Entretien avec Michel Butor

Robert Mélançon

Volume 11, Number 1, février 1975

Le fragment / la somme

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036599ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036599ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mélançon, R. (1975). Entretien avec Michel Butor. *Études françaises*, 11(1), 67–92. <https://doi.org/10.7202/036599ar>

ENTRETIEN AVEC MICHEL BUTOR

Robert Mélançon : Le développement de votre œuvre manifeste une attention constante à la question des genres littéraires dont vous avez maintes fois souligné l'importance. À cet égard, la « bibliographie sommaire », qui remplace la rubrique « du même auteur » dans *Travaux d'approche*, offre un intérêt tout particulier puisque vos livres y sont classés par genres, au lieu d'être simplement énumérés par ordre chronologique et regroupés selon les différentes maisons d'édition où ils ont été publiés comme c'est la coutume :

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Illustrations I et II (Gallimard).

Le Génie du lieu I (Grasset), *II* (Gallimard).

Portrait de l'artiste en jeune singe (Gallimard).

Réseau aérien (Gallimard).

La Rose des vents (Gallimard).

Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli (Gallimard).

Études :

Mobile (Gallimard).*Description de San Marco* (Gallimard).

6 810 000 litres d'eau par seconde (Gallimard).

Romans :

Passage de Milan (Minuit).*L'Emploi du temps* (Minuit).*La Modification* (Minuit).*Degrés* (Gallimard).

Essais :

Répertoire I, II, III (Minuit).*Histoire extraordinaire* (Gallimard).*Essais sur les essais* (Gallimard).

Les termes « roman » et « essai » évoquent des réalités familières mais non celui d'« étude ». Et surtout le premier groupe de textes, que ne coiffe aucun titre, ne semble pas correspondre à un genre littéraire traditionnel.

Michel Butor : On peut remarquer tout de suite que certains livres sont mis par séries. Il y a *Répertoire I, II, III*, et *IV* maintenant, *Illustrations I, II* et *III*; je suis en train de travailler sur *Illustrations IV*, puis il y aura aussi un *Illustrations V*. Le terme « illustrations » indique chez moi un genre littéraire particulier. De même *Le Génie du lieu* — on voit *Génie du lieu I* et *II* — correspond aussi à un genre littéraire, et j'ai le projet, plus tard, de faire un *Génie du lieu III* et peut-être d'autres encore.

Lorsque j'ai commencé à publier, j'ai pensé pendant un certain temps que je pourrais tout mettre dans le roman. Mais je me suis rendu compte assez vite que, tout en écrivant des romans, j'écrivais aussi des essais. J'avais écrit auparavant des poèmes; je me suis remis au bout d'un certain temps à écrire des textes que l'on peut qualifier de poétiques, et, ces textes étant toujours le fruit d'une collaboration avec un peintre, un photographe ou un musicien, j'ai été obligé de me rendre compte que, à l'intérieur de ce que j'écrivais, il y avait des branches différentes, des genres différents. Certains correspondent à des genres traditionnels, l'essai par

exemple (surtout l'essai de critique littéraire ou artistique), et le roman. Mais d'autres livres étaient beaucoup plus difficiles à classer ; ils ne correspondaient pas à des genres littéraires bien connus, bien délimités. C'est seulement peu à peu que je me suis rendu compte moi-même que ces travaux constituaient des genres littéraires nouveaux.

R. M. : Mais la notion de genre est extrêmement mobile, et on peut proposer d'autres groupements de vos livres que ceux que vous venez de décrire. On pourrait ainsi, avec les trois *Illustrations*, les deux *Génie du lieu*, *Travaux d'approche* et les quatre *Répertoire* (qui peuvent appartenir, selon d'autres points de vue, à des genres différents), constituer une classe « recueils » dont les caractéristiques seraient très intéressantes à déterminer.

M.B. : Pour moi il a toujours été très important de voir l'organisation d'un livre, de considérer un ouvrage, un volume, comme quelque chose de plus que la simple accumulation de ses parties. Par exemple, lorsque j'ai publié *Répertoire*, je me suis rendu compte que le fait de rassembler des textes les transformait ; d'ailleurs, le fait de les mettre ensemble dans le même volume, de les mettre les uns à côté des autres, obligeait à certaines corrections. Il peut y avoir, dans une publication en revue, des paragraphes à peu près identiques qui sont nécessaires dans plusieurs essais ; à partir du moment où ils sont mis sous la même couverture, il est impossible de conserver des paragraphes qui feraient double emploi. Ainsi le seul fait de rassembler ces articles à l'intérieur d'un volume m'a conduit à les réécrire, m'a obligé chaque fois à (réécrire, c'est trop dire dans la plupart des cas) les réviser soigneusement. Et les textes ainsi rassemblés s'éclaircissent considérablement. Un essai qui apparaît dans un recueil est soit renforcé, soit diminué par les essais qui l'entourent. Certains auteurs peuvent écrire des essais très brillants ; et puis le rassemblement de ces essais est une déception, il donne un effet de monotonie parce qu'on se rend compte justement qu'il y a des redites. Au contraire, chez des auteurs qui sont suffisamment variés, le rassemblement ajoute beaucoup aux

essais. Cette question de variété est évidemment très importante : les textes se consolident et deviennent plus intéressants à partir du moment où ils ont une variété suffisante. Mais la variété ne suffit pas non plus : il faut qu'il y ait des communications entre les textes, que le rassemblement des textes montre une pensée qui fonctionne, que chacun des textes apparaisse comme nécessaire aux autres, comme apportant quelque chose aux autres.

J'ai fait très souvent l'expérience de la puissance décisive du rassemblement en ce qui concerne la peinture. Il y a des peintres qui supportent très bien l'épreuve d'une grande exposition : lorsqu'on voit beaucoup d'œuvres de ce peintre rassemblées, on est émerveillé, chacune devient plus belle ; on s'aperçoit que le monde de ce peintre est plus grand, plus vaste qu'on ne pensait, et on s'aperçoit aussi de la nécessité de chacun des tableaux. Au contraire, il y a des peintres pour lesquels le rassemblement est catastrophique : ce peintre dont on aime beaucoup les tableaux quand on les voit individuellement ou quand on en voit trois ou quatre ensemble, si on en voit cent ensemble, on s'aperçoit que ces tableaux répètent toujours la même chose ou qu'il s'agit de tentatives un peu dispersées, et ainsi l'œuvre du peintre peut s'écrouler.

