche à réaliser une œuvre compréhensible pour son temps, dans laquelle il puisse se reconnaître¹⁷. »

Pour arriver à cette œuvre compréhensible, Balzac choisit, parmi toutes les formes du discours, d'adopter celle du roman. D'autres formes auraient peut-être traduit plus directement ses idées, mais en contrepartie auraient probablement rejoint un lectorat plus restreint. Le roman bénéficie de la faveur populaire et permet à l'écrivain d'espérer une assez large diffusion de ses idées, s'il se prête au jeu de la fiction romanesque en créant, notamment, une intrigue et des personnages. Pour Butor cette

¹⁵ C'est le terme que Butor utilise. Voir notamment *Impros I*, p. 121 « Le despotisme de la moyenne ».

¹⁶ Voir le chapitre sur le chef d'œuvre inconnu dans *Impros I*, p. 87-117.

¹⁷ *Impros I*, p. 114.

dernière remarque est fondamentale. Il considère que pour Balzac « l'essentiel n'est pas de raconter une histoire, [que] les aventures sont conditionnées par ce qu'il cherche à montrer et [que] les personnages sont avant tout des liens¹⁸ » entre les lieux et les différents textes. Le roman n'apparaît pas comme une fin en soi, mais plutôt comme un outil de l'écrivain pour arriver à faire passer certaines idées. Dans cette optique, la fiction ne semble plus reliée au concept de récit, mais est présentée surtout comme une manière de véhiculer des idées. Sous la plume de Butor, le roman apparaît presque comme un impératif auquel Balzac se soumet volontiers, comme le compromis qu'il accepte de faire sur son œuvre.

Malgré le fait que Balzac « rabaisse » ainsi son œuvre, on peut déceler plusieurs signes de cette avance, signes que Butor porte régulièrement à l'attention de son lecteur en esquissant moult parallèles entre les textes qu'il étudie et des œuvres ultérieures. Un passage de *La fille aux yeux d'or* sera ainsi rapproché de l'œuvre de Zola, un passage d'*Adieu* de l'œuvre de Raymond Roussel, un passage des *Marana* avec la *Joconde* à la moustache de Marcel Duchamp. De même, on peut lire dans le premier tome de l'ouvrage : « Avec ces deux mots "enfant" et "maudit", apparaissent déjà les deux thèmes fondamentaux de la réflexion sur la poésie de Baudelaire¹⁹ ». Ces références à des artistes postérieurs à Balzac semblent soutenir une certaine conception du progrès en littérature²⁰, mais montrent deux autres choses, à notre sens plus importantes. D'abord, le fait qu'une œuvre peut être envisagée comme faisant partie d'un ensemble, qu'elle est le lieu de rencontre de plusieurs autres œuvres. Comme nous l'avons affirmé au chapitre précédant, l'œuvre de Butor apparaît, dans la série *Improvisations*, comme le point de rencontre entre les différents auteurs qu'il analyse.

¹⁸ *Impros II*, p. 81.

¹⁹ Ce sont les deux mots du titre de la nouvelle *L'enfant maudit*, voir *Impros I*, p. 179. Pour les autres exemples : Zola, *Impros II*, p. 24, 37 ; Raymond Roussel, *Impros I*, p. 217 ; Marcel Duchamp, *Impros I*, p. 249.

²⁰ Dans une certaine mesure seulement. Les nombreux textes que Butor consacre à des auteurs relativement anciens, notamment Rabelais et Montaigne démontrent bien que le critique ne défend pas l'idée de progrès. Néanmoins, cette idée semble sous-jacente à plusieurs moments des *Improvisations sur Balzac*, et il importe d'en tenir compte dans notre analyse.

En rapprochant les œuvres de différents écrivains de celle de Balzac, il transpose cette relation de proximité et défend du même coup cette vision de la littérature. D'autre part, en associant régulièrement les textes du romancier à des œuvres dont la modernité n'est plus à prouver, il affirme, comme il le fait depuis son article « Balzac et la réalité²¹ », que *La comédie humaine* est particulièrement riche en enseignements, et que la littérature actuelle n'en a pas encore tiré entièrement profit. En ce sens, ces références sont une invitation de plus à relire Butor à la lumière de Balzac, ce que nous allons faire à l'instant.

Objets et territoires

Le procédé sur lequel nous souhaitons nous pencher et que nous désignerons comme une *poétique de l'objet* semble être, pour Butor, l'une des raisons pour lesquelles l'œuvre de Balzac est en avance sur son temps. Ce procédé permet d'accroître les possibilités du texte romanesque, de concentrer un maximum de sens autour d'un seul objet, voire d'un seul mot, sans faire entorse à la trame narrative. *La poétique de l'objet* est donc particulièrement adaptée au roman balzacien, qui cherche à être un vecteur d'idées, mais qui se plie aux exigences du récit pour rejoindre un maximum de lecteurs. Cette réussite de l'écriture balzacienne est le moyen d'exprimer les différents aspects de sa mythologie géographique. Plus précisément, il s'agit d'intégrer au récit des objets dotés d'une grande puissance évocatrice qui amèneront le lecteur à se figurer un lieu, une époque, une culture particulière. Ces objets « se révèlent comme des talismans capables de restituer le temps passé ou perdu, le système auquel ils ont appartenu²² ». Ce sont le plus souvent des œuvres d'art, en raison du potentiel expressif propre à ce type d'objets :

Certains objets ont un pouvoir poétique plus fort, une « aura » plus forte que d'autres ; ce sont pour Balzac les plus précieux. [...] Si nous savons ce qu'est la poterie romaine, cela peut nous permettre de reconstituer un peu quelque chose,

²¹ « Balzac et la réalité », dans *Œuvres complètes de Michel Butor II, Répertoire I*, Paris, la Différence, 2006, p. 87.

²² *Impros I*, p. 92.

mais l'objet a un pouvoir assez faible. En revanche une statue romaine d'une grande qualité nous révèle le monde romain tout autrement. L'œuvre d'art géniale a un rayonnement considérable. Le connaisseur est celui qui sera sensible à son pouvoir.

L'artiste, l'homme sensible, isole les objets particulièrement significatifs parmi les débris des autres époques, même récentes. Le peintre reconnaît ces objets qu'il va mettre dans son atelier. Ils lui permettront de reconstituer dans ses peintures les époques anciennes²³.

À la manière de l'artiste qui collectionne les objets particulièrement significatifs, Butor isole ces objets et nous invite à les considérer comme de véritables textes à l'intérieur même des romans de Balzac. C'est en « lisant » ces objets que l'on peut reconstituer une époque, un système, un lieu. En affirmant ainsi le pouvoir poétique des objets, Butor s'inscrit dans la continuité de Balzac qui souligne lui-même cette propriété qu'ont certains objets de stimuler l'imagination et qui leur permet d'exprimer en peu de mots l'amalgame d'idées qui gravitent autour de la géographie de *La comédie humaine*, comme le démontre cet extrait, que Butor ne cite toutefois pas :

Cet océan de meubles, d'inventions, de modes, d'œuvres, de ruines, lui [à Raphaël de Valentin] composait un poème sans fin. Formes, couleurs, pensées, tout revivait là ; mais rien de complet ne s'offrait à l'âme. Le poète devait achever les croquis du grand peintre qui avait fait cette immense palette où les innombrables accidents de la vie humaine étaient jetés à profusion, avec dédain²⁴.

Malgré leur incomplétude, les objets sont ainsi un levier particulièrement efficace qui permet à celui qui les regarde de reconstituer l'ensemble de l'environnement d'où ils sont issus. Par exemple, un tableau d'un peintre flamand comme Tenier²⁵ évoque, selon Butor, différents aspects de la vie hollandaise : la dominance des tons de brun évoque la vie paisible des habitants, d'un calme aussi plat que la terre du pays lui-même ; le tabac et la bière sont une sorte d'analgésique, des éléments atténuants qui permettent de concilier cette existence sans exaltation avec toutes les merveilles et les

²³ *Ibid.*

²⁴ Honoré de Balzac, *La peau de chagrin*, dans *La comédie humaine X*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1976, p. 72.

²⁵ Telle que celui qu'observe Raphaël dans la magasin de l'antiquaire dans « La peau de chagrin », dans Honoré de Balzac, *La comédie humaine X*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la pléiade), 1979, p. 72.

objets exotiques qui parviennent en Hollande par la mer²⁶. C'est justement cet équilibre que le personnage de Balthasar Claës va rompre par le biais d'une activité intense et géniale qui causera la perte de sa maison²⁷.

Voici un autre exemple qui n'est pas relevé par Butor mais qui nous semble fort significatif. Lorsque Raphaël de Valentin contemple une mosaïque, dans le magasin d'antiquités qui contient la peau de chagrin, il laisse son imagination s'enflammer et offre ainsi au lecteur un abrégé de l'Italie telle qu'elle se conçoit dans l'imaginaire géographique de Balzac :

En touchant une mosaïque faite avec les différentes laves du Vésuve et de l'Etna, son âme s'élançait dans la chaude et fauve Italie : il assistait aux orgies des Borgia, courait dans les Abruzzes, aspirait aux amours italiennes, se passionnait pour les blancs visages aux longs yeux noirs. Il frémissait aux dénouements nocturnes interrompus par la froide épée d'un mari, en apercevant une dague du Moyen Âge dont la poignée était travaillée comme l'est une dentelle, et dont la rouille ressemblait à des taches de sang²⁸.

L'Italie, comme l'Espagne et les pays du sud en général, est une région où tout se déroule sous le paradigme de la passion : la politique des Borgia apparaît ainsi à travers une scène d'orgie, et les intrigues s'achèvent à la pointe de l'épée d'un homme qu'on imagine aisément en train d'assassiner l'amant de sa femme. De plus, les laves du Vésuve et de l'Etna évoquent, avec un écho mythologique, la grandeur passée de l'Italie, que Balzac considère en décrépitude sous les jous successifs des empires autrichiens et français. Cette opposition entre passé et présent s'incarne aussi à travers l'image de la dague sur la lame de laquelle le sang, symbole par excellence de la passion, a fait place à la rouille. Une symbolique semblable sera développée dans d'autres textes, notamment dans *Massimila Doni*, à travers l'image de la ville de Venise et de ses bâtiments penchés qui s'enfoncent de plus en plus dans leur lagune²⁹. Remarquons que si l'hypothèse de Butor veut que Balzac se désintéresse du récit

²⁶ *Impros I*, p. 158-159.

²⁷ Voir *La recherche de l'absolu*, dans Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 657.

²⁸ Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 71.

²⁹ Sur la place de l'Italie dans l'imaginaire balzacien voir l'analyse de *Massimila Doni* dans *Impros I*, p.59-85.

proprement dit et des personnages, la poétique entourant les objets multiplie néanmoins des bribes d'histoires. Ce sont ces micro-récits qui permettent au romancier de véhiculer ses idées sur la géographie.

Cette poétique de l'objet par laquelle Balzac concentre autour d'une œuvre d'art toute une gamme de caractéristiques propres à sa géographie imaginaire présente aussi, pour le lecteur d'aujourd'hui, d'autres effets remarquables, bien que ceux-ci soient moins soulignés par Butor. La « lecture » des objets telle que la propose Butor permet ainsi non seulement de faire apparaître les caractéristiques de la mythologie géographique de *La comédie humaine*, mais dévoile aussi certains pans de l'Europe réelle du XIX^e siècle. Un exemple probant à cet égard est celui des œuvres de Bernard de Palissy, dont le rayonnement poétique s'étend jusqu'à l'extérieur de la fiction. Par le même processus que la peinture de Tenier et la mosaïque italienne, un plat de Palissy permet grâce à son fort potentiel poétique de reconstituer « tout un aspect de la société royale³⁰ » de la France du XVI^e siècle, comme c'est le cas dans *La peau de Chagrin* et *l'Enfant maudit*. Mais la présence de cet objet dans plusieurs textes, sa sélection par Balzac au détriment d'une multitude d'œuvres qui auraient sans doute pu assurer un rôle similaire, témoigne d'un intérêt marqué pour Palissy et sa production artistique au XIX^e siècle. Cet intérêt commence à prendre forme vers la fin du XVIII^e siècle, suite à la réédition des textes de Palissy par Faujas de Saint-Fond, et continuera de croître au cours des années suivantes, si bien que dans la première moitié du XIX^e siècle on n'hésite guère à le rapprocher de figures majeures comme Rousseau, Descartes, Galilée et même Montaigne, tandis que ses œuvres acquièrent de plus en plus de valeur aux yeux des collectionneurs tant en Europe qu'en Amérique. On comprend ainsi facilement toute la force poétique entourant la personne de Palissy, d'autant plus que la mise au point de sa recette des émaux est entourée d'une véritable aura légendaire selon laquelle l'artiste, réduit à ses dernières extrémités, en

³⁰ *Impros I*, p.198.

serait venu à brûler son propre plancher pour mener ses expériences à terme³¹. Néanmoins, si la référence à la Renaissance devait résonner très fort aux oreilles des lecteurs contemporains de Balzac, on ne peut imaginer un tel résultat à une époque comme la nôtre, l'émailleur étant redevenu l'objet d'une relative indifférence. De plus, l'image de Palissy qui perdure de nos jours est largement redevable aux auteurs et artistes du XIX^e siècle, et c'est ce contexte, cette époque qui apparaît en filigrane lorsque Balzac met en scène des œuvres de l'illustre émailleur. Nous relevons cette facette de l'écriture balzacienne, parce qu'elle montre bien le cadre général dans lequel s'inscrit notre réflexion, à savoir qu'une époque peut rétrospectivement en *inventer* une autre. La démarche à travers laquelle Balzac se réapproprie la figure de Palissy est à l'image de la démarche de Butor qui dépeint sa version de Balzac.

Pour Butor qui insiste sur la modernité de l'écriture de Balzac, l'utilisation du potentiel poétique des objets constitue sans doute l'une de ses virtuosités qui ne trouveront leurs échos les plus remarquables qu'au cours du XX^e siècle³². Les objets, chez Balzac, sont de véritables vecteurs de l'imaginaire entourant la géographie balzacienne, multiplient les possibilités de lectures : « L'atelier [qui contient ces objets], pour le spectateur qui entre n'a plus de limites ; les objets sont des fenêtres donnant sur d'autres lieux, d'autres époques³³ ».

Il faut remarquer que selon Butor les objets qui sont significatifs chez Balzac sont pour la plupart des objets d'art, bien qu'il nous semble que l'on pourrait, au contraire, défendre l'idée que tous les objets sont susceptibles d'être révélateurs chez le romancier. Mais cette prise de position permet néanmoins à Butor de montrer comment lui-même réutilise la *poétique de l'objet* dans ses propres œuvres, en

³¹ Voir Anne-Marie Lecoq « Mort et réssurrection de Bernard de Palissy », dans *La revue de l'art*, 1987, no. 78, p. 26-32, et l'introduction de Jean-Pierre Poirier à *Bernard Palissy, le secret des émaux*, Paris, Flammarion (Pygmalion), 2008.

³² Voir « Balzac et la modernité », dans *Œuvres complètes de Michel Butor, vol. II, Répertoire 1*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, La différence, 2006, p. 87.

³³ *Impros I*, p. 96.

particulier *L'emploi du temps* et *Mobile*, en l'élargissant à d'autres types d'objets, comme nous allons le voir.

Nouvelle géographie

Il n'est guère surprenant de constater que la géographie est mise de l'avant dans la réflexion de Butor, puisqu'il s'agit de l'un des thèmes les plus importants de sa propre œuvre³⁴. En s'attardant sur cette facette de sa production, on remarque une correspondance entre la représentation du territoire géographique de certains textes de Butor et celle qu'il décrit dans les *Improvisations*. Cette correspondance repose sur le concept d'imitation, au sens où nous avons employé le terme en début de chapitre, car Butor reprend certains traits de la poétique des objets telle qu'il la décrit chez Balzac. Remarquons que cette conception expressive de l'écriture contraste avec l'image projetée par les nouveaux romanciers en général dans les années 1950 et 1960, dont l'idée dominante était plutôt d'éviter de véhiculer trop explicitement des idées et de faire de leurs textes les modèles d'un nouveau réalisme, refusant de présenter le monde comme stable et déchiffrable³⁵. En ce sens, la lecture de Balzac proposée dans les *Improvisations* est pour Butor une manière de réaffirmer, implicitement, que les objets, les lieux, les villes elles-mêmes sont un aspect significatif de ses propres œuvres³⁶.

³⁴ En témoignent les tomes V, VI et VII des œuvres complètes de l'auteur, qui rassemblent ses textes ayant trait aux questions de territoire et de géographie.

³⁵ La vision de Butor est, notamment, diamétralement opposée à celle de Robbe-Grillet qui affirmait sans équivoque que le véritable écrivain n'a rien à dire. Voir aussi Frank Wagner, « Nouveau Roman/Anciennes théories », dans Roger-Michel Allemand [dir.], *Le « Nouveau Roman » en questions 3 : Le créateur et la cité*, Paris, Gallimard (coll. « La revue des lettres modernes »), 1999, p. 156.

³⁶ Voir Mireille Calle-Gruber, *La ville dans l'emploi du temps*, Paris, Nizet, 1995, p. 15, et Michel Butor, « Les objets », « VII Transatlantique », dans *Improvisations sur Michel Butor*, Paris, La Différence, 1993, p. 72-75, p. 125-138.

L'emploi du temps est un texte particulièrement riche à cet égard, car c'est à travers des objets d'art, entre autres, que le narrateur Jacques Revel découvre et tente d'interpréter et de comprendre la ville de Bleston, en Angleterre, où il réside pour un an. Au nombre de ces objets on peut citer la tapisserie du musée représentant le mythe de Thésée, reflet des déambulations de Revel à travers la ville qui apparaît de plus en plus labyrinthique au fil du texte, et aussi le roman *Le meurtre de Bleston*, qui se déroule dans la ville même. Si un roman n'est pas un objet d'art à proprement parler, il importe tout de même de tenir compte du rôle important du *Meurtre de Bleston*, puisqu'il montre l'une des facettes de la *poétique de l'objet* reprise par Butor, à savoir que ce ne sont plus uniquement, comme chez Balzac, des objets d'art extrêmement chargés symboliquement qui sont utilisés, mais aussi des objets de moindre valeur, voire des objets dénués de toute qualité esthétique. Nous verrons que ces objets banals occupent une place importante, en particulier dans *Mobile*.

