



l'œuvre m○bile
de Michel But○or

Kateřina Sedláčková

MASARYKOVA UNIVERZITA

OPERA UNIVERSITATIS MASARYKIANAE BRUNENSIS
FACULTAS PHILOSOPHICA

SPISY MASARYKOVY UNIVERZITY V BRNĚ
FILOZOFICKÁ FAKULTA

Číslo 414

muni
PRESS

l'œuvre mobile
de Michel Butor

Kateřina Sedláčková

MASARYKOVA UNIVERZITA

2 0 1 2

© 2012 Kateřina Sedláčková

© 2012 Masarykova univerzita

ISBN 978-80-210-8224-3 (online : pdf)

ISBN 978-80-210-6220-7 (brožovaná vazba)

ISSN 1211-3034

Table des matières

INTRODUCTION	9
PREMIÈRE PARTIE	
Opusculum butorianum : œuvre multicolore et multiforme	13
SECONDE PARTIE	
ILLUSTRATIONS	29
Génèse et organisation du cycle	30
Illustrations I	33
Illustrations II	60
Illustrations III	76
Illustrations IV	81
Illustrations V	89
TROISIÈME PARTIE	
ARTS ET LETTRES	95
Interaction des arts	95
Butor et ses artistes	96
Pouvoir des images	99
Écrire les images : <i>ekphrasis</i> butorienne	102
TISSU DE TEXTES (ABSENTS) ET D'IMAGES (ABSENTES)	109
Concept d'intertextualité	109
Architecture de citations	112
<i>Réécritures</i> butoriennes	114
Illustrations sans illustrations	116
LIRE BUTOR	119
CONCLUSION	123
ANNEXE	
Aperçu biographique de Michel Butor	129
Bibliographie de Michel Butor	131
BIBLIOGRAPHIE	135
INDEX DES NOMS ET DES OEUVRES CITÉS	141
INDEX THÉMATIQUE	144

Poděkování

Děkuji panu profesoru Jiřímu Šrámkovi za trpělivé a laskavé vedení.

Introduction

*Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens
(plus ou moins fondé, plus ou moins libre),
c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait.*

Roland Barthes

L'objectif du présent travail est de décrire et d'expliquer les principes de l'écriture butorienne après sa rupture avec le Nouveau Roman.

Michel Butor a publié quatre romans de facture néo-romanesque dont *La Modification* a connu le plus grand succès et est devenu casse-tête des manuels scolaires des lycéens et étudiants français. Devenir un classique de son vivant n'a pas protégé Butor de la méconnaissance du grand public. En effet, Butor a quitté le territoire du roman après son quatrième et dernier opus de cette facture intitulé *Degrés* et a emprunté le chemin de l'expérimentation. Ce tournant lui a coûté la perte d'intérêt du lectorat français qui a jugé ses nouveaux textes comme trop techniques et hermétiques. Il est paradoxal que Butor ait alors gagné un succès considérable à l'étranger, notamment aux États-Unis et au Canada, mais aussi dans beaucoup d'autres pays où il a été traduit.

Notre travail, aspirant à saisir le *geste sémantique* de Butor, est axé sur sa collaboration avec les beaux-arts. Cette pratique, qui atteint effectivement tous les niveaux de son écriture, y compris les recherches formelles, s'avère essentielle. Nous avons choisi comme texte d'analyse représentatif le cycle *Illustrations* publié entre 1964 et 1973, couvrant ainsi l'époque cruciale de l'écriture butorienne après le Nouveau Roman et dans laquelle Butor développe les procédés de création mis en œuvre dans ses romans, tout en quittant le champ de ce genre. Ce texte cumule toutes les techniques que Butor utilise dans ses textes, et démontre les principes du travail en collaboration, un des piliers de sa nouvelle forme de création. En développement constant, les textes de Butor communiquent entre eux et chacun avance par rapport à ce qu'a fait le précédent. Ce cycle *Illustrations*, comportant quatre volumes, nous permettra de démontrer comment se passe un tel développement. Cependant, cette progression ne se limite pas aux livres d'un seul cycle, tous les textes de Butor étant intégrés dans un vaste réseau

de rapports plus ou moins explicites. C'est la raison pour laquelle notre travail nécessitera l'inclusion d'autres textes qui entrent en communication avec le cycle analysé.