Tout cela existe aussi en ce qui concerne les recueils musicaux. Je pense, par exemple, à Domenico Scarlatti : lorsque vous écoutez deux ou trois sonates de Scarlatti, vous trouvez que c'est très joli ; mais lorsque vous en écoutez cinquante, vous êtes émerveillé parce que la quarantième a apporté quelque chose que vous n'attendiez pas, la quarante-et-unième encore quelque chose, etc. Et ces petites facettes se constituent peu à peu en un édifice qui alors est de proportions admirables.

R. M. : Il semble que l'idée de recueil vous ait toujours préoccupé, témoin *Le Génie du lieu I*, qui remonte à 1958, et les « Réponses à *Tel Quel* », en 1962, où vous déclarez : « je n'ai jamais écrit de nouvelle (...), et si je songe à des « ensembles de récits », je crois que je n'écrirai jamais de

nouvelles isolées »¹. Mais les recueils tiennent aussi une place de plus en plus considérable dans l'ensemble de votre œuvre : depuis 1968, vous en avez publié six, si bien que ce genre semble devenu le premier de votre production.

M. B. : Il est certain que depuis quelques années j'ai publié de nombreux recueils. Je ne sais pas si je vais continuer de la même façon ; je pense que je vais tourner un peu (ceci rejoint l'idée de l'œuvre entière comme un recueil de tous les tomes qui la constituent). Si dans ces dernières années, j'ai publié beaucoup de recueils, c'est d'abord pour des raisons pratiques. J'ai la chance d'être beaucoup sollicité, et c'est un grand plaisir pour moi : il y a beaucoup de revues qui me demandent des textes, et il y a eu aussi beaucoup d'éditeurs de luxe dans ces temps derniers. Ces deux formes de publication interdisent des œuvres qui dépassent une certaine dimension, surtout, je dirais, l'édition de luxe, qui ne supporte que des textes assez brefs. J'ai été amené ainsi à écrire un assez grand nombre de textes brefs accessibles à un public restreint, d'où la nécessité pour moi ensuite de les publier d'une nouvelle façon.

D'autre part, cette quantité de textes assez brefs vient de la façon dont je vis. Pour écrire un roman, il faut pouvoir travailler assez longtemps tranquillement, et il se trouve que je suis obligé de gagner ma vie comme je peux ; en particulier, j'ai été amené dans les quinze dernières années à voyager beaucoup. J'ai, par conséquent, un temps fragmenté. Il est donc beaucoup plus facile pour moi de composer des textes qui soient assez brefs (c'est pourquoi, d'ailleurs, j'ai tellement répondu à ces sollicitations ; je voudrais, dans les années qui viennent, me libérer un peu de cela, mais cela ne dépend pas de moi seul). Voilà donc la raison qui m'a fait accumuler ces matériaux. Ensuite, il était très important pour moi de les rassembler, d'en faire quelque chose, de faire des recueils qui ne soient pas simplement collection ou accumulation, mais dans lesquels, le plus possible, ces textes se

1. *Bépertoire II*, Paris, Editions de Minuit, 1964, p. 295-296.

mettent mutuellement en valeur, cette mise en valeur aboutissant quelquefois à des transformations considérables.

R. M. : Ne peut-on pas ajouter à ces raisons personnelles d'autres raisons d'ordre plus général? Si on pense à des œuvres comme celles de Jacques Roubaud ou de Michel Deguy, pour ne citer que ces seuls exemples, ne peut-on pas avancer que le genre du recueil, conçu comme autre chose que la simple accumulation de pièces brèves, prend une place croissante dans la littérature contemporaine? Un contexte littéraire et intellectuel plus vaste n'expliquerait-il pas, dans une certaine mesure, la place du recueil dans votre production récente?

M. B. : Certainement. Cette forme du recueil telle qu'elle se manifeste aujourd'hui est liée à la transformation de notre société et à la transformation de notre façon de penser. À l'intérieur du recueil, on voit que chaque œuvre, que chaque partie qui paraissait former un tout, en réalité existe mieux dans sa liaison avec d'autres parties. On se trouve alors à l'intérieur d'une dynamique : le recueil lui-même se présente ensuite comme étant passible du même traitement que ce qui pouvait apparaître comme quelque chose d'achevé, de fermé, de terminé. On se trouve là devant un des aspects de ce qu'on appelle l'œuvre ouverte, c'est-à-dire de la transformation d'une esthétique du parfait, de l'achevé, en une esthétique, au contraire, de l'ouvert, du dynamique. Dans la forme du recueil on voit la différence entre *un* texte et *plusieurs* textes mise en question. C'est en même temps une mise en question de la différence entre un homme et plusieurs hommes, de la différence entre écrivain et lecteur : c'est une mise en question d'une certaine idée de l'écrivain et, je dirai, d'une certaine idée de l'homme que nous avons héritée du XIX^e siècle.

R. M. : La littérature de la Renaissance aussi se caractérise par l'importance extrême de la forme recueil, par le rôle fondamental que cette dernière y joue, qu'il s'agisse des recueils de nouvelles ou d'œuvres poétiques d'une admirable architecture comme, par exemple, la *Délie* de Scève. Croyez-

vous qu'il existe des analogies entre les recueils de la Renaissance et ceux d'aujourd'hui ou qu'au contraire il s'agisse de réalités tout à fait différentes ?

M. B. : Je crois qu'il y a de grandes ressemblances entre les pratiques des gens de la Renaissance et les pratiques actuelles. Seulement, il faut insister sur le fait que, il y a quelques années, cette architecture des recueils de la Renaissance n'était pas du tout reconnue. C'est parce que nous avons aujourd'hui des recueils de cette nature que l'on est redevenu capable de comprendre et d'apprécier l'architecture des recueils de la Renaissance. Je prends l'exemple que vous venez de citer, la *Délie*. C'est maintenant que l'on étudie son architecture. Mais il y a quelques années encore la *Délie* était considérée comme une accumulation de dizains ; et la meilleure preuve, c'est que dans l'édition de la « Bibliothèque de La Pléiade » des *Poètes du XVI^e siècle* par Albert-Marie Schmidt, les emblèmes qui jalonnent la *Délie* non seulement ne sont pas reproduits, il n'est même pas mentionné dans l'édition qu'il y a des emblèmes — ce qui montre à quel point les érudits d'une époque très récente étaient aveugles à cet égard. Ce n'est que depuis quelques années, et à cause de ce qui se passe dans des œuvres contemporaines, que l'on recommence à être capable de lire les œuvres de la Renaissance d'une certaine façon.

