



**HAL**  
open science

## La contrainte d'écriture et la vie

Béatrice Bloch

► **To cite this version:**

Béatrice Bloch. La contrainte d'écriture et la vie. Loxias, 2018, Hommage à Michel Butor, 60. hal-04511011

**HAL Id: hal-04511011**

**<https://hal.science/hal-04511011>**

Submitted on 14 Jun 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



#### **AVERTISSEMENT**

*Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.*

#### **Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle**

*L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.*

*Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.*

*L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.*



## La contrainte d'écriture et la vie

Béatrice Bloch

### Résumé

La contrainte d'écriture, la matrice créatrice, que se donne Michel Butor ou qu'il perçoit dans les œuvres d'autrui, peut relever de la destination sociale du texte ou du choix d'une méthode de création, aussi bien pour les textes d'invention que pour les textes critiques accompagnant l'œuvre d'autres artistes. Mais ces taxinomies conduisant l'inspiration de Butor ne sont pas une simple amorce à l'inventivité et à la création : elles révèlent le désir de savoir exhaustif, ont pour objet le lieu d'un mystère, d'une repoétisation d'univers, mêlent la contrainte, dans son extériorité apparente, à la vie personnelle et sont aussi transposées et dépassées par l'affect. Elles sont aussi parfois censures et travestissements des désirs. Aussi s'agit-il d'envisager quelques formes différentes de contraintes créatives chez Michel Butor et de voir comment celles-ci deviennent une forme de vie pour lui et une force de savoir pour un état du monde.

The constraint of writing, the creative matrix, that Michel Butor gives himself or that he perceives in the works of others, can be the social destination of the text or the choice of a method of creation, as well for the texts only for critical texts accompanying the work of other artists. But these taxinomies driving Butor's inspiration are not just a primer to inventiveness and creation : they reveal the desire to know how to be exhaustive, their object is the place of a mystery, a « re-poetization » of a universe. They combine coercion, in its apparent externality, with personal life and are also transposed and overcome by affect. They are also sometimes censures and disguises of desires. The article is about considering different forms of creative constraints in Michel Butor and to see how they become a form of life for him and a force of knowledge for a state of the world.

### Mots-clés

Butor (Michel), contraintes d'écriture, contrainte créative, désir de savoir, Nouveau Roman, interartialité, censure psychique

Butor (Michel), writing constraints, creative constraint, desire to know, Nouveau Roman, interartiality, psychic censure

Période contemporaine

France

Lucien Girardo écrit en 1962 : « Le texte de départ chez Butor est presque toujours un montage, une organisation ouverte et déjà en dialogue avec la Bibliothèque, le Musée, l'Autre...<sup>1</sup> » Quelle multitude d'amorces à l'écriture

---

<sup>1</sup> Lucien Girardo, *Michel Butor, le dialogue avec les arts*, PU Septentrion, 2006, p. 62.

polymorphe chez Michel Butor : héraldique dans *Portrait de l'artiste en jeune singe* (1967), échange avec un autre art comme dans *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* (1971)<sup>2</sup>, et intertextualité dans *Matière de rêves* (1975-1985). Même dans les romans, un peu moins expérimentaux, la contrainte d'écriture peut être une simple structure syntaxique comme l'usage de la deuxième personne pour le personnage principal (on pense à *La Modification*, 1957).

Or, il se pourrait que la contrainte d'écriture que se donne l'écrivain ou qu'il perçoit dans les œuvres d'autrui ne soit pas qu'une amorce à l'inventivité et à la création, mais qu'elle se présente aussi comme une structure révélatrice d'une vision du monde cohérente ou bien qu'elle donne lieu à une appropriation telle qu'elle mêle la contrainte, dans son extériorité apparente, à la vie personnelle. Encore peut-elle être le lieu d'un mystère, d'une repoétisation d'univers où l'on aimerait croire que le réel laisserait apparaître, mais à peine, une rationalité cachée, un mystère. Aussi s'agirait-il d'envisager quelques formes différentes de contraintes créatives chez Michel Butor et de voir comment celles-ci deviennent une forme de vie pour lui et une force de savoir ou de désir d'un état du monde.

Nous constaterons dans un premier temps comment les contraintes externes et sociales, les liens humains sont de nature à susciter l'écriture, à en être des occasions mais aussi des limitations. Puis, dans un second temps, nous analyserons comment des matrices, inventées par Butor, ont créé une dynamique de l'écriture. Or ces matrices sont diverses : elles aussi sont productrices et limitatives, et d'ailleurs peut-être sont-elles l'une dans la mesure où elles sont l'autre. Enfin, nous considérerons les cas où la matrice est parfois tordue, vivifiée et ce qu'elle cache de la vie et permet parfois d'être un repoussoir pour révéler autre chose.

## Une forme sociale de contrainte : L'incitation à écrire par les destinataires et les destinataires

Dans *Écrire avec Michel Butor*, in *Texte En Main 2*, 1984, Michel Butor indique que les étudiants en atelier d'écriture doivent comprendre que tout écrit qui a vocation à être publié doit correspondre à des normes éditoriales spécifiques<sup>3</sup>. La proposition d'une forme et d'un système de valeurs se fait aussi en prévision d'un lectorat et d'une possibilité éditoriale, autant de contraintes à prendre en compte par qui veut être publié : « Mais habituellement, les gens ne savent pas quelles contraintes ils ont déjà observées, ni celles qu'ils doivent respecter pour être publiés. *Magazine hebdo*, *Le Point*, *Les Nouvelles*, chacun des ces instruments de publication a ses règles latentes, qu'il s'agit de dégager peu à peu. Si l'on veut être publié dans *La Nouvelle Revue Française*, il faut suivre des règles complètement différentes<sup>4</sup>. » L'importance de la destination sociale de l'écriture est soulignée non seulement par

---

<sup>2</sup> Michel Butor, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, Paris, Gallimard, 1971, coll. « Le Chemin ».

<sup>3</sup> Claudette Boyer-Oriol, *Écrire avec Michel Butor*, in *Texte en main 2*, 1984, été.

<sup>4</sup> Claudette Boyer-Oriol, *Écrire avec Michel Butor*, in *Texte en main 2*, 1984, été, p. 8.