Néanmoins, l'un des objets les plus significatifs de *L'emploi du temps* est une œuvre d'art, un vitrail qui se trouve dans la vieille cathédrale et dont la poétique nous renseigne sur la ville de Bleston. Ce vitrail représente l'histoire de Caïn assassinant son frère et de l'exil qui s'ensuivit. Rappelons qu'au terme de cet exil, Caïn décide de bâtir une cité où il pourra s'installer. Sur le vitrail, cet épisode revêt une importance particulière puisque les concepteurs de l'œuvre ont choisi de représenter cette cité sous les traits de Bleston. Dès lors, le vitrail se voit investi d'une double signification. D'une part, il se présente comme un document historique qui dépeint la ville telle qu'elle était au XVI^e siècle, à l'époque où fut conçu le vitrail. L'esthétique de l'œuvre et ses qualités plastiques incarnent un savoir-faire et une conception du monde propre à l'Angleterre de la Renaissance, et en ce sens le vitrail est l'élément principal permettant d'inscrire la ville dans un continuum historique. Cet ancrage temporel constitue un point de repère non négligeable qui s'oppose à l'angoisse et à la peur qui émanent de Bleston alors que le narrateur Jacques Revel peine à s'orienter à travers les dédales de la cité et qu'il se frotte aux difficultés de communication imposées par la barrière de la langue. D'autre part, la représentation de la ville sur le vitrail de Caïn invite aussi à une autre lecture, à la fois concurrente et complémentaire de celle qui

insiste sur la valeur historique de l'objet, où l'origine de Bleston est assimilée à la légende biblique. La ville serait donc celle construite par Caïn et serait le berceau de sa descendance. Bien sûr cette version ne peut s'accréditer sur le plan rationnel, mais elle traduit admirablement la « structure idéographique » de Bleston où perdure « une sorte de vocation [...] pour la violence et les rapports belliqueux ; comme si la guerre personnelle que mène Revel [...] l'enracinait dans une tradition lointaine, remontant à l'époque ancienne³⁷ ».

Il plane en effet sur cette cité maudite une constante menace fratricide qui se manifeste autant dans *Le meurtre de Bleston*, dont l'intrigue fait écho à la thématique du vitrail, que dans les relations tendues entre les différents personnages masculins, Jacques, Lucien et James, successivement impliqués dans une lutte amoureuse où ils cherchent à séduire les sœurs Bailey. Le meurtre du frère est aussi évoqué à travers l'accident d'auto de Georges Burton, auteur du *Meurtre de Bleston*, « dont son ami Revel se sent coupable comme d'un geste fratricide pour avoir révélé l'identité et le lieu de résidence de l'écrivain³⁸ ». Mais notons que le sentiment de culpabilité que Revel éprouve suite à l'accident de Burton pourrait aussi s'interpréter en termes œdipiens. Les systèmes de signification de *L'emploi du temps* ne sont pas univoques, ce qui distingue le roman de Butor de la pratique romanesque balzacienne qui ne met pas de l'avant une telle polysémie.

En offrant ainsi différentes perspectives de lecture, le vitrail de Caïn offre un exemple d'imitation de la poétique des objets telle que Butor la conçoit : on remarque une certaine similitude entre les objets qui servent à représenter le territoire géographique dans *L'emploi du temps* et dans la manière dont Butor décrit le rôle des objets dans les *Improvisations*. À l'instar des peintures de Tenier ou encore des vases de Palissy, le vitrail est lui aussi une véritable surface lisible où se conjuguent un passé à la fois historique et légendaire de même que plusieurs aspects de la ville à l'époque où se déroule l'action du texte. Rappelons que chez Balzac, le fait d'utiliser le pouvoir

³⁷ Mireille Calle-Gruber, *op. cit.*, p. 69.

³⁸ Mireille Calle-Gruber, *op. cit.*, p. 70.

poétique des objets était le moyen d'intégrer la structure idéographique des lieux à la trame romanesque. Dans *L'emploi du temps*, la poétique de l'objet possède également cette particularité de se fondre parfaitement dans l'intrigue. Cette dernière pourrait presque se résumer à une tentative d'interpréter un réseau fourmillant de signes souvent paradoxaux ou contradictoires, réseau dans lequel le vitrail est un élément incontournable, au même titre que d'autres « objets » signifiants, comme les deux cathédrales ou encore le *Meurtre de Bleston* que nous avons évoqué plus haut. Lorsque, après *Degrés*, l'écriture de Butor s'éloigne définitivement de la forme romanesque, la représentation du territoire ne cesse pas d'utiliser l'objet comme vecteur majeur. Au contraire, on retrouve dans certains textes une mise en œuvre encore plus riche de la poétique des objets. *Mobile, étude pour une représentation des États-Unis* est sans aucun doute l'une des pièces maîtresses de cette approche plaçant les objets au service d'une représentation du territoire géographique.

Mobile propose une représentation des lieux où se combinent une multitude d'approches. Même en s'en tenant aux approches thématiques, l'abondance et la variété des lectures entourant cet ouvrage démontrent à elles seules la pluralité des perspectives proposées par le texte :

Thematic analysis has yielded equally rewarding results. Among the many themes identified by successive generations of Butor critics, the following have proved to be particularly rich topics of enquiry: racial and religious difference and division ; the guilt and angst of the white colonizer; exploration, exploitation, and oppression ; the relationships between language and landscape and between topology and topography ; consumption, exhaustion, and extinction; nostalgia and the durability of Old World customs and creeds³⁹.

Ici encore, l'objet est utilisé de manière à conjuguer ces différentes approches. Les illustrations de l'ouvrage de John James Audubon, *The Birds of America*, évoquent le territoire sauvage d'avant les premiers Européens, mais expriment aussi « nineteenth-century America's will to record the grandeur and immense diversity of its landscape,

³⁹ Jean H. Duffy, « Cultural legacy and American national identity in *Mobile* », dans *Modern Humanities Research Association*, vol. 98, no. 1, 2003, p. 44.

flora and fauna and its determination to achieve mastery of the natural world⁴⁰ ». Les automobiles, Mercury, Dodge, Buick, Cadillac, qui sillonnent le texte font résonner le thème de la route, qui à la fois découpe le territoire et permet de s'y déplacer. Ces « longues voitures⁴¹ » projettent aussi l'image d'une certaine forme de succès, du moins tel qu'il pourrait se profiler selon le stéréotype du rêve américain, avec un goût pour le luxe et l'opulence.

À la différence de *L'emploi du temps*, la poétique de l'objet dans *Mobile* ne s'oriente pas autour de quelques objets d'art extrêmement chargés symboliquement, mais procède plutôt par listes, par énumérations. Le texte étant dépourvu d'intrigue ou de trame narrative, les objets sont nommés de la façon la plus simple, parfois accompagnés d'une brève description, mais le plus souvent dans leur déconcertante banalité :

- bouteille de crème,
- fer,
- bouteille de lotion, [...]
- iode, [...]
- boîte de poudre, [...]
- 54 cotons-tiges⁴².

La plupart des objets décrits dans les textes précédents s'apparentaient plus ou moins à des œuvres d'art. La peinture de Tenier, la mosaïque admirée par Raphaël, le plat de Palissy, le vitrail de Caïn, sont tous des objets de valeur dont le statut artistique et symbolique n'est pas à discuter. Pour représenter les États-Unis, *Mobile* met en scène quantité de babioles, d'objets quotidiens, de curiosités utilitaires ou non que l'on retrouve dans les catalogues Sears, les pharmacies ou les attractions touristiques de tout le pays. Si l'œuvre d'art est présente dans le texte, elle est néanmoins reléguée au second plan par cette foule hétéroclite qui s'accroît au fil des listes et des énumérations. Une large part de *Mobile* se trouve donc aux antipodes de la *poétique de l'objet* développée par Balzac, bien qu'elle s'appuie sur un même principe : alors que

⁴⁰ Jean H. Duffy, *art. cit.*, p. 45.

⁴¹ Quatrième de couverture de Michel Butor, *Mobile*, *op. cit.*

⁴² Michel Butor, *Mobile*, *op. cit.*, p. 249-250.

dans les *Improvisations* c'est l'image de l'atelier d'artiste qui est utilisée pour décrire la *poétique de l'objet*⁴³, ce sont, au contraire, les poubelles de l'Amérique qui semblent parfois exposées dans *Mobile*. C'est d'ailleurs à juste titre que Mireille Calle-Gruber parle d'un « art de chiffonnier⁴⁴ » pour désigner cette manière d'exploiter des objets à priori dépourvus de valeur artistique.

C'est avant tout par un effet d'accumulation que Butor arrive à faire parler ce qui relève du banal. Pour cette raison, les objets prolifèrent dans *Mobile* de manière à constituer un tout signifiant. Pris séparément, aucun ne stimule véritablement l'imagination du lecteur. Ce n'est que dans un contexte d'énumération et de foisonnement que l'ensemble évoque peu à peu certains lieux, certaines habitudes ou encore un mode vie, de sorte que la surabondance devient ici synonyme d'éloquence. De plus, *Mobile* met aussi à profit une multitude d'objets qui ont, contrairement aux simples cotons-tiges et bouteilles de crème qui défilent de page en page, la particularité de susciter, soit par leur étrangeté, leur côté kitsch ou leur mauvais goût⁴⁵ une image immédiate et très concise de divers aspects de la vie sociale. Par exemple, le « "Wet Guard", qui souvent met fin au désolant désagrément du lit mouillé en deux, trois, quatre semaines seulement⁴⁶ », évoque une facette très spécifique de la vie familiale et de la relation entre parents et enfants. De même, les quelques lignes consacrées au réveille-matin « Airline [qui] rend le réveil presque amusant, [et qui] va jusqu'à mettre en train le café ou les toasts⁴⁷ », laissent entrevoir la routine matinale du travailleur. L'ensemble de peinture à numéros « Médaille d'Or royale [permettant de créer] une charmante image, même si vous n'avez jamais tenu de pinceau auparavant⁴⁸ » peut évoquer brièvement les loisirs de la classe moyenne. Ce dernier exemple semble aussi contenir une pointe d'ironie, dénonçant la relégation de l'art à

⁴³ Voir citation de la page 40 qui commence par : « L'atelier [qui contient ces objets], pour le spectateur qui entre n'a plus de limites ».

⁴⁴ Préface des *Œuvres complètes de Michel Butor V, Le génie du lieu I, op. cit.*, p. 7.

⁴⁵ Voir à ce sujet l'article de Françoise Van Rossum-Guyon, « Mobile mode d'emploi, notes sur la Clifton's cafeteria », dans *Butor et l'Amérique*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 93-102.

⁴⁶ Michel Butor, *Mobile, op. cit.*, p. 284.

⁴⁷ Michel Butor, *Mobile, op. cit.*, p. 65.

⁴⁸ Michel Butor, *Mobile, op. cit.*, p. 175.

un simple loisir, accessible à n'importe qui.

Parmi ces diverses curiosités, on trouve un immense objet qui est l'un des éléments centraux du texte : le parc *Freedomland*. Avec ses différentes attractions, ses différentes régions, et surtout avec sa thématique générale centrée sur l'histoire des États-Unis, ce parc d'amusement apparaît presque comme une modélisation caricaturale du texte. C'est sur ce ton parodique que le prospectus publicitaire de *Freedomland* est repris en quatrième de couverture de l'ouvrage :

Vivez aujourd'hui avec votre famille la rigolade, l'aventure, le drame du passé, du présent et du futur de l'Amérique ! [...] Excitation ! Aventure ! Éducation ! [...] Feuillotez les ouvrages du grand peintre naturaliste John James Audubon, lisez les déclarations du président Jefferson, et suivez un véritable procès de sorcières ! [...] Regardez les Américains, vivez avec les Américains, roulez dans leurs longues voitures, survolez leurs aérodromes, déchiffrez leurs enseignes lumineuses, flânez dans leurs grands magasins, plongez-vous dans leurs immenses catalogues, étudiez leurs prospectus, arpentez leurs rues, dormez sur leurs plages, rêvez dans leurs lits⁴⁹ !

Au-delà de sa dimension ludique, ce court texte annonce le projet de Butor d'aborder, sous une forme inusitée, la question du territoire par le biais d'une approche à la fois historique, personnelle, culturelle et sociale. En ce sens, *Mobile*, comme *L'emploi du temps* et *La comédie humaine*, met de l'avant une conception du territoire reposant sur une pluralité de facteurs complémentaires. En reprenant les bases d'une poétique balzacienne de l'objet, le texte s'en éloigne toutefois sur bien des points. D'abord, comme nous l'avons vu, par un écart entre les objets choisis (d'une part des œuvres d'art et, d'autre part des objets sans valeur), mais aussi par une différence dans le ton. Comme le démontre l'exemple de *Freedomland*, Butor adopte souvent un ton ironique, voire parodique, devant le territoire qu'il décrit, alors que Balzac ne prend que rarement un tel recul devant les lieux représentés dans ses textes. Néanmoins, malgré ces esthétiques et ces formes différentes, les deux ouvrages de Butor font valoir une conception expressive de l'objet qui se fait l'écho d'un travail poétique amorcé par Balzac au XIX^e siècle.

⁴⁹ Quatrième de couverture de Michel Butor, *Mobile*, *op. cit.*

Notre objectif était de montrer comment, à partir des *Improvisations*, il est possible de remonter jusqu'à des œuvres de Butor, même certaines dont la forme est particulièrement inhabituelle, en suivant un même fil conducteur. En décrivant dans les *Improvisations* la géographie balzacienne, Butor décrit une voie qu'il a lui-même empruntée dans certains textes. En ce sens, c'est avant tout parce que les *Improvisations* décrivent la *poétique de l'objet* que *L'emploi du temps* et *Mobile* peuvent être vus comme des imitations de cette poétique balzacienne. Mais, comme l'imitation n'est pas une répétition pure et simple, on remarque aussi que Butor innove dans *Mobile*, en faisant appel à des objets banals pour incarner certaines facettes des États-Unis. Les bouteilles de crème et les cotons-tiges sont manifestement incompatibles avec les objets d'art présents dans le reste du volume et ceux présents chez Balzac, auxquels les *Improvisations* accordent une grande importance. Ce dernier point nous amène à insister sur le fait que Butor, en tant que critique, souligne chez son sujet les points qui l'intéressent lui-même en tant qu'écrivain. Cela met en évidence le rôle fondamental des *Improvisations* pour rapprocher les deux auteurs et montre qu'il faut accepter de lire *La comédie humaine* avec les lunettes de Butor pour suivre le fil conducteur qui unit les œuvres des deux auteurs. C'est dans cette optique que le vitrail de Caïn et les listes de *Mobile* apparaissent comme les héritiers des ateliers et magasins d'antiquaires balzaciens.

Chapitre III Œuvres engagées

Les *Improvisations* jettent les bases d'un dialogue entre les œuvres de Balzac et de Butor. Elles se posent ainsi comme un relais et comme un intermédiaire, instauré tardivement par Butor, entre son esthétique et celle de Balzac. Nous l'avons confirmé au deuxième chapitre en montrant comment l'importance accordée à certains objets dans *L'emploi du temps* et dans *Mobile* peut être vue comme le développement d'une poétique observable dans les fictions réalistes de Balzac. En permettant ainsi de rapprocher les deux auteurs, les *Improvisations* invitent également à constater que leurs textes peuvent expliquer ou encore exemplifier certaines facettes de l'une ou l'autre des deux œuvres.

Nous allons maintenant nous pencher sur un autre thème important des *Improvisations* afin d'éclairer une notion relativement peu développée, mais néanmoins présente dans plusieurs textes de Butor : l'engagement. En nous intéressant à l'analyse de *Gambara*¹, nous verrons qu'à la différence de ce qu'il fait pour la géographie, Butor ne développe pas dans ses textes une conception de l'engagement similaire à celle de Balzac. Au contraire, l'auteur « récupère » plutôt l'intrigue de *Gambara* pour illustrer ses propres idées à ce sujet. Nous utiliserons le terme « engagement » puisque c'est celui qui est employé dans les *Improvisations*², mais nous tenterons néanmoins montrer ce qu'il pourrait signifier pour Butor. Ce dernier n'a pas, à notre connaissance, rédigé d'ouvrage où il aurait défini en détail ses idées sur l'engagement, mais il est possible de s'en faire une idée assez claire en colligeant le propos de différents textes comme « Le roman comme recherche³ »,

¹ Honoré de Balzac, « Gambara », dans *La comédie humaine X*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1979, p. 449-516.

² Voir *Impros I*, p. 123 « [...] ce que Sartre aurait appelé l'" engagement ", se manifeste chez Balzac notamment par le thème de la prostitution ».

³ Michel Butor, « Le roman comme recherche », dans *Œuvres complètes II*, Paris, la Différence, 2006, 21-25. Paru d'abord en 1955.

« Une autobiographie dialectique⁴ » et « Recherches sur la technique du roman⁵ », tirés de la série *Répertoire*, de même qu'un chapitre des *Improvisations sur Michel Butor*, « Changer la vie⁶ ». Ces textes montrent que Butor utilise les termes « conservation » et « transformation » pour prôner un engagement par la forme, dans la lignée des revendications des nouveaux romanciers. L'auteur insiste sur les difficultés reliées à un tel engagement, sans toutefois les nommer explicitement. L'analyse de *Gambara* qui se trouve dans les *Improvisations* montre que les idées qui sont développées dans les quatre textes que nous avons rassemblés sont observables dans la nouvelle de Balzac. Cette analyse montre en effet que le personnage de Gambara, compositeur de génie, réalise une œuvre engagée selon les critères qui sont énoncés dans les quatre textes que nous avons rassemblés. Le texte de Balzac permet cependant de préciser certaines idées émises par Butor, notamment le fait que l'œuvre engagée se heurte généralement à la défaveur populaire. Telle qu'elle est présentée dans les *Improvisations*, la nouvelle permet donc de développer une réflexion sur l'engagement dans une perspective butorienne.

En terminant, nous verrons qu'en faisant appel au personnage principal et à l'intrigue de *Gambara* pour exemplifier ses idées, Butor décrit également sa propre démarche dans les *Improvisations*. En effet, à la lumière des conclusions que nous allons tirer, il apparaît clairement que les *Improvisations* sont une œuvre engagée et que cette caractéristique justifie le fait que l'ouvrage se pose en intermédiaire entre les œuvres des deux écrivains. En expliquant l'idée que se fait Butor de l'engagement, nous pourrions donc également expliquer plus en détail l'objectif poursuivi par les *Improvisations*.

Œuvres de transformation et de conservation

⁴ Michel Butor, « Une autobiographie dialectique », dans *Œuvres complètes II, op. cit.*, p.245-252. Paru d'abord en 1955.