J'ai toujours été extrêmement impressionné par la façon dont avaient été constitués certains recueils de nouvelles, par la façon de rassembler un grand nombre d'histoires différentes dans une forme englobante. Je citerais deux exemples éminents : les *Contes de Canterbury* de Chaucer, naturellement, et surtout le *Décameron* de Boccace. Comment rassembler le divers à l'intérieur d'une œuvre tout en le laissant divers ? C'est un des problèmes que j'avais abordé dans l'étude de Balzac : *La Comédie humaine* est un exemple superbe d'œuvre formée de pièces conservant une certaine individualité, la conservation de cette individualité permettant chez Balzac une mobilité des parties à l'intérieur de l'ensemble, mobilité avec laquelle Balzac joue lui-même dans les diffé-

rents classements, dans les différentes éditions de son œuvre. C'est ce qui permet de comparer l'œuvre de Balzac à un mobile.

En ce qui me concerne, ce sont les problèmes devant lesquels je me suis trouvé qui m'ont fait lire les textes de la Renaissance d'une façon nouvelle et accorder de l'importance à des choses que quelquefois on savait, mais à quoi on n'accordait plus aucune importance et que l'on ne fouillait plus le moins du monde. Je peux prendre comme exemple l'étude que j'ai faite des *Essais* de Montaigne, qui constitue un renversement complet de la tradition universitaire précédente et qui place Montaigne, alors, tout à fait à l'intérieur de ce contexte de la Renaissance. Cela a été possible pour moi parce que, volontairement, j'ai cherché si Montaigne ne fonctionnait pas de la même façon que je fonctionnais. Montaigne (c'est un si grand nom à l'intérieur de la tradition française) m'intimidait énormément. Certains critiques avaient fait des rapprochements entre mes livres et l'œuvre de Montaigne, ce qui, au premier abord, m'avait étonné, justement à cause de la tradition de la critique sur l'œuvre de Montaigne comme accumulation pure et simple, plate si vous voulez. Et il s'est trouvé qu'un éditeur m'a demandé, pour une édition de poche, de faire une préface à Montaigne. Il a précisé : « Vous avez toute liberté dans cette édition ; c'est-à-dire que nous avons trois volumes (en réalité il en a fallu quatre, mais à l'origine il devait y avoir trois volumes), mais il n'est pas du tout nécessaire de conserver l'ordre des *Essais* tel qu'il est dans les éditions normales ; on peut très bien faire un rassemblement des essais sur tel sujet dans un premier volume, et ainsi de suite. » Ça m'a absolument scandalisé : « Alors ça, non ; ça, c'est absolument impossible ». Cette connaissance que j'avais de Montaigne me montrait que, non, c'était une chose qui était exclue. Et ainsi j'ai fait mes essais pour montrer qu'il ne fallait absolument pas changer l'ordre des *Essais* de Montaigne (on peut toujours, naturellement, se mettre à jouer avec après), que cet ordre avait une profonde nécessité.

On a assisté dans ces dernières années à une évolution de la critique qui va dans ce sens. Je crois que ça vaut la peine de remarquer le fait que ce qui a attiré mon attention en particulier sur les problèmes structuraux des *Essais*, c'est la relation avec la peinture. C'est la comparaison que Montaigne fait lui-même de son œuvre avec la façon dont travaillaient les peintres de son temps. C'est le maniérisme pictural qui m'a donné les clés pour certains aspects de l'œuvre de Montaigne. On peut ainsi mettre en rapport les recueils de la Renaissance avec de grandes œuvres picturales de la même époque, ces grandes œuvres à compartiment qui ont évidemment leur origine dans des œuvres médiévales — mais la Renaissance a trouvé le moyen d'organiser, de rassembler des scènes différentes, des tableaux différents, d'une façon toute nouvelle. Et naturellement il faudrait mettre cela en relation aussi avec les recueils musicaux de la même époque, qui ont une organisation du même genre.

Les quelques travaux que j'ai pu faire sur la structure des œuvres de la Renaissance sont tout à fait corrélatifs aux recherches que j'ai faites pour l'organisation de mes propres recueils. C'est parce que je travaillais à mes recueils que certains aspects des recueils de la Renaissance sont devenus pour moi évidents.

R. M. : Vous avez décrit certains procédés mis en œuvre dans la composition d'*Illustrations* I et II et du *Génie du lieu* II, dans un texte intitulé « Comment se sont écrits certains de mes livres »². Ce titre appelle tout un commentaire. Il faut souligner d'abord l'hommage au Roussel de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, et le passage au pronominal « se sont écrits ». Ce titre me semble d'une part mettre l'accent sur les procédés, les techniques, le travail de l'écriture, et d'autre part proposer l'idée d'une certaine dynamique propre au langage.

M. B. : Je crois qu'il faut que je sépare les deux questions. Il y a premièrement la référence à Roussel. J'aime beaucoup

2. *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Actes du Colloque de Cerisy-La-Salle, juillet 1971, Paris, Collection 10-18, 1972, t. II, p. 243 ss.

l'œuvre de Roussel. C'est un écrivain qui reste encore profondément méconnu, qui n'est pas lu comme on pourrait le lire. Les gens n'en profitent pas comme ils pourraient en profiter. J'aime beaucoup Roussel, d'abord à cause du caractère, je dirais presque enfantin qu'il y a dans son œuvre : le saugrenu de l'œuvre de Roussel est quelque chose qui devrait amuser beaucoup plus de lecteurs. L'œuvre de Roussel effraie maintenant en partie à cause de l'utilisation critique qui en a été faite. Il y a chez Roussel, dans les grands textes en prose, une générosité d'imagination qui est quelque chose de merveilleux. Et j'ai toujours été extrêmement impressionné par la *composition* des livres de Roussel. Il ne s'agit pas des procédés que Roussel décrit dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, mais au contraire de la façon dont il a arrangé toutes ses histoires. Vous avez parlé de cadre, de cadre qui permet de rassembler des éléments très différents les uns des autres en conservant leur diversité, de les faire jouer entre eux dans leur diversité; chez Roussel, on voit cela d'une façon admirable. La variété avec laquelle Roussel est capable de mettre des histoires les unes à l'intérieur des autres est quelque chose d'extraordinaire : tous les livres de Roussel, ce sont des histoires à tiroirs, mais je ne connais pas d'autre auteur chez qui les tiroirs soient plus divers. Je suis émerveillé par l'architecture d'un livre comme *Impressions d'Afrique*, par la façon dont toutes ces histoires sont rassemblées à l'intérieur de cette grande fête qui est en même temps une exécution par la façon dont la deuxième partie du livre introduit à l'intérieur de tous les détails de la première partie de nouvelles histoires. Certainement, dans la composition de mes recueils comme dans celle de mes romans, Roussel a été une influence décisive. Je veux marquer ce que je lui dois. C'est neuf encore, Roussel, il y a encore tout à dire sur Roussel, c'est tout frais.

