

*Imaginaire sériel :*  
*les mécanismes sériels*  
*à l'œuvre dans l'acte créatif*

**Ouvrage dirigé par Jonathan Fruoco,  
Andréa Rando Martin et  
Arnaud Laimé**



## Chapitre 3

### La sérialité de l'œuvre de Michel Butor

Michèle HAENNI

#### 1. De la suite dans les idées

C'est à partir de *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*, en 1962, que Michel Butor mène une recherche autour du livre en tant qu'objet, avec des expérimentations sur la forme et la structure interne, avec le projet de mettre en route une « mobilité littéraire ». Comme dans *Mobile*, *Boomerang* utilise la mise en série d'éléments discontinus pour structurer divers récits découpés en plusieurs parties. Les treize volumes des *Œuvres complètes* regorgent d'exemples de séries, telles que celle des *Génie du lieu*, dont *Boomerang* constitue le pivot central. *Boomerang* est exemplaire à plusieurs titres : il se trouve au centre de deux séries distinctes reliées entre elles par un complexe réseau intertextuel, mais aussi car sa structure interne ne suit pas une logique linéaire mais sérielle. Sans être de la littérature sérielle, les œuvres de Butor mettent en place une sérialité propre à la matérialité du livre comme objet, tout en instaurant un processus d'écriture global.

La série agit de diverses manières : dans la littérature sérielle comme les romans-feuilletons, les cycles de littérature de jeunesse ou encore les séries dans la bande dessinée, elle se fonde sur la périodicité d'une diffusion rythmée par les livraisons qui doivent relancer le récit et répartir les divers « ingrédients » sur l'ensemble de la série. C'est une logique de production du « à suivre » qui doit penser chaque épisode en fonction de la suite. La forme de sérialité que développe Michel Butor est plutôt

une mise en série d'ouvrages indépendants qui sont reliés entre eux par divers moyens, soit par référence directe, soit par la citation, soit, encore, en les regroupant par thématiques ou genres. L'approche de la série est ici plus proche de celle en art. En effet, une série de tableaux s'articule comme un ensemble ordonné d'œuvres régies par un thème, qui offre la possibilité de déplacer l'œuvre unique vers un ensemble, selon un jeu de relations entre les différents termes qui la constituent. Elle est le support d'un problème plastique à résoudre, dont les termes sont définis en fonction d'une loi interne. Le *dispositif de présentation* devient un élément actif : les espaces vides entre les peintures laissent des respirations, des blancs qui ménagent des zones d'observation et permettent le recul. Ces espaces vides sont aussi des passages entre une peinture et l'autre, et ce mouvement va renforcer l'aspect séquentiel de la série ; ils ouvrent de nouveaux possibles et constituent un *matériau* qui introduit la notion de temps dans une représentation spatiale.

Les séries telles que développées par Michel Butor s'articulent autour du principe de répétition et d'altération. L'élément fixe engendre la répétition, il se retrouve dans chaque partie du tout, et ce sont les variations autour de l'élément fixe qui apportent l'altération. Ce système est poussé jusqu'à son terme logique en vue de réaliser toutes les possibilités, de façon à ce qu'il y ait à la fois épuisement du sujet et renouvellement des perspectives. Son approche considère l'œuvre entière dans sa continuité systématique comme la production d'une ou de plusieurs séries de solutions apportées à des problèmes plastiques précis, il n'a de cesse de reformuler un enchaînement de questions depuis des angles d'approche différents qui se combinent entre eux.

L'écriture sérielle est pour Butor un *processus de production*. Dans l'article « La suite dans les images », il s'intéresse à une rétrospective de Pablo Picasso qui rassemble toute son œuvre autour d'un thème central ; la rétrospective permet de développer des « aspects différents sans qu'une hiérarchie puisse y être introduite, [puisque] chaque toile est un détail qui demande à être complété par les autres » (Butor, 1968a, p. 265). Il faut distinguer la *suite* de la *série*, et le titre de l'article fait plutôt référence à « avoir de la suite dans les idées » qu'à une « suite de tableaux » : en effet, la suite est un enchaînement d'éléments qui se fait avec ce qui précède, et non en fonction d'un ensemble. Dans la suite, le fil conducteur peut se perdre en cours de route, et il n'y a pas permanence de l'élément fixe. De même, le processus d'élaboration et le dispositif tendent à disparaître,