⁵ Michel Butor, « Recherche sur la technique du roman », dans *Œuvres complètes II, op. cit.*, p.437-446. Paru d'abord en 1964.

⁶ Michel Butor, « Improvisations sur Michel Butor », dans *Œuvres complètes XI*, Paris, La Différence, 2006, p. 1180-1189.

Les trois textes que nous avons isolés montrent que la position de Butor au sujet de l'engagement s'est nuancée avec le temps. Dans « Le roman comme recherche » et « Une autobiographie dialectique », l'auteur adopte un ton relativement polémiste, presque belliqueux, en discréditant la littérature qui ne correspond pas à sa conception de l'engagement :

« Il faut changer la vie ». Toute littérature qui ne nous aide pas dans ce dessein, ne serait-ce que malgré son auteur, est à plus ou moins grande échelle (et la pression des événements, l'urgence est telle, la maladie du monde est devenue si aiguë que j'ai tendance à croire que c'est à très brève échéance) inéluctablement condamnée⁷.

Cette idée de changement est une constante dans les trois textes que nous avons rassemblés. Les œuvres qui « changent la vie », qualifiées d'œuvres de « transformation » sont, dans les textes tirés des *Répertoire*, présentées comme les seules valables. Toutefois, dans les *Improvisations sur Michel Butor*, on remarque que l'auteur est plus modéré puisqu'il reconnaît partiellement la valeur de textes qui ne répondraient pas à cette fonction de transformation :

Nous avons tendance à considérer que seule est valable une littérature qui produit un changement, et on peut dire que c'est vrai pour aujourd'hui. Mais si nous considérons la littérature du passé, nous sommes obligés d'admettre que certaines des œuvres les plus importantes sont des œuvres de conservation, des œuvres faites pour que la société puisse continuer⁸.

Cette nuance par rapport aux textes des *Répertoires*, le fait de reconnaître une valeur à des œuvres qui ne « changent pas la vie », invite à diviser en deux périodes la conception de Butor de l'engagement. La première, celle des *Répertoires*, serait plus radicale, assez ancrée dans l'idéologie générale du Nouveau Roman. La seconde, celle des *Improvisations sur Michel Butor* et qui prendrait forme au cours des années 1980, pourrait se concevoir comme une version modérée de la même argumentation. La

⁷ Michel Butor, « Une autobiographie dialectique », dans *Œuvres complètes II, Répertoire I*, Paris, la Différence, 2006, p. 245.

⁸ Michel Butor, « Improvisations sur Michel Butor », *op. cit.*, p. 1180.

principale différence entre les deux périodes tient au statut que Butor accorde aux œuvres de conservations, comme il les nomme lui-même dans les *Improvisations sur Michel Butor*, c'est-à-dire aux textes qui n'assument pas une fonction de transformation⁹. Ces deux notions, transformation et conservation, ne sont qu'assez sommairement définies par Butor, bien que leur opposition soit fondamentale dans sa conception de l'engagement. L'analyse de la nouvelle *Gambara* dans les *Improvisations* met en scène cette opposition, et nous permettra de mieux voir quel rapport ces deux notions entretiennent. Nous allons commencer par définir un peu plus clairement ces deux termes, mais, comme il est beaucoup moins question de conservation que de transformation chez Butor, ce déséquilibre se reflètera dans notre analyse.

À la lecture des textes que nous avons rassemblés, on comprend aisément que les œuvres de transformation sont celles auxquelles Butor accorde une plus grande valeur et que cette valeur repose sur une recherche formelle¹⁰. Ces œuvres s'opposent aux œuvres de conservation, qui exploitent plutôt les formes de récit déjà existantes. La notion d'engagement défendue par Butor est donc intrinsèquement liée à la question de la forme. Cette idée d'un engagement par la forme n'est pas propre à l'auteur, mais est aussi partagée par d'autres nouveaux romanciers. En effet, malgré des points de vue très personnels sur le rôle de la littérature, la plupart des écrivains associés au Nouveau Roman partagent une attitude hostile envers la littérature engagée, au sens sartrien du terme, et revendiquent plutôt l'idée d'un engagement indirect, mais selon eux plus décisif, passant par la forme. Un léger retour sur les revendications des nouveaux romanciers s'impose donc, puisqu'il nous permettra de tracer les grandes lignes des idées de Butor sur l'engagement.

⁹ Notons également que, de manière sous-jacente, deux autres facteurs contribuent sans doute à expliquer ce changement d'attitude. D'abord, le recul des avant-gardes au tournant des années 1980, ensuite, une historicisation de la conception de la littérature.

¹⁰ Voir par exemple « Le roman comme recherche », dans *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 22-23 : « Le travail sur la forme dans le roman revêt dès lors une importance de premier plan. [...] L'exploration de formes romanesques différentes révèle ce qu'il y a de contingent dans celle à laquelle nous sommes habitués, la démasque, nous en délivre, nous permet de retrouver au-delà de ce récit fixé tout ce qu'il camoufle ou qu'il tait ».

Dans son texte « Nouveau Roman / Anciennes théories », Frank Wagner s'efforce de « baliser l'entité "Nouveau Roman" en posant quelques jalons¹¹ ». Wagner souligne ainsi une attitude hostile des Nouveaux Romanciers, en particulier Robbe-Grillet, Simon et Sarraute, envers le roman, la littérature et l'art engagé. Dans « Une autobiographie dialectique », Butor s'inscrit tout à fait dans cette logique en condamnant « cette démission devant son métier propre qui se cache le plus souvent si mal sous le beau mot d'engagement¹² ». Wagner remarque que ces réquisitoires sont le plus souvent problématiques, du fait qu'ils concernent des notions romanesques étrangères à l'idée d'engagement. C'est, par exemple, ce qui se produit chez Simon dans le passage suivant où l'on reconnaît les *notions périmées* qui furent au cœur de revendications des nouveaux romanciers :

[...] dans les bibliothèques de gare ou ailleurs on continue, et continuera encore longtemps, à vendre et à acheter par milliers d'aimables ou de terrifiants récits d'aventures à conclusions optimistes ou désespérées, et aux titres annonceurs de vérités révélées¹³ [...].

Dans cette déclaration qui porte obliquement sur l'engagement, Simon reprend quelques-unes des revendications qui constituent le credo des nouveaux romanciers en condamnant certaines caractéristiques du « réalisme balzacien » : l'intrigue, une représentation du monde qui en fait une entité déchiffrable et compréhensible et enfin l'autorité de l'auteur. Sur ce dernier point, les nouveaux romanciers prennent le contrepied de Sartre qui, en 1947, affirmait que « la fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde¹⁴ ». Ils condamnent avec véhémence toute littérature visant à « imposer l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable¹⁵ ». Les nouveaux romanciers considèrent ainsi

¹¹ Frank Wagner, « Nouveau Roman/Anciennes théories », dans Roger-Michel Allemand [dir.], *Le « Nouveau Roman » en questions 3 : Le créateur et la cité*, Paris, Gallimard (coll. « La revue des lettres modernes »), 1999, p. 156.

¹² Michel Butor, « Une autobiographie dialectique », dans *Œuvres complètes II, op. cit.*, 245.

¹³ Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 1986, p. 15. Cité par Frank Wagner, dans « Nouveau Roman/Anciennes théories », *art. cit.*, p. 162.

¹⁴ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard (Folio/Essais), 1948, p. 30.

¹⁵ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, minuit, 1963, p. 31. Cité par Frank Wagner.

que si l'écrivain se doit effectivement de représenter le réel, il ne doit pas se risquer à l'expliquer, d'où une aversion particulière pour la littérature dite engagée et le réalisme balzacien.

Les nouveaux romanciers ne se rangent pas pour autant du côté de « l'art pour l'art¹⁶ », mais se lancent au contraire dans une « quête partagée d'un *Nouveau réalisme* conçue comme tentative de déchiffrement du réel, de restitution ou/et de création de la complexité des rapports de l'homme et du réel¹⁷ ». Cette entreprise se veut, jusqu'à un certain degré, libre de tout symbolisme ou de toute allégorie pour ne présenter le monde que dans son infinie complexité. S'il existe un dénominateur commun aux résultats extrêmement variés d'une telle démarche, on pourrait dire que « tous ces textes manifestent *une intense recherche formelle et scripturale*, rendue nécessaire par la conviction que la réalité des choses nouvelles doit être révélée par des formes nouvelles¹⁸ ». Pour représenter le réel, il importe donc de rénover en profondeur les différentes formes du discours. Par opposition à l'engagement où l'auteur défend une conception du monde sur un sujet particulier tout en recourant à une forme assez traditionnelle, il y a donc, pour les nouveaux romanciers, un engagement par la forme, dont les manifestations et les modalités varient selon chacun.

Il est important de spécifier que pour Butor le réalisme balzacien n'est pas problématique. L'auteur considère en effet que le réalisme de Balzac fait partie d'une démarche plus large, sur laquelle nous reviendrons dans les prochaines pages puisqu'elle est intimement liée à la question de l'engagement, des œuvres de transformation et de conservation. Pour l'instant, remarquons plutôt que l'importance accordée par Butor à la forme tient au fait que, selon lui, le récit est le principal outil nous permettant d'appréhender le réel, et donc que, selon lui, le monde est manifestement plus « déchiffrable » que ne le considèrent les autres nouveaux

¹⁶ Michel Butor, pour sa part, parle du « mensonge de " l'Art pour l'Art " dans lequel tant d'écrivains se réfugient encore ». Voir « Une autobiographie dialectique », dans *Œuvres complètes II, Répertoire 1*, Paris, la Différence, 2006, p. 245.

¹⁷ Frank Wagner, *art. cit.*, p. 164.

¹⁸ *Ibid.*, p. 165.

romanciers. Les différentes manifestations du récit sont le vecteur de la pensée et de notre compréhension du réel¹⁹. Le problème, croit l'auteur, c'est que la plupart des récits ne peuvent rendre compte de notre rapport au réel que de manière imparfaite et extrêmement décevante :

Le récit nous donne le monde, mais il nous donne fatalement un monde faux. Si nous voulons expliquer à Pierre qui est Paul, nous lui raconterons son histoire : nous choisissons parmi nos souvenirs, notre savoir, un certain nombre de matériaux que nous arrangeons pour constituer une « figure », et nous savons bien que nous échouons la plupart du temps, dans une mesure plus ou moins large, que le portrait que nous avons fait est à certains égards inexact, qu'il y a toute sorte d'aspects de cette personnalité que nous connaissions bien et qui ne « collent » pas avec l'image que nous en avons donnée²⁰.

Butor condamne ainsi l'incapacité du récit à traduire notre appréhension du réel, et prône la recherche de nouvelles formes, qui seraient plus aptes à le faire. L'œuvre de transformation que l'auteur revendique serait donc celle qui proposerait de nouvelles manières de raconter, ou encore celle qui modifierait les formes de récits déjà existantes pour les rendre plus rigoureuses et plus représentatives de notre perception du monde. De telles œuvres, selon Butor, « transforment la façon dont nous voyons et racontons le monde, et par conséquent transforment le monde²¹ », d'où l'appellation d'œuvre de « transformation ».

Toutefois, il serait hasardeux de chercher à définir trop précisément ce qu'est pour Butor une œuvre de transformation. Lui-même ne semble pas l'avoir fait, et nous en concluons que le terme désigne une idée générale, une attitude à adopter envers la création dont le bref détour par le Nouveau Roman nous a permis de tracer les grandes lignes. Il reste maintenant à voir ce qu'est une œuvre de conservation,

¹⁹ Michel Butor, « Le roman comme recherche », *op. cit.*, p. 21 : « Jusqu'à notre mort, et depuis que nous comprenons des paroles, nous perpétuellement entourés de récits, dans notre famille tout d'abord, puis à l'école, puis à travers les rencontres et les lectures ».

²⁰ Michel Butor, « Recherches sur la technique du roman », dans *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 437-438.

²¹ *Ibid.*, p. 439.

puisque la conception de l'engagement selon Butor tient en grande partie à l'opposition entre ces deux types d'œuvres.

L'idée d'œuvre de conservation n'est pas développée dans les textes tirés de *Répertoire*. Dans ces textes des années 1950 et 1960, l'auteur adopte un ton plutôt polémique et cherche surtout à discréditer toute littérature n'assumant pas une fonction de transformation. Il semble que ce ne soit que plusieurs années plus tard, dans les contextes moins polémiques des années 1980 et 1990, que l'écrivain indique plus clairement ce qu'il désigne comme des œuvres de conservations. Dans un chapitre des *Improvisations sur Michel Butor*, Butor précise en effet sa pensée sur le sujet, bien que son propos soit ici encore assez général :

Les grandes œuvres des littératures classiques sont souvent des textes de conservation. Ce sont d'abord les textes religieux, ou politico-religieux, par exemple tout le cérémonial qui existe autour du pouvoir [...]. Les poèmes d'Homère étaient indispensables à la cohésion de la société grecque. Nous avons là quelque chose qui dépasse le « politique » au sens strict. Les poèmes d'Homère étaient une de ces références qui reliaient tous les petits états de la Grèce antique, en faisant non pas un État mais une culture²².

Il est étrange de constater que l'œuvre de conservation se conçoive d'abord sur un plan socio-politique, car l'œuvre de transformation, dans un premier temps, se soustrait à ces questions. L'œuvre de transformation est en effet définie avant tout par une recherche formelle. Ce n'est que par le biais de cette recherche que l'œuvre peut transformer notre façon de voir le monde, et ainsi agir dans la sphère socio-politique. Au contraire, l'œuvre de conservation semble d'emblée liée au monde social, et la question formelle n'est pas abordée, du moins pas dans les *Improvisations sur Michel Butor*. Sans doute, cette différence tient au fait que pour l'auteur, la transformation ne peut s'effectuer que par une recherche formelle alors que la conservation, si on interprète la citation précédente, peut emprunter différentes voies. Le reste du chapitre des *Improvisations sur Michel Butor* tend d'ailleurs à confirmer cette

²² Michel Butor, « Improvisations sur Michel Butor », dans *Œuvres complètes XI*, op. cit., p. 1180-1181.

hypothèse, puisque Butor y affirme que les différents genres populaires peuvent tous, à divers degrés, jouer un rôle de conservation. Il fournit l'exemple d'un type de texte, le roman policier, qui assume une fonction de conservation. Nous reproduisons ici brièvement son argumentation, afin d'en tirer quelques conclusions sur la nature des œuvres de conservation.

Le roman policier assume une fonction de conservation parce qu'il permet de maintenir un certain équilibre à différents niveaux de la société. Pour expliquer comment, Butor commence par évoquer ce qu'il considère être la caractéristique principale du roman policier, à savoir qu'il « doit pouvoir être lu en une soirée²³ ». Le fait qu'il puisse être consommé très rapidement indique que ce type de texte répond à un besoin urgent. Pour Butor, la fiction policière s'apparente à une forme de catharsis, en permettant d'évacuer, au moyen de la violence qui y est décrite, les frustrations accumulées dans une journée de travail :

Le jour où j'ai été particulièrement agacé par tel ou tel, si j'ai du mal à m'endormir, je vais à mon armoire à pharmacie littéraire, et je prends un roman policier. Je suis sûr d'y trouver un meurtre dont le récit, loin de m'être désagréable comme il est censé l'être dans la vie courante, au contraire me satisfait profondément²⁴.

Le meurtre, vécu sur le mode fictionnel, prend une valeur thérapeutique. Il permet d'éviter certains débordements et participe de ce fait au maintien et à la conservation de l'ordre :

À partir de ce moment nous pouvons refermer le livre, et nous endormir tranquillement. Le lendemain nous rencontrons notre supérieur ou collègue qui nous avait tellement agacé la veille. Si des tensions de ce genre s'accumulaient de jour en jour, il y aurait un moment où cela exploserait. Le roman policier est ainsi lié étroitement au fonctionnement de nos administrations ou entreprises, et on voit bien quel est le public du roman policier²⁵.

²³ *Id.*

²⁴ *Id.*

²⁵ *Id.*

On constate dans cette argumentation qu'une grande place est accordée au public du roman policier, et qu'aux yeux de Butor, la lecture de ce type de roman semble se réduire à un usage, alors que pour définir ce qu'est une œuvre de transformation, cette considération est totalement absente. Cela démontre, nous semble-t-il, l'une des caractéristiques principales des œuvres de conservation : le fait qu'il s'agit de textes populaires, qui rejoignent un grand public. L'œuvre de transformation demande à l'auteur, et par conséquent à son lecteur, un effort considérable²⁶. Au contraire, le rôle de l'œuvre de conservation n'est pas de bouleverser des habitudes de lecture, ni d'explorer les possibilités du récit, mais plutôt de faire perdurer quelque chose qui existe déjà. On conçoit ainsi facilement qu'il s'agisse le plus souvent d'œuvres jouissant d'une popularité, du moins d'une popularité supérieure à celle des œuvres de transformation²⁷.

Ces quelques précisions nous ont permis de mieux saisir ce que Butor entend par œuvre de conservation et de transformation. Il reste toutefois à éclaircir le rapport qui existe entre ces deux types d'œuvres. Parce qu'en effet, si dans ses textes plus récents, comme les *Improvisations sur Michel Butor*, l'auteur accorde une importance aux œuvres de conservation, il ne précise pas outre mesure la relation qui peut s'établir entre ces textes et les œuvres de transformation. Pourtant, les deux types d'œuvres n'existent pas indépendamment l'un de l'autre :

Parfois, il va être si difficile de faire continuer la société qu'on sera obligé de la changer, pour conserver au moins quelque chose. D'ailleurs si nous avons besoin de textes pour faire continuer la société, c'est parce que celle-ci est déjà en train de changer, d'une façon qui peut être catastrophique. [...] Si nous éprouvons ce besoin de transformer la société de façon positive, c'est que la conservation ne se produit pas convenablement, et que donc nous avons une dégradation inévitable²⁸.

²⁶ Voir Michel Butor, « Improvisations sur Michel Butor », *op. cit.*, p. 1185.

²⁷ Butor semble ainsi considérer que la plupart des genres populaires produisent des œuvres de conservation : « Nous pourrions faire des analyses de ce genre avec tous les genres populaire. Le roman de science-fiction par exemple [...]. » Michel Butor, « Improvisations sur Michel Butor », *op. cit.*, p. 1186.

²⁸ Michel Butor, « Improvisations sur Michel Butor », dans *Œuvres complètes vol. XI, op. cit.*, p. 1180.