Comment les textes s'écrivent-ils eux-mêmes? Si on écrit, c'est pour se surprendre soi-même. Lorsque j'écris, je veux être étonné par ce que je lis. Je veux trouver des moyens d'écrire autre chose que ce que je savais déjà; il faut que

quelque chose d'autre écrive que le moi que je connais. C'est pourquoi il est tellement important de trouver un moyen pour le texte de s'écrire et alors de m'enseigner. Lorsqu'on écrit des romans, on délègue une partie de ses pouvoirs et une partie de son arbitre (je n'ose même pas dire « libre arbitre », « arbitre » simplement) à des personnages. Et les personnages — je pense que c'est l'expérience de tout romancier un peu intéressant — prennent une autonomie : avant d'écrire leur dialogue, vous ne savez pas exactement ce qu'ils vont dire. Vous pouvez être surpris par ce que le personnage dit ; vous êtes en train de taper à la machine ou d'écrire à la main, et voilà qu'il y a une réplique qui sort, à laquelle vous ne vous attendiez pas. La grande récompense de l'écriture, c'est cela, c'est ce moment où sous vos doigts apparaît quelque chose qu'avant vous n'étiez pas capable d'écrire. Vous avez besoin de personnages pour qu'ils disent des choses que, vous, vous ne pouviez pas dire auparavant. Il peut se passer la même chose dans la critique. Je me sers de certains écrivains d'autrefois pour réussir à dire des choses que, à moi tout seul, je n'étais pas capable de dire. Ainsi les textes s'écrivent, de même que, on peut dire, les tableaux se peignent. Et dans ce pronominal, la matérialité de l'instrument joue un rôle décisif. Si le peintre découvre des nouveautés sous son pinceau, c'est parce que les matériaux qu'il utilise lui résistent. C'est dans cette résistance même, c'est à l'aide de cette résistance que les censures peuvent être tournées. De même, c'est la résistance du langage qui fait que les textes sont plus intéressants que les écrivains. (Il est plus intéressant de lire des livres d'un écrivain que de rencontrer celui-ci. Mais il y a des écrivains qui parlent très bien aussi, et il y a des genres littéraires oraux naturellement, la conférence, le cours, l'entretien, dans lesquels on éprouve très fortement la résistance du langage, la résistance du milieu.)

Pour les *Illustrations*, il y a toujours eu une collaboration, et j'utilise l'artiste avec lequel je collabore pour transformer mes propres données stylistiques. Les images dont je me sers vont, par exemple, me fournir un vocabulaire ; puis, à partir

de ce vocabulaire donné et à partir d'organisations données, par exemple de fréquences fixées d'avance, je vois les textes qui sortent. Quelquefois les textes sortent très bien ; d'autres fois, pour arriver à ce que les textes sortent, je suis obligé à toutes sortes de manipulations, à toutes sortes de transformations des schémas que j'avais utilisés au début. Quelquefois il y a une résistance considérable qui se manifeste, et alors je découvre vraiment des terres et des paysages verbaux qui sont pour moi aussi nouveaux qu'ils peuvent l'être pour les autres. C'est cela que j'ai essayé un peu d'expliquer dans ce texte.

R.M. : Vous y avez décrit ainsi le travail effectué sur « Rencontre » dans *Illustrations I* : « Chaque paragraphe correspondait à l'image en face de laquelle il était imprimé, la différence dans la largeur des lignes permettant de laisser la hauteur à peu près constante. Un grand chiffre dessiné annonçait chaque couple, que nous avions décidé d'encadrer par les deux moitiés d'une citation prise dans le paragraphe annoncé. C'est cette figure, non de rhétorique, puisque ce mot vise expressément la littérature orale, mais de physique du livre, qui est à l'origine de l'arrangement définitif. » Le terme « figure » me semble extrêmement intéressant, et vous venez de le confirmer et de préciser son sens en évoquant l'idée de schéma. Dans certains de vos textes, par exemple dans la suite « Missive mi-vive » d'*Illustrations III*, ce recours à des schémas, à des figures, apparaît nettement. Peut-on parler alors, non d'un retour à la rhétorique classique, mais de l'invention d'une nouvelle rhétorique ?

M. B. : Je crois qu'il y a là-dedans deux choses différentes. J'ai parlé de « figure, non de rhétorique, mais de physique du livre ». On peut évidemment dire « de rhétorique » aussi, mais en élargissant considérablement le sens actuel du mot rhétorique. La façon dont on dispose les mots sur une page doit être considérée comme une autre grammaire. Les arrangements visuels des mots sont aussi intéressants, aussi importants, que les arrangements auditifs : il y a là aussi une autre rhétorique. On sait bien que cette rhétorique est à

l'œuvre : les gens qui font des affiches et les gens qui font de la publicité, voilà des gens qui veulent *persuader*. Là, nous trouvons la rhétorique dans son sens étymologique. Et on sait très bien qu'ils réussissent à persuader en disposant les mots d'une certaine façon et aussi en juxtaposant ces mots ou en mêlant ces mots à des images, à des photographies, à des dessins, etc (mais pas toujours : nous avons des affiches très puissantes qui sont faites uniquement avec des mots). Cette rhétorique, malheureusement, n'est pas encore étudiée; on commence seulement. On a fait quelques études sur la rhétorique de la publicité, mais d'une façon qui reste en général trop simplement sociologique. Je veux dire que les gens savent beaucoup trop d'avance ce qu'ils veulent trouver et qu'ils n'ont pas fait l'effort de considérer, d'étudier cette rhétorique en tant que telle. Les gens qui ont étudié la rhétorique de la publicité sont en général des gens qui veulent dénoncer, qui veulent se délivrer de la publicité. Mais dans les firmes où l'on fait de la publicité, on étudie pratiquement cette rhétorique, dans le désir de persuader. Et on y arrive. Évidemment il faudrait faire une étude de cette rhétorique des arrangements visuels des mots; et pour cela il serait indispensable d'étudier non seulement la publicité, non seulement les affiches, non seulement la disposition des titres de journaux, mais aussi les mots dans la peinture et les très nombreuses œuvres littéraires, occidentales ou non, dans lesquelles ces phénomènes sont apparents. Cette idée d'un agrandissement considérable de la notion de rhétorique, qui fait intervenir non seulement les figures habituelles de la rhétorique, mais tout un nouvel ensemble de figures (appelées tout à fait normalement « figures » puisqu'il s'agit en effet d'arrangements dans l'espace), est un premier point.