La bibliographie butorienne dépasse un millier de titres¹ y compris les entretiens et la correspondance. Il est impossible de présenter de manière exhaustive une œuvre si prolifique ; cependant, il serait inenvisageable de laisser nos analyses hors contexte, sans une présentation sélective des textes butoriens les plus importants. C'est la raison pour laquelle nous présentons dans la première partie les contours de son œuvre, c'est-à-dire, les textes qui manifestent tous les traits typiques de manière la plus marquante. Comme notre étude est centrée avant tout sur l'écriture de Butor après le Nouveau Roman, la présentation des romans de cette facture est limitée à la mise en relief des traits significatifs. Ainsi, nous portons attention aux textes de notre choix en fonction de leur importance, certains d'entre eux seront analysés en détail dans la seconde partie consacrée à l'étude de la série *Illustrations*. Cette irrégularité méthodologique est due à la forte interférence de ces textes avec le cycle en question, il s'est donc avéré plus efficace de les inclure directement dans l'analyse. Enfin, la troisième partie se fixe l'objectif de tirer les conséquences de l'analyse et de formuler les principes générateurs de l'écriture butorienne.

1) En 2006, elle comptait selon Butor plus de 1400 pièces – ce qu'il déclare dans l'entretien qu'il donne à l'occasion de ses quatre-vingts ans au *Nouvel Observateur* en septembre 2006.

PREMIÈRE PARTIE

Opusculum butorianum :

œuvre multicolore et multiforme

Les romans de facture néoromanesque constituent la base des thèmes et des procédés que Butor développe largement dans ses textes ultérieurs et qui l'obséderont toute la vie : « Les quatre romans se sont suivis comme des théorèmes, chacun étant la conséquence des problèmes qui avaient surgi dans la réalisation du précédent.¹ » Butor y tente en premier lieu de résoudre le problème phénoménologique suivant : comment raconter quelque chose, étant donné que la réalité est en grande partie ce que l'on raconte.

Passage de Milan (1954), rédigé pendant le séjour en Égypte et en Angleterre, dans la nostalgie de Paris², est fondé sur une histoire simple où les habitants d'un immeuble parisien rentrent le soir chez eux, font comme d'habitude ; les jeunes montent au quatrième étage pour fêter l'anniversaire d'une fille, qui à la fin sera retrouvée morte. La façon dont le lecteur est guidé dans les appartements s'apparente à un schéma musical : la description de chaque appartement développe son propre thème et ses variantes, chaque chapitre correspond à une heure vécue dans cet immeuble. Le thème important de l'exil et du départ y est déjà présent, de même que de nombreuses réflexions sur des œuvres d'art.

L'Emploi du temps (1956), suscité par le séjour à Manchester, développe la stricte ordonnance de *Passage de Milan*. Le schéma repose sur le motif mythique de l'errance dans le labyrinthe et de l'initiation échouée où le héros, nouvellement installé dans la ville qu'il ne connaît pas, s'efforce de tout comprendre. Afin d'y accéder il entreprend après un certain temps la rédaction d'un journal intime où il veut décrire les événements qu'il

1) *Entretiens II*, p. 44, nous nous référons aux entretiens assemblés et commentés par Henri Desoubes en trois tomes publiés en 1999 chez Joseph K. : *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire 1. 1956-1968* ; *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire 2. 1969-1978*, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire 3. 1979-1996*. Nous indiquons chez les citations provenant de ces entretiens le tome et la page.

2) *Entretiens II*, p. 149 : « Écrire *Passage de Milan*, c'était pour moi le moyen d'être à Paris tout en n'y étant pas, d'avoir Paris à moi – dans ma poche tout en étant en Égypte ou en Angleterre. »