L'évolution de la pensée de Butor semble tendre vers l'idée que transformation et conservation sont intimement liées et que leurs rôles ne peuvent se concevoir que l'un en regard de l'autre. Alors que les textes de *Répertoire* laissent entendre que des œuvres de pure transformation existent et qu'elles sont les seules vraiment valables, les *Improvisations sur Michel Butor* défendent plutôt l'idée qu'une relation constructive puisse exister entre les deux types de textes. Ainsi, les œuvres se situeraient plutôt dans une zone grise, tendant parfois plus vers l'une ou l'autre des deux fonctions sans jamais en assumer purement et simplement une seule.

Les *Improvisations sur Balzac*, parues à la même période que celles sur Butor, se situent dans cette ligne de pensée et transposent la réflexion sur le rapport entre les œuvres de conservation et de transformation, et par le fait même la question de l'engagement, à *La comédie humaine*. L'analyse de *Gambara* semble porter spécifiquement sur ce sujet et, en tant qu'exemple concret, permet d'approfondir les conclusions que nous avons tirées jusqu'ici. L'analyse de Butor invite ainsi à utiliser l'œuvre de Balzac comme un outil pour relire les textes de *Répertoire* et des *Improvisations sur Michel Butor* que nous avons rassemblés.

Gambara

Le personnage principal de la nouvelle de Balzac est Gambara, un compositeur de génie qui éprouve énormément de difficultés à faire accepter sa musique. Celle-ci est en effet jugée incompréhensible, voire insupportable, par ses contemporains. Selon Butor, la musique de Gambara dérange parce qu'elle est trop géniale, trop en avance sur son temps, exactement comme la « Catherine Lescaut » du peintre Frenhofer dans *Le chef-d'œuvre inconnu*²⁹. Le texte de la nouvelle raconte donc la déchéance du musicien qui, à la fin, est réduit à jouer dans les rues pour subsister.

²⁹ Honoré de Balzac, « Le chef-d'œuvre inconnu », dans *La comédie humaine X, op. cit.*, p. 380-448.

Dans les *Improvisations*, l'idée d'œuvre de « génie » semble être la transposition, en termes balzaciens, du concept d'œuvre de transformation. Bien que l'utilisation de ce terme rattache son propos à un système de valeurs différent, le critique considère que Balzac réfléchit dans ses textes à une forme d'engagement qui s'apparente à celle qu'il prône lui-même. Selon Butor, Balzac réfléchit dans les *Études philosophiques* à la place que des génies dans la société et à la manière dont leurs œuvres peuvent ou non être engagées³⁰. Ainsi, toutes les œuvres, imaginaires ou non, tirées de *La comédie humaine* que Butor définit comme géniales comportent en effet les caractéristiques des œuvres de transformation, c'est-à-dire qu'elles se définissent par un important travail sur la forme et qu'elles soulèvent, par le fait même, des questions reliées à l'engagement. Butor effectue d'ailleurs l'analyse formelle d'une série d'opéras imaginaires composés par Gambarà. En effet, le critique montre que ces opéras sont conçus selon une structure particulière en forme de croix. C'est, selon Butor, la recherche de cette forme qui dicte au compositeur les impératifs de l'intrigue et de la musique :

Ces opéras imaginaires complètent une structure déjà esquissée :
Robert le Diable, opéra du Nord,
Moïse, opéra du Sud,
Les Martyrs, opéra de l'Occident,
Mahomet, opéra de l'Orient.
 Cela forme une croix d'opéras « cardinaux » qui devraient tous se réunir dans la
*Jérusalem délivrée*³¹.

Butor profite également de cette analyse pour montrer que le texte même de la nouvelle de Balzac se veut une exploration formelle, ce qui sous-entend qu'il s'agit pour lui d'une œuvre engagée. Dans la nouvelle, la description la plus développée de la musique géniale du personnage donne en effet lieu à un passage pour le moins particulier, que Butor décrit comme un texte « à plusieurs étages, ou plusieurs portées³² », reprenant ainsi une expression musicale. Le passage en question présente Gambarà exécutant une réduction de son opéra au piano. Ce passage du texte comporte trois niveaux de discours : le fil conducteur de l'action de l'opéra, les

³⁰ Voir *Impros I*, p. 8-9.

³¹ *Impros I*, p. 146.

³² *Impros I*, p. 146.

commentaires et exclamations de Gambara et les indications relatives au rythme et à la tonalité, qui sont, pour leur part, entre parenthèses et en italique :

Les magistrats, les prêtres, le pouvoir et la religion, qui se sentent attaqués par le novateur comme Socrate et Jésus-Christ attaquaient des pouvoirs et des religions expirantes ou usées, poursuivent Mahomet et le chassent de la Mekke (*strette en ut majeur*). Arrive ma belle dominante (*sol quatre temps*) : l'Arabie écoute son prophète, les cavaliers arrivent (*sol majeur, mi bémol, si bémol, sol mineur ! toujours quatre temps*). L'avalanche d'hommes grossit ! Le faux prophète a commencé sur une peuplade ce qu'il va faire sur le monde (*sol, sol*). [...] Quel amour de feu ! Voici le désert qui envahit le monde (*l'ut majeur reprend*). Les forces de l'orchestre reviennent et se résument dans une terrible quinte partie de la basse qui expire³³ [...].

La description de ce passage par Butor, en « étages ou en portées », rappelle son propre goût pour l'assemblage³⁴, mais vise aussi à montrer que la nouvelle s'inscrit dans une démarche de recherche. En effet, le romancier cherche à donner une idée la plus fidèle possible de l'expérience auditive suscitée par la prestation de son personnage. Ce travail de Balzac sur la forme trouve un écho dans le travail, fictif mais similaire, qu'il prête à son personnage. Ce dernier chamboule en effet les habitudes d'écoute des autres personnages en proposant une musique étonnante. À propos de cette musique, Balzac écrit d'ailleurs la phrase suivante, qui étonnamment n'est pas relevée par Butor, mais qui rejoint néanmoins certaines de ses idées et, dans une plus large mesure, celles des nouveaux romanciers : « il est difficile d'exprimer cette bizarre exécution, car il faudrait des mots nouveaux pour exprimer cette musique impossible³⁵ ». Cette conviction qu'à des réalités nouvelles doivent correspondre des formes nouvelles³⁶ rappelle en effet certaines revendications des nouveaux romanciers. Sur un ton semblable Butor, dans « Le roman comme recherche », affirme qu'« à des réalités différentes correspondent des formes de récits

³³ Honoré de Balzac, « Gambara », dans *La comédie humaine X, op. cit.*, p. 488.

³⁴ Plus spécifiquement, il nous semble qu'il serait révélateur de rapprocher l'extrait que nous avons tiré de *Gambara* d'un texte comme *6810000 litres d'eau par seconde*, puisque cette œuvre se veut elle aussi une exploration « sonore ». Michel Butor, Paris, Gallimard, 1965, 281 p.

³⁵ Honoré de Balzac, « Gambara », dans *La comédie humaine X, op. cit.*, p. 493.

³⁶ Voir Frank Wagner « Nouveau Roman / Ancienne théorie », *art. cit.*, p. 165.

différentes³⁷ ». En demeurant conscient que ces deux citations proviennent de contextes extrêmement différents, on peut les rapprocher pour souligner le fait que *Gambara* permet de illustrer, dans un contexte fictionnel, certaines facettes de l'engagement selon Butor, à savoir l'opposition entre œuvres de transformation et de conservation. Par le fait même, le texte soulève également plusieurs des questions relatives à la recherche formelle.

L'attention particulière que Butor porte à la forme montre bien que pour lui la musique de *Gambara*, et par extension la nouvelle de Balzac, ont toutes deux une valeur de transformation. Nous avons vu au premier chapitre que Butor, dans les *Improvisations*, emprunte au vocabulaire de Balzac. Le terme « génie » est un autre exemple de ces emprunts, puisque Butor l'assimile à l'idée de transformation. Cette hypothèse nous paraît d'autant plus plausible qu'elle permet également d'expliquer le titre du premier tome des *Improvisations : Le Marchand et le Génie*. Dans ce premier volume, Butor s'intéresse aux *Études philosophiques*, et plus particulièrement aux différents personnages de génie qui y sont dépeints. Le titre désigne donc la tension qui existe entre œuvres géniales (de transformation) et œuvres marchandes (de conservation). Dans l'analyse de *Gambara*, Butor s'intéresse particulièrement à cette tension. Il affirme qu'il est nécessaire d'arriver à un équilibre entre les deux approches, en créant des œuvres qui ont une valeur de transformation, mais qui sont assez conservatrices pour que le public s'y intéresse :

L'incompréhension dont pâtit l'œuvre de *Gambara* vient du fait qu'elle est trop loin de la médiocrité contemporaine. Si on présente directement celle-ci au public, il y a un divorce inévitable, un abîme que l'on ne peut pas franchir. Seuls quelques auditeurs de génie pourront deviner, ou quelques frères compositeurs en lisant la partition. Il s'agit de trouver un intermédiaire entre cette « moyenne » qui a le pouvoir actuellement et ce paradis vers lequel il nous faut aller, car c'est la seule chose intelligente que nous ayons à faire³⁸.

À certains moments de la nouvelle de Balzac, cette tension entre œuvres géniales et œuvres populaires est résolue ; la musique de *Gambara* arrive à plaire aux auditeurs.

³⁷ Michel Butor, « Le roman comme recherche », dans *Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 23.

³⁸ *Impros I*, p. 136.

Cela se produit à deux reprises : d'abord lorsque le musicien est ivre et que ses facultés intellectuelles sont diminuées, ensuite lorsqu'il utilise un instrument de son invention, le panharmonicon, pour donner une idée de l'un de ses opéras. Butor s'intéresse particulièrement à ces facettes de l'intrigue, et ce qu'il en dit permet de comprendre le rapport positif qu'il a fini par voir entre conservation et transformation au sein d'une même œuvre.

L'ivresse de Gambara

Dans la nouvelle de Balzac, la compagne de Gambara, Marianna, comprend les effets de l'alcool sur la musique de son mari. À la fin du texte, c'est elle qui le saoule avant qu'il aille jouer dans les rues :

Tous deux sortaient le soir à la brune et allaient aux Champs-Élysées y chanter des duos que Gambara, le pauvre homme ! accompagnait sur une méchante guitare. En chemin, sa femme, qui pour ces expéditions mettait sur sa tête un méchant voile de mousseline, conduisait son mari chez un épicier du faubourg Saint-Honoré, lui faisait boire quelques petits verres d'eau-de-vie et le grisait, autrement il eut fait de la mauvaise musique. Tous deux se plaçaient devant le beau monde assis sur des chaises, et l'un des plus grands génies de ce temps, l'Orphée inconnu de la musique moderne, exécutait des fragments de ses partitions, et ces morceaux étaient si remarquables, qu'ils arrachaient quelques sous à l'indolence parisienne³⁹.

Lorsque Gambara boit, lorsque ses facultés sont affaiblies, sa musique est simplifiée et semble devenir plus agréable. Il arrive ainsi, en jouant ses compositions à la guitare ou au piano, à charmer ses auditeurs⁴⁰. Butor en conclut que pour diminuer l'écart qui existe entre son art et les goûts dominants des contemporains, l'artiste a la possibilité de renoncer à l'œuvre d'art géniale qu'il pourrait créer. Il arrive ainsi à rejoindre un plus large public. Il est toutefois intéressant de constater que dans le texte de Balzac, ce n'est pas Gambara lui-même qui fait ce choix, mais que c'est un autre personnage qui l'incite à boire. La nouvelle laisse entendre que le véritable artiste ne consentirait

³⁹ Honoré de Balzac, « Gambara », dans *La comédie humaine X*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1979, p. 515.

⁴⁰ Voir également Honoré de Balzac, « Gambara », dans *La comédie humaine X*, *op. cit.*, p. 510.

pas à rabaisser ainsi son œuvre, mais l'analyse de Butor sous-entend au contraire que Gambara se saoulerait volontairement. L'ivresse du personnage est en effet décrite dans les *Improvisations* comme une manière consciente pour le personnage d'établir un intermédiaire entre l'œuvre de génie et la moyenne⁴¹. Butor n'affirme pas clairement que Gambara choisit délibérément de s'enivrer pour rendre sa musique accessible, ce serait faire violence au texte, mais il tait néanmoins certains passages de la nouvelle qui montrent explicitement que le musicien refuse catégoriquement d'abaisser son art au niveau de la moyenne⁴². En cela, le critique détourne quelque peu le personnage de son identité originale afin de mettre de l'avant ses propres principes.

Dans le texte de Balzac, Gambara est décrit comme un « Orphée inconnu » et s'apparente avant tout à la figure romantique du poète maudit. Génie boudé par ses pairs, incompris et éventuellement abandonné de tous, le musicien comporte en effet plusieurs caractéristiques de cette figure très répandue dans la littérature française du XIX^e siècle. Le personnage véhicule d'ailleurs certains lieux communs propres à cette figure, identifiés par Pascal Brissette, et « suivant lesquels le malheur, sous sa triple forme de la mélancolie, de la pauvreté et de la persécution, s'attache essentiellement aux individus méritants (talentueux, vertueux, authentiques, sincères et sensibles⁴³) ».

Ces trois caractéristiques (mélancolie, persécution et pauvreté) ont un rôle prépondérant dans la nouvelle de Balzac⁴⁴, alors que sous la plume de Butor, Gambara véhicule un tout autre symbolisme. En associant le personnage à l'idée d'une

⁴¹ *Impros I*, p. 136.

⁴² « Quoi ! dit Gambara, vingt-cinq ans d'études seraient inutiles ! Il me faudrait étudier la langue imparfaite des hommes, quand je tiens la clef du *verbe céleste* ! Ah ! si vous aviez raison, je mourrais... ». Dans *La comédie humaine X*, *op. cit.*, p. 511.

⁴³ Pascal Brissette, *La malédiction littéraire, du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, PUM, 2005, p. 253.

⁴⁴ La fin de la nouvelle, en particulier, montre Gambara complètement pauvre et abandonné de sa femme. Ses partitions et son invention, le panharmonicon, ont été saisies pour dettes. Le texte se termine alors que le personnage pleure en recevant l'aumône. Voir *La comédie humaine X*, *op. cit.*, p. 513-516.

recherche formelle, et surtout en présentant le fait de rabaisser son œuvre comme le résultat d'un choix délibéré, Butor cherche à montrer la tension qui existe entre transformation et conservation. De manière surprenante, son étude tente de subvertir le personnage du génie malheureux et incompris en détournant, autant que possible, ses élans passionnels et son inspiration du romantisme auxquels ils sont associés pour chercher à faire du personnage le représentant d'une forme d'engagement beaucoup plus proche du Nouveau Roman.

Le fait que Gambarara rabaisse son œuvre (volontairement ou non) n'est pas condamné par Butor, mais est plutôt présenté comme une partie de la solution au problème de l'écart entre l'œuvre de génie et la moyenne, entre les œuvres de transformation et de conservation. En empruntant encore à l'imagerie balzacienne, il décrit cette attitude comme une « sainte prostitution [...] une apparente diminution des facultés intellectuelles, utilisée pendant un certain temps de manière à engager mieux la mécanique de l'œuvre d'art⁴⁵ ». Nous avons, au chapitre II, évoqué cette image de la courtisane vertueuse, que Butor utilise également pour désigner le travail de Balzac lui-même⁴⁶. Le critique considère en effet que l'auteur de *La comédie humaine* rabaisse son œuvre au niveau de la moyenne, qu'il la « prostitue » par différentes stratégies. L'une d'entre elles serait justement de dépeindre dans ses romans des personnages de courtisanes, qui sont attirantes pour le lecteur. Sans que Butor l'affirme directement, on comprend ainsi que lorsqu'il parle de sainte prostitution, il désigne deux choses à la fois : les personnages de courtisanes, dont certaines sont justement l'exemple d'un rabaissement à des fins plus élevées⁴⁷ ; et également, à un autre niveau, *La comédie humaine* qui, comme toute œuvre de transformation, doit elle-même se faire courtisane pour parvenir à ses fins. Cette conclusion à laquelle

⁴⁵ *Impros I*, p. 142.

⁴⁶ Voir chapitre II, p. 6.

⁴⁷ Voir par exemple Esther dans *Splendeurs et misères des courtisanes* « Nous avons chez lui [Balzac] tout un éventail de prostituées dont certaines sont l'exemple même de la pureté. Dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, Esther est courtisane par amour pour Lucien de Rubempré. La façon dont elle trompe le vieux baron Nucingen [...] pour Balzac est sublime, c'est la marque de la fidélité la plus haute et de l'amour le plus haut. » *Impros I*, p. 124.

nous arrivons n'est pas clairement énoncée dans les *Improvisations*, mais elle est néanmoins justifiée par des passages comme celui-ci :

Les courtisanes ne sont pas seulement attirantes pour les personnages de Balzac, elles le sont pour le lecteur ; elles sont un des attraits principaux de son œuvre, le hameçon ou leurre par lequel il veut retenir l'intérêt et capter le jeune homme dans le piège de sa réforme⁴⁸.

L'ivresse de Gambara est une forme de prostitution, mais une prostitution bénéfique qui apparaît comme une forme d'engagement, puisque le musicien sacrifie une part de son œuvre pour que ce qui en reste profite d'une plus grande approbation du public. La lecture de cet épisode de la nouvelle par Butor, de même que l'importance grandissante accordée aux œuvres de conservation que l'on peut observer dans les textes plus récents de l'auteur, laissent croire que l'œuvre de transformation véritable ne serait plus viable à ses yeux. Ainsi, à défaut d'une œuvre de transformation trop radicale, qui serait sans doute vouée à un refus du public, Butor affirme qu'un auteur peut se contenter d'une œuvre qui propose partiellement une transformation, mais dont le lectorat serait plus large. En présentant l'ivresse de Gambara comme un exemple de choix stratégique, l'auteur montre qu'il est important de prendre conscience de cette part de l'œuvre qui doit être sacrifiée. La lecture de *Gambara* proposée dans les *Improvisations* montre qu'il est crucial que l'artiste, choisissant d'incorporer des éléments conservateurs à son œuvre, le fasse en toute connaissance de cause, de manière à ce que son sacrifice soit le plus efficace possible.

