

PORTRAIT DE MICHEL BUTOR EN GRAND VENEUR

FRANÇOIS MIGEOT

À la suite du récent décès de Michel Butor — qui était venu participer à l'université de Besançon à une table ronde le 1^o décembre 2014—, je propose ici, en manière d'hommage, le portrait de lui en « Grand Veneur » que j'avais esquissé pour l'occasion.

Les rencontres universitaires comportent bien souvent leur lot d'imprévus. Parmi eux, en première ligne : les modifications du programme de dernière minute. Tel collègue qu'on se faisait une joie d'accueillir décline au dernier moment l'invitation, laissant aux organisateurs le soin de trouver une alternative présentable. C'est ainsi que je me retrouve convié à parler de M. Butor à cette table ronde à la place d'un collègue initialement pressenti, et c'est ainsi que le programme des interventions sera sujet à *Modification*. Le mot fait mouche, bien sûr, chez Butor, d'autant que c'est sur le roman éponyme que j'entends m'appuyer.

En passant, j'en profite pour soulever une question annexe, mais qui n'en est pas moins cruciale dans notre nouveau monde cyberréaliste : je me demande lequel des deux, du collègue programmé ou de moi, est finalement le plus réel : qui est le fantôme de qui, si l'on veut bien considérer que le degré d'existence (au moins universitaire) est indexé sur l'indice de fréquence d'un nom sur les réseaux de la toile. Peut-être, au bout du compte, se pourrait-il que l'absent ressorte de l'épreuve plus consistant que moi.

Mais, quoi qu'il en soit, cette plaisante histoire aura eu au moins un mérite, celle de me fournir une commode transition pour amener un autre revenant qui doit être présenté et sur lequel je vais longuement revenir, je veux parler de la figure légendaire du Grand Veneur de la forêt de Fontainebleau (dont un carrefour éponyme garde la trace), figure qui est si chère à Michel Butor qu'il l'a reprise pour en faire l'une des ombres majeures qui hantent son roman le plus célèbre. Et de quoi s'agit-il ? Présentons-la en quelques mots : elle met en scène le spectre errant d'un cavalier noir, le Grand Veneur, figure empruntée à une très vieille légende et à laquelle Henri IV se serait, à son tour, trouvé associé. Le monarque aurait, rapporte-t-on, entendu, ou aurait entrevu, à la nuit tombée, lors d'une tardive battue en forêt de

Fontainebleau, la silhouette équestre ou la rumeur de cet inépuisable et inconsolable chasseur conduisant ses chiens. Or, c'est bien cette figure onirique errante, tout aussi obscure que la légende qui l'entoure— jamais explicitée par Butor— qui ne cesse de chevaucher derrière la toile narrative, et vient régulièrement l'ébranler, au moyen d'un thème récurrent qui scande, comme un leitmotiv, le flux associatif qui emporte le récit de *La Modification*.

Encore un revenant va-t-on me dire ! Michel Butor, depuis les années soixante, c'est bien connu, n'écrit plus de roman. Il se tourne aujourd'hui, et depuis longtemps déjà, vers la poésie. Serait-il donc renégat ? Serait-il un peu ce Julien l'Apostat dont la figure apparaît à de nombreuses reprises dans *La Modification*. Ce Julien qui renia, nous apprend l'Histoire, la foi chrétienne et ses céléberrimes romans — je veux parler des évangiles — pour réinstaurer l'ancien et poétique Panthéon d'Orphée et de Dionysos. Michel Butor, serait-il lui aussi apostat et aurait-il décidé ne plus entendre parler de cette place du Panthéon — romanesque — où réside son narrateur, promoteur des ces machines à écrire Scabelli, elles-mêmes métaphore de cette superbe machine à écrire qu'est ce grand roman ?

Je voudrais montrer, dans l'espace trop réduit qui m'est imparti, que le vers était déjà dans le fruit, je veux dire dans le roman, et que, à sa manière, *La Modification*, entretient des relations très étroites avec la poésie et la fabrique du poème. Attention, je n'ai pas dit avec « le poétique », par lequel on ne sait pas très bien de quoi on parle, si ce n'est qu'on entend trop souvent par là le « joli », ou les guirlandes évocatrices dont on décore parfois le sapin de Noël romanesque. Non : je veux parler du poème comme régime de langage, tel que le formalise par exemple Pierre Reverdy (*Cette émotion appelée poésie*¹) quand il le compare à une image ramifiée et complexe qui entretient avec ses divers éléments des relations associatives ; tel que donne aussi à l'envisager Roman Jakobson quand il analyse le registre linguistique, régime d'équivalence, mobilisé par ce qu'il identifie comme étant « la fonction poétique ».²

Essayons de voir de voir d'un peu plus près comment ce roman est hanté par le fantôme du poème, et esquissons quelques pistes.

