

CLAUDE REICHLER

« Plus voir qu'avoir »

Michel Butor, le voyage et les Indiens d'Amérique

Préambule modérément polémique

Certes je suis, moi aussi, grand admirateur de Segalen, et j'aime cheminer en compagnie de Jacques Lacarrière; je suivrai longtemps encore Alain Borer sur les traces de Rimbaud, et lire Bouvier est l'un de mes plus subtils plaisirs... Aussi me joindrai-je volontiers à l'éloge de bien des auteurs rassemblés dans un livre récent sous le titre de *Pour une littérature voyageuse*¹. Me faut-il croire pour autant, comme nous y invite la « Note de l'éditeur » placée en tête du volume, qu'avec ce recueil naît une littérature nouvelle, qu'apparaît là une écriture qui se passe de toute interprétation, qui parle au lecteur sans intermédiaire et lui fait le don inestimable d'une ouverture sur le monde et d'une prise sur le réel? Simplicité, immédiateté, réalité – ne sont-ce pas là ces vieilles baudruches qu'on nous présente périodiquement comme des nouveautés?

On sait bien pourtant que le récit de voyage est un genre ancien, qui ne s'est jamais passé de réfléchir aux problèmes « formels », et dont l'ambition toujours affirmée de dire le monde est étroitement liée à un travail d'écriture². Cela fut particulièrement sensible à la Renaissance et chez les romantiques, malgré ce qu'on voudrait nous faire accroire. Il y aurait donc tromperie à laisser penser que Cha-

1. A. Borer, N. Bouvier, M. Chaillou, J.L. Coatalem, A. Dugrand, J. Lacarrière, G. Lapouge, M. Le Bris, J. Meunier, G. Walter, K. White, *Pour une littérature voyageuse*, Éd. Complexes, Bruxelles, 1992.

2. Adrien Pasquali, dans un essai remarquablement documenté et ouvert, nous le rappelle opportunément (*Le Tour des horizons*, Klincksieck, 1994).

teaubriand, Lamartine ou Nerval n'auraient eu qu'à ouvrir leurs fenêtres pour que pénètre le vent du large, chargé de senteurs et de tempêtes. Le souci du langage, nécessité proprement *littéraire*, demeure, peut-être plus douloureux et sous d'autres formes, chez les écrivains de notre siècle, et apparaît clairement pour peu qu'on prenne en compte les œuvres significatives. Malgré tout l'intérêt du choix proposé par l'éditeur, on ne peut s'empêcher de protester contre la désinvolture qui semble avoir guidé l'établissement des « Quelques repères historiques » figurant en fin de volume. Pourquoi commencer en 1976? Pourquoi ne pas mentionner, parmi les écrivains français du voyage, Michaux, Gide, Leiris, Claudel, Cendrars, Cingria, d'autres encore, et jusqu'à Lévi-Strauss et Barthes, qui ont eux aussi illustré le genre? Parce qu'il s'agirait de dépasser les signes et de retrouver le monde? Mais cela fut la hantise de Roland Barthes; mais les *Tristes Tropiques* ont paru dans la belle collection de Jean Malaurie, « Terre humaine », qui existe depuis les années cinquante et reste bien vivante..., quoiqu'elle ne figure pas au catalogue de la *Littérature voyageuse*.

Il y a sans doute de bonnes raisons à ces omissions, et je n'ai pas mandat de les découvrir. Un point cependant mérite qu'on s'attarde et demande quelques réflexions. Il s'agit de l'attaque, parfois rude, menée contre la littérature des années passées, la littérature de « ces tristes décennies que nous venons de vivre », nous dit l'éditeur dans sa « note » (p. 13), par quoi il semble désigner, pêle-mêle, le structuralisme, le nouveau roman, les sciences humaines, les recherches « formelles ». Il faut refuser cet amalgame et, relisant les textes de manière beaucoup plus fine, chercher à reconnaître, sous quelques innovations parfois peu fécondes, les traditions revisitées et les renouvellements à conserver. Je voudrais m'attarder sur ces questions en lisant quelques livres de voyage de Michel Butor, l'un de ceux dont « l'imagination structurale » et la fécondité formelle sont les mieux reconnues, et qui fut aussi un des écrivains de voyage les plus intéressants de ces « tristes décennies », autant qu'il le reste de la nôtre.