Pour le prouver, le critique aurait également pu utiliser l'ivresse de Gambara comme un contre-exemple. Les *Improvisations* donnent une image plutôt positive du personnage en laissant entendre que par l'ivresse, il cherche délibérément à rendre son œuvre plus accessible pour mieux mettre en valeur sa dimension de transformation. Or, ce que le texte de Balzac montre, ce n'est pas la réussite de cette « sainte prostitution », mais plutôt son échec, dû à l'entêtement du personnage qui refuse catégoriquement de rabaisser son œuvre. C'est justement en raison de cet

⁴⁸ *Impros II*, p. 217.

entêtement que Gambara, à la fin de la nouvelle, est réduit à se produire dans la rue pour subvenir à ses besoins. En insistant sur cet aspect important de l'histoire, en montrant que si Gambara avait consenti il aurait pu réussir (ce que laisse d'ailleurs supposer la nouvelle⁴⁹), il aurait été possible de prouver le rôle bénéfique que peut jouer un sacrifice conscient et calculé d'une partie de l'œuvre.

Le panharmonicon

La « sainte prostitution » dont parle Butor n'est toutefois pas la seule voie possible, ni la plus souhaitable, pour éviter la rupture qui s'instaure souvent entre les œuvres de transformation et le public. Si un auteur choisit d'employer ce moyen, il doit le faire en toute connaissance de cause, en choisissant bien dans quelle mesure il sacrifie une part de son œuvre. Aussi, l'analyse de *Gambara* montre que pour Butor, il existe un autre moyen pour l'artiste de rejoindre son public : soit d'inventer de nouveaux intermédiaires entre une œuvre et les tendances artistiques contemporaines. Ainsi, dans la nouvelle de Balzac, Gambara tente de rejoindre les auditeurs en construisant de nouveaux instruments qui faciliteront l'accès à sa musique. Pour Butor, cette approche est nettement préférable à toute forme de prostitution, puisqu'elle possède l'immense avantage d'assurer l'intégrité artistique de l'œuvre et de son auteur :

l'invention d'intermédiaires nouveaux est aussi importante que celle de modèles nouveaux ; c'est l'invention de techniques nouvelles d'exécution, de critique, de pédagogie, etc. qui nous permettra de profiter des œuvres les plus géniales sans qu'il y ait cette damnation qui les oblige à se travestir, à se diminuer⁵⁰.

Le panharmonicon permet à Gambara de donner à ses auditeurs une idée beaucoup plus juste de sa musique telle qu'il la conçoit, mais il lui faut des efforts considérables pour le construire. Aussi, l'instrument est presque à lui seul une œuvre d'art, ce qui ne le rend que plus valable, plus attrayant. En ce sens, Butor considère que le

⁴⁹ L'émerveillement des autres personnages face à la musique de Gambara en situation d'ivresse le suggère fortement. Voir Honoré de Balzac, « Gambara », dans *La comédie humaine X*, *op. cit.*, p. 493.

⁵⁰ *Impros I*, p. 137.

panharmonicon joue, pour la musique de Gambara, un rôle semblable à celui des *Études philosophiques* pour *La comédie humaine* :

Gambara se trouve ici comme entre les ÉTUDES SOCIALES et les ÉTUDES PHILOSOPHIQUES. La musique que l'on comprend maintenant, ce sont les ÉTUDES SOCIALES, qui doivent être prolongées par les ÉTUDES PHILOSOPHIQUES, de même que la musique d'aujourd'hui doit être prolongée par une autre, surprenante pour l'instant parce que nous n'avons pas encore ce qui nous en rapprocherait.

Le *panharmonicon*, ce sera les ÉTUDES PHILOSOPHIQUES de Gambara, une espèce de laboratoire⁵¹.

L'instrument de Gambara et les *Études philosophiques* de Balzac sont présentés comme une recherche dont le but est de relier les œuvres contemporaines aux œuvres futures, celles que les deux artistes souhaitent créer. Pour Gambara, cette œuvre rêvée et en partie réalisée consiste en la série d'opéras imaginaires décrite dans la nouvelle. Pour Balzac, Butor suppose que les *Études analytiques*, qui sont grandement inachevées, seraient la véritable œuvre de transformation souhaitée par l'auteur⁵². Ces deux œuvres ne sont pas réalisées, mais les intermédiaires créés par les deux artistes permettent d'en avoir une bonne idée et de comprendre en partie le but poursuivi par leur auteur respectif. Ces intermédiaires jouent donc deux rôles : d'abord ils expliquent l'œuvre à venir, ils en donnent une idée suffisamment claire, mais qui ne choque pas pour autant les contemporains ; ensuite, ils établissent un pont entre certaines œuvres contemporaines et l'œuvre à venir. Ces caractéristiques semblent compter parmi celles que Butor attribue aux œuvres engagées. Alors qu'une œuvre de transformation trop radicale est impossible, l'invention de nouveaux intermédiaires constitue la voie la plus valable pour tendre vers la transformation, parce que cette démarche est elle-même le fruit d'une recherche formelle, ce qui constitue déjà une certaine transformation.

À la lueur de ces conclusions, on constate que les *Improvisations*, de par leur statut ambigu à mi-chemin entre critique et autoréflexion, jouent elles aussi ce rôle

⁵¹ *Impros I*, p. 138.

⁵² Voir *Impros I*, p. 137.

d'intermédiaire, mais d'une manière rétrospective, en faisant le pont entre l'œuvre de Butor et celle de Balzac. En décrivant le panharmonicon et les *Études philosophiques*, il semble que Butor décrive également sa propre démarche, non seulement dans les *Improvisations sur Balzac*, mais aussi dans toute la série des *Improvisations*, qui relie certaines facettes de son œuvre à des auteurs du passé. Les différentes caractéristiques que nous avons identifiées jusqu'ici confirment cette hypothèse. Nous avons en effet montré que Butor cherche à inscrire sa propre œuvre dans la continuité de celle de Balzac non seulement en analysant *La comédie humaine* selon les thèmes qu'il a lui-même repris dans ses textes, mais aussi en créant un modèle critique nouveau, basé en partie sur une écriture que nous avons qualifiée de contrapuntique, qui facilite le lien entre son esthétique et celle de son sujet.

En définitive, on peut comprendre deux choses de ce lien entre les deux auteurs. D'abord que l'œuvre de Balzac, bien qu'elle se soit en partie prostituée, est quand même présentée dans les *Improvisations* comme une œuvre de transformation, du moins pour son époque. C'est, par exemple, ce que l'analyse des procédés liés à la représentation géographique laisse croire, puisque ces procédés sont présentés par Butor comme le résultat d'une véritable recherche. Toutefois, dans le contexte actuel, *La comédie humaine* est plutôt passée au statut d'œuvre de conservation. Dans les *Improvisations*, le critique montre que cette œuvre n'est pas aussi conservatrice qu'il y paraît aujourd'hui. Parce qu'elle repose sur une recherche formelle, elle peut constituer une base solide pour les œuvres de transformation d'aujourd'hui. À cet égard, elle peut aussi offrir des pistes de lecture pour des textes qui, comme ceux de Butor, présentent une recherche formelle très poussée. On peut également supposer que la position de Butor au sujet de l'engagement est peut-être nettement moins moderniste qu'elle n'a pu l'être ou le sembler. Son discours cherche en partie à expliquer et à justifier une certaine prostitution de l'œuvre de Balzac, ce qui va à l'encontre de l'idée, plus près du nouveau roman, de recherche formelle.

Les Improvisations, œuvre engagée

Comme nous l'avons mentionné au tout début de cette étude, le portrait que Butor dresse de Balzac est assez différent du portrait qu'en dresse en général la critique⁵³. Après nous être penché sur l'analyse de *Gambara*, nous pouvons maintenant affirmer que ce décalage entre le Balzac de Butor et celui de la critique balzacienne au sens plus large est une conséquence de l'engagement des *Improvisations*. L'ouvrage ne vise pas à donner une image historique et véridique du romancier, mais joue plutôt le rôle d'intermédiaire entre l'œuvre de Balzac et celle de Butor, ce qui entraîne nécessairement un certain décalage avec le Balzac dépeint par la critique. Avec les *Improvisations*, Butor souhaite donc créer une nouvelle porte d'entrée pour son œuvre en imaginant un intermédiaire entre ses propres textes et une œuvre bien connue. En façonnant ce nouvel outil pour expliquer son œuvre, Butor pose un geste engagé, au sens où il l'entend lui-même.

L'analyse de *Gambara* proposée dans les *Improvisations* nous a permis de préciser quelques aspects de la notion d'engagement telle que Butor la développe dans certains textes. Ce faisant, elle nous a également donné l'occasion d'expliquer la démarche qui sous-tend les *Improvisations* et d'expliquer un peu mieux pourquoi Butor tente de rapprocher son œuvre de celle de Balzac et pourquoi il cherche à développer une réflexion sur ses propres écrits en passant par le biais d'un autre écrivain. Il apparaît donc clair que le double statut des *Improvisations*, celui d'analyse de *La comédie humaine* et de réflexion de Butor sur sa propre œuvre, est l'un des aspects fondamentaux du texte.

⁵³ Voir chapitre I, p. 2.

Chapitre IV **La critique comme autoréflexion**

Les deux précédents chapitres nous ont permis de montrer qu'à travers les *Improvisations*, *La comédie humaine* a pu devenir un outil d'analyse pour l'œuvre de Butor. Notre lecture des passages consacrés à la géographie nous a permis de relire deux textes de Butor en montrant qu'il s'inscrivaient dans une certaine continuité avec la poétique balzacienne, alors que notre réflexion sur l'analyse de *Gambara* montre qu'une nouvelle de Balzac peut exemplifier et compléter les idées avancées par le critique dans d'autres textes. Dans ce chapitre, nous souhaitons réfléchir plus spécifiquement au processus par lequel Butor fait de *La comédie humaine* un outil d'analyse pour sa propre œuvre. Pour ce faire, nous prendrons comme exemple le premier tome des *Improvisations sur Balzac, Le Marchand et le Génie*, qui porte spécifiquement sur les *Études philosophiques*. Il nous semble qu'en analysant cette section de *La comédie humaine*, Butor expose également les mécanismes de son propre discours critique, de sorte qu'en nous intéressant au rôle attribué aux *Études philosophiques*, il nous sera possible de mieux expliquer comment l'œuvre de Balzac passe du statut d'*objet* d'analyse à celui d'*outil* d'analyse.

Fictions au second degré

Les *Études philosophiques* sont présentées par Butor comme des « fictions au second degré », c'est-à-dire à lire au second degré en raison de leur caractère souvent fantastique, qui tranche assez radicalement avec l'esthétique réaliste des *Études de mœurs* :

Ces fictions qui peuplent l'univers de Balzac, sont l'envers du mensonge perpétuel de la société contemporaine. Tout ce qu'on raconte dans les journaux, les salons, etc. n'est qu'un tissu de mensonges. On croit parler du roi Louis-Philippe, du poète Lamartine, de tel ministre, mais ce n'est pas vrai, parce que nous sommes séparés de ces gens-là par toute une épaisseur de propagande, comme on dirait aujourd'hui, tissée par nous sans que nous nous en rendions compte. Pour lutter contre cette propagande qui se fait passer pour la réalité, on va établir un certain nombre de fictions par lesquelles on pourra dire des choses

plus vraies que celles que l'on dit d'habitude, et par conséquent nous pourrions nous exercer à raconter la réalité d'une façon plus juste, ce qui est déjà une transformation de la réalité et de la société¹.

Étrangement, le critique considère que, dans une certaine mesure, s'éloigner de la réalité contemporaine permet d'en parler avec plus de justesse. Dans cette optique, les *Études philosophiques* seraient reliées plus directement au monde réel que les *Études de mœurs* qui cherchent à le décrire selon une esthétique réaliste, c'est-à-dire moins ouvertement fictionnelle. Des textes comme *Séraphîta*, *L'Élixir de longue vie* et *La peau de chagrin*, qui présentent une intrigue résolument fantastique, permettraient à Balzac de parler de la société contemporaine plus justement². Mais ces textes fantastiques sont également intimement liés aux *Études de mœurs*, puisque Butor semble assimiler cette section de *La comédie humaine* à la société qu'elle représente. Dans les *Improvisations*, réfléchir sur les *Études de mœurs* équivaut ainsi à réfléchir sur la société, de sorte que les *Études philosophiques* sont, pour Butor, des fictions au second degré qui constituent une réflexion de Balzac sur la société et sur son œuvre.

Selon Butor, les éléments fantastiques présents dans les *Études philosophiques* constituent une amplification de certains aspects des *Études de mœurs*. En accentuant certaines facettes de ses textes pour en faire des récits fantastiques, Balzac pousserait à la limite certaines caractéristiques qu'il observe dans la société et qu'il reproduit dans les *Études de mœurs*. Le fait d'aller « au bout » de ces idées constituerait une forme de réflexion, sur la société et sur son œuvre :

Dans les récits fantastiques, se concentrent ou s'intensifient un certain nombre d'éléments que Balzac montre dans les ÉTUDES DE MŒURS. [...] Cet ensemble de récits [les ÉTUDES PHILOSOPHIQUES] qui poussent « à la limite » un certain nombre d'expériences fondamentales pour en faire des mythes, peuvent être considérés comme des réflexions sur les ÉTUDES DE MŒURS – des fictions au second degré qui constituent la réflexion de Balzac sur sa propre œuvre³.

¹ *Impros I*, p. 10-11.

² Le terme peut sembler fort, mais c'est celui que Butor utilise.

³ *Impros I*, p. 17-18.

L'exemple principal que Butor utilise pour appuyer son hypothèse est celui des personnages de génie. Le critique s'intéresse à ces personnages des *Études philosophiques* pour montrer en quoi leurs facultés intellectuelles supérieures permettent à Balzac d'aller au bout d'une certaine idée, celle que le génie est dangereux. Nous avons vu au chapitre précédent que Butor utilise aussi les personnages géniaux pour exemplifier certaines de ses idées relatives à l'engagement, à savoir un engagement par le biais d'une recherche formelle et l'opposition entre œuvres de transformation et de conservation. Comme nous l'avons vu en traitant de ces questions, Butor affirme que, selon Balzac, le génie est dangereux quand il ne cherche pas à s'adapter à la « moyenne ». C'est pourquoi plusieurs des personnages géniaux de *La comédie humaine*, notamment ceux qui refusent de consentir à certaines concessions sur leur travail, connaissent un destin désastreux. Selon Butor, le fait d'accentuer le génie de certains personnages au-delà des limites du réalisme permet à Balzac d'exposer plus clairement sa pensée à ce sujet en montrant ses conséquences extrêmes.

Parmi les exemples cités par Butor, celui qui nous semble le plus représentatif concerne le personnage de Louis Lambert, parce qu'il est évoqué dans les deux premières sections de *La comédie humaine*, ce qui permet de mettre en évidence l'amplification dont parle le critique. Le texte qui se trouve dans les *Études philosophiques*, intitulé simplement *Louis Lambert*, dépeint la vie du personnage en mettant l'accent sur son évolution intellectuelle. Graduellement, on voit le personnage devenir de plus en plus intelligent et, d'enfant prodige, passer au stade de véritable génie, au point que le personnage perd contact avec la réalité et s'enfonce dans ses pensées. Pour bien mettre en évidence le fait que Louis Lambert est un personnage qui pousse « à la limite » une certaine idée, Butor établit un parallèle entre ce personnage et la science-fiction : « Balzac utilise au début de sa monographie les mêmes procédés que les auteurs de science-fiction lorsqu'ils veulent décrire des mutants. Il va grossir et accélérer les facultés communes, en particulier la mémoire⁴ ».

⁴ *Impros I*, p. 416.

À un certain point, Louis Lambert ne réfléchit plus qu'à travers un système nouveau, que Butor décrit comme « une pensée très abstraite, dans laquelle il n'y aurait presque plus que des structures⁵ ». Le terme « structure » semble d'ailleurs délibérément employé par le critique en référence au structuralisme dans le but d'insister sur l'avance du personnage sur son époque⁶. La raison pour laquelle l'exemple de Louis Lambert nous semble soutenir le plus efficacement l'argumentation de Butor est que le personnage est aussi mentionné dans les *Études de mœurs*, mais uniquement à travers les propos des autres personnages. Dans *Illusions perdues*, en particulier, les membres du cénacle parlent de Louis Lambert, bien que ce dernier ne soit jamais présent. Le texte se refuse à donner les raisons de l'absence de Louis Lambert⁷, ce qui donne l'impression que faire figurer le personnage dans cette partie de *La comédie humaine* aurait contrevenu à la logique d'amplification décrite par Butor.

Bien sûr, le choix de ne pas faire figurer Louis Lambert dans les *Études de mœurs* s'explique aussi par la chronologie interne de l'œuvre, puisqu'au moment où Lucien de Rubempré, personnage principal des *Illusions perdues*, arrive à Paris, Louis Lambert a quitté la capitale pour soigner les premiers signes de sa folie. Néanmoins, on peut considérer que l'absence de Louis Lambert dans le texte appuie l'hypothèse de Butor, dans la mesure où le texte d'*Illusions perdues* met ce personnage en lien avec les membres du cénacle, eux-mêmes étant des génies moindres, ce qui met en évidence l'amplification dont parle Butor. Avec le personnage de Louis Lambert, le romancier pousserait donc à l'extrême une certaine conception du génie, dont les bases se trouveraient dans les *Études de mœurs*, notamment chez les membres du cénacle de la rue des Quatre Vents⁸.

⁵ *Impros I*, p. 428.

⁶ Butor parle même du structuralisme de Louis Lambert. *Impros I*, p. 428

⁷ Voir Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, Paris, Flammarion, 1990, p.238 : « ils le regardaient comme leur chef depuis qu'ils avaient perdu l'un des esprits les plus extraordinaire de ce temps, un génie mystique, leur premier chef, qui, pour des raisons inutiles à rapporter, était retourné dans sa province, et dont Lucien entendait souvent parler sous le nom de Louis ».

⁸ Nous ne nous étendons pas ici sur la nature de cette conception du génie, puisque nous avons vu au chapitre précédent que Butor l'utilise pour expliquer sa propre vision de

Cette amplification qui fait des *Études philosophiques* des fictions au second degré peut, dans une certaine mesure, éclairer l'une des voies que Butor emprunte lui-même pour inscrire son œuvre dans la continuité de celle de Balzac. Plus particulièrement, on peut établir un parallèle, d'une part, entre le lien qui unit les premières parties de *La comédie humaine* tel que Butor le décrit et, d'autre part, la réflexion concernant la géographie que nous avons développée au deuxième chapitre. En abordant ce sujet, nous avons vu que Butor décrit dans son analyse un procédé d'écriture (l'utilisation d'objets pour représenter les caractéristiques d'un lieu donné) qu'il a emprunté à Balzac pour le développer davantage, autrement dit, pour l'amplifier. Ainsi, ce qui demeurerait un procédé somme toute assez subtil dans un texte comme *La peau de chagrin* finit par prendre des proportions inattendues dans *Mobile*. L'amplification de cette facette des œuvres des deux auteurs rappelle l'amplification entre les *Études de mœurs* et les *Études philosophiques*. Les *Improvisations* offrent ainsi l'exemple de l'un des rapports qui relie les œuvres de Butor et Balzac en le transposant à deux sections de *La comédie humaine*. Cet aspect de l'œuvre de Balzac, à mesure même qu'il est expliqué par Butor, devient lui-même un outil d'analyse, de sorte que « l'objet interprété [constitue] un élément nouveau du discours interprétant. Il [cesse] d'être une énigme à déchiffrer et devient à son tour instrument de déchiffrement⁹ ».

