

Khalid DAHMANY

Michel Butor : « Je me cerne moi-même avec difficulté. »

Michel Butor — son œuvre aussi foisonnante que déconcertante en témoin — restera un écrivain problématique dans les annales de l'histoire de la littérature française contemporaine. La complexité de son œuvre est consciencieusement liée à son désir insatiable de renouveler sans cesse la forme de l'écriture littéraire. Il en fait la gageure même de sa carrière tout entière. De ses recherches esthétiques audacieuses surviennent des textes qui fragilisent les repères conventionnels de lisibilité et... de classification. Car, comme le souligne à juste titre Roger-Michel Allemand, « l'œuvre de Butor s'affirme comme une activité ouverte, ludique et aléatoire, qui expose sa propre fabrication et transgresse en permanence les frontières des genres établis » (Allemand, 1996, p. 68). C'est d'ailleurs en poursuivant un projet expérimental « d'une *poiesis* qui multiplie les collages, joue de sa propre précipitation, exploite les possibilités de la typographie et de la mise en page » que « Butor s'impose comme l'un des plus grands novateurs du siècle [dernier] » (Allemand, 2002). Trublion attitré dans la République des Lettres, Michel Butor y occupe toutefois une bonne place parmi ses pairs.

Refusant de se cantonner dans une littérature génériquement prédéfinie et institutionnalisée par les intraitables « gardiens du temple », Michel Butor, après avoir cessé d'écrire des romans, préfère s'aventurer — seul et « à l'écart » — dans des zones de production non identifiables qui résistent, quant à leur(s) exégèse(s), aux grilles classiques de déchiffrement. L'écriture chez Butor participe, en effet, « de l'hétérogène, des différences, des résistances, et [...] elle travaille sur fond de réflexion quant à la création » (Calle-Gruber, 1998, p. 232). D'un texte à l'autre et de production en production, l'auteur ne cesse d'étonner le récepteur qui, bien qu'armé et averti, voit ses habitudes lectorales s'ébranler devant une conception subversive du faire littéraire. C'est sans doute en tant que traversée — du monde, de la bibliothèque et de soi — que cet ex-Nouveau Romancier appréhende et pratique l'écriture. À la fois quête et enquête, celle-ci emprunte des

passages interdits pour s'affirmer comme action du (dans le) verbe. Que cette action se veuille voyage permanent dans les abîmes abyssaux et insondables du *logos*, c'est ce à quoi Michel Butor souscrit volontiers (et non sans défi) dans l'espoir de trouver quelque part un certain Graal ou quelque pierre philosophale!

En novembre 2005, l'écrivain était invité en résidence à Marrakech pour animer, avec des artistes peintres, des ateliers de productions « scripto-picturales ». Dans la foulée, il nous a accordé l'interview suivante.

Michel Butor, vous êtes sans aucun doute un écrivain polygraphe. Vous avez beaucoup écrit et sans cesse diversifié vos registres et vos perspectives. Toutefois, en dehors des spécialistes, il est encore des gens qui continuent à voir en vous uniquement le romancier que vous n'êtes plus! À quoi donc est due cette restriction, à la nature complexe et compliquée de votre œuvre ou... à autre chose comme... la résistance, je dirais « instinctive », du public à ce qu'il n'a pas l'habitude de lire?

M. B. : Il y a évidemment une résistance à ce dont on n'a pas l'habitude... La vie est compliquée, donc nous avons l'habitude de classer les objets, les questions, les gens dans des catégories; et une fois qu'on est classé dans une catégorie, c'est très difficile de passer dans une autre, et c'est très difficile de changer ces catégories. Alors les journalistes puis les professeurs, au début, m'ont classé dans les romanciers, et c'est difficile pour eux de comprendre que, oui, j'ai écrit des romans, mais j'ai écrit aussi des essais, j'ai écrit aussi de la poésie et j'ai écrit toutes sortes de choses; ça les dérange! Peu à peu, les choses s'améliorent, mais évidemment il n'y a pas de miracle, de coup de baguette magique. La catégorie des romanciers, bon, je suis admis là dedans, puis il y a la catégorie des professeurs, des essayistes, etc. Peu à peu on a fini par s'apercevoir que, oui, j'avais écrit des essais et que j'étais un professeur. Et puis il y a la catégorie des poètes qui ont eu beaucoup de mal au début à admettre ma concurrence en quelque sorte. J'étais quelqu'un qui était déjà mis dans un dossier, et je venais les perturber. Heureusement, les poètes les plus intéressants, ceux que j'admire le plus, ont toujours été de mon côté, mais il y en a d'autres qui ne voulaient pas entendre parler de moi comme poète. Maintenant, je dois dire que c'est terminé, j'en suis très fier! Mais c'est