a déjà vécus et en même temps ceux qu'il est en train de vivre. Cependant l'entreprise s'avère de plus en plus compliquée parce que le passé se montre pratiquement insaisissable, influencé sans cesse par le présent instable, de même que ce présent se voit toujours hanté par le passé. Comme le remarque Françoise Van Rossum-Guyon : « Dans ce récit, le présent du narrateur intervient progressivement dans le passé de l'histoire racontée et vécue autrefois par le héros, transformé par lui et réciproquement le transformant.³ » L'échec du projet est donc pratiquement inévitable. Le héros, tel Thésée, se perd dans le labyrinthe en dépit du fait qu'il a trouvé son Ariane et le Minotaure. Comme dit Butor « ce livre est plein de fantômes, et le personnage est tout le temps en train de se battre contre des fantômes.⁴ » Plusieurs textes interviennent dans l'histoire et l'influencent : l'histoire de Caïn et de Thésée y sont racontées à partir de vitraux dans la cathédrale, ensuite un roman policier dont l'intrigue et le personnage dépassent leur existence textuelle et menacent le héros et surtout le journal intime lui-même, dont la rédaction commence progressivement à faire obstacle à sa vie. Le mythe du labyrinthe obsède Butor toute sa vie⁵ : « Je me sens aussi bien le minotaure, monstre enfermé dans son inextricable prison, l'un des otages envoyé par la ville d'Athènes, et Thésée qui les délivre et se délivre lui-même. J'ai donc toujours cherché à baliser le territoire dans lequel je m'agitais, et à regarder à côté ou de l'autre côté de ce qu'on me montrait, cadre ou horizon. Ce n'est pas fini. Nous sommes toujours dans le labyrinthe, à la fois monstres et victimes tant que nous ne devenons pas libérateurs.⁶ » Le labyrinthe se reflète non seulement au niveau thématique mais aussi structure le texte entier qui est conçu comme un labyrinthe à boucles, où des segments entiers et même des phrases sont répétés. « Cette structure a aussi un rôle musical et prosodique extrêmement important. Les paragraphes deviennent des versets soulignés par des espèces des rimes. Mais ces rimes, au lieu d'être à la fin de l'ensemble, sont au début, comme dans certaines poétiques différentes de la prosodie traditionnelle française. [...] Il en résulte une organisation rythmique très forte, une organisation musicale évidemment. C'est l'organisation de la musique baroque avec la structure fondamentale de l'*aria da capo*.⁷ » Cette organisation musicale, fondée sur la répétition avec des modifications du motif principal, préfigure l'écriture sérielle qui sera tard la base de toute l'écriture butorienne.

La Modification (1957), couronnée par le prix Renaudot, poursuit le thème de la confrontation du passé et du présent⁸ et de leur stratification compliquée, du voyage comme moyen de prendre du recul par rapport à soi-même et à sa vie, le rôle des mythes et des œuvres d'art dans l'intrigue et les techniques descriptives. La description régit le

3) Françoise van Rossum-Guyon : *Critique du roman*, Paris, Gallimard, 1970, p. 135.

4) *Entretiens III*, p. 338.

5) Pour citer un texte des plus récents : en 2006 Butor inaugure l'exposition-performance faite en collaboration avec l'artiste Patrice Pouperon, *La fleur de Dédale* qui concerne le labyrinthe de la cathédrale de Chartres.

6) « Michel Butor est toujours un autre », entretien, in *Europe, revue littéraire mensuelle*, N° 943-944/Novembre-Décembre 2007.

7) *Entretiens III*, p. 340.

8) Françoise van Rossum-Guyon y discerne six niveaux temporels, in *Critique du roman*, Paris, Gallimard, 1970.

développement de l'intrigue, à travers cet inventaire épuisant des objets, des lieux et des événements, le lecteur peut situer la progression temporelle et spirituelle du héros. Les références culturelles et géographiques ancrent le texte dans le monde réel du lecteur – cet ancrage est pour Butor très important, il le fait même dans ses textes les plus fantastiques. Comme le remarque Françoise van Rossum-Guyon, « Michel Butor cependant, s'il fait sa part et même sa grande part à l'imaginaire, introduit toujours dans ses œuvres un grand nombre d'éléments qui non seulement permettent au lecteur de raccrocher l'œuvre à une réalité préexistante, mais le contraignent même à le faire.⁹ » Notons qu'à la différence de *L'Emploi du temps*, les villes sont ici réelles et le texte invite, non seulement par la perspective narrative inhabituelle, à la confrontation avec l'expérience du lecteur. Le motif du voyage, qu'il soit conçu comme réel, intérieur ou initiatique est omniprésent dans l'œuvre butorienne.

Le dernier roman de facture néoromanesque, *Degrés* (1960), met, selon les propres mots de Butor, « en branle une sorte de machinerie descriptive¹⁰ ». Le but de cette entreprise descriptive est de retracer la vie d'une classe. Le noyau temporel repose sur les cours de la journée du 12 octobre 1954 mais les narrateurs sont obligés d'évoquer également les périodes qui entourent cette date, le champ temporel ne cesse de s'étendre pour finalement, couvrir la période allant de 1952 à 1955. Cette entreprise énorme, qui comprend l'inclusion de textes littéraires et scientifiques et leur mise en relation, créant ainsi un réseau englobant toutes les sphères de la réalité, finit par dévorer son auteur, qui finalement reconnaît son échec et meurt. L'échec consiste dans le fait qu'il est impossible d'augmenter les contextes à l'infini ; selon la méthode du narrateur, chaque contexte renvoie aux autres et ainsi de suite et le projet s'écroule donc sous son propre poids. Butor constate cinquante ans plus tard : « Mon écriture voudrait bien tout englober, mais elle sait que c'est impossible. Elle va de trou en trou.¹¹ »