Michel Butor animant des ateliers d'écriture mais aussi par Michel Butor se coulant dans les pas de Montaigne, tout entier tendu par la destination filiale, amicale ou sociale de la rédaction de son livre. Dans son *Essai sur les essais*, Michel Butor analyse la rédaction du livre des *Essais* par Montaigne, en le reliant à la fois à l'ordre indirect du père qui souhaitait lui faire étudier les humanités – ce dont l'écriture du fils témoigne –, au désir de faire connaître son ami La Boétie en lui constituant un « tombeau » par la mise au premier plan du *Traité de la servitude volontaire* : Butor relie les *Essais* et à un destinataire (le père) et à un destinataire (l'ami mort). Montaigne ayant reproché à ses contemporains de ne pas avoir donné assez d'éclat à La Boétie, en lui confiant des responsabilités officielles, il se fait des ennemis ; d'où son hésitation ultérieure à entreprendre l'apologie de Raymond Sebond, analyse Michel Butor. Les corollaires sociaux des sujets traités sont donc soulignés par Butor qui entend montrer comme la question des conséquences sociales de toute écriture doit être envisagée : la contrainte vient ici du destinataire et du destinataire qu'il faut honorer, au-delà de la demande sociale, et quitte à se mettre en danger.

De même se pose la question de l'utilité sociale de la retraite de Montaigne : son exil dans la librairie pour étudier au sein des muses, pourrait paraître sans valeur aux yeux de la société, tant il met de temps à produire une œuvre, n'achevant apparemment rien pendant des années, ce qui pourrait donner l'impression d'une occupation vaine.

La contrainte sociale réapparaît, dans sa dimension économique cette fois, dans un autre ouvrage, l'opéra *Votre Faust* de Henri Pousseur (compositeur) et Michel Butor, composé entre 1960 et 1969 : dans ce cas, c'est la contrainte pesant sur le directeur de théâtre mis en abyme qui doit pousser les artistes à faire des concessions pour plaire au public ; Marion Coste montre que le Directeur, double de Méphistophélès, incarne aussi la nécessité de gagner de l'argent, puisqu'il dirige un théâtre et paye Henri, le compositeur mis en abyme dans la pièce sous les traits de Faust<sup>5</sup>. Henri n'est pas complètement maître de ses choix de compositeur, il est souvent manipulé pour que son œuvre se transforme afin qu'elle trouve grâce aux yeux du public. Cette pièce donne une image de l'homme moderne pris entre responsabilisation et conscience des enjeux, notamment financiers, qu'il ne maîtrise pas toujours. Ni complètement libre, ni complètement soumis à un destin aveugle, se dessine un portrait de l'artiste, peint par Butor.

La production et la création sont donc commencées et achevées en tenant compte des contraintes externes à l'écriture, selon Butor : destinataire paternel et destinataire amical, ou social ; nécessité pour l'œuvre de rencontrer un public, telles sont les forces qui jouent en partie sur l'écriture, aux yeux de Butor. Mais outre ces

---

<sup>5</sup> Marion Coste, « “Votre Faust” de Michel Butor et Henri Pousseur », numéro dossier en hommage à Michel Butor, Poezibao [<http://poezibao.typepad.com/poezibao/2016/12/dossier-en-hommage-%C3%A0-michel-butor-8-marion-coste-votre-faust-de-michel-butor-et-henri-pousseur.html> consulté le 21 février 2018].

contraintes et déterminismes externes, d'autres s'exercent qui sont internes, les « matrices ».

## Les contraintes internes aux textes : contraintes venues de la structure, de l'interculturalité, de l'intertextualité, et de l'interartialité

### Matrices d'écritures 1 : les contraintes de mathésis ou de structure

Un rapide coup d'œil sur quelques œuvres de Butor montre en effet que le rôle de l'incitation à écrire qui vient d'une *mathésis*, d'un domaine de savoir, ou d'une structure est majeur. Comme si l'œuvre se créait par le choix d'un code et que ce code même jouait une carte maîtresse permettant de faire naître l'écriture en réglant le développement.

L'énonciation à la seconde personne, occupe un possible non exploité de la narration, et fera naître *La Modification* (1957). Le codage de l'héraldique, du tarot, de l'astrologie et de l'alchimie servira de base à nombre de chapitres de *Portrait de l'artiste en jeune singe* (1967) qui jouent sur la polyphonie des symboles et des sens cachés, selon un paradigme que Foucault pourrait concevoir comme typiquement médiéval. Cette matrice peut céder la place au codage du lieu et du temps comme cartographie du territoire dans *Degrés*, où Butor montre comment notre appréciation de l'espace est dépendante d'un réseau de repères, comme la projection de Mercator pour les cartes, qui modifie les rapports entre les continents<sup>6</sup>.

La cartographie du territoire américain qui fait se succéder les villes par ordre alphabétique et non pas ordre de lieu transforme et modifie par l'écriture la matrice géographique pour faire naître une construction inattendue dans *Mobile* : il y a une dimension épique et collective, qui fait recouvrir tout l'espace des États-Unis en passant par les noms de lieux qui se ressemblent (Springfield Savannah, puis Springfield Tennessee puis Springfield Kentucky), surimposant une matrice de lettres sur une matrice de lieux<sup>7</sup>.

Ailleurs, la cartographie des passions par Fourier est l'instigation pour une nouvelle création butorienne, *La Rose des vents, 32 Rhumbs pour Charles Fourier*, où le système de la liste des passions élémentaires et de leurs combinaisons explique la complémentarité des êtres humains pour constituer une société idéale<sup>8</sup>. Or, la délectation par Butor de cette saturation des combinaisons possibles entre les caractères explique sans doute la créativité d'une œuvre à partir d'une autre qui se veut exhaustive et capable de recréer tous les caractères humains possibles combinant des passions élémentaires.

---

<sup>6</sup> Michel Butor, *Degrés*, Gallimard, [1960].1978, coll. L'imaginaire.

<sup>7</sup> Michel Butor, *Mobile*, Gallimard, 1962, coll. L'imaginaire.

<sup>8</sup> Michel Butor, *La Rose des vents, 32 Rhumbs pour Charles Fourier*, Le Chemin, Gallimard, 1970.