un peu de ma faute aussi, une faute que je revendique : c'est que j'ai du mal à parler de moi comme poète parce que c'est trop bien d'être un poète. Donc il faut que ce soient les autres qui disent qu'on est un poète. Écrire des romans, comme c'est le genre littéraire qui rapporte le plus d'argent (quand ça en rapporte!), alors là on peut dire : oui, j'ai écrit des romans et j'ai gagné ma vie en écrivant des romans. Moi je n'ai jamais gagné ma vie en écrivant des romans, mais enfin c'est quelque chose qu'on admet facilement. Pour la poésie, c'est beaucoup plus difficile, c'est pourquoi je n'avais pas envie de me battre pour faire reconnaître ma présence. Non! Il fallait attendre que cela vienne tout seul! Eh bien, j'ai attendu et puis c'est venu, peu à peu.

Vous avez commencé en tant que poète votre carrière d'écrivain, et, sous le poids de la formation philosophique que vous avez eue, vous avez bifurqué vers le roman pour tenter de rapprocher deux passions opposées : la poésie et la philosophie. Ensuite, vous vous êtes consacré à la confection d'« œuvres » inclassables du point de vue générique pour revenir finalement à ce que vous avez été auparavant : poète. Comment expliquez-vous ce long voyage de quête et de prospection qui, au lieu de vous emmener encore plus loin, vous a ramené, comme en boomerang, au point de départ?

M. B. : Mais je ne pense pas que ça m'ait ramené au point de départ parce que la poésie que j'écris aujourd'hui est très différente de celle que j'écrivais dans ma jeunesse. Bien sûr, il y a une continuité; les gens qui veulent étudier ça peuvent s'apercevoir qu'il y a des thèmes déjà présents dans les premiers poèmes de moi qu'on peut retrouver; mais tout de même je suis arrivé très loin de ce que je faisais à l'époque. Il me serait difficile d'analyser ça parce que je n'ai pas assez de recul sur moi-même pour parler de ce que je fais en ce moment; ça m'est plus facile de parler des œuvres, des livres que j'ai écrits il y a dix ans ou vingt ans; maintenant je me cerne moi-même avec difficulté. Donc j'aurais du mal à faire une comparaison entre la poésie de l'étudiant que j'étais et puis, la poésie du vieil écrivain que je suis maintenant. J'ai appris énormément de choses, heureusement pour moi! j'ai beaucoup voyagé, j'ai fait beaucoup d'essais dans tous les domaines; et tout ça s'est intégré dans la poésie que j'écris actuellement. C'est une poésie certainement assez particulière dans le domaine de la poésie française contemporaine; je suis vraisemblablement une exception, une

exception pour deux raisons. Premièrement, ma poésie est presque toujours une poésie de circonstance, c'est-à-dire j'écris de la poésie pour répondre à une demande, une demande d'amis peintres, photographes ou musiciens ou autres encore. À certains égards ce n'est pas une expression directe qui vient du fond de moi-même, non! Ça vient du fond de moi-même, mais indirectement, à l'aide de ces questions qui me sont posées par les autres : c'est un point qui est très important. Deuxièmement, j'essaie, surtout maintenant, de donner à ma poésie une sorte de tour populaire. On me considère souvent comme un écrivain très difficile; je reconnais qu'il y a des choses difficiles dans ce que je fais, parce que je manie beaucoup d'éléments culturels, et donc, dans certains cas, ça serait bien de mettre des notes pour expliquer un certain nombre de choses. Mais malgré ça j'essaie maintenant de plus en plus de donner un ton naturel, presque un ton de chanson populaire à ce que j'écris. Est-ce que j'ai réussi? Ça c'est une autre question, mais c'est quelque chose qui est aussi assez particulier. À la fois, il y a quelque chose de savant et, en même temps, il y a quelque chose de naturel, de direct : c'est du naturel savant!