Ce voyage qui nous conduit du Panthéon parisien au panthéon romain, nous reconduit en même temps au même, puisque l'événement annoncé (la caricaturale substitution de Cécile-l'amante, à Henriette-l'épouse), n'aura pas lieu. Il constitue un avortement romanesque, si

¹ Pierre Reverdy, *Cette émotion appelée poésie, écrits sur le poésie, 1930-1960*, voir notamment le chapitre intitulé « La fonction poétique », in *œuvres complètes*, Flammarion, 1974.

² Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, voir les chapitres II et XI, Minuit, 1963.

l'on attend d'un roman qu'il aboutisse à une modification par le biais de l'accomplissement actanciel de sa *fabula*. En revanche, ce mouvement, qui est aussi celui de la conscience, s'il finit par s'annuler du point de vue diégétique, ne cesse au contraire de produire une matière onirique débordante, un tissu associatif, un système d'équivalences rhizomatique qui peuple ce train romanesque par ailleurs si pauvre en avancées de l'intrigue.

Plutôt qu'à un train romanesque, peut-être aurait-on affaire davantage à un « train-poème » : en effet les gares qui sont énumérées, si elles marquent la progression d'un parcours, loin que ce soit celui d'une décision — laquelle se délite à mesure que le train avance —, est plutôt celui d'une rêverie qui se redouble, se superpose dans les perceptions du narrateur, se reflète en elles, faisant des fragments du monde perçu dans le wagon une étrange sorte de « rimes » faisant écho aux préoccupations du narrateur. Tandis que la litanie des noms de gare avance, la pensée tourne en rond dans un palais des miroirs et recule dans des remémorations ; tandis que les étapes de l'itinéraire ferroviaire se succèdent, bientôt toutes équivalentes dans la nuit et réduites à un quai, à un peu de lumière et à des plaques lumineuses identiques ne livrant rien de la réalité qu'elles recouvrent, la gare de Fontainebleau, et sa forêt et son Grand Veneur (neuf occurrences), réapparaissent obstinément, comme à contre-courant d'une progression géographique, indiquant que le rêve, indifférent à toute causalité événementielle, en est toujours au même point, cherchant seulement dans ce qu'il entrevoit le prétexte à ce qu'il met en scène.

En effet, à la manière d'une pensée onirique — tels que Freud la caractérise³ —, les compagnons de voyage, les menus événements du wagon ne servent en fait que de support à la manifestation, la mise en abyme de quelques obsessions qui se reflètent, se redisent, se répètent à travers eux, comme — risquant une analogie avec le rêve que je ne puis étayer ici⁴ — comme mus par le même principe d'équivalence qui gouverne les rimes d'un poème, lesquelles apportent à la fois, à travers les mots qui les véhiculent et les relie, de l'*autre* et de la *répétition*. En effet, si les rimes servent à la fois l'avancée du sens, elles convoquent aussi du déjà entendu ; de même, personnages et événements se dédoublent : ils apparaissent au fil de l'avancée du train, mais cette apparition traîne avec elle son revenant, son double qui la déforme et la ramène à du déjà connu.

³ Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, notamment le chapitre « Psychologie du rêve » sur la question des *restes diurnes*, trad. D. Berger, PUF, 1976.

⁴ Sur ce point, se reporter à des développements plus amples dans mon livre à paraître en mai 2015 aux Presses de la Méditerranée : *Portée des ombres, pour une poétique de la lecture*.

Tout autant que par le modèle de la rime, on pourrait montrer, par celui de la métaphore, que le roman de Butor, s'il est narratif, n'en est pas moins habité par un fonctionnement poétique. Si la métaphore — tout comme l'image poétique théorisée par Reverdy — substitue un mot à un autre en raison d'une analogie décelée par l'auteur, alors, la substitution des personnages du wagon à ceux du fantôme obéissent à ce même régime associatif ; de même que les actions et les motivations que leur prête le narrateur se substituent à celles qui travaillent notre voyageur.