Ce que permettent ces structures, c'est un jeu de création, « entre le donné et le secrété », indique clairement Maria Cristina Pirvu<sup>9</sup> : « L'auteur peut faire un premier pas avec l'œuvre par le simple choix d'un modèle. En tant que moule (lat.  *moldus* ), le modèle déclenche un besoin de forme, par son jeu du creux et du plein. Forme et promesse de la forme, forme formante, le modèle impose un geste de répétition au geste modelleur ». En outre, certains modèles visant à saturer le monde (celui de Fourier par exemple) : les modèles taxinomiques des minéraux sont un formidable réservoir à possibles puisque le réel est très divers et varié, et que si l'on se saisit de ces systèmes et de leurs taxinomies, on a un ensemble qui vise la complétude, qui offre l'impression que la vie entière est parcourue, synthétisée, maîtrisée. La matrice est donc une contrainte servant à poser une grille rationnelle et taxinomique sur le divers du monde et appelle donc à poursuivre, à compléter une logique qu'elle met en œuvre. Elle est en rapport avec la capacité de Butor à mémoriser et avec son désir perpétuel de savoir plus, de connaître toujours l'inconnu davantage.

## Matrices d'écritures 2 : L'Interculturalité

Michel Butor choisit plusieurs systèmes codiques organisés de manière polyphonique mais sur des systèmes clos : l'héraldique, le tarot, la minéralogie, l'astrologie. Il s'agit de systèmes matriciels finis munis d'une organisation, d'un vocabulaire, et d'une signification qui se répondent l'un à l'autre, comme on le voit dans *Portrait de l'artiste en jeune singe* (1967)<sup>10</sup>.

De même que pour qualifier *Description de San Marco*<sup>11</sup>, Raphaël Monticelli dans *Échanges avec Michel Butor, carnets, 1986*, propose les notions de « stéréophonie » et de « polychromie », de même, dans *Portrait de l'artiste en jeune singe*, Michel Butor mêle les diverses strates de textes d'une façon complexe comme on le voit dans cet extrait qui tisse ensemble la biographie, la description des lieux, le souvenir du passé, les renvois à l'histoire ou à l'histoire mythifiée et les choix de vie du personnage narrateur<sup>12</sup>.

*Portrait de l'artiste en jeune singe*, fiction autobiographique, est un récit qui intègre l'histoire d'un jeune étudiant découvrant la vie et les livres lors d'un séjour en Allemagne, l'histoire médiévale et celle de l'époque classique du 18<sup>e</sup> siècle d'un château où il séjourne au 20<sup>e</sup> siècle, et puis les connaissances héraldiques et les codes minéraux contenus dans la bibliothèque comme autant de savoirs du passé que l'étudiant découvre peu à peu. Celui-ci donne l'impression d'être intronisé dans un mystère, par les livres qu'il découvre, et les rêves inspirés des mille et une nuits et des contes, qu'il fait.

Une preuve de la structure polyphonique de l'ouvrage peut être fournie, entre autres, par la construction mêlée de la dernière page du livre où se renouent tous les fils. D'abord, la biographie (1) dans le passage suivant. « Le lendemain, au petit

---

<sup>9</sup> Maria-Cristina Pirvu, *Michel Butor et le retour en Avant*, L'Harmattan, 2007, p. 173-174.

<sup>10</sup> Michel Butor, *Portrait de l'artiste en jeune singe*, Gallimard, 1967, Nrf.

<sup>11</sup> Michel Butor, *Description de San Marco*, Gallimard, 1963, Nrf.

<sup>12</sup> Raphaël Monticelli, *Échanges avec Michel Butor, carnets, 1986*, Nice, Z'Éditions, 1991.

déjeuner, je ne pouvais enlever la main de mon œil droit, tant il me faisait souffrir. Le comte s'étonna : "Qu'avez-vous ? Avez-vous été piqué par une bête ?" » Cette biographie se mêle à la description du lieu (2) : le Moyen Âge est revécu, par la forme même du château où séjourne le jeune homme : « le chemin de Ronde, la tour des Supplices [...] la tour de la Salle des Chevaliers, la tour Pourrie, la tour de la bibliothèque, l'église et son clocher, la boulangerie et, la maison de la Sorcière... ». La description des lieux anciens ouvre naturellement sur le voyage dans l'histoire (3<sup>e</sup> constituant) : « (la dernière exécution capitale eut lieu à H. le 9 décembre 1809 : "Johann Kaspar Frisch de Brünsee, pour meurtre, justicié par l'épée" / À cette époque, Napoléon avait englouti le royaume de Bavière, le Saint-Empire n'existait plus). » Enfin, l'histoire se renoue à la biographie, laquelle rouvre au voyage dans l'espace : « C'était le lundi du départ, il fallait s'arracher, il était grand temps de fuir, non seulement le château, non seulement l'Allemagne.../ Où, me disais-je dans le train qui m'emportait, où maintenant, de l'autre côté de Paris ? ». Telle est l'expression du fantasme et de la possible déflation dans la banalité (non plus l'autre côté du monde, mais trivialement, de l'autre côté de Paris). Une prolepse s'esquisse alors faisant un saut dans la biographie postérieure, en guise de postlude : « Je ne suis jamais retourné à H. / J'ai revu le comte quelques années plus tard à Francfort ; il était employé de banque », mais la nécessité de la contrainte pour la création onirique revient par une expression cryptique, à la fin, qui laisse au lecteur tout soin d'imaginer la suite : « Envoi : L'autre voyage ».

On voit que la matrice est ici pétillante, éclatante, telle un feu d'artifice. Comme le souligne Raphaël Monticelli, la pluralité des strates fait partie de la création. Il écrit, à propos des trois niveaux de textes et des trois graphies de *San Marco* : « ce n'est pas coquetterie vaine ou préciosité amusante mais la possibilité donnée au lecteur de multiplier les lectures<sup>13</sup> ».

Je ferais l'hypothèse que, plus le temps passe, plus les structures de la fiction qui s'appuient sur des codes fermés comme l'héraldique ou la minéralogie cèdent la place, dans la création butorienne, à des matrices d'écritures plus ouvertes : d'abord celles fournies par l'intertextualité stricte (il cite les œuvres d'autres écrivains), puis par l'interartialité (c'est-à-dire la rédaction d'ouvrages et d'articles commentant des œuvres ou s'inspirant de la peinture, des arts photographiques ou de la musique). Matrices dont les significations ne sont pas posées à l'avance mais à chercher et qui ne relèvent pas non plus d'un mystère ni d'une ambition d'exhaustivité.