Justement, dans votre poésie d'aujourd'hui, on trouve une sorte d'énumération d'objets, objets qui fonctionnent, me semble-t-il, comme des natures mortes, des vanités peut-être... Comment expliquez-vous cela?

M. B. : J'ai beaucoup travaillé sur les énumérations, les listes. En effet, c'est lié en partie à la peinture et à la contemplation des natures mortes. En mettant des objets les uns à côté des autres on en tire de la signification. Il y a beaucoup de mes textes dans lesquels les énumérations jouent un rôle très important, surtout à partir de *Mobile*, livre dans lequel de longues énumérations se croisent les unes les autres et, donc, qui jouent les unes avec les autres. Dans ce que j'écris maintenant il y a aussi souvent des énumérations, mais ces énumérations sont animées par autre chose. C'est quelque chose qui est très constant dans ce que j'ai écrit; je ne sais pas si on peut retrouver cela dès les premiers poèmes, je n'en sais rien! Mais dans tous les cas on peut trouver ça dans les romans, ça augmente progressivement, surtout à partir de *Mobile*. Mais dans la poésie que je fais depuis dix ans maintenant, il y a un élément qui est très important,

c'est que je suis revenu, si on peut dire, à une poésie régulière où j'utilise en particulier l'octosyllabe. J'écris beaucoup de textes qui sont en octosyllabes, et ça me vient tout naturellement. L'octosyllabe est le mètre par excellence de la poésie populaire en France. J'évite maintenant les alexandrins, pas... toujours mais, enfin, en grande partie. Ça a quelque chose de trop solennel pour moi et trop chargé dans la poésie classique française. Dans la prose française on se méfie des alexandrins, on a tendance à éliminer les alexandrins; j'ai aussi tendance à éliminer les alexandrins, c'est pourquoi je préfère des vers plus courts, les octosyllabes, mais aussi beaucoup des vers impairs...

Cela nous fait penser à Verlaine...

M. B. : Tout à fait : je préfère aussi l'impair. L'octosyllabe est un vers tout à fait pair et naturel, mais je suis content quand ça vient en heptasyllabe, en vers de sept syllabes, parce que ça a quelque chose de beaucoup plus aéré. J'utilise ces formes régulières; j'aime bien avoir des strophes régulières aussi, par exemple des strophes de huit vers ou des strophes de dix vers en essayant de varier les combinaisons. Je fais attention aux « e » muets à l'intérieur des vers, je m'efforce qu'il n'y en ait pas trop, je m'efforce de les mettre à la fin des vers pour qu'ils soient éliminés, qu'il n'y en ait pas trop pour qu'il n'y ait pas cette espèce de lourdeur de la diction qui vient des « e » muets sur lesquels on insiste. L'« e » muet a presque disparu dans la conversation; à l'intérieur de la poésie c'est toujours très gênant : est-ce qu'on le prononce? est-ce qu'on ne le prononce pas? Dans la poésie classique, il faut absolument le prononcer; dans la poésie actuelle, il faut s'arranger pour que ça devienne naturel. C'est une des raisons pour lesquelles d'ailleurs je préfère des mètres suffisamment courts parce que ça me permet d'éliminer beaucoup d'« e » muets à la fin des vers; et puis, de temps en temps, il y a des rimes qui viennent, c'est normal! Parce qu'il n'y a pas tellement de sonorités différentes en français; donc, de temps en temps des rimes viennent; à certains moments je les chasse parce qu'elles ne conviennent pas à ce que je veux faire entendre. À d'autres moments je les laisse parce que, justement, ça me permet d'insister sur quelque chose, ça me permet aussi de souligner un aspect de parodie. Ma poésie est une poésie qui joue avec les

formes anciennes de la poésie française, mais en gardant toujours une certaine distance. Voilà la différence, ou certaines différences, entre la poésie que j'écrivais quand j'étais étudiant et, puis, celle que j'écris maintenant

Outre la plume, on a l'impression que vous utilisez d'autres instruments — ciseaux, cutters, scalpels — pour réaliser vos textes. Cela m'invite à croire, comme beaucoup d'autres d'ailleurs, que votre œuvre est à bien des égards une ode au fragment. Expliquez-nous pourquoi!