Jean Starobinski, qui, dans *La relation critique*, s'est intéressé au fait qu'un objet d'étude puisse ainsi, à travers le discours qui l'analyse, devenir un outil d'interprétation, nous met cependant en garde. Selon lui, un tel processus est souvent trompeur, puisque c'est le critique lui-même qui prête à son objet d'étude les caractéristiques de son propre discours¹⁰. Cela pourrait en partie expliquer la manière dont Butor arrive à développer une réflexion sur sa propre œuvre à travers les *Improvisations* : en prêtant à Balzac les principes de sa propre écriture, le critique révélerait en réalité les rouages de sa propre œuvre. Dans cette optique, Butor

l'engagement. Nous voulons plutôt ici démontrer l'effet de continuité que Butor constate entre les deux sections de l'œuvre de Balzac.

⁹ Jean Starobinski, *La relation critique*, Paris, Gallimard (Tel), 2001, p. 194.

¹⁰ Voir Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 193.

offrirait avec son ouvrage un exemple éloquent de l'observation d'Alain Vaillant avec laquelle nous avons ouvert notre étude, à savoir que sa lecture « gauchirait la réalité » ou qu'elle fonctionnerait « comme un écran » qui la dissimulerait¹¹.

C'est en effet toute la question de la valeur et de la rigueur de l'analyse proposée par Butor qui entre en ici jeu. En comparant son interprétation du rapport entre les *Études de mœurs* et les *Études philosophiques* avec une autre étude, par exemple celle de José-Luis Diaz, *Devenir Balzac*¹², on remarque aisément que Butor semble négliger plusieurs éléments de nature plus factuelle. En replaçant les *Études philosophiques* dans leur contexte d'écriture et de publication, Diaz démontre que plusieurs textes des *Études philosophiques* ont été écrits à une période (1830-1832) de grand engouement en France pour les contes fantastiques¹³. Dans cette optique, et en s'appuyant sur d'autres documents d'époque comme la correspondance du romancier, il suppose que Balzac se serait essayé à un genre à la mode en proposant des textes de ce type, notamment *La peau de chagrin*, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *L'Élixir de longue vie* et *Adieu !* Après quelques tentatives, le romancier aurait choisit d'abandonner ce genre pour développer pleinement son projet d'une grande œuvre cohérente, adoptant ainsi, selon le terme de Diaz, la posture d'un « grand-écrivain-qui-a-un-but¹⁴ ».

Bien qu'elle favorise une approche nettement différente, la comparaison entre cette étude de Diaz et les *Improvisations* aide à mettre en évidence ce qui nous semble être la caractéristique principale de ce dernier ouvrage, celle, aussi, qui fait sa valeur, à savoir sa dimension autoréflexive. C'est en effet ce qui justifie que la lecture de Butor ne tienne pas compte des questions de contexte (comme celui de l'engouement pour

¹¹ Alain Vaillant, « Le sacre moderne de la littérature : retour sur un mythe fondateur du XX^e siècle », dans Alain Corbin et al., *L'invention du XIX^e siècle II*, Paris, presse de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 87-95.

¹² José-Luis Diaz, *Devenir Balzac*, Saint-Cyr-Sur-Loire, C. Pirot, 2007, 254 p.

¹³ Voir José-Luis Diaz, « 1830-1832 : portrait de Balzac en conteur phosphorique », dans *Devenir Balzac*, *op. cit.*, p. 119-139.

¹⁴ José-Luis Diaz, *Devenir Balzac*, *op. cit.*, p. 120.

les récits fantastiques entre 1830 et 1832) ou du moins qu'elle le fasse peu¹⁵. Les *Improvisations* dépeignent un Balzac indissociable de Butor et de sa conception de la littérature, et il faut avant tout considérer cet ouvrage comme une « critique d'écrivain, une critique qui n'oublie plus qu'elle écrit¹⁶ » ; une critique qui joue avec les codes de la critique. Ainsi, le fait de prêter ses propres intentions à Balzac n'est donc pas, comme l'affirme Starobinski, trompeur : par un étonnant renversement, ce geste est plutôt le mouvement qui initie la démarche qui caractérise tout l'ouvrage¹⁷. Les *Improvisations* invitent à penser différemment la relation entre le commentateur et son sujet en montrant, non pas seulement Balzac tel qu'il est, en s'appuyant sur des données factuelles, mais également, et surtout, Balzac tel qu'il apparaît lorsqu'il véhicule les idées de Butor¹⁸. L'inverse est également vrai, puisqu'à travers le discours critique, c'est aussi un Butor imprégné de Balzac qui écrit : empruntant son vocabulaire, reprenant ses images et filant ses métaphores, le critique cherche à adapter son langage à celui de son sujet¹⁹. C'est cette caractéristique du texte qui nous a amené à parler d'une écriture « à deux voix²⁰ », qui est une autre manière de jouer avec les codes de la critique en proposant une analyse ne se rapportant pas uniquement au texte de Balzac, mais permettant aussi de revenir à l'œuvre de Butor et de lui apporter un éclairage balzacien. C'est justement ce qui se produit lorsque Butor explique le rapport d'amplification qui unit les *Études de mœurs* aux *Études philosophiques* : cette lecture se présente comme un outil qui nous permet de voir,

¹⁵ Butor affirme que Balzac souhaite donner des exemples de tous les genres, y compris le fantastique, mais il n'affirme pas que le romancier cherche à profiter d'une mode comme le fait Diaz. *Impros I*, p. 32.

¹⁶ Mireille Calle-Gruber, « Les frères de plume de Michel Butor », dans *Œuvres complètes XI*, op. cit., p. 13.

¹⁷ Notons également que l'absence de notes et de références, dont nous avons déjà parlé, contribue à ce jeu avec les codes de la critique.

¹⁸ Notre lecture de l'analyse de *Gambara*, au chapitre précédent, montre bien cet aspect des *Improvisations* : Butor y manipule la figure du génie malheureux pour lui faire véhiculer ses propres idées sur l'engagement. Mais on pourrait aussi, bien que nous ne le faisons pas dans le cadre de notre analyse, développer une réflexion sur le « plagiat par anticipation » selon Pierre Bayard. Voir Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, 2009, 154 p.

¹⁹ Les exemples ne manquent pas et nous en avons montré plusieurs au cours de cette étude. Voir notamment chapitre I p. 13, chapitre II p. 6, chapitre III p. 12.

²⁰ Voir chapitre I, p. 5.

rétrospectivement, un rapport d'amplification similaire entre les œuvres de Butor et de Balzac, comme c'est le cas de la *poétique de l'objet* que nous avons vu au chapitre II.

***Les proscrits* : portrait de Dante en écrivain romantique**

On trouve un autre exemple de cette pratique autoréflexive, où *La comédie humaine* devient un outil d'analyse pour l'œuvre de Butor, dans l'analyse du texte *Les proscrits*, dans le premier tome des *Improvisations*. À propos de ce texte, Butor s'intéresse tout particulièrement à la représentation de Dante Alighieri par Balzac : si *La comédie humaine* présente plusieurs allusions au poète italien, ce texte est, selon Butor, l'occasion pour le romancier de consolider les liens qu'il souhaite établir entre son œuvre et *La divine comédie*. L'interprétation par Butor de ce portrait du poète par Balzac illustre la démarche des *Improvisations*, à savoir qu'un écrivain puisse réfléchir à sa propre œuvre par le biais de l'analyse d'un autre auteur. L'analyse de Butor montre que Dante, dans *Les proscrits*, est dépeint de manière à mettre en évidence les préoccupations de Balzac. Le texte se présente ainsi, à l'instar des *Improvisations*, comme un portrait de Dante où Balzac apparaît en filigrane.

L'intrigue des *Proscrits* est relativement simple. Le texte montre l'auteur de *La divine comédie* en exil forcé à Paris, accompagné d'un autre personnage, un jeune comte nommé Godefroid de Gand. Ces deux proscrits assistent à un cours donné par un théologien mystique, Sigier de Brabant, qui est un personnage ayant réellement existé et dont il est brièvement fait mention dans *La divine comédie*. Le texte montre que les discours mystiques de ce théologien inspirent et nourrissent la poésie de Dante, si bien qu'à la fin de la nouvelle, ce dernier révèle au jeune Godefroid un chapitre inédit de *l'Enfer*, directement inspiré de ces discours²¹. Au moment de leur rencontre dans le texte, Dante et Sigier de Brabant se connaissent déjà bien et leur relation est, selon Butor, l'un des éléments clés du récit.

²¹ Voir « Les Proscrits », dans *La comédie humaine XI*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1980, p. 549-554.

La manière dont Butor décrit cette relation entre les deux personnages apparaît comme une déclinaison du motif transformation/conservation tel que nous l'avons décrit au précédent chapitre. Elle se traduirait ainsi : le théologien proposerait une œuvre très complexe, ayant un fort potentiel de transformation, alors que le poète serait celui qui réussirait à trouver l'équilibre entre cette approche radicale et une œuvre relativement plus facile d'approche, qui comporterait donc une certaine part de conservation. Dante se placerait ainsi comme l'intermédiaire entre Sigier de Brabant et ce que Butor désigne comme la « moyenne », c'est-à-dire l'art de l'époque ou du moins, tel que les lecteurs étaient prêts à l'accepter²². Selon Butor, cette relation entre les deux personnages est fondamentale, puisqu'en inscrivant Dante et Sigier de Brabant dans un tel rapport, Balzac dépeint le projet qu'il souhaiterait lui-même réaliser :

Balzac voudrait qu'il y ait la même filiation entre les derniers prophètes du mysticisme et lui qu'entre Sigier de Brabant et Dante. Le théologien a révélé certains secrets de l'univers, permettant ainsi à Dante d'écrire *La Divine Comédie*, de même que Swedenborg et d'autres ont permis à Balzac d'écrire **LA COMÉDIE HUMAINE**²³.

Dans cette optique, Balzac souhaiterait donc, avec *La comédie humaine*, créer une œuvre divulguant les idées de certains théologiens, formulées par eux de manière trop aride pour trouver leur place auprès d'un public plus large. Cette hypothèse est aussi défendue par Maxime Prévost qui, s'appuyant sur les *Improvisations*, affirme que

Dante est sans doute un visionnaire moins puissant que Sigier ; de même, Balzac est sans doute moins clairvoyant que Swedenborg ou Jacob Böhm. En revanche, les deux auteurs des *Comédies* savent donner forme à des illuminations sublimes. Dante est, dit Balzac, « le poète qui traduit », et qui se révèle par conséquent tout à fait indispensable à la cause mystique²⁴.

²² Voir chapitre III, p. 12-16.

²³ *Impros I*, p. 384-385.

²⁴ Maxime Prévost, « Écrire la voyance: Présence de Dante Alighieri dans *Les proscrits* de Balzac », dans *Études littéraires*, vol. 37, no. 2, 2006, p. 94.

Si cette relation entre Dante et Sigier de Brabant est présente dans *Les proscrits*, il nous semble toutefois qu'elle prend, sous la plume de Butor, une importance beaucoup plus grande que celle qui lui est en réalité accordée par Balzac. En effet, le texte montre que les cours du théologien soulèvent les foules les plus enthousiastes, et les auditeurs les plus variés, comme en témoigne cet extrait décrivant l'assistance juste avant le début de la séance à laquelle Dante et son compagnon doivent se présenter :

La salle était pleine, non seulement d'écoliers, mais encore des hommes les plus distingués du clergé, de la cour et de l'ordre judiciaire. Il s'y trouvait des savants étrangers, des gens d'épée et de riches bourgeois. [...] Sa curieuse doctrine [celle de Sigier] répondait aux sympathies de l'époque, et satisfaisait à ces désirs immodérés du merveilleux qui tourmentent les hommes à tous les âges du monde²⁵.

En affirmant que Dante « traduit » les propos de Sigier de Brabant, Butor semble quelque peu détourner le récit pour faire de la relation entre le poète et le théologien le reflet de la relation entre Balzac, Swedenborg et les autres théologiens mystiques admirés par le romancier. De plus, un autre aspect de l'argumentation de Butor contribue à présenter Dante comme le « traducteur » de Sigier de Brabant : selon Butor, la rencontre entre le poète italien et le théologien n'aurait en réalité été inspirée à Balzac que par un très court segment du *Paradis* :

Voici la lumière éternelle de Sigier
qui enseignant dans la ruelle du fouarre
dédusit des vérités dangereuses²⁶.

Ces vérités *dangereuses* font écho à l'un des thèmes les plus importants que Butor voit dans les *Études philosophiques* et qui, par conséquent, occupe aussi une place importante dans les *Improvisations*, à savoir que le génie est dangereux. Comme nous l'avons vu, le critique croit que Balzac cherche à démontrer que l'artiste ou le scientifique de génie doit adapter son œuvre à la moyenne, sans quoi il ne peut

²⁵ Honoré de Balzac, « Les proscrits », dans *La comédie humaine, XI*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1976, p. 537-539.

²⁶ Cité par Butor, dans *Impros I*, p. 384.

qu'échouer et, par le fait même, connaître un destin funeste. C'est ce qui se produit avec des personnages comme Gambarà, Louis Lambert ou encore Balthazar Claës. Le *danger* associé aux vérités professées par Sigier de Brabant invite à rapprocher ce théologien des autres personnages balzaciens qui ont, pour leur part, été victimes de leur génie et auxquels il aurait sans doute fallu un intermédiaire de la trempe de Dante. Maxime Prévost, dans son article sur *Les proscrits*, utilise une traduction différente du poème qui met encore plus en évidence ce danger associé aux enseignements de Sigier. Dans cette traduction, le dernier vers se lit plutôt : « syllogisa des vérités qui lui firent tort²⁷ », ce qui suggère encore plus fortement le rapprochement avec les génies des autres textes et qui souligne encore plus clairement l'importance et la nécessité d'un traducteur entre le théologien et le public.

Il nous semble qu'ici encore, Butor commente le texte en prêtant à Balzac sa propre démarche, celle qui sous-tend les *Improvisations*, soit de réfléchir à sa propre œuvre par le biais du discours sur un autre écrivain. En décrivant ce processus chez Balzac, Butor livre une piste de lecture pour l'ouvrage critique qu'il écrit lui-même, il fait des *Proscrits* un outil pour analyser ses *Improvisations*. En effet, le portrait de Dante par Balzac apparaît comme la modélisation du portrait que Butor dresse de Balzac dans les *Improvisations*, de sorte que l'analyse de ce texte permet de mieux comprendre la démarche d'autoréflexion à laquelle se livre le critique.

On trouve chez Starobinski un passage qui résume assez bien cet aspect des *Improvisations* :

[...] le texte, qui m'a paru apporter le scénario exemplaire de l'interprétation, n'a pu devenir si parlant que parce que je l'ai interprété en recourant aux théories et aux concepts mêmes dont je lui attribue la prémonition. Il n'a pu m'instruire que

²⁷ Dante Alighieri, *La divine comédie : le paradis - Paradiso*, Paris, GF Flammarion, 1992, chant X, v. 136-138. p. 104-105. Cité par Maxime Prévost, *art. cit.*, p. 94. Il ne semble pas y avoir de consensus au sein des différents traducteurs pour ce qui est du dernier vers de cet extrait, et on peut donc supposer que Butor tire profit de cette zone nébuleuse pour appuyer son hypothèse. Néanmoins, dans les notes de l'édition citée par Prévost, on peut lire que « Dante [...] honore sans doute en Sigier la victime de la pensée philosophique » et que les vérités dont il est question dans le vers « lui procurèrent envie et persécution ». Voir p. 335.

parce que je parlais déjà la langue que je m'émerveille d'écouter en lui. [...] La scène de l'interprétation, telle que je l'ai moi-même interprétée, est devenue le modèle des propos que je tiens sur elle. N'ai-je pas fait en sorte que mon discours me soit fidèlement renvoyé ? Ainsi s'est constitué un cercle tautologique, où circule un même discours, réverbéré sur lui-même, et toujours assuré de son autoconfirmation à travers le relais que lui offre son objet²⁸.

Il faut toutefois nuancer cette affirmation, puisque, selon nous, Butor ne fait pas « qu'autoconfirmer » son discours à travers son objet d'étude. Au contraire, c'est pour lui une manière d'amorcer le dialogue entre son œuvre et celle de Balzac. Ainsi, le jeu de miroir que nous venons d'observer dans le chapitre consacré aux *Proscrits* ne culmine pas simplement dans un « cercle tautologique », mais renvoie aussi à la démarche d'autoréflexion des *Improvisations sur Balzac*, une démarche qui caractérise également, comme nous l'avons déjà dit, toute la série des *Improvisations*. La relation entre Dante et Balzac décrite par Butor se veut donc le reflet d'un ensemble de textes critiques, et non d'un seul. La série des *Improvisations* reprend d'ailleurs, à travers le prisme des différents auteurs étudiés, des thèmes propres à l'œuvre plus large de Butor, de sorte qu'elle est elle-même une série ouverte sur d'autres textes²⁹. Dans cette optique, l'analyse des *Proscrits* n'engendre aucune redondance : valable comme simple explication du texte de Balzac, elle ne prend néanmoins tout son sens que lorsqu'elle débouche sur une réflexion plus large qui englobe plusieurs autres textes de Butor.