alors qu'ils sont rendus visibles dans la série. Linéaire par définition, la suite n'a pas la liberté de mouvement dont dispose la série, qui avance, qui recule, qui multiplie et qui tisse des réseaux, et c'est précisément cette mobilité que Butor cherche à produire avec ses livres. Il s'intéresse aussi à la série parce qu'elle a la faculté de transformer l'hétérogénéité des œuvres isolées en une unité non hiérarchique, sans commencement ni fin absolue : « chaque groupe suppose tous les groupes antérieurs et s'y ajoutent » (*ibid.*). Il ne peut exclure ceux qui l'ont précédé, d'où l'importance que revêt chez lui la citation, le pastiche et le commentaire. Avec ces réflexions sur les séries de Picasso, Butor nous livre un éclairage édifiant sur sa propre méthode de travail. Dans le même ordre d'idées, l'édition de ses *Œuvres complètes*, toujours en cours, va lui permettre de réactiver et réorganiser les volumes *a posteriori* dans un nouvel ensemble et avec le recul nécessaire. On voit que la série est pour Butor un puissant organisateur d'œuvres et un moteur de production, elle lui offre la possibilité de traiter sur un long terme des problématiques diverses selon un système combinatoire.

## 2. La mise en série dans le livre

Le fonctionnement de la série, telle qu'elle est employée en art, se prête très bien au livre avec sa matérialité particulière : le codex, en tant que suite reliée de pages, induit un certain ordre qui offre la possibilité de l'utiliser comme support d'une durée orientée. Ce n'est pas une logique synchronique (comme le classement et la collection), mais diachronique (une succession en développement). Pour Anne Mœglin-Delcroix, qui s'est intéressée à l'esthétique du livre d'artiste contemporain des années soixante :

[...] chaque page intervient [...] à un moment déterminé dans une succession d'apparitions et de disparitions qui lui attribue une inscription temporelle précise dans le processus qui définit l'unité du livre et lui donne son sens. (1997, p. 263)

Le livre, avec ses propriétés matérielles, va beaucoup intéresser les artistes contemporains en tant que structure à trois dimensions, porteuse d'un message dont le support est séquentiel. Pour Ulises Carrión, « le mot "séquentiel" implique qu'un nouvel élément a été introduit — le temps » (2008, p. 62). L'art minimal et conceptuel en particulier s'intéresse aux structures sérielles parce qu'elles fonctionnent par la combinaison d'un ensemble de données. La répétition et le principe d'altération, le

déplacement de l'œuvre unique vers un ensemble, font partie intégrante de la conception de l'œuvre. Des artistes comme Ed Ruscha ou Sol LeWitt vont utiliser des images en séquences ou des fictions illustrées pour construire des récits, qui suivent une logique de progression page par page.

On voit que la distribution de l'espace spécifique du livre est inséparable de sa définition en général, avec sa matérialité, ce qui veut dire que la cohésion de l'ensemble a un effet structurant sur le livre. Les propriétés contingentes (qualité du papier, nombre de pages, mise en pages, etc.) sont voulues en fonction du contenu, et font que « le support du livre n'est pas seulement structurant, il est aussi structuré par le contenu » (Moeglin-Delcroix, 1997, p. 270). Ainsi, retenons que la structure du livre prolonge sa signification, autrement dit, l'organisation signifiante d'une matière confère un pouvoir d'expression sériel au livre.

L'écriture sérielle est un facteur important dans la conception du livre pour Michel Butor. La façon dont il structure ses livres plus « expérimentaux », ou « livres mobiles », en référence à *Mobile*, suit une méthode sérielle pour assembler des éléments textuels dispersés à l'intérieur (des morceaux de textes, des listes de mots, des typographies). Le jeu avec le discontinu est encadré par la mise en série qui va organiser entre eux les morceaux disjoints. Plus proches de l'essai, ils jouent avec le discontinu et composent avec la matérialité du livre, ce que seule la poésie faisait jusqu'alors. Par leur agencement composite, les livres mobiles remettent en question nos habitudes de lecture et la logique de continuité. Dans *Mobile*, les éléments dispersés relatifs aux États-Unis sont ordonnés par la présentation en ordre alphabétique des États ; c'est la récurrence des noms qui introduit l'élément stable, et le décalage entre l'ordre alphabétique anglais et français l'élément variable. *Boomerang* reprendra le thème des États-Unis en le combinant à d'autres régions du planisphère, et on retrouve, vingt-six ans plus tard, dans *Le Retour du boomerang*, la même liste des États de ce pays, cet enchaînement de reprises étant une manière souvent la technique de la « variation sur un même thème », notamment dans *Où (Le Génie du lieu II)*, avec les « Trente-cinq vues du mont Sandia le soir l'hiver » où il utilise le cadre de la fenêtre pour isoler un morceau de paysage et en faire une étude systématique, une série. Il s'inspire de Hokusai et de ses deux célèbres séries d'estampes du mont Fuji (Butor, 1968b), et de la série des trente *Cathédrales de Rouen* de Claude Monet.

peintes depuis sa fenêtre à différentes saisons et différents moments de la journée.