M. B. : J'écris mes textes en utilisant des stylos des diverses sortes; je fais des esquisses, surtout pour les poèmes en utilisant des petits carnets. Puis je travaille ça sur l'ordinateur. Mais pour écrire mes textes, j'utilise rarement des ciseaux...

Je parle ici de manière métaphorique...

M. B. : Ça peut m'arriver de les utiliser, mais aujourd'hui avec les ordinateurs c'est tellement simple. J'utilise des ciseaux quand je fais mes cartes postales, pour mon courrier. Il y a là un petit artisanat, une petite manipulation qui me plaît; ça m'aide à faire tout ça! Dans mes textes, très souvent, je prépare des matières de textes; et puis à l'intérieur, en effet, je coupe et je fais des compositions avec ces différents éléments. Les coupures sont plus ou moins visibles, plus ou moins brutales. Je travaille beaucoup avec les extraits qui viennent d'autres auteurs, avec des citations. J'ai toujours travaillé avec des citations en faisant des essais, mais j'ai recommencé à beaucoup travailler avec les citations dans mon dernier roman, *Degrés* : là, comme on est dans l'enseignement, il y a un énorme ensemble de citations; ensuite *Mobile* : c'est un collage, un énorme collage fait de citations. Et jusqu'à maintenant j'utilise beaucoup de citations à l'intérieur de mes textes; j'utilise des citations qui me permettent de donner une couleur stylistique particulière. Parce que je prends ces citations de telle sorte qu'on reconnaisse la voix de l'auteur, c'est-à-dire que je ne vais pas chercher n'importe quel morceau. Pour moi la voix propre à l'auteur, il faut qu'elle se fasse entendre : c'est comme le timbre d'un instrument pour un musicien qui travaille avec un orchestre. Il faut qu'on entende ça et puis, en même temps, il faut que ça passe à l'intérieur dans mon

texte, c'est-à-dire qu'il faut que ça prenne ma voix aussi : il faut qu'il ait la voix de l'auteur et il faut qu'il ait ma voix aussi, qu'il réussisse à passer de l'un à l'autre. Je peux de temps en temps fabriquer des textes pour pouvoir les couper en morceaux et réaliser donc, je dirais, des espèces de cristaux de textes.

Mais le fragment est-il intéressant en soi ou par l'entrebâillement, l'hiatus, la césure, qu'il provoque à la proximité d'autres fragments?

M. B. : Lorsqu'on écrit un essai sur un autre écrivain, obligatoirement on va donner des citations de cet autre écrivain; donc l'essai a deux auteurs. Si Barthes écrit sur Michelet, eh bien ça fait un livre où les textes sont signés Barthes et Michelet, ça fait deux auteurs l'un à côté de l'autre, ou bien si, moi, j'écris un livre sur Montaigne, eh bien il y a Montaigne et, puis, il y a Michel Butor. On va sentir très bien la différence, surtout quand on parle d'un auteur ancien, car la couleur du texte est complètement différente. On peut citer les textes en les isolant le plus possible de leur contexte, c'est-à-dire en disant : voilà, ce que je vous donne suffit — c'est le principe des morceaux choisis dans les manuels scolaires —, vous n'avez pas besoin de lire le reste, je vous donne ce qui est important. Et puis on peut couper les textes ou choisir les textes de telle sorte qu'on dise : eh bien voilà, ce n'est qu'un fragment, essayez d'aller retrouver ça et vous verrez comme c'est intéressant! Dans mes essais je ne mets pas en note la place de la citation, je ne dis pas : « page 125 de l'édition de la Pléiade... » — et ça m'a été beaucoup reproché —, je ne le dis pas justement pour donner envie aux gens d'aller chercher ça et voir ce qui est à côté. Parce que quand on met la référence en note, alors le lecteur ou l'examineur peut vérifier tout de suite; je ne veux pas qu'il vérifie tout de suite, je veux qu'il se promène à son tour dans le texte pour qu'il voie la continuité, la communication qu'il y a. Donc, dans l'essai (sur un auteur) nous avons vraiment un texte avec deux auteurs et, puis, deux époques, etc. Dans d'autres on peut avoir des choses beaucoup plus complexes où on joue avec plusieurs auteurs; et, puis, soi-même on prend le ton soit de l'essayiste, soit d'un prophète, soit d'un chancelier, soit d'un journaliste, etc., etc. À ce moment-là, les morceaux de textes peuvent être arrangés de telle sorte que le contraste entre deux textes