« Théologie mystique » de Balzac et « constellation littéraire » de Butor

Sur la nature des *Improvisations* et la relation qu'elle permet d'établir entre Butor et les différents auteurs qu'il étudie, l'analyse des *Proscrits* offre encore une piste de réflexion. Selon Butor, Balzac cherche à accéder à une pensée cachée, une philosophie qui ne correspondrait à aucune autre existante, mais qui résulterait plutôt de leur combinaison. Ainsi, quatre grandes philosophies présentes dans les *Études*

²⁸ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 193

²⁹ Voir chapitre I et Jennifer Waelti-Walters, « Œuvres et critique : Les répertoires », dans *Œuvres et critiques : Revue internationale d'étude de la réception critique d'étude des oeuvres littéraires de langue*, vol X, no° 2 (1985), p. 145-161.

philosophiques peuvent, selon Butor, être combinées pour donner une idée de cette « théologie mystique ». Il s'agit de celles de Sigier de Brabant, décrite dans *Les proscrits*, de Swedenborg, décrite à de nombreuses reprises, mais principalement illustrée dans *Séraphîta*, de Louis Lambert et de Laurent Ruggieri, qui apparaît dans *Sur Catherine de Médicis*³⁰. Ces différentes pensées constituent un ensemble dont la réunion permettrait d'esquisser les contours de la pensée à laquelle Balzac cherche à arriver :

Derrière la doctrine de l'Église, Balzac en cherche une autre, secrète, sa philosophie profonde, qu'il appelle sa théologie « mystique ». [...] Les doctrines philosophiques qui nous sont données par les grands génies philosophiques imaginés par Balzac, ne peuvent jamais être considérées comme sa pensée « même ». Ce sont toujours d'autres apparences et la lumière ne peut jaillir que de la façon dont ces apparences philosophiques se combinent les unes avec les autres³¹.

On peut voir dans cet énoncé un autre renvoi de Butor à la démarche de la série *Improvisations*, où lui-même réunit quatre auteurs autour de sa propre figure. Tout comme les philosophies présentées dans les *Études philosophiques*, les œuvres qui sont analysées dans les *Improvisations* sont, individuellement, révélatrices de certains aspects de l'œuvre de Butor, mais cette dernière ne s'inscrit dans la parfaite continuité d'aucune. C'est la combinaison de ces différentes œuvres à travers les *Improvisations* qui est véritablement significative et qui permet d'esquisser, comme l'affirme Calle-Gruber, les contours d'une conception de la littérature selon Butor :

Prises dans la perspective du regard butorien, formant son horizon, les œuvres de Flaubert, Michaux, Rimbaud, Balzac, revêtent une unité, présentent des intersections. Leur lieu commun : c'est Butor. Ou plutôt une certaine définition butorienne de la littérature. Abyssale. Les quatre auteurs ainsi liés, forment une constellation. Sous ces auspices, émergent les mythes qui ont donné naissance à celui qui signe « Michel Butor » : Rimbaud est son enfance littéraire ; Michaux la maturité, Flaubert est son double ; Balzac son bon et son mauvais génie³².

³⁰ Voir *Impros I*, p 342-344.

³¹ *Impros I*, 380-381.

³² Mireille Calle-Gruber, « Les frères de plume de Michel Butor », dans *Œuvres complètes XI, op. cit.*, p. 12.

La constellation littéraire que Butor se constitue grâce aux *Improvisations* trouve son écho dans les différentes philosophies qui forment la « théologie mystique » de Balzac. Ici encore, le discours critique se met lui-même en scène de manière interposée en dépeignant, à travers son objet, son propre mode de fonctionnement. En affirmant la complémentarité des différentes idéologies dépeintes dans les *Études philosophiques*, l'interprétation de Butor est plurivoque : elle explique l'œuvre de Balzac et invite également à rapprocher ses *Improvisations* les unes des autres en mettant en rapport la pensée des auteurs qui y sont analysés.

Comme pour les précédents exemples auxquels nous nous sommes intéressé, il semble que le critique développe son analyse de Balzac en se basant sur les caractéristiques de ses propres textes. En s'enrichissant du vocabulaire balzacien, des images et de l'imaginaire propres aux textes de *La comédie humaine*, le discours critique devient un nouvel outil qui, après avoir éclairé les textes de Balzac, peut maintenant servir à mieux rendre compte de ceux de Butor. C'est à travers ce parcours critique et autoréflexif que s'explique la démarche propre aux *Improvisations*.

Conclusion

Au carrefour des œuvres de Balzac et de Butor

Nous avons vu dans cette étude que les *Improvisations*, à plusieurs égards, sont un ouvrage critique peu commun. Ne serait-ce que par l'absence totale de références critiques ou par le portrait de Balzac proposé par Butor, qui ne correspond pas à celui que propose généralement la critique balzacienne, les *Improvisations* ne se conforment pas aux critères habituels d'un ouvrage d'analyse. Considérant ces caractéristiques, la question qui s'impose alors, et à laquelle nous avons tenté de répondre, est de savoir comment, en prenant le contre-pied de la vulgate critique sur Balzac, l'ouvrage de Butor pourrait prétendre à la rigueur scientifique que laisse supposer son propos. Nous avons cherché ici à montrer qu'on ne peut considérer les *Improvisations* uniquement comme une analyse de *La comédie humaine*, puisque Butor tisse en filigrane de son propos une réflexion sur sa propre œuvre.

Cette double portée du discours justifie certaines idées attribuées par Butor à Balzac et qui, en regard d'autres études, peuvent paraître étranges, « para-doxales », pour reprendre les mots de Mireille Calle-Gruber¹. Nous avons ainsi vu, au second chapitre, que Butor considère que les personnages et l'intrigue ne sont que des impératifs plus ou moins mercantiles auxquels Balzac se plie pour arriver à diffuser ses œuvres. Cette idée ne se défend que dans le contexte où la présente Butor, c'est-à-dire en considérant que Balzac ne cherche pas à raconter des histoires, mais qu'il veut avant tout passer un message et des idées plus complexes. Au même titre, on peut facilement être pris d'étonnement en constatant que le personnage de Gambaro n'est pas, dans les *Improvisations*, présenté comme un génie tourmenté, mais plutôt comme effectuant une recherche formelle qui l'apparente plus au Nouveau Roman qu'au romantisme français de la première moitié du XIX^e siècle. Ici encore, cette lecture ne prend tout son sens qu'en considérant la démarche d'autoréflexion dans laquelle elle s'inscrit et en vertu de laquelle Butor utilise les personnages balzaciens pour

¹ Dans « Les frères de plume de Michel Butor », dans *Œuvres complètes XI, op. cit.*, p. 10.

exemplifier des principes propres à sa propre écriture. Ces interprétations originales tiennent néanmoins compte de l'ensemble des textes de *La comédie humaine*. Les différentes hypothèses du critique sont toujours avancées dans cette perspective d'ensemble, de sorte qu'il est aisé, comme nous l'avons parfois fait, de les vérifier ou de les appliquer à différents textes que Butor lui-même n'aborde pas. De plus, le dialogue que Butor cherche à établir entre son œuvre et celle de Balzac justifie ces lectures auxquelles il arrive de « déformer » légèrement certains faits, ou du moins qui en font fi.

Ce dialogue peut prendre plusieurs formes. Nous avons ainsi montré que Butor peut choisir de montrer chez Balzac certaines stratégies d'écriture auxquelles il recourt lui-même dans ses œuvres. Ainsi, une large part de l'analyse de la géographie balzacienne dans les *Improvisations* montre que le romancier utilise des objets pour représenter de manière poétique les différents aspects du territoire tel qu'il le conçoit. Un plat de Bernard de Palissy, une peinture de Teniers, une mosaïque ou une statue romaine peuvent incarner les aspects géographiques, politiques ou culturels d'un lieu donné. Butor ayant lui-même consacré plusieurs ouvrages à la représentation de territoires géographiques, on discerne dans sa lecture des échos de sa propre pratique qui fait elle aussi usage de l'objet pour représenter les lieux. Évidemment, l'usage du procédé chez Butor diffère énormément de ce qu'on trouve dans les textes de Balzac. Alors que ce dernier utilise principalement, selon l'auteur des *Improvisations*, des œuvres d'art et des objets d'une valeur artistique manifeste, Butor, élargissant le procédé à toute une panoplie d'objets de statut moindre, en fait l'un des éléments fondamentaux de la forme particulière de *Mobile*. Parce que Butor fait un usage assez différent du procédé, il serait ardu, voire impossible, de remonter jusqu'à Balzac sans passer par l'analyse proposée dans les *Improvisations*. L'ouvrage critique permet donc d'inscrire les œuvres des deux auteurs dans un lien de continuité qui, autrement, serait difficilement envisageable.

Nous avons également vu que le dialogue entre Butor et Balzac peut prendre d'autres formes à travers les *Improvisations*, notamment lorsque le critique utilise des textes

de *La comédie humaine* pour exposer certaines de ses idées. C'est ce que nous avons constaté à propos de la question de l'engagement, alors que Butor reprend certains termes et certaines figures de l'univers balzacien pour défendre une certaine idée de l'engagement s'inscrivant dans la droite ligne des idées de la plupart des nouveaux romanciers. Avec la lecture de *Gambara* qui est proposée dans les *Improvisations*, l'œuvre de Balzac semble ainsi investie d'une étonnante modernité. Butor détourne la figure romantique du génie incompris et malheureux pour en faire le modèle d'une recherche formelle semblable à celle ayant caractérisé sa propre œuvre et plus généralement dans le travail des nouveaux romanciers. Mais cette lecture proposée par Butor ne fait pas que détourner une figure de son statut original, elle permet également d'expliquer, comme nous l'avons vu, la démarche même des *Improvisations*. Les textes de Balzac, utilisés comme exemples de principes tirés des œuvres de Butor, deviennent donc la base d'une nouvelle réflexion. De différentes manières, les *Improvisations* engagent une série de dialogues entre les deux auteurs. En développant une analyse de Balzac aussi intimement liée aux autres écrits de Butor, le texte se place au carrefour entre les deux écrivains et constitue véritablement un lieu de rencontre entre leurs œuvres.

Les *Improvisations*, un porche pour l'œuvre de Butor

Notre parcours à travers les *Improvisations* nous a permis de constater que bien souvent le vocabulaire balzacien est repris par Butor pour forger ses propres concepts à partir d'une imagerie tirée de *La comédie humaine*. Au deuxième chapitre du premier tome, *Le Marchand et le Génie*, l'une de ces images pourrait illustrer admirablement le rôle des *Improvisations* dans l'œuvre de Butor. Il s'agit de la métaphore de la cathédrale, que Balzac utilisait lui-même pour désigner son œuvre et que Butor reprend pour expliquer le rôle de *La peau de chagrin* dans l'ensemble de *La comédie humaine* :

Cathédrale, mais cathédrale inachevée et dans laquelle un certain nombre de parties restent encore en suspens. Il y a pourtant des récits auxquels Balzac a toujours laissé la même place ; ainsi, entre les ÉTUDES DE MŒURS et les ÉTUDES

PHILOSOPHIQUES, *La peau de chagrin* peut être considérée comme un des porches principaux de **LA COMÉDIE HUMAINE**, non qu'il permette d'en prendre tout de suite une connaissance complète, mais il installe d'emblée le passage entre l'extérieur et l'intérieur².

En tant que plus récent texte en prose de Butor à ce jour, les *Improvisations sur Balzac* ont, tout comme les autres volumes de la série des *Improvisations*, une valeur rétrospective. Ce regard que Butor porte sur son œuvre peut toutefois être interprété dans l'autre sens, faisant des *Improvisations* non seulement une réflexion rétrospective mais aussi un porche pour entrer dans l'œuvre de Butor. Parce que cette série expose, par le biais de l'analyse des différents auteurs, certains des principaux thèmes et des questions fondamentales de l'œuvre de Butor, elle rappelle l'image du porche à laquelle le critique réfère dans l'analyse de *La peau de chagrin*. Comme l'affirme Butor à propos de ce texte, les *Improvisations* installent les grandes lignes de l'œuvre, sans toutefois permettre d'en prendre une connaissance complète.

On peut mettre en évidence ce rôle de porche en replaçant les *Improvisations* dans le contexte de l'édition des *Œuvres complètes* de Butor. Dans cette édition, l'auteur ne respecte pas strictement l'ordre chronologique de publication de ses textes, mais les *Improvisations* occupent néanmoins toujours la dernière place des textes en prose, le dernier volume étant consacré à la poésie. Il peut paraître étrange que la série puisse jouer le rôle d'introduction à l'œuvre alors que l'auteur a choisi de lui laisser cette avant-dernière place, mais cette idée n'est pas si incongrue si l'on considère la tendance de Butor à favoriser les parcours multiples et non linéaires au sein d'ensembles de textes ou d'une même œuvre. Décrivant *La comédie humaine*, l'auteur affirme ainsi :

Une des caractéristiques fondamentales de l'œuvre de Balzac c'est qu'elle est un mobile ; elle est formée de parties qui peuvent se déplacer les unes par rapport aux autres. À l'intérieur de chacun de ses romans nous allons de la première à la dernière ligne, mais en ce qui concerne **LA COMÉDIE HUMAINE** nous pouvons pratiquement commencer par le livre que nous voulons³.

² *Impros I*, p. 21.

³ *Impros I*, p. 20.

À l'image du « mobile » que constitue *La comédie humaine*, certains ouvrages de Butor transgressent même les conventions du livre au point qu'il est presque impossible de suivre un parcours linéaire de la première à la dernière page. Ainsi, *Transit A, Transit B*⁴, comporte deux « entrées », c'est-à-dire que le livre peut se commencer dans un sens comme de l'autre. De même, *Gyroscope* offre un autre exemple de parcours non linéaire au sein d'un même texte. L'ouvrage est divisé en quatre « canaux », quatre colonnes de texte réparties sur deux pages à la fois. Ces « canaux » peuvent être lus parallèlement ou dans n'importe quel ordre, multipliant ainsi les parcours de lecture possibles :

[...] c'est tout le fonctionnement du livre, et par suite de sa lecture, qui se trouve affecté. *Transit A/Transit B* [...] symbolise le mouvement perpétuel puisque les dernières pages de A et B se trouvent au milieu, le volume est sans fin. De même pour *Gyroscope* : l'ouvrage présente deux premières de couverture, tête-bêche, et les titres qui sont en rapport de symétrie chiasmée n'indiquent plus aucun ordre de priorité⁵.

On peut supposer que le symbolisme du mouvement perpétuel, si prégnant dans ces textes, puisse également se transposer à grande échelle et envelopper l'ensemble de l'œuvre, l'investissant du même coup d'une dynamique que seule l'édition des œuvres complètes permet. Aussi, si la méthode d'analyse que nous avons employée tend, pour des raisons méthodologiques, à mettre d'avantage en avant la valeur rétrospective des *Improvisations*, ce n'est pas parce que la dimension introductive du texte est négligeable. Cette ambivalence s'inscrit dans une logique que Butor prête lui-même à *La comédie humaine* et qui est également propre à nombre de ses textes. Elle s'applique aussi, dans une certaine mesure, à l'ensemble de sa propre œuvre et contribue à donner aux *Improvisations* leur caractère autoréflexif.

Une critique indissociable de son auteur

⁴ Michel Butor, *Transit A, Transit B*, Paris, Gallimard, 1992, 201 p.

⁵ Mireille Calle-Gruber, « Le ventre de l'ingénieur », dans *Œuvres complètes VII*, Paris, la Différence, 2006, p. 20.

Nous avons, dans cette étude, tenté de tracer les grandes lignes d'une méthodologie qui utilise les *Improvisations* pour rapprocher les œuvres de Balzac et de Butor, et éventuellement les œuvres des écrivains qui font l'objet des autres volumes de la série. Cependant, nous sommes loin d'avoir fait le tour de la question, uniquement pour les *Improvisations sur Balzac*. L'ampleur de l'œuvre des deux écrivains laisse encore place à de nombreuses possibilités de rapprochement et de dialogue. Parmi celles-ci, l'une des principales serait, nous semble-t-il, de réfléchir à la relation entre la littérature et les autres arts, principalement la peinture et la musique, dans les textes des deux auteurs. En effet, Butor s'intéresse tout particulièrement à la place des autres arts dans *La comédie humaine*, autant au niveau de leur représentation que de leur analyse par Balzac. Nous avons vu, par exemple, que dans le chapitre sur *Gambara*, la description par Balzac d'un opéra pourrait être mise en rapport avec d'autres textes de Butor, notamment *6,810,000 litres d'eau par seconde, étude stéréophonique*⁶, qui décrit également un environnement sonore. Les *Improvisations* contiennent aussi d'autres passages consacrés à la musique, principalement dans l'analyse de *Massimila Doni*. Il semble qu'il y ait là une piste assez féconde pour revisiter des textes de Butor, et plus spécifiquement *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*⁷, où commentaire et musique s'intercalent, *Stravinsky au Piano*⁸, ou encore un texte de *Répertoire* : « La musique, art réaliste⁹ ». Au sujet de la peinture, les pistes sont plus nombreuses encore, puisque plusieurs œuvres de Butor sont consacrées à la peinture, par exemple *Les mots dans la peinture*¹⁰, ou encore *L'embarquement de la Reine de Saba*¹¹. Après avoir ouvert les *Improvisations* sur le reste de l'œuvre de Butor, il nous semble qu'en posant la question du rapport que

⁶ Michel Butor, *6,810,000 litres d'eau par seconde, étude stéréophonique*, Paris, Gallimard, 1965, 281 p.

⁷ Michel Butor, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, Paris, Gallimard, 1971, 146 p.

⁸ Michel Butor, *Stravinsky au piano*, Arles, Actes Sud, 1995, 75 p.

⁹ Michel Butor, « La musique, art réaliste », dans *Œuvres complètes II*, Paris, la Différence, 2006, p. 387-398.

¹⁰ Michel Butor, *Les mots dans la peinture*, Genève, Skira, 1969, 182 p.

¹¹ Michel Butor, *L'embarquement de la Reine de Saba*, Paris, la Différence, 1991, 96 p.

l'auteur entretient avec Balzac sous l'angle des liens entre les différents arts, il y aurait matière à porter la réflexion à un niveau un peu plus large encore.

Plusieurs études, notamment celles de Mireille Calle-Gruber et de Jennifer Waelti-Walters sur lesquelles nous nous sommes appuyé, démontrent que l'œuvre de Butor est une œuvre ouverte, à la croisée de celles des auteurs qu'il étudie, qu'il cite, ou encore avec qui il écrit. Nous avons tenté, en prenant l'exemple de Balzac, de montrer plus en détail comment une telle rencontre pouvait prendre forme. Plus globalement, nous avons aussi voulu montrer le Balzac de Butor, celui qu'il invente à travers sa démarche critique. Sans être le Balzac généralement dépeint par la critique, ni un Balzac imaginaire, le portrait du romancier dans les *Improvisations* échappe aux classifications parce qu'il est le fruit d'une approche qui le rend indissociable de Butor et de son œuvre.