Voyons le cas de l'intertextualité où le texte de l'autre écrivain suscite et propulse l'écriture, d'abord de simple démontage et remontage de la structure (termes empruntés à Pirvu dans *Michel Butor, le retour en avant*), puis de profonde appropriation de l'œuvre d'autrui, jusqu'à ce que la matrice empruntée devienne le propre de l'écrivain<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Raphaël Monticelli, *Échanges avec Michel Butor, carnets, 1986*, Nice, Z'Éditions, 1991, p. 10.

<sup>14</sup> Maria-Cristina Pirvu, *Michel Butor et le retour en Avant*, L'Harmattan, 2007.

## Matrices d'écritures 3 : L'intertextualité

Dans *Matière de rêves V et dernier, Mille et un plis* (1985), Michel Butor mélange et cite les rêves de cinq grands écrivains, entre autres, Baudelaire et Nerval, dont il s'inspire lui-même. Nous allons considérer successivement la réécriture sous forme de « montage et de démontage » du texte d'autrui et puis la réécriture comme appropriation pure et simple.

### Texte démontant et remontant la structure du rêve de Nerval

Dans l'extrait de *Mille et un plis* suivant, partant d'un rêve de Nerval écrit dans *Aurélia*, lisible colonne de gauche, Butor réécrit ce rêve mais ne suit pas la totalité du récit, le coupe, lui ôte sa suite euphorique, et la remplace par une suite dysphorique que Nerval, lui-même, a écrite mais plus loin, et que Butor synthétise lui-même.

Butor, dans *Mille et un plis*, p. 47, recopie Nerval dans *Aurélia*<sup>15</sup> :

Mon guide me fait  
parcourir des rues escarpées  
et bruyantes où retentissent  
les bruits divers de  
l'industrie. Nous montons  
encore par de longues séries  
d'escaliers au-delà desquels  
la vue se découvre.  
Çà et là des terrasses  
revêtues de treillages, des  
jardinettes ménagés sur  
quelques espaces aplatis,  
des toits, des pavillons  
légèrement construits,  
peints et sculptés avec une  
capricieuse patience ; des  
perspectives reliées par de  
longues traînées de verdure  
grimpantes séduisent l'œil  
et plaisent à l'esprit comme  
l'aspect d'une oasis  
délicieuse

Butor, dans *Mille et un plis*, p. 50 transforme *Aurélia* :

Mon guide me fait  
parcourir des rues  
escarpées et bruyantes où  
retentissent les bruits  
divers de l'industrie.  
Nous montons encore par  
de longues séries  
d'escaliers au-delà  
desquels la vue se  
découvre. ///

[synthèse autre passage  
de Nerval par Butor] *Je  
marche entre deux murs  
sur lesquels n'ouvre  
aucune porte, me hisse de  
temps en temps : mêmes  
lits défaits, même vide.*  
[Texte de Nerval même,  
mais plus loin] Mais  
voici une pièce beaucoup  
plus grande au milieu de  
laquelle on a oublié un  
seau d'eau rougie ; on  
vient de laver. [...] Le  
ciel est gris d'aluminium,  
on ne peut deviner où se  
cache le soleil.

On voit qu'ici, Butor a simplement démonté le texte de Nerval et l'a remonté autrement, en utilisant un passage ultérieur du même récit de rêve de Nerval. Il se

---

<sup>15</sup> Michel Butor, *Matières de rêves V, Mille et un plis*, p. 47 et colonne de droite, p. 50.

permet cependant une légère intervention sur le texte nervalien en condensant un passage qu'il remplace par une synthèse résumant le propos de Nerval. Le reste est laissé à la fidélité de l'origine.

Mais il existe un jeu sur la matrice où Butor va plus loin : il entre dans le rêve de Baudelaire pour le revêtir et devenir le sujet Baudelaire en attirant celui-ci dans sa propre vie.

## Texte condensant la structure du rêve de Baudelaire par appropriation

Partant d'un texte de Baudelaire, dans la colonne de gauche sur la figure 2 ci-dessous, Butor cite entièrement le rêve de Baudelaire. Ce texte de Baudelaire est un extrait d'une lettre à Charles Asselineau dans laquelle il raconte le rêve qu'il a fait d'avoir parlé à un étrange homme pourvu d'un appendice monstrueux et caoutchouteux et qui lui part de la tête, telle une immense queue de cheval, mais qu'il ne pourrait porter sur la tête tant elle est lourde et s'enroule plusieurs fois autour de ses membres. Puis, dans une séquence ultérieure de *Mille et un plis*, dans la partie droite du tableau de citations ci-dessous, Michel Butor cite le début du rêve de Charles Baudelaire et s'interrompt brusquement pour substituer à la suite originelle baudelairienne une phrase un peu cryptique : « mâts, pédales pourpres et haut-parleurs ». Or quel est le sens de cette adjonction ? Le lecteur est un peu sidéré de cette suite inattendue donnée au texte de Baudelaire, ne sachant pas ce dont il est question. Ce n'est qu'en lisant plus loin qu'il découvre la réponse. En effet, à un autre endroit du texte de *Mille et un plis*, Michel Butor raconte qu'à la sortie d'une conférence, il s'est promené et s'est empêtré les pieds dans un rouleau de fil de fer barbelé. Le récit de cette anecdote est suivi de la phrase poétique *Mâts, pédales pourpres et haut-parleurs*. Ainsi quand on superpose les deux extraits, on comprend que le texte Baudelaire est entré en condensation avec le vécu propre Michel Butor de sorte que le monstre baudelairien à la queue immense qui l'empêche de marcher devient, dans la réalité de Butor, un fil de fer barbelé, qui l'a entravé et marqué, l'empêchant de marcher au point qu'il ait assimilé son vécu à celui du monstre baudelairien trébuchant dans sa queue.