soit aussi grand que possible ou bien, au contraire, que l'on passe presque insensiblement d'un texte à un autre, d'un auteur et, donc, d'une couleur à une autre. Dans *Boomerang*, j'ai utilisé le procédé suivant : *Boomerang* est un livre dans lequel le texte est écrit en plusieurs couleurs, il y a des pages qui sont imprimées en noir, des pages imprimées en bleu et des pages imprimées en rouge. Il y a un certain nombre de régions dans le texte — il y a sept régions en tout : il y a une région rouge, une région bleue, une région noire, une région bleue et rouge, une région rouge et noire, une région bleue et noire et une région où il y a les trois couleurs... En plus, dans chacune des régions, il y a un adjectif de couleur qui est en quelque sorte la note fondamentale. Par exemple, une région qui concerne l'Australie s'appelle « Le Courrier des antipodes », imprimée tout entière en rouge et il y a un adjectif fondamental de couleur, c'est le rouge. Le texte est formé de fragments qui se suivent les uns les autres selon un système un peu complexe, bien sûr. Et quand je passe d'un fragment à un autre il y a toujours l'adjectif « rouge ». À la fin du premier morceau il y a « rouge »; par exemple le texte se termine avec « la terre... » où j'ajoute l'adjectif « rouge » et, puis, sans autre ponctuation, il y a un autre élément qui arrive; ça fait une espèce de ciment, de lien entre les différents fragments, et ça rend la lecture assez surprenante parce que, vraiment, tout d'un coup on se retrouve dans un tout autre endroit que celui où on était. Voilà comment les choses se passent : il y a d'abord établissement de ces textes colorés, qui sont des textes de moi ou d'un autre, et puis il y a la construction à partir de ces éléments pour arriver à un certain nombre d'effets.

Votre rapport à l'Amérique est un rapport particulier qui procède d'un regard lui aussi particulier; et vous soutenez toujours que pour les intellectuels européens, français notamment, l'image des États-Unis n'est pas du tout la même avant et après la Deuxième Guerre mondiale. Pourquoi?

M. B. : Ce n'est pas seulement l'image des États-Unis en France qui a changé, c'est vraiment la situation des États-Unis à l'intérieur du monde, et c'est aussi l'image que les États-Unis ont d'eux-mêmes. D'abord il faut distinguer deux sens du mot « américain » en français : l'Amérique de tout le continent américain depuis le Canada jusqu'au