Vous avez touché un autre point en ce qui concerne le texte « Missive mi-vive » qui est à l'intérieur d'*Illustrations III*. Là, on se trouve devant la constitution d'un équivalent actuel de ce qu'était, dans la poésie du Moyen Âge ou de la Renaissance, les formes fixes. Je crois qu'il est possible de montrer que chaque forme fixe dans la poésie du Moyen

Âge ou de la Renaissance est liée à une cérémonie sociale particulière, à un type d'utilisation. Ensuite la liaison est devenue de plus en plus lâche, et telle forme, la ballade par exemple, devient alors une forme qui a fondamentalement, à partir du XVII^e siècle, un parfum d'archaïsme, tandis qu'à la même époque le sonnet garde toute sa fonction de cérémonie — je vous renvoie aux *Femmes savantes*. Étudier le détail de cette évolution serait extrêmement difficile, mais il faudra bien arriver à faire une étude un peu plus sérieuse des poèmes à forme fixe qu'on ne l'a faite jusqu'à maintenant et comprendre quelle est la justification de leurs règles. Il y a dans la construction du sonnet quelque chose qui est relié étroitement à tout un fonctionnement de la société et à toute une façon de penser. Aujourd'hui nous n'avons plus, en général, de poèmes à forme fixe. Cela ne veut pas dire que nous n'ayons pas de genres littéraires, mais ceux que nous pratiquons sont des genres littéraires la plupart du temps sournois. Ils ne sont pas reconnus comme tels, ils ne sont pas avoués comme tels, et à cause de cela on n'en connaît les règles que d'une façon empirique; on les utilise implicitement mais on n'a pas été capable de les dégager. C'est ce qui fait d'ailleurs que ces formes, ces genres, sont d'autant plus pesants : si on en connaissait les règles, on saurait comment les changer; tandis que tant que ces règles restent tacites, on est sous leur règne. On n'a pas la conscience claire de la relation étroite qu'il y a entre le respect de certaines règles et la possibilité de publication d'un texte. Les romans de la « série noire », par exemple, obéissent à des règles strictes et, si un ouvrage n'obéit pas à ces règles, il n'est pas question qu'il soit publié dans cette collection; mais jamais personne n'a rédigé ce règlement.

Dans un certain nombre de textes, j'explore des possibilités d'organisation nouvelle. Le texte « Missive mi-vive » a été fait, à l'origine, pour une estampe. J'ai un ami, un dessinateur américain qui vit à Paris, Grégory Masurovsky, avec qui j'ai fait un assez grand nombre de travaux. Nous avons fait en particulier — nous continuons — une série

d'estampes formées de la juxtaposition d'une eau forte et d'un texte manuscrit au crayon. Ces petites œuvres sont tirées en gros à trente exemplaires (je crois qu'en fait c'est trente-six, parce qu'il y a trente exemplaires numérotés de 1 à 30, et six exemplaires en plus, avec une autre numérotation, pour obéir à certaines règles du commerce des œuvres d'art) L'œuvre d'art est reproduite mécaniquement; c'est une mécanique très artisanale, mais tout de même c'est la même gravure qui va venir les trente-six fois. Le texte, lui, est reproduit entièrement à la main. Cela m'ennuie de copier trente-six fois le même texte; et pourtant il faut que ce soit à peu près le même texte. Donc, pour ces œuvres là, j'ai inventé des formes à l'intérieur desquelles j'aie une possibilité de variation : les trente-six exemplaires, surtout les trente exemplaires numérotés, vont tous avoir une variante différente. Ce sont des textes qui vont tous obéir à certaines lois. Lorsque je recopie, il ne faut pas que j'aie trop à me casser la tête sur le moment; il faut donc que j'invente une espèce de machine à produire des textes.

La première planche de ce genre que nous avons faite s'appelle *L'Oeil des Sargasses*. C'est un rectangle vertical : il y a la gravure en haut, et le texte en dessous. L'image représente un soleil sur une étendue d'eau. Je voulais mettre un texte aqueux, un texte qui bouge. J'ai donc fait une série de strophes, et, ensuite, j'ai repris ces strophes dans un texte continu dans lequel il y a un élément liquide — c'est ce qui vient des estampes mêmes — mais sur lequel se détachent un certain nombre de mots qui sont comme des navires sur l'eau. D'où la thématique de ce texte intitulé *L'Oeil des Sargasses*, nouvelle version, et qui est un thème fondamental chez moi : la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb. Le texte a été publié ensuite dans une petite édition de luxe, avec une nouvelle gravure de Masurovsky qui est à peu près comme la première, mais avec, sous le soleil, sur l'eau, une sorte de caravelle qui se promène. On voit là un dialogue entre les images et le texte.

Puis il a eu envie de faire une seconde estampe de ce genre. Cette fois, au lieu d'avoir l'image en haut et le texte en bas, nous avons pris un format en largeur ; nous avons fait une estampe horizontale avec l'image à gauche et le texte à droite. Il avait fait une série de dessins et de gravures représentant des objets familiers. L'image, cette fois, c'était une enveloppe fermée. En face, il y a la lettre. J'ai donc écrit trente-six lettres. J'écris beaucoup de lettres ; je suis obligé de faire des lettres en général très courtes (c'est pourquoi j'emploie des cartes postales, c'est une forme, aussi, contraignante : il n'y a pas moyen de dépasser une certaine longueur), et j'écris évidemment très souvent les mêmes choses dans mes lettres. Quand j'écris dix cartes postales dans une journée, il y a toutes sortes de redites. Je peux donc faire une formule générale de telles lettres, un peu comme dans les manuels de correspondance. Alors j'ai joué avec cela (j'avais joué d'ailleurs déjà avec cela un peu dans le *Blues des projets*). J'ai fait une matrice de lettre (cette matrice est publiée dans le livre de François Aubral³) : c'est une matrice grammaticale avec des trous dans la phrase, qui peuvent être remplis par divers mots. Il y a des mots qui sont nouveaux dans chaque version, et d'autres mots qui passent d'une version à l'autre, que l'on peut suivre ainsi : un mot qui est à telle place dans la version *n* va être à une autre place dans la version *n plus 1*. L'amusant, c'était que chacune de ces lettres donne l'impression d'un monde différent, que ce soit aussi varié que possible. Voilà comment a été fait ce texte « Missive mi-vive » ; ensuite je l'ai utilisé pour rythmer l'ensemble d'*Illustrations III*.

À l'occasion du Colloque de Cerisy, l'année dernière, qui était consacré à mes livres, pour remercier les participants, je leur ai donné à chacun une belle image. J'avais emporté avec moi un certain nombre d'exemplaires de l'affiche qui a été faite avec une version d'*Une Chanson pour Don Juan*, et une estampe avec Mesurovsky, que j'ai appelée

3. François Aubral, *Michel Butor*, Paris, Seghers, Collection Poètes d'aujourd'hui, 1973, p. 160.

Clé des approches, dans laquelle la gravure est au milieu tandis que le texte se déploie des deux côtés. Ce sont des espèces de strophes, avec des vers assez courts, produites à partir de manipulations que je m'étais amusé à faire pour le musicien Henri Pousseur à partir de la chanson liégeoise *Le temps des cerises*.