Butor, dans *Mille et un plis*, cite p. 70 le texte de Baudelaire<sup>16</sup> :

Il y a quelque chose de noirâtre qui tourne plusieurs fois autour de ses membres comme un gros serpent. Je lui demande ce que c'est. Il me dit que c'est un appendice monstrueux qui lui part de la tête, quelque chose d'élastique comme du caoutchouc et si long, si long, que s'il le roulait sur sa tête comme une queue de cheveux, cela serait beaucoup trop lourd et impossible à porter

Butor, dans *Mille et un plis*, cite p. 74 le texte de Baudelaire et se l'approprie :

Il y a quelque chose de noirâtre qui tourne plusieurs fois autour de ses membres comme un gros serpent. Je lui demande ce que c'est. *Mâts, pédales pourpres et haut-parleurs.*

[Le lecteur se demande quel est le sens de « Mâts, pédales pourpres et haut-parleurs » dans le texte. Et la réponse est donnée plus loin dans le texte de Butor]

Je m'empêtré dans un rouleau de fil de fer barbelé. La pluie commence. *Mâts, pédales pourpres et haut-parleurs.*

Mais en même temps, n'existe-t-il pas de la part de Butor une censure du rêve de Baudelaire par désamorçage du sens symbolique que laisse entrevoir ce rêve : celui d'un homme dont le cerveau est si complexe qu'il l'empêche de jouir pleinement de sa sexualité ? Ou au contraire s'agit-il de l'assimilation au vécu baudelairien, y compris dans sa valeur symbolique, mais masquée par l'anecdote des pieds entravés ?

Ce désamorçage et cette censure, comme cette innutrition de l'imaginaire butorien par celui de Baudelaire, est fondé sur une réécriture butorienne de Baudelaire. Mais celle-ci n'est absolument pas transparente au lecteur : il faut une étude serrée et approfondie du texte par un lecteur pour comprendre d'où vient l'expression poétique « Mâts, pédales pourpres et haut-parleurs » qui renvoie à l'épisode du fil barbelé évoquant le rêve du monstre.

On voit donc à l'œuvre le type d'appropriation des textes d'autrui : d'abord un simple prolongement sous forme de démontage et remontage (comme dans l'exemple de Nerval réécrit) et ensuite, parallèlement, une reprise du texte d'autrui qui devient condensation de son propre imaginaire. Cette condensation cependant n'est pas apparente au lecteur : elle ne peut être perçue que de qui étudie de près la structure complexe du texte butorien. Son intertextualité demeure presque cachée.

Ce jeu avec l'intertextualité fait que celle-ci n'est pas toujours perceptible au lecteur « La modification de l'énoncé citationnel suppose, pour être appréciée, que le lecteur puisse retrouver l'hypotexte sous l'hypertexte. Le dévoilement peut avoir lieu avant la modification, ce qui advient lorsqu'on utilise des textes très connus, notamment pour la parodie, ou après : si l'on restitue un plagiat à son véritable

---

<sup>16</sup> Butor recopie intégralement d'abord en introduction le texte de Baudelaire qui était une lettre à Charles Asselineau dans *Histoire extraordinaire (Essai sur un rêve de Baudelaire)*, Gallimard, 1961.

signataire. Dans tous les cas, la perception de l'écart détourne l'attention du narrataire de la représentation. L'effet produit sur le lecteur se range donc d'emblée du côté de la conscience métacommunicationnelle<sup>17</sup>. » Or, ici la reconnaissance ne peut se faire facilement et demande un véritable travail de comparaison entre extraits semblables mais repris de façon différente. Du coup, la conscience métacommunicationnelle n'efface pas complètement le contenu de la représentation.

En ce qui concerne la pratique intertextuelle de Butor, je dirais que la question qui se pose au lecteur est de la capacité ou non à reconnaître les extraits dont Butor est parti, par exemple dans *Matières de rêves* (texte qui est ouvertement intertextuel), mais même dans d'autres textes. À tout moment, Butor produit un essai qui risque de semer son lecteur (il reconnaît d'ailleurs lui-même passer des mois à faire des montages et collages de textes de sorte que, parfois lui-même ne reconnaît plus l'origine ni l'ordre de ce qui est abouté). Sans doute, cette perte de repère de l'auteur lui permet-elle de lui offrir du nouveau, de l'imprévu, un mystère qui rafraîchit sa perception et lui donne envie d'écrire (pour le lecteur en revanche, à tout moment, est couru le risque de perte du sens des allusions). Là gît donc une matrice qui fait jaillir l'écriture, quitte à perdre le lecteur (tiens, la destination de l'écrit se perd un peu ?).

Mais passons désormais à un autre système d'amorçage d'écriture : celui de l'interartialité. Car Butor ne s'est pas seulement inspiré d'autres écrivains ; il a étudié des peintres et des musiciens, a collaboré avec certains, en a commenté d'autres. L'art représente alors une nouvelle source d'inspiration, matrice d'un autre ordre. Nouveau défi ; se lancer dans l'écriture à partir d'un code qui ne relève pas du texte et d'un autre domaine. Et s'y lancer à partir de l'art, c'est-à-dire d'une vision du monde propre à l'autre et, d'une technique qui relève d'une autre sensorialité que de celle du langage parlé. Or ce n'est pas possible normalement...

C'est que chez Butor, l'interartialité est rendue possible pour deux raisons ; d'une part, car la langue devient musique, et d'autre part, car elle magnifie ou mime le geste artistique. Le langage devient pâte sonore, à l'oreille de Butor, dans *Répertoires III*, quand il traite de l'opéra : « Nous pouvons faire émerger un mot parlé ou chanté à l'intérieur d'un espace instrumental qui le magnifie, le transforme ou l'écrase [...]. On peut donc traiter le langage comme une matière sonore dont on peut régler l'épaisseur, une sorte de verre audible dont on peut à son gré faire varier la transparence<sup>18</sup>. » En outre, le texte butorien mime le geste artistique, comme le déclare Raphaël Monticelli : « tout se passe comme si le poète recueillait de l'espace plastique qu'il considère deux types d'information : l'une concerne le vocabulaire, l'autre la structure, l'organisation, et qu'il adoptât la double attitude de la désignation et de la répétition<sup>19</sup> ». Mais il ajoute : « [La] publication des textes de

---

<sup>17</sup> Nicole Biagioli, « Narration et intertextualité, une tentative de (ré)conciliation », in *Cahiers de Narratologie*, n° 13 [En ligne] « Nouvelles approches de l'intertextualité », 2006 [<http://narratologie.revues.org/314> consulté le 21/02/2018].