Chili et à l'Argentine, et puis les États-Unis d'Amérique; très souvent, en français, quand on dit l'Amérique ça veut dire les États-Unis, mais il ne faut pas confondre! Il y a beaucoup d'autres pays, ils sont en général de langue espagnole ou brésilienne, et puis ces autres pays nous mettent en communication, surtout certains, avec ce qu'il y avait avant l'invasion européenne. Aux États-Unis aussi il y avait des choses très importantes avant l'invasion européenne, mais ce qui avait été avant a été plus ou moins recouvert, plus ou moins occulté. En ce qui concerne les États-Unis, après la guerre de 1914, les intellectuels des États-Unis regardent encore vers l'Europe comme, véritablement, le pays de la culture : pour la littérature c'est l'Angleterre puisque c'est la même langue, mais pour la peinture et aussi pour la musique, la France joue pour eux un rôle fondamental; entre les deux guerres, tous les artistes américains sont passés par Paris, et la plupart des écrivains américains sont passés par Paris aussi. Les Américains des États-Unis avaient encore une conscience culturelle coloniale; il y avait des écrivains très intéressants aux États-Unis au XIX^e siècle (c'est très riche); pourtant, pour eux, les grands modèles c'étaient les modèles européens, c'était Shakespeare... À partir de la fin de la Deuxième Guerre mondiale, ça a changé : les États-Unis sont devenus un émetteur culturel très important. Non seulement ils avaient de bons artistes, mais ils ont estimé que la relation à l'Europe n'était plus la même. Alors que c'était indispensable pour un jeune artiste américain en 1920 — ou un jeune écrivain américain — de venir en Europe; après la Deuxième Guerre mondiale c'est un peu l'inverse qui s'est produit. Il y a encore beaucoup d'Américains qui sont venus en Europe bien sûr, mais il y a de plus en plus de jeunes Européens qui ont senti qu'il fallait aller aux États-Unis. Donc les rapports de force culturels ont profondément changé à ce moment-là, et évidemment il y a des gens qui ont senti ça plus vite que d'autres.

On entend parfois dire que Michel Butor est un écrivain qui ne s'est jamais assagi. De rupture en rupture et peut-être même de provocation en provocation, le public a de quoi être rebuté et déconcerté en fin de compte! Qu'en pensez-vous?

M. B. : Il y a des ruptures certainement, mais ce ne sont jamais des ruptures complètes. On peut dire que j'ai plusieurs périodes : une

période avant le roman, une période du roman, ensuite une période qu'on peut appeler les études, etc., et puis la période de la poésie que je fais maintenant; mais il y a une continuité à travers tout ça, et, d'autre part, il n'y a jamais eu chez moi un désir de provocation. J'ai essayé de m'expliquer le mieux possible, et ça a fait scandale. Il y a des moments — et je sens ça chez beaucoup d'autres artistes ou écrivains —, des moments où c'est tellement agaçant que les gens ne comprennent pas, que les gens vous prêtent des intentions abominables, etc., qu'on a envie de les provoquer et de dire : « eh bien, au moins, s'ils crient, eh bien ils auront une vraie raison de crier! » Mais ce n'est pas du tout mon tempérament; c'est beaucoup plus d'essayer de m'expliquer le mieux possible. Je m'efforce de répondre aux questions, ce qui n'est pas évidemment toujours facile parce qu'on fait ce qu'on peut; on ne fait pas toujours ce qu'on veut, on fait ce qu'on peut; on est obligé d'être obscur, et, après ça, des années plus tard on se dit : « ah si j'ai fait ça comme ça, c'est pour telle raison. » Et d'ailleurs certains critiques peuvent beaucoup vous aider à cet égard.

Vous qualifiez Mobile et d'autres textes du même genre d' « études ». Dans quel sens l'entendez-vous?

M. B. : J'ai gagné ma vie comme professeur; ce n'est pas par hasard; c'est un métier que j'aime et je crois que j'étais fait pour ça. Dans tout ce que je fais, il y a un côté pédagogique; d'où ce terme d' « étude ». Ce sont des livres pour apprendre à lire quelque chose, et il y a aussi une référence à la musique; les musiciens qui font des « études », qui composent des études pour que les jeunes pianistes réussissent à maîtriser un certain nombre de difficultés. Par exemple Chopin a écrit des « études », Debussy a écrit des « études »; et certaines de ces « études » sont des chefs-d'œuvre du piano, ce sont des œuvres musicales extraordinaires. Je voudrais faire ça; donc, je me suis efforcé d'écrire des livres pour apprendre à lire, pour apprendre à lire ces livres-là et pour apprendre à lire d'autres livres et, évidemment, la réalité tout autour. *Mobile*, c'est une « étude » pour essayer de parler des États-Unis, et puis tous les *Génie du lieu* qui ont suivi ce sont des « études » pour apprendre à voir et à lire le monde, en particulier, un certain nombre de régions qui me semblent particulièrement