Ces quatre romans, progressivement, marquent la ligne de recherche que Butor suivra à partir des années soixante. Leur structure compliquée fondée sur la répétition et les variations des éléments, et les descriptions détaillées ressemblant à l'inventaire de la réalité préfigurent l'essentiel de l'écriture butorienne après le Nouveau Roman. Malgré le caractère de plus en plus technique de ces textes, les motifs qui hantent Butor seront omniprésents même si cachés dans de vastes réseaux de références et de données.

Butor cesse d'écrire des romans au début des années soixante. À cette époque, il se sent limité par ce genre, même après l'expérience néoromanesque qui en a fortement éprouvé la flexibilité. Pourtant, pour le dessein innovateur et exploratoire de Butor cela ne suffit plus : « J'ai écrit un certain nombre de textes romanesques, puis des livres qui pouvaient, malgré certaines nouveautés, rester encore à l'intérieur du genre romanesque. Au bout d'un certain temps, le Nouveau Roman ne me suffisait plus ; il fallait

9) *Ibidem*, p. 65.

10) *Entretiens I*, p. 207.

11) « Michel Butor est toujours un autre », entretien, in *Europe, revue littéraire mensuelle*, N° 943-944/Novembre-Décembre 2007, p. 61.

faire sauter la fermeture du roman lui-même. Au début, je me suis adressé au roman parce que j'estimais que c'était la forme la plus libre, la plus englobante.¹² » Le roman, dans la conception de Butor à l'époque, oscillait entre la prose et l'essai philosophique capable de réfléchir sur sa propre forme, il se donc montrait idéal pour des explorations phénoménologiques.

Les années 1960-1962 ont été de ce point de vue transitoires. Butor cherche alors comment accéder à son but, la réalité se trouvant toujours au centre de son intérêt, et il considère la littérature comme « un champ d'excellence de l'investigation des façons comment la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître¹³ ». Butor vise non seulement toutes ses manifestations, qu'il s'agisse des lieux, des idées ou des produits de l'activité humaine, mais il se concentre aussi en particulier sur notre perception et sur notre appréhension de celle-ci. Il opère avec le terme du réel qui lui permet d'élargir le champ opératoire du potentiel et du virtuel, comme le décrit Jean Roudaut : « le réel ne comprend pas seulement ce qui est donné à voir, mais aussi ce dont on se souvient, qu'on rêve, qu'on regrette ou qu'on espère. Le réel devient fantastique (ou féérique) non par déficience, mais parce qu'il dépasse de toutes parts le donné visuel.¹⁴ » L'objectif de Butor ne se limite pas à la simple description mais aspire à répertorier, organiser et surtout mettre en relation¹⁵ tous les éléments qu'ils soient réels, potentiels ou virtuels. Charles Dobzynski dit à ce propos que c'est moins « une obsession de l'exactitude dans l'assemblage et la coïncidence des mots et des choses, qu'un souci encyclopédique de la connaissance¹⁶ ». Pascal Dethurens est de même avis. Selon lui, l'objectif de l'entreprise de Butor est de « faire le bilan, dresser un état des lieux, avant liquidation de l'aventure humaine¹⁷ ».

En 1961, Butor publie *Histoire extraordinaire. Essai sur un rêve de Baudelaire*, fine analyse de la création et du monde imaginaire de Baudelaire, extrait les lignes principales de son œuvre et de sa vie¹⁸. Il procédera plus tard de la même manière dans les *Improvisations*¹⁹ sur ses auteurs préférés avec qui il sent une forte affinité. Mireille Calle-Grubber saisit très bien l'esprit de son procédé : « Le titre même d'*Improvisations* l'indique : il s'agit de faire éclater l'écriture de l'individualité et de la possession auctoriale pour revendiquer le droit aux variations sur un thème donné. Droit à l'interprétation, ou plutôt à cet étrange exercice où le jazz excelle d'une liberté de création sans contrainte : joindre-dis/joindre sa voix. De sorte que ces improvisations *sur* (Flaubert, Michaux, Rimbaud) sont

12) TEM. *Écrire avec Butor. Texte en main 2*. Été 1984, p. 11.

13) *Essais sur le roman*, Paris, Minuit, 1960, p. 9.