*Boomerang* traite aussi des États-Unis, mais suit une mise en pages tout à fait différente. Il est composé de vingt-neuf cahiers in-octavo imprimés en trois couleurs, noir, rouge et bleu, ceci afin de faciliter l'imposition et de réduire les coûts d'impression. Butor va utiliser cette donnée constante de seize pages pour organiser les sept parties en séquences, qui ne sont pas les chapitres d'une histoire mais les morceaux d'un ensemble constitué des cinq régions du monde, de « Jungle » (des extraits de l'*Histoire naturelle* de Buffon) et de « Nouvelles Indes galantes » (une fantaisie à partir de l'opéra de Rameau). Les sept régions du livre combinent ces trois couleurs et déploient une mise en pages particulière, avec des variations de la position de la ligne de titre courant, du bloc texte et du numéro de page, et une série de signes typographiques emblématiques pour chaque région, permettant au lecteur de repérer dans laquelle il se trouve, chacune ayant une couleur et une mise en page qui lui est propre. La justification des blocs denses, de longueurs variables et avec une marge importante, va lui permettre d'ajuster le contenu du bloc en fonction du nombre de pages, lui laissant une réserve pour couper ou insérer des morceaux de texte.

L'absence de titre courant dans la série de tranches imprimées en noir, qui contient des extraits des *Histoires naturelles* de Buffon, instaure la variation, et leur récurrence permet de structurer l'organisation interne de l'ouvrage. Ces séquences divisent le livre en sept parties. Avec leur sobriété typographique, soulignée par de grandes marges blanches, ces parties libèrent un espace neutre entre les six régions, les faisant ressortir visuellement dans le dispositif de présentation chargé de signes distinctifs.

Si cette manière de concevoir l'écriture est plus économique, elle permet aussi d'utiliser au mieux la nature séquentielle du livre. *Boomerang* fonctionne selon cette idée que le lecteur peut rétablir après coup un ordre de la lecture. En effet, bien que chaque séquence contienne la matière que Butor a déterminée et qu'elle se présente dans l'ordre dans lequel elle a été pensée, l'ordre de la lecture des séquences peut être interverti sans que l'information en soit modifiée, chaque page existant en soi. Toutes les séquences de la série peuvent se lire dans l'ordre que le lecteur veut, selon une succession d'apparitions et de disparitions à mesure que le lecteur tourne les pages. On voit que dans tous ces exemples, il y a une adéquation établie entre la propriété séquentielle du livre et la nature séquentielle des travaux de Butor.

### 3. Les séries de livres

Si chaque livre constitue dans l'approche de Butor un chapitre d'un immense roman, c'est pour éviter l'illusion de l'achèvement absolu. Ainsi, chaque livre autonome peut se projeter dans des livres passés et futurs, il est un maillon de la chaîne de textes. Pour Umberto Eco, toute œuvre d'art, même « achevée » et « close » dans sa perfection, est « ouverte » si elle peut être interprétée de différentes façons sans que sa singularité en soit altérée (1968, p. 154). L'œuvre d'art est ouverte, dans l'angle d'approche d'Eco, elle est une forme, c'est-à-dire un mouvement arrivé à sa conclusion, en quelque sorte un infini contenu dans le fini. Sa totalité résulte de sa conclusion et doit donc être considérée non comme la fermeture d'une réalité statique et immobile, mais comme l'ouverture d'un infini qui s'est rassemblé dans une forme. Pour Butor, la série de livres permet de relier les volumes entre eux, tout en donnant à chaque volume un emplacement définitif dans l'ensemble ; la série comporte l'avantage de faire de chaque volume une entité qui n'est pas fermée sur elle-même, mais qui regarde de tous les côtés.