importantes, et que l'on réussit à déchiffrer justement en les mettant les unes à côté des autres. Dans *Boomerang*, les couleurs de l'impression sont une métaphore des couleurs du texte; les régions du monde sont mises les unes à côté des autres pour faire ressortir à la fois les contrastes et les continuités, à la fois les différences et les ressemblances, et l'on s'aperçoit que les ressemblances ne sont pas celles qu'on croyait et les différences non plus.

Mais ce souci pédagogique, cette volonté et ce désir d'apprendre à lire ou de faire apprendre à lire passent dans vos textes par une recherche de la forme. C'est donc par le biais de cette dernière que l'apprentissage de la lecture peut se réaliser...

M. B. : Dans l'enseignement on utilise des recueils d'exercices, que ce soit l'enseignement de la musique ou celui d'une langue étrangère ou même de sa propre langue. Les exercices sont conçus pour maîtriser telle ou telle difficulté. La conception même de ces exercices implique l'analyse de la langue, des procédés, etc., tout ça va ensemble. Ce qu'on appelle la forme en littérature, ce sont des outils, les instruments d'une grammaire particulière, des instruments d'optique ou d'acoustique. En mettant les choses d'une certaine façon, ça permet de voir mieux telle région de la réalité. De même quand on fait de la biologie, quand on regarde dans un microscope, il y a des tas de choses qu'on ne peut voir que si on les colore d'une certaine façon, en mettant telle substance, ce qui va permettre de voir tels aspects de la cellule; si on en met une autre, c'est d'autres aspects que l'on va voir; de même si l'on utilise des octosyllabes ça permet de montrer telle chose; si on utilise des heptasyllabes, ça fait une autre musique et ça permet d'entendre autre chose. Si on utilise telle forme, ça permet de montrer ceci, telle autre forme permet de montrer cela.

Et si vous aviez à refaire votre carrière, emprunteriez-vous le même parcours, le même chemin?

M. B. : Si j'avais à refaire ma vie, j'apprendrais à conduire une voiture à dix-huit ans. En ce qui concerne ce que j'ai écrit, je n'en sais rien parce que ce que j'ai écrit ne dépend pas de moi seulement, je ne suis pas le seul auteur de mes livres. Ça a dépendu beaucoup des circonstances : ça dépend de la langue que j'ai utilisée, ça dépend de la culture que j'ai

réussi à obtenir à l'intérieur de cette langue et ça dépend beaucoup des circonstances. J'ai dit tout à l'heure que la poésie que je fais maintenant est une poésie de circonstance. Il y a des gens qui me sollicitent; on me demande de faire ceci ou cela. En général ça m'intéresse, en général ça marche, les gens sont contents, mais pas toujours! Si c'est un magazine élégant, je ne suis pas du tout sûr de réussir à faire ce qu'ils veulent; ça m'intéresse d'essayer, mais quelquefois ça ne marche pas; tant pis, je le publie ailleurs, je n'ai pas de problème de ce côté-là; donc c'est tant pis pour eux! Mais ils m'ont donné l'occasion de faire quelque chose. Donc si ma vie recommençait, il y aurait sûrement d'autres occasions, donc j'écrirais d'autres choses, ça irait dans le même sens, mais ce serait sûrement, dans le détail, tout à fait différent!

Marrakech, le 16 novembre 2005

Bibliographie

ALLEMAND, Roger-Michel. 1996, *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, coll. « thèmes & études »;

—. 2002, « Butor (Michel) », dans Pascal MOUGIN et Karen HADDAD-WOTLING (dir.), *Dictionnaire mondial des littératures*, Paris, Larousse, p. 139.

CALLE-GRUBER, Mireille. 1998, « The Blue Note ou les Anamorphoses d'une phrase, ou plutôt : le discours des chutes », dans M. CALLE-GRUBER (dir.), *Butor et l'Amérique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Trait d'union », p. 232-248.