Nous avons fait une autre estampe, que j'aime beaucoup, qui s'appelle *Les mots à la presse*. Masurovsky avait fait une grande eau-forte, très jolie, représentant un journal américain plié en quatre, avec des colonnes, avec du gris d'écriture. Il a laissé sur la gravure même un certain nombre de rectangles blancs, et c'est sur ces rectangles blancs que j'ai écrit mes informations : nouvelles, programmes de spectacles, des choses comme cela.

Maintenant, je suis en train de travailler à une autre estampe qui s'appellera *Rien à déclarer*, où le texte se disposera horizontalement, en haut et en bas. J'ai un autre projet encore : c'est une grille de mots croisés, et je pense que cela s'appellera *Grille*. Je mettrai des définitions horizontalement et verticalement ; ainsi, l'heureux possesseur de cette estampe pourra, s'il veut, lui-même écrire à l'intérieur de la grille. Vous voyez, ça va être assez calé : d'abord, je veux faire mes mots croisés, avec toutes les définitions ; et il faudra, naturellement, que dans chaque exemplaire il y ait une variante. J'y arriverai.

R. M. : Vous avez dit que chaque forme fixe était liée à une cérémonie sociale particulière. Dans le cas de « Missive mivive », il s'agit évidemment du courrier...

M. B. : Voilà. Vous trouvez la réponse immédiatement. Le courrier est une cérémonie sociale, et l'on peut travailler sur la forme du courrier. Ce qui n'est pas du tout si nouveau que cela : c'était évident au XVII^e siècle, et on peut retrouver cela d'une façon toute fraîche, toute neuve.

R. M. : On a donc un ensemble de figures à l'intérieur de chaque texte. Mais il y a aussi, dans la composition des recueils de ces textes, un certain nombre de figures ou de

schémas qui jouent sur la forme du livre dans son ensemble. Vous utilisez certains aspects matériels du livre (le fait que les pages se disposent l'une en face de l'autre en ailes de papillon, le fait que le texte soit imprimé sur les deux côtés, recto et verso, de chaque feuillet), et vous leur faites subir des traitements qui contrarient violemment les routines de la lecture. Très souvent, par exemple, un texte ne se termine pas avant qu'un autre ne commence, si bien que les divers éléments du livre s'interpénètrent. Vous avez considérablement varié les formes possibles. Dans *Illustrations II*, on se trouve devant un croisement très complexe de sept textes qui déteignent en quelque sorte les uns sur les autres et qui sont liés par deux autres textes, le premier, « Poème optique », qui ouvre et ferme le livre en l'encadrant en quelque sorte, et le deuxième, « Comme Shirley », qui se trouve plus au centre et n'entoure qu'une partie des autres textes. Dans *le Génie du lieu II*, il y a une structure analogue, avec un texte-cadre et d'autres textes qui entretiennent les uns avec les autres diverses relations d'exclusion, d'intersection, d'inclusion. Dans *Illustrations III*, enfin, les textes s'emboîtent les uns à l'intérieur des autres, un peu comme des poupées russes. Ce travail sur la forme matérielle du livre procède évidemment d'une recherche systématique. Vous venez d'expliquer comment vous êtes arrivé à inventer de nouvelles formes fixes. Pourriez-vous expliquer maintenant comment vous êtes venu à ces recherches sur l'architecture d'ensemble des livres ?

M. B. : C'est venu des réflexions que nous avons évoquées au début : le fait que les textes rassemblés à l'intérieur d'un volume ne restent pas indépendants, qu'ils agissent les uns sur les autres, qu'ils deviennent plus intéressants, plus beaux. Si ce sont des textes médiocres et s'ils sont mal rassemblés, par exemple si le choix n'est pas bien fait, ils vont au contraire révéler leur pauvreté ou bien se détériorer mutuellement même s'ils avaient quelque richesse. Dans chaque *Répertoire*, il y a vingt-et-un essais. Pourquoi y avait-il vingt-et-un essais dans le premier *Répertoire* ? Je ne sais pas ; c'est sans

doute un nombre qui me plaisait bien. Et il y avait une certaine organisation très simple, avec un cadre, comme vous dites, des textes qui servent de cadre; à l'intérieur on a une certaine poussée chronologique, des textes concernant des écrivains plus anciens venant avant des textes concernant des écrivains plus modernes, ce qui est une forme toute simple. Dans les *Répertoire* qui ont suivi, j'ai conservé ce nombre, vingt-et-un, et cette organisation générale, parce que cela permet non seulement aux textes à l'intérieur d'un volume de jouer les uns sur les autres, mais parce que cela aide les textes à jouer d'un volume à l'autre. Cela fait une structure qui traverse les livres en quelque sorte; ainsi, ces quatre volumes se superposent.

En ce qui concerne les *Illustrations*, je me suis trouvé devant un problème beaucoup plus difficile : tous ces textes avaient été faits pour aller avec autre chose, avec des images ou avec de la musique. J'ai fait tout ce que j'ai pu pour que le livre ait une unité avec des morceaux très différents les uns des autres. Gravures, typographie, il s'agissait avec ces deux éléments de faire quelque chose; rien n'est plus bête à mon avis que de juxtaposer des images et des textes qui n'ont aucune influence l'un sur l'autre. Mes textes sont faits pour transformer les images, pour les élucider, pour y faire voir des choses qu'on ne verrait pas sans eux. Par exemple, dans *Litanie d'eau*, un livre que j'ai fait avec ce même artiste, Masurovsky, les gravures étaient des eaux-fortes en noir et blanc seulement; c'est à cause de cela que j'ai mis beaucoup de couleur dans les strophes, pour que la couleur passe du texte sur l'image. Mais à partir du moment où je republiais ces textes seuls dans *Illustrations I*, ils étaient en quelque sorte orphelins, ils étaient perdus. Je les avais travaillés d'une façon tout à fait spéciale pour qu'ils aient un effet sur autre chose, pour qu'ils jouent avec autre chose. Il a fallu trouver le moyen de remplacer la relation d'illustration (que je prends dans un sens très général : relation, dans ces livres, entre le texte et l'image ou entre le texte et la musique), trouver un moyen d'avoir cette relation

d'illustration à l'intérieur du livre en utilisant simplement la typographie, c'est-à-dire d'obtenir que ces textes agissent sur autre chose. Cette autre chose ne pouvait être que du texte aussi; d'où les transformations qu'ils ont subies lorsqu'ils sont passés dans le recueil *Illustrations I*. Ces transformations sont progressives : le premier texte, « La Conversation », n'a pas subi de changement, ou à peu près pas; les textes qui viennent ensuite subissent des changements de présentation de plus en plus grands. La succession des pages forme une figure à l'intérieur de chacun des textes, et l'ensemble des textes forme une grande figure dans l'espace, dans l'espace ou dans le temps.