La série du *Génie du lieu* contient cinq volumes : *Le Génie du lieu I* (1958), *Où*, *Le Génie du lieu II* (1971), *Boomerang*, *Le Génie du lieu III* (1978), *Transit*, *Le Génie du lieu IV* (1992) et *Gyroscope*, *Le Génie du lieu V* (1996), répartis sur une durée de trente-quatre ans. Les séries de Butor ne constituent pas une suite d'études apparentées mais s'organisent suivant une forme harmonieuse et harmonique : elles « s'ordonnent plutôt comme les cinq mouvements d'une symphonie, où thèmes et leitmotifs se répondent à l'intérieur de chaque ouvrage et de toute la série » (Waelti-Walter, 1992, p. 9). Le rôle de la numérogie est un vecteur important dans l'ensemble du travail de Michel Butor :

Cette question des divisions qui régissent les œuvres est très importante. Une œuvre en deux parties ne peut pas avoir les mêmes propriétés qu'une œuvre en trois ou en quatre parties. Or le chiffre de cinq parties permet une structure très enveloppante. Il s'agit là d'une question de typologie de notre espace. (Butor, 1969, p. 2)

Une autre particularité de *Boomerang* (1978) est qu'il est au centre d'une deuxième série plus petite : entre *Bicentenaire Kit* (1976) et *Le Retour du boomerang* (1988). Le premier est un livre-objet, un livre-boîte fait en collaboration avec Jacques Monory. *Boomerang* reprend les textes de *USA 76*.

Le dernier est un entretien imaginaire avec Béatrice Didier, empruntant la forme du « commentaire ». Les recherches sur le livre donnent une autre perspective avec cette deuxième mise en série : en effet, *Bicentenaire Kit* est un livre d'artiste édité par Le Club français du livre, *Boomerang* va être publié par une maison d'édition courante (Gallimard), et *Le Retour du Boomerang*, édité par un éditeur de type académique (PUF), va quant à lui fournir des fiches signalétiques et des commentaires sur *Boomerang*. Cet enchaînement de livres montre comment un même sujet peut être traité de manières diverses et par des moyens éditoriaux différents : il y a un emboîtement d'ouvrages différents participant aux mêmes thématiques, mais avec des matériaux divers et des modes de lecture distincts. Tous les trois participent de plusieurs genres, tout en ayant une continuité : ce sont plusieurs expressions d'une même recherche entamée avec *Mobile*.

Il faut replacer la littérature mobile dans le contexte des années soixante. Face aux nombreuses critiques déconcertées, Roland Barthes avait pris la défense de *Mobile* dans son article « Littérature et discontinu », avançant qu'avec *Mobile*, le travail de représentation avait pris une nouvelle forme qui « amorce une autre idée d'un autre Livre » (Barthes, 1981, p. 176). Le jeu avec le discontinu se résout dans cette approche avant-gardiste dans laquelle le Livre-objet se confond avec le Livre-Ideé, la technique d'impression avec l'institution littéraire. Il en résulte qu'avec les libertés prises à l'encontre de l'édition traditionnelle, une idée du livre se met en place : elle prend la forme d'un projet avançant par programmes, formant un système combinatoire à plusieurs variantes. Chaque livre fait partie d'un tout qui agit, une touche participant à l'ensemble, c'est un *processus en cours* qui ne cherche pas l'achèvement, mais lance des questions au lecteur. Ces livres « ne se présentent pas comme un corps de doctrine, mais comme un réseau de points liés » (Butor et Jeannet, 1990, p. 89), suivant une stratégie commune. Le passage entre un livre et l'autre est un matériau fertile, un « alluvionnement » qui nourrit les livres futurs. Ils peuvent être reliés entre eux par des thématiques ou des aspects formels au sein d'une série. Cette formation combinatoire témoigne d'une continuité et atteste d'une cohérence où chaque livre reporte les questions de l'autre. Ils s'organisent en une suite d'expérimentations, selon un dispositif propre à chaque livre, dont l'aboutissement dans un ouvrage autonome n'est que temporaire, puisque leur sens est variable et se déploie dans le rassemblement des parties.



La mise en série dans le livre contribue à changer le mode de lecture traditionnel en une lecture générative par un lecteur actif. Le regroupement de livres en séries fait de l'ensemble de l'œuvre de Michel Butor une œuvre ouverte non seulement sur sa propre production, mais, par le biais de la citation, à d'autres auteurs de part le monde et l'histoire. Suivre ce grand voyageur sillonnant le monde de part et d'autre, c'est voyager non seulement à l'intérieur des livres, mais aussi de livre en livre.