14) Jean Roudaut : *Michel Butor ou le Livre futur*, Paris, Gallimard, 1964, p. 81.

15) « His activity can be defined as a kind of intellectual exercises working perpetually upon itself in search of its own essence and applying itself much more to the deciphering of reality than to reality itself ; hence his being fascinated by grids and diagrams on the structuralistic line. », Jean-Claude Vareille : « Michel Butor : Synthesis or dilemma ? », *The Review of Contemporary Fiction*, 1985, n° 3, p. 150.

16) « Un poète planétaire », *Europe, revue littéraire mensuelle*, N° 943-944/Novembre-Décembre 2007, p. 109.

17) « La poésie sans fin », *Europe, revue littéraire mensuelle*, N° 943-944/Novembre-Décembre 2007, p. 104.

18) Il consacre aussi à cet auteur un texte de *Répertoire IV*, intitulé « Opusculum Baudelairianum ».

19) *Improvisations sur Flaubert*, 1984 ; *Improvisations sur Henri Michaux*, 1985 ; *Improvisations sur Rimbaud*, 1989, *Improvisations sur Balzac*, 1998 (trois volumes).

tout autant les improvisations *de* Butor. Il se passe là, entre la lecture du commentateur et le texte commenté, quelque chose qui est d'ordre du transit. Relation transitaire et paradigmatique que cette relation critique. Où les sujets sont toujours en cours de modification(s).²⁰ » À travers ces analyses empathiques transparait Butor lui-même, le mode de son appréhension du texte et son geste créateur. Il est significatif et tout à fait conforme à cette logique que Butor publie, en 1993, *Improvisations sur MB : écriture en transformation* pour boucler la série.

Réseau aérien, (1962), pièce radiophonique dans laquelle deux couples partent d'Orly pour Nouméa, l'un passe par l'est, l'autre par l'ouest. Il est facile d'y discerner l'intérêt de Butor pour les conversations banales entendues par hasard dans les moyens de transport en commun ou pendant les voyages touristiques, pour les histoires et les drames qu'elles cachent en dépit de leur caractère fragmentaire et passager.

L'année 1962 est également la date de sortie du fameux livre *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*. La réception par la critique non seulement française n'a pas été favorable²¹, faute de compréhension et surtout due à la déception des attentes envers l'auteur de *La Modification*. *Mobile* est le fruit d'un séjour de sept mois aux États-Unis où Butor avait été avant tout fasciné par l'immensité de ce pays et voulait la communiquer. Il a rangé les cinquante États selon l'ordre alphabétique français ce qui a provoqué des rapprochements inattendus, le second principe de classement était l'homonymie des noms de lieu²². Cet ordre alphabétique est censé en faire une sorte de catalogue, liste des mots de même catégorie. Ces mots, par leur arrangement et la fréquence de leur apparition tâchent d'exprimer l'essentiel de l'Amérique et de son esprit. Ainsi, la suite des mentions « for whites only », « hommes, femmes, gens de couleur » ou « la réserve Indiens Cherokees » et d'autres retracent les aspects douloureux de l'histoire et de la société américaine, révèle ses points névralgiques. De même, les citations littérales des « Founding Fathers » tendent à démasquer d'une certaine façon²³ ces derniers. Néanmoins, *Mobile* ne se donne pas pour but de décrire les États-Unis ; ce n'est pas un récit de voyage classique, c'est un « récit d'une infinité de voyages possibles à l'intérieur des États-Unis²⁴ ». Butor n'y relate pas seulement ce qu'il a vu mais aussi ce qu'il lu à ce sujet.

20) Mireille Calle-Grubber : « Passages des lignes ou les improvisations critiques de Michel Butor », in *La création selon Michel Butor : réseaux-frontières-écart*, Colloque de Queen's University, Paris, Nizet, 1991, p. 120.

21) Nous reprenons ces commentaires de Henri Desoubaux, qui a rassemblé les entretiens avec Butor, volume I, p. 187 : Henri Dumazeu dans *Le Français dans le monde*, n° 17, juin 1963 : « Pour nos professeurs (de français à l'étranger) cependant, la décadence de la forme est plus grave, elle signifie qu'un homme de talent, sous prétexte de faire encore plus vrai que Dos Passos, a renoncé à s'exprimer par le moyen normal du langage pour ce confier à des balbutiements, des borgorygmes et des déchets. » Henri Clouard dans le tome 2 de son *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours, de 1915 à 1960*, a écrit : « Hélas ! *Mobile* : pur zéro. » Jean-Paul Aron, vingt ans plus tard (!) dans le livre *Modernes* : « Dommage que la seconde nature de l'écrivain, sa manie de déconcerter par des constructions arbitraires et des typographies affectées, la confusion de la création qui fait du tapage avec celle qui révolutionne ne le conduisent sporadiquement aux jeux littéraires les plus vains ; que son imagination s'autoconsume par la folle tentation d'épuiser la réalité. »

22) Les lieux de même nom font coïncider les États et nouent de nouveaux liens entre eux.