Deux niveaux de discours donc, deux voix s'entremêlent et se répondent pour donner une image renouvelée du sujet et du critique. On peut, pour décrire ce portrait de Balzac selon Butor, évoquer ce que ce dernier affirme à propos de la peinture impressionniste : « Chez le peintre impressionniste, la main se montre, s'exalte, et nous avons toujours le sentiment de voir deux choses à la fois : non seulement ce que la peinture représente, mais aussi la peinture elle-même¹² ». Cela se produit également dans les *Improvisations* : alors même que l'on prend connaissance du portrait de Balzac qui y est livré, on discerne aisément la main de Butor qui s'anime, agaçant et développant les thèmes qui composent son étude. En se rendant sensible à cette proximité du sujet et du commentateur, en considérant non seulement le résultat, mais aussi la démarche qui se donne à voir dans le texte, on peut commencer à en explorer pleinement toutes les potentialités. C'est le travail que nous avons tenté d'effectuer.

¹² Michel Butor, cité par Calle-Gruber, dans *Œuvres complètes XI*, Paris, la Différence, 2006, p. 10.

Bibliographie

ALIGHIERI, Dante, *La divine comédie : le paradis - Paradiso*, Paris, GF Flammarion, 1992, 406 p.

ANDREOLI, Max, « L'Europe mythique de "La comédie humaine" », dans *L'Année balzacienne 1992*, p. 287-308.

BALZAC, Honoré de, *La comédie humaine X*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1976, 1834 p.

BALZAC, Honoré de, *La comédie humaine XI*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1980, 1938 p.

BALZAC, Honoré de, *Illusions perdues*, édition mise à jour, Paris, GF Flammarion, 2007, 664 p.

BALZAC, Honoré de, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris, LGF, 2008, 761 p.

BAYARD, Pierre, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Minuit (Paradoxe), 2009, 154 p.

BORGES, Jorge Luis, « Les précurseurs de Kafka », dans *Enquêtes* (traduction française par Paul et Sylvia Bénichou), Paris, Gallimard, 1992, p. 144-147.

BUTOR, Michel, *L'emploi du temps*, Paris, Minuit, 1958, 299 p.

BUTOR, Michel, *Degrés*, Paris, Gallimard, 1960, 389 p.

BUTOR, Michel *Mobile*, Paris, Gallimard, 1962, 344 p.

BUTOR, Michel, *6810000 litres d'eau par seconde*, Paris, Gallimard, 1965, 281 p.

BUTOR, Michel, *Les mots dans la peinture*, Genève, Skira, 1969, 182 p.

BUTOR, Michel, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, Paris, Gallimard, 1971, 146 p.

BUTOR, Michel, *Improvisations sur Flaubert*, Paris, la Différence, 1984, 227 p.

BUTOR, Michel, *L'embarquement de la Reine de Saba*, Paris, la Différence, 1991, 96 p.

BUTOR, Michel, *Transit A, Transit B*, Paris, Gallimard, 1992, 201 p.

BUTOR, Michel, *Stravinsky au piano*, Arles, Actes Sud, 1995, 75 p.

BUTOR, Michel, *Gyroscope*, Paris, Gallimard, 1996, 200 p.

BUTOR, Michel, *Improvisations sur Balzac I, Le marchand et le génie*, Paris, la Différence, 1998, 467 p.

BUTOR, Michel, *Improvisations sur Balzac II, Paris à vol d'archange*, Paris, la Différence, 1998, 323 p.

BUTOR, Michel, *Improvisations sur Balzac III, Scènes de la vie féminine*, Paris, la Différence, 1998, 248 p.

BUTOR, Michel [dir. Mireille Calle-Gruber], *Œuvres complètes de Michel Butor, vol. V, Le génie du lieu 1*, Paris, la Différence, 2006, 928 p.

BUTOR, Michel, [dir. Mireille Calle-Gruber], *Œuvres complètes de Michel Butor, vol. VII, Le génie du lieu 3*, Paris, la Différence, 2006, 960 p.

BUTOR, Michel, [dir. Mireille Calle-Gruber], *Œuvres complètes de Michel Butor, vol. VIII, Matière de rêves*, Paris, la Différence, 2006, 1050 p.

BUTOR, Michel, [dir. Mireille Calle-Gruber], *Œuvres complètes de Michel Butor, vol. XI, Improvisations*, Paris, la différence, 2006, 1208 p.

BUTOR, Michel, [dir. Mireille Calle-Gruber], *Œuvres complètes de Michel Butor II, Répertoire 1*, Paris, la Différence, 2006, 1079 p.

BRISSETTE, Pascal, *La malédiction littéraire, du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, PUM, 2005, 410 p.

CALLE-GRUBER, Mireille [dir.], *La Création selon Michel Butor, réseaux, frontières, écarts : Colloque de Queen's University*, Paris, A.-G. Nizet, 1991, 326 p.

CALLE-GRUBER, Mireille [dir.], *Les métamorphoses Butor*, Québec, le Griffon d'Argile, 1991, 150 p.

CALLE-GRUBER, Mireille, *La ville dans L'emploi du temps*, Paris, Nizet, 1995, 124 p.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main*, Paris, éditions du Seuil (Poétique), 1979, 414 p.

DIAZ, José-Luis, *Devenir Balzac*, Saint-Cyr-Sur-Loire, C. Pirot, 2007, 254 p.

DION, Robert et Frances FORTIER, *Écrire l'écrivain, formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010, 191 p.

DUFFY, Jean H., « Cultural legacy and American national identity in Mobile », dans *Modern Humanities Research Association*, vol. 98, no. 1, 2003, p. 44-64.

FARGEAUD, Madeleine, « Introduction », dans Honoré de Balzac, *La comédie humaine I*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1976, p. 24-38.

Grove Music Online, « Counterpoint », dans *Oxford music online* [en ligne].

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e2498?q=counterpoint&search=quick&pos=2&start=1#firsthit> [Consulté le 11 janvier 2012].

Grove Music Online, « Imitation », dans *Oxford music online* [en ligne].

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13731?q=imitation&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> [Consulté le 11 janvier 2012].

Grove Music Online, « Invention », dans *Oxford music online* [en ligne].

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e5201?q=invention&hbbutton_search.x=35&hbbutton_search.y=12&hbbutton_search=search&source=omo_t237&source=omo_gmo&source=omo_t114&search=quick&pos=2&start=1#firsthit [Consulté le 11 janvier 2012].

KIRIU, Kazuo, *Le vocabulaire de Balzac*, [en ligne].

<http://www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/kiriu/depart.pdf>. [Consulté le 9 novembre 2011].

LA MOTHE, Jacques, *L'Architexture du rêve*, Amsterdam, Rodopi, 1999, 313 p.

LECOQ, Anne-Marie, « Mort et résurrection de Bernard de Palissy », dans *La revue de l'art*, 1987, no. 78, p. 26-32.

PEREC, Georges, « Entretien Percec/Jean-Marie Le Sidaner », dans *L'Arc*, 1979, no. 76, p. 3-10.

POIRIER, Jean-Pierre, *Bernard Palissy, le secret des émaux*, Paris, Flammarion (Pygmalion), 2008, 295 p.

PRÉVOST, Maxime, « Écrire la voyance: Présence de Dante Alighieri dans *Les proscrits* de Balzac », dans *Études littéraires*, vol. 37, no. 2, 2006, p. 87-98.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, 183 p.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard (Folio/Essais), 1948, 374 p.

SIMON, Claude, *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 1986, 30 p.

STAROBINSKI, Jean, *La relation critique*, Paris, Gallimard (Tel), [1970] 2001, 408 p.

VAILLANT, Alain, « Le sacre moderne de la littérature : retour sur un mythe fondateur du XXe siècle », dans Alain CORBIN [dir.], *L'invention du XIXe siècle II*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 87-95.

VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, « Mobile mode d'emploi, notes sur la Clifton's cafeteria », dans *Butor et l'Amérique*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 93-102.

VELUT, Sébastien, « Savante ou sauvage : la géographie dans *La comédie humaine* » dans *Balzac géographe*, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Piot (coll. Balzac), 2004, p. 39-54.

Waelti-Walters, Jennifer, « Œuvres et critique : Les répertoires », dans *Œuvres et critiques : Revue internationale d'étude de la réception critique d'étude des oeuvres littéraires de langue*, vol X, no° 2 (1985), p. 145-161.

Waelti-Walters, Jennifer, *Michel Butor*, Amsterdam, Rodopi, 1992, 117 p.

WESTPHAL, Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes » dans *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM, 2000, 311 p.

WAGNER, Frank, « Nouveau Roman/Anciennes théories », dans Roger-Michel ALLEMAND [dir.], *Le « Nouveau Roman » en questions 3 : Le créateur et la cité*, Paris, Gallimard (coll. « La revue des lettres modernes »), 1999, p. 155-175.

La fleur que Minna est allée chercher avec Séraphitus.

« Mon cher hôte, répondit le vicillard en lâchant une bouffée de tabac, pour vous expliquer la naissance de cette créature, il est nécessaire de vous débrouiller les nuages de la plus obscure de toutes les doctrines chrétiennes ; mais il n'est pas facile d'être clair en parlant de la plus incompréhensible des révélations, dernier éclat de la foi qui ait, dit-on, rayonné sur nos tas de boue. Connaissez-vous SWEDENBORG ?

— De nom seulement, mais de lui, de ses livres, de sa religion, je ne sais rien.

— Hé bien, je vais vous raconter SWEDENBORG en entier. »

Au troisième chapitre, le pasteur Becker, doucement, raconte premièrement la vie du savant, deuxièmement la vie du voyant. Ces deux époques sont incarnées (ou objectifiées) dans deux rayons de la bibliothèque : les œuvres des sciences humaines et au-dessus celles de la voyance, de la science divine.

Pour Balzac, Swedenborg est un prophète, il apporte la dernière révélation qu'il faut mettre en correspondance avec le Coran, la Bible, les livres des hindous et aussi avec toutes les découvertes de la science actuelle. Pour pouvoir « révéler » de cette façon il doit être un grand écrivain. Les descriptions du monde que Balzac trouve chez lui sont exactement celles qu'il voudrait faire. Nous allons donc voir certains des aspects de la pensée imaginative de Swedenborg.

« L'état de vision dans lequel Swedenborg se mettait à son gré, relativement aux choses de la terre, et qui étonne tous ceux qui l'approchèrent par des effets merveilleux, n'était qu'une faible application de sa faculté de voir les cieux. Parmi

laquelle on dit : « les hommes et les femmes sont égaux », montre que ce n'est pas vrai.

Chez Fourier le problème du féminin aboutit à la constitution de néologismes spéciaux. Alors que dans la dérivation habituelle, le mot féminin vient du masculin : « boulanger, boulangère », Fourier fabrique des masculins à partir de mots fondamentalement féminins. Par exemple, le mot « fée » est en français moderne féminin ; il va inventer « fé » pour son correspondant masculin. De même à partir du mot « vestale » qui est un féminin par excellence, la vierge gardienne du feu, il invente le « vestel ». « Bonne » est le féminin du mot « bon », mais en passant au féminin il a pris un sens particulier de « bonne d'enfants ». Fourier en profite pour faire le nouveau masculin « bonnin ».

Les terres astrales.

Chez Balzac l'égalité du féminin et du masculin se réalise dans le personnage de Séraphita. Au cours d'un chapitre on change de genre. Au début cela provoque une grande surprise, une espèce de choc. Au bout d'un certain temps on s'habitue à cette énigme que le discours du père douteur, qui est en même temps le pasteur de l'église du village, va essayer d'éclaircir par ses origines.

« De grâce, mon cher Monsieur Becker, dit Wilfrid, dites-moi la vie de Séraphita, énigmatique fleur humaine dont l'image nous est offerte par cette touffe mystérieuse. »

ces visions, celles où il raconte ses voyages dans les TERRES ASTRALES ne sont pas les moins curieuses, et ses descriptions doivent nécessairement surprendre par la naïveté des détails. Un homme dont l'immense portée scientifique est incontestable, qui réunissait en lui la conception, la volonté, l'imagination, aurait certes inventé mieux, s'il eût inventé. La littérature fantastique des Orientaux n'offre d'ailleurs rien qui puisse donner une idée de cette œuvre étourdissante et pleine de poésie en germe, s'il est permis de comparer une œuvre de croyance aux œuvres de la fantaisie arabe. »

Si c'était inventé, ce serait plus conforme au goût de son temps, qui est encore en grande partie celui de la première moitié du XIX^e siècle. Ce qui montre que c'est « vrai », c'est le caractère extravagant de ces visions, qui l'enchantent et lui permet de les mettre en relation avec d'autres grandes visions poétiques comme celle de Dante.

« L'enlèvement de Swedenborg par l'ange qui lui servit de guide dans son premier voyage est d'une sublimité qui dépasse, de toute la distance que Dieu a mise entre la terre et le soleil, celle des épopées de Klopstock, de Milton, de Tasse et de Dante. Cette parité, qui sert de début à son ouvrage sur les Terres astrales, n'a jamais été publiée. »

À travers une hypothétique tradition orale, Balzac invente une sorte de concentré poétique de la doctrine de Swedenborg :

« Le discours par lequel l'Ange prouve à Swedenborg que ces corps ne sont pas faits pour être errants et déserts, écrase, m'a dit le baron, toutes les sciences humaines sous la grande dose d'une logique divine. Selon le prophète, les habitants de Jupiter ne cultivent point les sciences qu'ils nomment des ombres ; ceux de Mercure détestent l'expression des idées par la parole qui leur semble trop matérielle, ils ont un langage oculaire ; ceux de Saturne sont continuellement trépidés par de

mauvais esprits ; ceux de la Lune sont petits comme des enfants de six ans, leur voix part de l'abdomen, et ils rampent ; ceux de Vénus sont d'une taille gigantesque, mais stupides et vivent de brigandages ; néanmoins, une partie de cette planète a des habitants d'une grande douceur, qui vivent dans l'amour du bien. Enfin, il décrit les mœurs des peuples attachés à ces globes et traduit le sens général de leur existence par rapport à l'univers en des termes si précis, il donne des explications qui concordent si bien aux effets de leurs révolutions apparentes dans le système général du monde, que peut-être un jour les savants viendront-ils s'abreuver à ces sources lumineuses. »

À propos de *La Vraie Religion chrétienne*, livre dont il donne de nombreux extraits, Balzac dit par l'intermédiaire du pasteur :

« Mais Monsieur, reprit M. Becker après une pause, que signifient ces lambeaux pris dans l'étendue d'une œuvre de laquelle on ne peut donner une idée qu'en la comparant à un fleuve de lumière, à des ondes de flammes ? Quand un homme s'y plonge il est emporté par un courant terrible. Le poème de Dante Alighieri fait à peine l'effet d'un point, à qui veut se plonger dans les innombrables versets à l'aide desquels Swedenborg a rendu palpables les mondes célestes, comme Beethoven a bâti ses palais d'harmonie avec des milliers de notes, comme les architectes ont édifié leurs cathédrales avec des milliers de pierres. Vous y roulez dans des gouffres sans fin, où votre esprit ne vous soutient pas tous les jours. Certes ! il est nécessaire d'avoir une puissante intelligence pour en revenir sain et sauf à nos idées sociales. »

La « folie » de Scriphtia.

Le discours du pasteur Becker est tellement prenant que Wilfrid décide de lire Swedenborg, mais le doute intervient.

« Vous ne croyez pas en elle ? dit Wilfrid.
 — Si fait, dit avec bonhomie le pasteur, je vois en elle une fille extrêmement capricieuse, gâtée par ses parents qui lui ont tourné la tête avec les idées religieuses que je viens de vous formuler. »

Plus tard, il dira que la pauvre Séraphita est folle. Au moment où Wilfrid demande au pasteur Becker de lui prêter les œuvres de Swedenborg pour s'y plonger, le domestique de Séraphita-Séraphitus, le vieux David, espèce de cadavre maintenu en vie par son adoration pour sa protégée, surgit en criant qu'il se passe des choses épouvantables. C'est une scène de conte romantique allemand.

Tout à coup David se montra dans le parloir : « Violence ! violence ! cria-t-il. Venez ! venez tous ! Les Satans sont déchaînés ! ils ont des mitres de feu. Ce sont des Adonis, des Vertumnnes, des Satiènes ! Ils le tentent comme Jésus fut tenté sur la montagne. Venez les chasser.

— Reconnaissez-vous le langage de Swedenborg ? le voila pur », dit en riant le pasteur.

Mais Wilfrid et Minna regardaient avec terreur le vieux David qui, ses cheveux blancs épars, les yeux égarés, les jambes tremblantes et couvertes de neige, car il était venu sans patins, restait agité comme si quelque vent tumultueux le tourmentait.

Pour le monde Séraphita est folle ; pour le pasteur, malgré toutes ses connaissances, elle est folle ; seuls ses deux amants, l'homme et la femme, Wilfrid et Minna, savent qu'elle n'est pas folle, qu'il s'agit de tout autre chose, comme l'ami et l'amante de Louis Lambert sont les seuls à savoir qu'il n'est pas fou.

« Quelles clartés ! s'écria Minna qui se plaça devant la fenêtre du salon. Le voila ! mon Dieu, qu'il est beau ! O mon Séraphitus, prends-moi. »

L'exclamation de la jeune fille fut tout intérieure. Elle voyait Séraphitus debout, légèrement enveloppé d'un brouillard couleur d'opale qui s'échappait à une faible distance de ce corps presque phosphorique.

« Comme elle est belle ! » s'écria mentalement aussi Wilfrid.

En ce moment, M. Becker arriva, suivi de David : il vit sa fille et l'étrangé devant la fenêtre, vint près d'eux, regarda dans le salon, et dit : « Eh bien, David, elle fait ses prières.

— Mais, monsieur essayez d'entrer.

— Pourquoi troubler ceux qui prient ? » répondit le pasteur. En ce moment, un rayon de lune, qui se levait sur le Falberg, jaillit sur la fenêtre. Tous se retournèrent émus par cet effet naturel qui les fit tressaillir ; mais quand ils revinrent pour voir Séraphita, elle avait disparu.

« Voila qui est étrange ! dit Wilfrid surpris.

— Mais j'entends des sons délicieux ! dit Minna.

— Eh bien ! quoi ? dit le pasteur, elle va sans doute se coucher. »

David était rentré. Ils revinrent en silence ; aucun d'eux ne comprenant les effets de cette vision de la même manière : M. Becker doutait, Minna adorait, Wilfrid désirait.

Ces trois termes, nous pouvons les mettre en correspondance avec trois des philosophies de Louis Lambert.

Balaac en Norvège.

C'est à ce moment que Wilfrid est présenté. Cette scène de violence, de tentation, sur laquelle nous allons avoir d'autres renseignements, apparaît au milieu du grand récit rétrospectif. La présentation de Wilfrid est extrêmement importante étant