<sup>18</sup> Michel Butor dans *Répertoires III*, cité par Lucien Giraudo, *Michel Butor, le dialogue avec les arts*, PUS, 1996, p. 198.

<sup>19</sup> Raphaël Monticelli, *Échanges avec Michel Butor, carnets, 1986*, Nice, Z'Éditions, 1991, p. 16.

Butor sur les peintres peut ainsi assumer des statuts fort différents [...]. À travers les diverses formes de publication, ce qui se joue, c'est l'indépendance grandissante du texte par rapport à l'espace qui l'a fait naître<sup>20</sup>. »

## Matrices d'écritures 4 : L'interartialité

### Texte démontant la structure

Le texte de Michel Butor qui accompagne les variations Diabelli offre d'abord une analyse de la structure même utilisée par Beethoven. Butor note, ce qui est tout à fait conforme à la partition et très visualisable, que cette valse de Diabelli contient quatre phrases de quatre mesures, où chaque phrase répond à sa suivante, par groupe de deux. L'ensemble du morceau, quant à lui, est symétriquement construit puisque la première partie passe du Do au Sol (avant la barre de mesure) tandis que la seconde fait le chemin inverse, passant du Sol au Do. Le jeu d'analyse de la structuration se poursuit et Butor continue à entrer dans le détail, tout en structurant son propre ouvrage de commentaires sur Diabelli exactement en deux ailes, à l'imitation de la partition qu'il décrit.

Mais la seconde aile, si elle renverse harmoniquement la première, reproduit son rythme à peu de chose près, elle en est une variation ; chaque aile est formée de quatre phrases, de quatre mesures chacune, dont les deux premières se répondent exactement ; ainsi la *rosalie*, le motif de quatre croches, se retrouve écrit quatre fois, nous l'entendons huit fois dans l'exécution, reproduit deux fois dans chaque aile avec un simple changement de hauteur, grossièrement renversé de la première à la seconde. / La marche harmonique du *do* au *sol* puis dans la seconde aile du *sol* au *do* est déjà accomplie à la fin de la seconde phrase, qui nous donne une nouvelle symétrie, et surtout, à l'intérieur même de ces phrases, nous trouvons des éléments de reprise, notamment dans la troisième de chaque aile, formée de quatre fois la même formule rythmique, la seconde reprenant exactement la première, la quatrième est exactement la troisième (ce qui nous donne en réduction le schéma AABB).

---

<sup>20</sup> Raphaël Monticelli, *Échanges avec Michel Butor, carnets, 1986*, Nice, Z'Éditions, 1991, p. 16.

Vivace.

EMA.

Or, de même que pour l'intertextualité, Butor se contente parfois de monter et de démonter les textes empruntés, ou va plus loin en les recréant, de même dans l'interartialité, procède-t-il d'abord à un démontage, et ensuite à une imitation. Nous verrons dans le passage suivant que Butor récrit l'œuvre, s'affranchit d'elle pour y mêler sa réception personnelle, quitte à s'éloigner de ce qui est écrit.

## Texte littéraire condensant/transformant la structure musicale

Voici la variation 13, une variation qui est à trois temps, comme le thème initial. Or que dit Butor dans « Intervention VIII », le chapitre consacré à cette variation ?

La variation 13 a beau être marquée à 3 temps, c'est la plus militaire de toutes, et c'est pourquoi je l'appelle Mars ; c'est le battement du tambour. Les appoggiatures aplaties comme dans la marche de Jupiter, en opposition à celles perlées de la marche rustique (9), tourbillonnantes du jaillissement de l'écume (5), renforcent une mesure plus vaste que celle marquée. Les silences de quatre soupirs qui séparent les groupes de notes dans les deux premières phases font de celles-ci, malgré le tempo vivace, une seule mesure lente de marche de parade, brusquement accélérée dans les deux suivantes. Cette marche militaire est aussi une marche burlesque ; les soldats de pierre commandés par des capitaines de plomb se bousculent ; on est loin de l'*Eroïca*<sup>21</sup>.



Butor constate qu'il existe quatre soupirs à la suite, si bien que l'auditeur en perd le sens de la mesure à trois temps. Aussi modifie-t-il complètement sa perception de la pièce, partant de sa sensation (d'étirement du temps), d'éthos ressenti (le côté martial) pour affirmer que la mesure est plus vaste qu'à trois temps. Ainsi, dépassant le simple vocabulaire de la description analytique, il déforme la structure au nom de l'esprit de l'œuvre et passe outre le respect de sa matrice productive (à trois temps).

En conclusion, on voit comment la matrice fournie par la contrainte que représente l'inspiration de l'œuvre d'autrui, est d'abord respectée comme rafraîchissante altérité ou comme structuration susceptible de produire des mouvements de symétries et d'inversion, à transposer dans l'écriture propre de Butor, mais très vite, la structure est comme oubliée pour laisser place à la sensation, et à la perception d'une certaine dynamique et à son interprétation. Ainsi, comme pour l'intertextualité, on remarque que la matrice de départ (ici la musique) est tantôt perçue comme un moule, un modèle, après un savant démontage, tantôt tordue

<sup>21</sup> Michel Butor, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, Paris, Gallimard, 1971, coll. « Le Chemin ».

et déformée pour plus de liberté (et c'est le percept sensoriel qui prime sur la construction mathématique de la musique).

Avec la matrice interartiale, Michel Butor dépasse les oppositions, et outrepassa l'impossibilité du contact entre les arts, exactement comme il nie l'opposition stricte entre une mesure à trois temps et une mesure martiale à deux ou quatre temps. Il nomme la possibilité du contact entre les contraires. Son œuvre relève d'une fantastique absorption de tout ce qui existe dans le monde et, à la manière d'un Verhaeren, d'un Apollinaire, ou d'un Romain Rolland, d'un unanimiste du début du XX<sup>e</sup> siècle, la poésie de Butor absorbe tout en son sein pour concilier les tendances les plus opposées du réel.

Dès lors, nous verrons comment Butor dépasse les possibles en usant du langage de la métaphore, et de la symbolique, et en plaçant ceux-ci au-dessus des structures, se libérant des matrices qu'il avait pourtant disposées.