Toute perception est ramenée à cette matrice rêvante qui se nourrit de ces restes diurnes : le professeur qui descend à Dijon, par l'alliance que le narrateur lui découvre au doigt, endosse tout une vie conjugale imaginaire qui est mise en regard de celle que veut abandonner Léon Delmon (puisque tel est le nom du directeur de Scabelli-France) . Le couple de jeunes mariés, baptisé « Pierre et Agnès » à la suite d'associations que je ne peux reprendre ici, couple en partance pour un voyage de noces et une vie nouvelle, réitère imaginativement les promesses, les espoirs et le bonheur naïfs des Léon et Henriette d'antan. La dame mûre et le jeune garçon qu'elle accompagne deviennent tante et neveu à la suite d'un bref roman qui fait de la supposée « tante » la fille d'un père infidèle et volage. On attribue à cette supposée tante — de surcroît décrétée veuve pour les besoins de la cause — le patronyme de Polliat qui ne doit son attribution qu'à une gare de ce nom entrevue, ce qui montre à quel point le progrès géographique du train vers un dénouement est parasité par le ressassement de scénarios intérieurs qui vont finalement rendre nulle la motivation du voyage.

Bref, tous les personnages réfléchissent, dans des vies imaginées par lui, les préoccupations du narrateur. Jusqu'à ce voyageur ecclésiastique qui, s'il ne peut sans quelque invraisemblance se rendre à Rome pour retrouver sa maîtresse, est cependant peut-être sur le point de défroquer, en train changer de vie et trahir sa foi et les vœux prononcés. A moins qu'il ne soit professeur, frère des écoles — qui sait ?— et amené à trouver des sujets de rédaction pour ses élèves, du style : « Imaginez que vous êtes Monsieur Léon Delmont et que vous écrivez à votre maîtresse Cécile Darcella pour lui annoncer que vous avez trouvé pour elle une situation à Paris » (p. 115). Le narrateur imagine, qui plus est, les commentaires d'un censeur-correcteur raillant « les phrases trop longues » et la tendance à être sans cesse « en dehors du sujet », défauts applicables, trop évidemment, à *La Modification* et à la dérive onirique de ses imprévisibles paragraphes.

Ainsi, très vite, dès le fil des vingt premières pages du roman parcourues, l'écriture va faire entrer en scène un régime de pensée associative — propre au rêve, mais aussi à l'économie du poème — qui va parasiter un autre régime, plus soucieux de causalité, de chronologie, et de progression linéaire. Ce modèle, rhizomatique, de plus en plus prégnant, et dont on vient de détailler quelques effets, est imagé et illustré dès le début par le texte lui-même : tandis que le train Paris-Rome-Syracuse, moteur de la causalité, avance vers un basculement annoncé de la situation amoureuse du narrateur, un autre modèle, comme l'escortant et jouant dans ses marges, est proposé par les vitres du wagon :

« Balayant vivement de leur raie noire toute l'étendue de la vitre, se succèdent sans interruption les poteaux de ciment ou de fer ; montent, s'écartent, redescendent, reviennent, s'entrecroisent, se multiplient, se réunissent, rythmés par leurs isolateurs, les fils téléphoniques semblables à une complexe portée musicale, non point chargée de notes, mais indiquant les sons et leurs mariages par le simple jeu de ses lignes. »
(p. 14)

Comment mieux décrire cette pensée polymorphe, rêvante, aussi peu soucieuse de chronologie que de linéarité ? Notons aussi au passage le rythme que prend la phrase : « [...] montent, s'écartent, redescendent, reviennent, s'entrecroisent, se multiplient, se réunissent, rythmés par leurs isolateurs, les fils téléphoniques semblables à une complexe portée musicale [...] » phrase qui, parlant de portée musicale, donne à sentir le mouvement du passage en le mimant, tout autant qu'elle le dit. Ne pas seulement dire, mais donner à sentir : voilà bien l'un des défis de la poésie.

Autre exemple de perturbation du régime descriptif par le régime poétique-onirique de l'écriture : les voitures noires. J'ai l'impression que l'apparition réitérée de voitures noires identiques — cette (ces ?) onze chevaux (citroën) qui apparaît(ssent) en plusieurs points au démarrage du livre, se superposant étrangement — marque à la fois, d'une part, un point (noir) d'arrêt aux descriptions raisonnables que développe le narrateur dans sa perception de l'intérieur du wagon et sa description du spectacle du dehors qui commence à se décomposer, mais qu'en même temps, d'autre part, par l'étrangeté de leur interchangeabilité, ces voitures commencent aussi à installer, en surimpression sur le spectacle réaliste extérieur de la fenêtre, la dérive onirique du dedans.