Dans *Illustrations II*, j'ai voulu avoir des relations d'illustration réciproque, j'ai voulu que les textes se transformassent mutuellement. C'est pourquoi je les ai juxtaposés page contre page. Et pour faire sentir que les choses se transformaient, il me fallait montrer des échantillons du texte non transformé. C'est pour cela que, dans *Illustrations II*, les textes apparaissent en plusieurs versions : une version originelle qui reste toujours incomplète, puis des versions qui viennent de la transformation du texte par un texte voisin. C'est un peu comme si les deux pages s'interpénétraient. Imaginez deux images pas encore sèches : en les repliant l'une sur l'autre, des éléments de l'une vont déteindre sur l'autre, et réciproquement. Dans *Illustrations II*, je mets en scène ce phénomène de l'interaction des textes à l'intérieur du recueil.

Dans *Illustrations III*, les textes agissent les uns sur les autres seulement par leur ordre de succession. Ceci parce que ce ne sont pas les mêmes textes. J'avais un certain nombre de groupes de textes très brefs, par exemple « Missive mi-vive » ou tout l'ensemble de « Méditation explosée »; tandis que dans *Illustrations II* j'avais des textes continus, à l'intérieur desquels il y a des structures qui changent doucement. Cela permet de faire une espèce de tissu à l'intérieur duquel on peut couper. Donc, dans *Illustrations III*, c'est

simplement le rythme des textes les uns par rapport aux autres qui organise.

Je travaille maintenant sur *Illustrations IV*. Dans ce recueil, j'emploie des textes très différents les uns des autres. Il y a en gros deux groupes de textes d'origine. Les uns, je les appelle, dans mon jargon, des textes liquides : le texte peut durer dix pages, mais si on veut, si on a besoin, on peut avoir vingt pages. Ces textes liquides vont se mélanger les uns aux autres, se transformer les uns les autres. Mais à ces textes liquides, qui sont donc comme ceux d'*Illustrations II*, s'opposent des textes solides, qui sont, grossièrement, comme ceux d'*Illustrations III*, et qui vont se détacher d'eux, qui sont publiés sans transformations, qui se présentent comme des blocs. Il y a là dedans, par exemple, les strophes que j'ai faites en mai 68, le texte qui s'appelle *Tourmente*. Ces textes solides, qui ne sont pas transformés par le reste, transforment les textes liquides qui les entourent. Et le contact des textes solides et des textes liquides produit une troisième catégorie de textes, une espèce de poussière verbale que j'appelle les textes gazeux. Avec ces trois éléments, il y a une organisation beaucoup plus complexe et beaucoup plus variée. Je suis en train de travailler là-dessus ; tous les textes que j'utilise, je les ai écrits il y a des années. Cela me donne énormément de fil à retordre. Ce qui est difficile à réaliser, c'est d'obtenir le genre de liquidité dont j'ai besoin et d'obtenir que ces textes solides se détachent suffisamment. Je crois que j'utiliserai pour ce livre-là une différence de corps de caractère, ce que je n'ai jamais fait jusqu'à présent dans aucun de mes livres. Tous mes livres ont été faits en utilisant uniquement un caractère d'un seul corps, sauf quelquefois pour les titres, par exemple, dans *Description de San Marco*, les titres des cinq parties.

Puis je ferai un cinquième livre d'*Illustrations* pour lequel j'ai déjà tous les textes dont j'ai besoin, largement. Ces *Illustrations V* seront entièrement organisées sur *Une Chanson pour Don Juan*. C'est un poème infini. Une amie, une Russe qui a fait de très beaux livres, voulait faire

un livre avec moi. Elle fait faire son papier elle-même, et elle peut ainsi réserver des trous dans le papier, qui ne sont pas découpés par la suite mais qui sont dans le papier même, ont donc un bord très joli. Elle utilise ça dans ses gravures ; ainsi, à l'intérieur du livre, il y a une profondeur dans la gravure parce qu'il y a un trou dans la page. Ce sont des choses qui avaient été utilisées jusqu'ici uniquement dans les livres d'enfants et avec lesquelles il y a toutes sortes de possibilités. Je voulais lui faire un texte à trous. Il est fait avec une matrice beaucoup plus élaborée que celle de « Missive mi-vive ». J'ai pris vingt feuilles, recto et verso, et sur chacune de ces feuilles j'ai mis dix lignes, dans chacune de ces lignes trois éléments, trois mots ou groupes de mots, trois unités sémantiques si vous voulez. Ça fait donc des strophes de dix vers et de trente éléments. Dans chacune des feuilles, j'ai évidé un tiers des éléments, en ayant un trou d'un élément, un trou de deux, un trou de trois, un trou de quatre, ce qui fait dix, et cela forme toujours une figure dissymétrique, lorsqu'on retourne la page, la figure change ; chaque figure est différente. Des mots sont écrits sur ce qui n'est pas évidé. Vous placez ça en pile, et vous lisez le texte tel qu'il est donné sur la première page ou sur les autres qui transparaissent à travers. On peut manipuler ça de toutes sortes de façons : on peut prendre les feuilles deux par deux, ou trois par trois, ça fera des strophes irrégulières, ce qui donne un sentiment de variété bien plus grand. Vous voyez toutes les possibilités qu'il y a. Au milieu de chacune de ces strophes, il y a un prénom féminin, et il y a une figure grammaticale générale qui dit à peu près ceci : « j'étais très malheureux, j'ai rencontré une telle... formidable! ». Le prénom féminin, dans la version originelle, est tiré de l'œuvre de Shakespeare. Il est entouré d'adjectifs qui vont pouvoir changer, parmi lesquels il y a un certain nombre de noms de lieu, de qualifications de lieux, ce qui permet, en manipulant ces pages, d'obtenir des femmes perpétuellement différentes. C'est pour ça que ça s'appelle *Une Chanson pour Don Juan*. J'ai fait une autre version générale qui s'appelle *Don Juan*

dans les *Yvelines*, où j'ai remplacé les prénoms shakespeariens par des prénoms tirés de Molière et où j'ai remplacé aussi les noms de lieux, qui étaient d'abord shakespeariens, par la liste des communes du département des Yvelines d'après le code postal français. Ce sont des noms très jolis qui forment immédiatement image avec des noms comme ceux qu'il y a dans Molière, aussi bien les noms galants que les noms des servantes. Cela donne une suite de strophes qui a une couleur complètement différente. Et j'ai transformé le vocabulaire pour remplacer tout ce qui évoquait la Renaissance ou l'Antiquité par des choses modernes. J'ai publié un essai à ce sujet, en indiquant des modes d'emploi : en se donnant à soi-même un certain nombre de règles, par exemple de changer chaque fois un des mots sur la strophe qui apparaît, on obtient une variété illimitée. J'utiliserai les strophes de *Don Juan* dans *Illustrations V* : il y aura une strophe par page, et à travers elles apparaîtront d'autres textes de différentes façons.