## Vivifier la matrice

C'est que le texte butorien peut s'insérer dans la matrice pour lui conférer davantage de vie, lui échapper complètement, prendre conscience de ce qu'elle est une forme de limitation, voire même lui préférer des modes qui reposent davantage sur l'affect, lèvent la censure rationnelle et lui substituent des formes plus oniriques et plus mythiques comme le conte.

## Les limites de la matrice interartiale et leur dépassement

Le texte échappe à la matrice interartiale car il ne peut imiter complètement un art par l'art littéraire. Une image visuelle, une œuvre relevant des arts plastiques, n'est pas temporelle, pas plus qu'elle n'est capable de présenter l'inexistant, ou le potentiel : voilà quelques unes des impossibilités auxquelles sont confrontés les recherches d'équivalences entre littérature et un art de la forme non chronologique<sup>22</sup>.

Or, Butor nie la spécificité a-chronique des tableaux et transpose ceux-ci dans le propre du code littéraire : il confère un déroulé chronologique au tableau de Claude Lorrain en le décrivant dans « *L'embarquement de la reine de Saba* » d'après le tableau de Claude Lorrain<sup>23</sup>. Un peu autrement, nous avons vu que Butor était gêné par la limitation que lui imposait la matrice rythmique de la variation XIII de Beethoven : aussi la dépasse-t-il par son interprétation du texte musical en lui attribuant une valeur martiale alors que la mesure à trois temps évoque davantage la douceur irrégulière de la danse ou du bercement. Or, comment est-il allé au-delà de la structure rythmique dans son interprétation ? Par le jeu de l'émotion, de la métaphore, des codes (mythologiques, minéralogiques, astrologiques), par la

---

<sup>22</sup> Même si Clément Rosset, s'interrogeant sur la capacité qu'aurait l'art de faire voir *L'invisible* (Minuit, 2012) montre la puissance de la littérature (Mallarmé) et de la peinture (Goya) pour faire voir ce qui ne se voit pas.

<sup>23</sup> Michel Butor, « *L'embarquement de la reine de Saba* », d'après le tableau de Claude Lorrain, La Différence, 1989.

combinaison de la panoplie des codes symboliques greffée sur les émotions ressenties.

De l'effet produit par la variation, il déduit un *thymos* (« martial »), ce *thymos* est désigné par métaphore (« militaire »). De la métaphore, Butor joue en rapportant celle-ci à un personnage mythique qui l'incarne (le Dieu Mars), glissant à la guerre et au pouvoir (Jupiter). A celui-ci s'adjoint le tambour martial qui l'accompagne, et de là, à l'image des soldats de plomb, évoqués par le tambour (figure adjointe à celle des tambours par métonymie), laquelle confère un nouveau *thymos* à l'ensemble, faisant surgir désormais l'atmosphère « burlesque ».

Aussi le schéma suivant permet-il de saisir comment Butor passe, via la sensation, à la métaphore et par le codage des mythes grecs jusqu'à une autre métaphore et à un autre code.

musique / <i>thymos</i> / métaphore / codage / métaphore 2 <sup>e</sup> / <i>thymos</i> 2
---

Ce qui a permis de donner force et vie à la matrice est le jeu sur la multiplication des codes, mais à partir de la sensation produite et de l'effet émotif perçu. Alors, l'encodage de l'écriture par une forme et une règle ne sont-elles pas des freins à l'expression de l'invention ?

### La Matrice contre la vie ? La mathésis contre la vie ?

Ce que la forme concertée empêche de faire naître est le désir et l'émotion qui, s'ils atteignent un haut degré de puissance, ne trouvent pas à s'exprimer par l'algorithme littéraire. En tout cas lisons-nous cette confession dans l'introduction du *Portrait de l'artiste en jeune singe* :

C'est lorsque je regarde mal quelqu'un, lorsque je ne le regarde pas comme quelqu'un, que je puis voir son œil de verre, objet parmi les autres et non plus source illuminant l'envers d'autrui, m'introduisant à son secret.  
Je ne suis donc pas étonné que la couleur de l'œil soit un des premiers éléments du signalement sur les papiers d'identité ; le regard du policier, sa façon de dévisager, est exactement ce qui permet de détacher de l'œil sa couleur [...] Mais pour celui qui veut regarder dans les yeux, la couleur de l'iris deviendra long problème, nid d'aventures, parce qu'on lui demandera quelle est la couleur des yeux de ceux qu'il aime, et l'on s'étonnera qu'il ne l'ait point « remarquée », et lui-même s'en étonnera : quoi, suis-je à ce point fasciné<sup>24</sup> ?

Or, le texte entier du *Portrait d'un artiste* (son introduction mise à part) ne cesse de jouer sur la fascination de l'œil, et sur les couleurs fantastiques des iris : citrin, orange, parme... Aussi la préface révoque-t-elle en doute le texte même de la fiction, qui s'articule sur les couleurs des pierres et des yeux mais laisse de côté la vérité de la pulsion. Car l'introduction nous en a bien prévenus : si l'émotion

---

<sup>24</sup> Michel Butor, *Portrait de l'artiste en jeune singe*, Introduction, p. 15-18.

amoureuse est présente, alors le quadrillage taxinomique des couleurs d'yeux ne pourra plus être opératoire. Finalement, l'usage productif de la taxinomie matricielle ne laisse-t-il pas voir dans l'introduction au *Portrait d'un artiste en jeune singe* son envers ? C'est qu'il cache de ce qui est le lieu brûlant de l'attirance.

## À la place de la matrice : le rêve et le conte comme censure et comme dévoilement

Considérons le récit de rêve que nous offre le *Portrait de l'artiste en jeune singe* (chapitre « l'étudiante ») :

- Belle étudiante, lui disais-je, il y a trop longtemps que vous êtes enterrée toute vive ; suivez-moi, venez jouir de la sonorité des véritables villes dont vous êtes privée depuis tant de semaines. Abandonnez les bruissements artificieux dont vous jouissez ici.
- Jeune Français, me répondait-elle en souriant, ses yeux devenant orangé et or, tout en faisant nerveusement pivoter sur son axe de fer un globe de la planète Mars, je compte pour rien les plus belles villes du monde, pourvu que de chaque semaine vous me donniez six jours et cédiez le dimanche au vampire<sup>25</sup>.