L'une de ces Onze *chevaux* (je souligne, on va comprendre pourquoi) noires qui vont réapparaître dans quatre pages successives, est l'occasion d'un premier sentiment d'étrangeté et de culpabilité diffuse chez le narrateur : le chauffeur de taxi qui la conduit (faudrait-il dire « chevauche » puisqu'il y a onze chevaux et que le cavalier noir, alias Grand Veneur, n'est

pas loin ?), le chauffeur, donc, semble déjà lire dans ses pensées et déceler les mobiles louches du voyage.

Presque simultanément une autre voiture (ou la même) apparaît (réapparaît) à hauteur de la gare de Fontainebleau-Avon, en concurrence avec le spectacle de sa forêt qui « va s'épaississant » (p. 15). Forêt de Fontainebleau dont la vision et la description reviendront, tel un refrain, à de nombreuses reprises, forêts épaisses, onirique, porteuse de la présence et des questions spectrales du fantôme du grand Veneur.

La troisième Onze chevaux (porteuse de onze cavaliers noirs ?) — ou la même ? — intervient (p. 19) une dernière fois, comme à contre-courant, après la liste des gares (énumérées de Laroche à Syracuse) qui ponctueront de temps à autre, de leur réalité lumineuse, le flux de la rêverie, tentant, à l'inverse du retour de la voiture, de rappeler la continuité linéaire et la causalité du voyage.

Sans doute est-ce pour cela que, comme le dit le texte, s'il est dorénavant « dangereux de se pencher au dehors » (*E pericoloso sporgersi*), il l'est tout autant de se pencher au dedans, puisque, là, guette le Grand Veneur et sa horde de rêves. Et cela d'autant plus que dedans et dehors entretiennent une bien étrange relation par laquelle ils se renvoient la balle, comme les rimes du poème.

On le voit, j'espère, à travers ces quelques bribes d'analyse, tout en faisant un très grand (dans tous les sens) roman, Michel Butor fait simultanément un grand poème narratif qui résonne d'un bout à l'autre par les échos qu'il y ménage. Ainsi, délaissant le roman depuis les années soixante, le supposé Michel l'Apostat n'est pas traître à sa poétique, loin s'en faut. Il a toujours eu la poésie comme boussole. Et sans doute en est-il ainsi de tous les grands romans qui sont bien autre chose qu'une simple histoire plus ou moins agréablement racontée. C'est peut-être le sens qu'il convient d'attribuer à ce fameux livre que le narrateur achète gare de Lyon et qu'il n'ouvre pas (comme il faudrait faire d'ailleurs avec tous les mauvais romans que les rentrées nous offrent et dont le charme s'épuise avec la diégèse et le thème sociétal à la mode), mais livre qu'il se propose de faire, en tension entre deux villes, Paris et Rome, soit en tension entre deux contraintes esthétiques : celle du continu qu'impose le récit, et celle des réseaux associatifs que tisse le poème ; tension en somme entre deux Panthéons, celui de Paris où tente de s'entasser par ses héros une histoire linéaire de la France éternelle, et celui de la ville éternelle, Rome, où les temps se superposent et les dieux cohabitent dans une mosaïque

de discours pluriels et vaticinants qu'évoquent bien à propos et donnent à entendre les dernières pages de *La Modification*

« Les immenses prophètes et sibylles referment leurs livres ; les plis de leurs manteaux et de leurs voiles et de leurs tuniques s'agitent, s'étirent, deviennent semblables à de grandes plumes noires qui s'amenuisent ; il n'y a plus qu'un très grand vol de plumes noires au-dessus de votre tête, au travers duquel apparaît de plus en plus le ciel nocturne et fumeux qui se creuse ». (p. 266)

Plumes noire où l'on retrouve la couronne de corbeaux qui surmonte le visage dédoublé de Janus, tel que le texte nous le montre à la p. 231, Janus où l'on retrouve encore la double postulation de l'écriture de *La Modification*.

Pour terminer leur présentation lapidaire, le contrat proposé aux intervenants de cette table ronde voulait qu'ils lancent à Michel Butor une question pour conclure. Ce ne sera pas une question, mais *des* questions, ces questions-même que le Grand Veneur lance au lecteur au cours du texte et que reprend, toutes ensemble, la figure d'un incertain garde (frontière ?) — qui pourrait tout aussi bien être un double du narrateur à peine plus âgé que lui (pp. 251-252) — dont le visage reste dissimulé à l'entrée du wagon. A travers cette voix, « merveilleusement intelligible », j'interpelle donc Michel Butor : « Qui êtes-vous, Où allez-vous ? Que cherchez-vous ? Qui aimez-vous ? Que voulez-vous ? Qu'attendez-vous ? Que sentez-vous ? Me voyez-vous ? M'entendez-vous ? »