Et après *Illustrations V*, ça suffira ; je n'ai pas envie de continuer indéfiniment. Cela pose un problème pour moi : je continue à être sollicité par des peintres pour des livres de luxe, et j'ai amplement de quoi faire *Illustrations V*. Alors il faut que je trouve autre chose, il faut que je trouve un moyen de faire des textes qui aillent avec des peintres et qui ne soient plus un matériau pour *Illustrations* mais qui soient utilisables dans un autre type de livre encore. De même, je publierai certainement un *Répertoire V*, mais je n'ai pas l'intention d'aller plus loin. Par conséquent je devrai faire attention à ne pas publier trop de critique.

R. M. : Dans le même ordre d'idées, on peut attendre au moins un troisième *Génie du Lieu*, puisque la prière d'insérer du deuxième dit : « Dans le premier volume du *Génie du Lieu*, ses (le narrateur) déplacements se bornaient à l'aire méditerranéenne ; dans celui-ci, plus amples, ils ne dépassent pourtant pas encore l'hémisphère nord. ».

M. B. : C'est une des choses que je voudrais faire maintenant. Je voudrais faire un troisième *Génie du lieu*. Et... je le ferai.

Vous savez, tout cela demande un travail monstrueux. Ça viendra. Je publierai certainement un troisième *Génie du lieu* dans lequel je ferai intervenir aussi l'hémisphère sud. Aucun texte n'est encore écrit pour ce *Génie du lieu*, mais je publierai ces textes, comme ceux des précédents *Génie du lieu*, en deux fois : il y aura au moins certains textes que je pourrai d'abord publier en revue, et qui conviendront très bien à une revue ; ensuite je les rassemblerai d'une façon sans doute assez proche du *Génie du lieu II*, de *Où*, mais je ne sais pas encore. Je voudrais là-dedans parler de certains pays où je suis allé, mais j'aurais bien besoin d'y retourner parce que les années ont passé déjà. J'ai très envie de retourner en Australie par exemple, et j'y retournerai très vraisemblablement pour ce livre-là ; j'ai très envie de retourner au Japon à cause de ce livre-là, au Brésil. Non seulement j'écrirai des textes à l'intention de ce livre-là, mais ma vie s'organisera en fonction de lui ; tout cela est terriblement difficile à arranger. J'ai l'intention d'intituler ce troisième *Génie du lieu*, *Boomerang* : c'est un mot magnifique. Après, on verra ; je veux bien aller jusqu'à cinq. J'ai du pain sur la planche.

R. M. : Ces considérations me suggèrent une dernière question, qui va nous permettre de conclure : celle des œuvres complètes. Nous avons déjà évoqué, au début de cet entretien, l'idée de l'œuvre complète comme « recueil de tous les tomes qu' la constituent ». D'autre part, vos réponses manifestent un grand intérêt pour ce problème : vous avez décrit deux volumes d'*Illustrations* qui sont en chantier, mais en précisant que vous n'iriez pas au delà de cinq dans cette série ; de même, vous n'avez pas l'intention d'aller plus loin que le cinquième *Répertoire* ; enfin, vous avez souligné le fait que l'organisation interne de chaque *Répertoire* est la même, ce qui permet une certaine superposition de tous les tomes de cette série, si bien qu'il y a une structure qui traverse tous ces livres, qui en fait une espèce de « super-livre », si j'ose dire. Peut-on penser, alors, que dans ce « grand recueil » que constituera éventuellement votre œuvre complète, le

rassemblement des livres entraînera leur transformation, d'une façon ou d'une autre ?

M. B. : Est-ce que vous voulez dire que dans quelques années je réécrirais des livres déjà publiés ?

R. M. : Vous pouvez donner ce sens à ma question.

M. B. : Ça m'étonnerait. À partir du moment où le livre est publié, c'est aussi une façon de m'en débarrasser. Et pourtant, non, je dis ça et ça n'est pas vrai, parce que j'ai des moyens de modifier des livres antérieurs tout en les laissant en circulation. Par exemple, j'ai un projet en ce sens : *Mobilis in mobile*.

J'ai fait un petit livre qui s'appelle *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, et j'ai envie de faire d'autres dialogues comme cela... pour que ça fasse cinq. Par exemple, j'ai envie d'écrire un dialogue avec un texte de Charles Perreault sur le labyrinthe de Versailles. À la fin du XVII^e siècle, il y avait un labyrinthe dans le parc de Versailles, animé de fontaines mobiles inspirées par les *Fables* de La Fontaine; et l'auteur des *Contes* en a fait un petit guide. J'aime énormément La Fontaine. J'ai deux ou trois autres projets comme cela.

Et je me propose de faire en même temps, aussi dans cette série, un dialogue avec un de mes livres. C'est un projet que je caresse depuis longtemps et qui est de faire un ensemble de variations sur *Mobile*, qui montreraient comment on pourrait transformer *Mobile* : soit des variations internes à *Mobile*, c'est-à-dire des éléments du texte glissés par rapport à d'autres; soit des variations externes, en faisant intervenir à l'intérieur de telle ou telle page des textes qui viennent d'autres de mes livres (des textes « américains ») ou en faisant intervenir le changement de l'Amérique depuis l'époque où j'ai écrit *Mobile*, par exemple en changeant les pages du catalogue de Sears & Roebuck que j'ai utilisé à l'époque par des pages correspondantes du Sears d'aujourd'hui ou de l'année prochaine. Je voudrais faire intervenir aussi

là-dedans des textes de Jules Verne, un des rares auteurs français qui ait beaucoup parlé des États-Unis. Alors, ça s'appellerait *Mobilis in mobile* parce que c'est la devise du Nautilus : sur tous les objets dans le Nautilus, sur tous les couverts, sur toute les cuillères et les fourchettes, il y a « N », l'initiale du capitaine Némó, et autour la devise « mobilis in mobile ». Ça ferait un petit livre, du même format que le *Beethoven*.

Cet entretien a eu lieu le 6 août 1974, à Middlebury (Vermont). La transcription a été révisée par Michel Butor en septembre.