23) *Entretiens I*, p. 267.

24) *Ibidem*, p. 260.

Il y a plein de fragments de textes quelle que soit leur nature, y compris des pancartes, des prospectus ou des extraits des catalogues que Butor arrange de manière à les faire dialoguer. Le texte lui-même n'est pas linéaire ni disposé sur la page de manière « normale », c'est-à-dire en paragraphes et en blocs. Il repose sur l'organisation en groupes de mots arrangés en unités visuelles. À ces fins, il varie les polices de lettres et arrange le texte dans des formes diverses afin de distinguer des lignes d'information conductrices. Butor conseille aux lecteurs : « Laissez-vous guider par votre œil. J'ai voulu échapper à la convention livresque ordinaire, qui veut qu'il y ait un fil du discours, qu'on suive ligne à ligne, en finissant par oublier qu'un livre est d'abord un objet. Ici, vous êtes immédiatement appelé dans plusieurs directions à la fois : les capitales appellent les capitales, l'italique, l'italique... C'est exprès, pour vous obliger non plus à suivre un chemin linéaire, mais à faire des trajets en étoile... Il faut se promener dans *Mobile*, c'est un livre qui joue dans l'espace.²⁵ » L'espace et le mouvement sont les notions clés. Ce n'est pas par hasard que le livre est appelé « mobile ». Ce titre renvoie directement au sculpteur et peintre non-figuratif Alexandre Calder²⁶ qui invente en 1930 le *mobile*, une sorte de sculpture animée. Butor partage avec Calder sa fascination par le mouvement et sa représentation. « *Mobile* doit s'apparenter un peu au Mobile de Calder, à ces étranges agencements de tiges et de palmes. Un souffle d'air, un coup de vent, et ces agencements vibrent, oscillent, se gonflent. [...] Aucune image n'est stable, ni définitive.²⁷ » L'espace et sa matérialisation dans le livre acquiert chez Butor une importance majeure. Par la disposition en page et l'application de différents polices et caractères, Butor renoue avec la tradition mallarméenne du livre comme objet physique. L'objectif qu'il se fixe, vise l'effet de simultanéité des éléments représentés. La structure compliquée du texte tâche de correspondre à celle de la réalité décrite. C'est la raison pour laquelle Butor a renoncé au récit classique : « J'ai essayé de saisir la structure de son milieu. Je ne pouvais pas employer les divisions classiques des livres de géographie, des souvenirs ou des journaux de voyage. Je me suis rendu compte que cela ne pouvait pas suffire pour saisir la totalité de l'ensemble. Ce que je racontais isolément perdait une grande partie de sa valeur, devenait automatiquement trompeur.²⁸ »

À partir de *Mobile* Butor passe définitivement dans le domaine de la poésie même si longtemps il n'ose pas se l'avouer à lui-même : « *Mobile* correspond à un retour en force de l'activité poétique qui était auparavant un peu honteuse. C'est d'ailleurs au moment où j'écris *Mobile* que je commence à rédiger les textes qui seront dans le premier *Illustrations*.²⁹ » Il consacre à cette mutation du roman à la poésie plusieurs essais théoriques ; il définit son écriture comme « la poésie romanesque, ou si l'on préfère le roman comme

25) *Ibidem*, p. 190.

26) (1898-1976) Ingénieur de profession, il se consacre aux œuvres abstraites qui font référence au monde naturel et aux lois de la physique qui le régissent : « Le sens sous-jacent à mon œuvre fut le système de l'univers. C'est un grand modèle à partir duquel travailler ».

27) *Entretiens I*, p. 193 ; Le grand intérêt de Butor envers Calder prouve entre autres le fait que la même année de la sortie de *Mobile*, il écrit un court texte intitulé *Cycle*, inspiré cette fois-ci par les gouaches de cet artiste, lequel il insère plus tard dans le premier tome d' *Illustrations*.

28) *Ibidem*, p. 184.

29) *Entretiens II*, p. 151.