Dans le rêve fait par le jeune homme héros, qui est dévoilement, et voilement, le désir et l'amour s'expriment clairement du côté de la jeune femme, laquelle refuse de tuer le jeune Français, même lorsqu'elle est menacée. Du côté du jeune étudiant, en revanche, se lit la pulsion cruelle : menacé par un vampire, le jeune homme accepte de tenir en joue sa belle avec une arbalète. Le conte et le rêve mettent au jour le dévoilement de la pulsion violente, mais non pas l'émotion, qui reste censurée. Encore a-t-il fallu le détour de la distance par rapport au réel (celui du rêve et du conte) pour que le personnage laisse entr'apercevoir ce que sa quête de savoirs (des langues, de la minéralogie, du tarot, des couleurs, de l'alchimie) cache de pulsion. Encore a-t-il aussi fallu le ton introductif pour que se dise l'émotion amoureuse.

Aussi les dévoilements partiels du sujet, amoureux et pulsionnel, ne sont-ils accessibles au lecteur que par la transposition qu'ourdit Butor dans le rêve et dans le conte, ou dans l'introduction au texte. À la fois dans le récit en abyme, à un niveau métanarratif, et dans le discours rationnel encadrant, à un niveau métadiscursif. Les protections offertes par le changement de niveau sont alors seules de nature à pouvoir laisser deviner, mais à peine, les émotions et les forces qui traversent le sujet ainsi « impersonnalisé », c'est-à-dire présenté comme présent lorsqu'il est absent (dans le rêve, le fantasme du conte ou la rationalité après-coup de l'introduction). La censure se dépasse mais de biais.

Et reste à l'horizon constitutif de l'œuvre le désir, ce désir de savoir qui ne peut lever le mystère ou qui l'entretient, fût-il entièrement déceptif comme le montre aussi l'anecdote du flacon. Dans ces passages de *Portrait de l'artiste en jeune singe*, le jeune étudiant tout imbu de lectures astrologiques et transcendantes, se demande

---

<sup>25</sup> Michel Butor, *Portrait de l'artiste en jeune singe*, p. 90.

quel étrange produit est conservé par le comte : « il y avait sur le manteau de la cheminée un flacon rempli d'un liquide ambré<sup>26</sup> ». Mais le dévoilement de la vérité est bien moins intéressant que le mystère auquel le personnage adhère : « Quand le comte se fut retiré, une nuit, n'y tenant plus, m'efforçant de ne pas faire le moindre bruit (le vieux parquet frémissait sous mes pieds nus), j'allai jusqu'à la cheminée, m'emparai du flacon, l'ouvris, le respirai longuement – une sorte de vin – rebouchai<sup>27</sup> ». Le désir de savoir entretenu et enrichi par les différents codes astrologiques et alchimiques est bien présent, il vectorise l'ensemble mais le mystère une fois dissipé, toute la déflation du retour au réel fait boomerang. Aussi le mystère doit-il rester intact pour continuer à mobiliser le désir, au risque, sinon, de dissiper toute pulsion d'écriture et d'encodage taxinomique.

## Conclusion

Un inépuisable désir de savoir, de tout comprendre, d'éprouver le réel à force de listes, telle est la formidable soif de savoir que révèle l'usage des taxinomies saturant le réel qu'utilise Michel Butor pour créer. Se gorgeant des possibles, se saoulant de listes, absorbant tout le réel et ses codes, et continuant à désirer sans fin et sans limite ce qui quadrillerait les virtualités, et les engloberait à la fois, Butor apparaît sous les traits d'une sorte d'unanimiste tardif qui, cinquante ou cent ans après Romain Rolland, Jules Romains, et surtout Apollinaire, se repaît indéfiniment d'un monde qu'il inclut dans sa création.

Si la matrice relance la création, en appliquant un automatisme récursif, elle sature le donné en en assurant une prise totalisante. Mais, le jeu de l'analogie, de la métaphore puis des codages symboliques, des allusions culturelles portent Butor au-delà des codages stricts et ouvrent la matrice par l'imagination. C'est que la matrice décompose et laisse un centre vide (comme ce 29 février qui manque dans *L'Emploi du temps*), désir que le mystère possible demeure. Car le désir de savoir se heurte au désir de mystère : dans les codes et les mythes, dans les actions se lit le désir de l'inconnu. Le désir de retour aux sources de l'imaginaire d'autrui permet d'enrichir son propre imaginaire. Le désir de savoir se mue en invention et en création, en passant par l'intertextualité, l'interartialité. Mais la matrice peut alors masquer les sensations, les émotions et le désir tout court, celui pour l'autre sexe, et la pulsion. Le jeu intellectuel devient révélation de soi-même : la mémoire épisodique de Michel Butor en passant par le détour de la réécriture matricielle du rêve de Baudelaire devient révélation de son désir et masquage derrière l'expérience des pieds pris dans les fils barbelés. Et par le biais du métadiscours ou de la métareprésentation en filigrane apparaît, par le conte et le récit de rêve, une libération par rapport à la matrice et une autre forme de vie, en accord avec les sensations et les émotions d'un moi.

**Béatrice Bloch** est maîtresse de conférences habilitée à diriger des recherches à l'Université de Bordeaux-Montaigne ; elle y est membre de

---

<sup>26</sup> Michel Butor, *Portrait de l'artiste en jeune singe*, p. 84.

<sup>27</sup> Michel Butor, *Portrait de l'artiste en jeune singe*, p. 172.

l'équipe de recherches TELEM EA 4195. Elle travaille sur le récit et la poésie contemporains, du point de vue des lecteurs, et s'intéresse aux théories de la lecture comme au rapport entre les arts et la littérature. Son objet est à la fois narratologique, cognitiviste et vise la dimension musicale et rythmée de l'écriture. Ouvrages : *Le roman contemporain : plaisir et liberté du lecteur* (l'Harmattan, 1994), *Une lecture sensorielle : Gracq, Simon, Kateb, Delaume* (PUR, 2017). Co-direction d'ouvrage récent : avec Pierre Garcia et Apostolos Lampropoulos, *Écriture musicale, écriture picturale de la littérature et des arts*, coll. Modernités 41, PUB, septembre 2017.