Poétique de la carte postale

Sans doute sait-on que, de ses voyages, Butor rapporte de nombreuses cartes postales. Fichier des lieux de visite et des choses vues, témoins de la banalisation du monde et de la multiplication touristique, toutes ces fenêtres miniaturisées sont ouvertes sur un ailleurs indéfiniment reproductible, et qui renonce ainsi à son exotisme. Une fois de retour – est-ce pour se libérer d'un assujettissement à la représentation et devenir à sa manière iconoclaste, est-ce au contraire pour exalter certaines beautés de détail? – Butor découpe ses cartes postales et en disperse les morceaux. En un premier moment, l'unité de l'image est ainsi brisée, empêchant la reconnaissance des sites, des paysages, des spectacles. Mais Butor reconstitue ensuite avec les fragments du matériau de nouvelles cartes, fabriquées en scotchant les morceaux l'un près de l'autre, ou l'un sur l'autre, et en pratiquant à l'occasion des pliures. Il obtient ainsi des objets complexes, polypytiques n'obéissant plus au cadrage et au format de la vision photographique et montrant à proximité l'une de l'autre les vues partielles de scènes ou de lieux qui peuvent être très éloignés géographiquement. Pliages et dépliages de ces restes, déchets ou reliques, constituent ainsi de nouvelles représentations du voyage, à la fois objectives et inassignables.

On verra dans cet artisanat de l'image un bricolage aléatoire, qui prend pour matériau et pour sujet la production industrielle moderne du voyage. On y verra aussi une figuration du télescopage des lieux éloignés, si fréquent dans les récits de voyage, dont Chateaubriand, par exemple, est coutumier dans tous ses livres. La continuité de la représentation est rompue, une syntaxe contrastive advient, une vision heurtée, une narration éclatée faite de la juxtaposition de moments dispersés. C'est un voyage *par sauts*, dont les continuités dépendent du hasard : voyage surréaliste, en ce sens, mais aussi laissant grande liberté à son lecteur. On verra aussi dans cette pratique une poétique que Butor a mise en œuvre dans ses récits, en tout cas depuis *Où*. Il interrompt la linéarité narrative, multiplie, sur la page même, les renvois à d'autres lieux du monde et du livre en utilisant les titres courants, les paragraphes, les chiffres de pagination... Il entremêle les chapitres et toutes les unités répertoriées (ligne, paragraphe...). Il casse les fils, les croise, inverse le début et la fin. Ces livres nous font

vivre l'expérience d'un texte disloqué et restructuré de manière incertaine, tantôt irritante (parce que la totalité nous manque), tantôt heureuse, lorsque des rencontres imprévues recomposent des significations.

À quoi répondent ces pratiques? Sont-elles une agression contre les supports (livre de diffusion industrielle, photographie en quadrichromie), contre les modèles narratifs répandus, ou donnent-elles à voir un état du monde, une situation de l'homme dans un univers post-moderne qui récusé toute linéarité? Les récits de voyage sont une part importante de l'œuvre de Michel Butor. Il en a lu énormément, il en a écrit plusieurs, et il aime citer ceux des autres dans les siens, parfois subrepticement, comme des passagers clandestins. Ses plus célèbres romans ont affaire au voyage : *la Modification* est un voyage en Italie, et *l'Emploi du temps*, un voyage en Angleterre. Le quatrième *Génie du lieu* est paru en 1992¹, complétant la série, par ailleurs ouverte sur d'autres textes, des voyages proprement dits.

On a dit souvent que le genre avait été renouvelé par Butor, parce qu'il en avait bouleversé les conventions. Mais ce qui me frappe le plus, aujourd'hui, c'est de voir combien l'esprit des textes anciens est chez lui respecté, à quel point il comprend et intègre les usages traditionnels du récit de voyage, tout en les adaptant aux situations matérielles, sociologiques, culturelles contemporaines. On pourrait dire même que le travail textuel, le renouvellement formel apporté au récit de voyage tendent à mieux faire apparaître ses usages et ses fonctions. Les récits de voyage butoriens sont à la fois, comme le veut le genre depuis sa constitution, une encyclopédie du « déjà dit », une représentation des pays parcourus, et une histoire des aventures du voyageur. Ils sont un livre de savoir, un miroir du monde, un journal d'anecdotes et de bouleversements. Ils racontent aussi, comme il se doit, l'aventure de leur propre écriture, le devenir-texte de l'expérience, dans la mémoire et dans la représentation. Le séjour de la bibliothèque domestique et le séjour du monde exotique se rencontrent en eux, en une conjoncture dont dispose l'écrivain.

Mais, pour Butor, l'enjeu du voyage et du livre qui en résulte est, de manière de plus en plus affirmée depuis le premier *Génie du lieu* jusqu'à aujourd'hui, de dépasser l'exotisme et la problématique clas-

1. *Transit A/Transit B*. Je ne parlerai pas de ce livre ici; notons seulement que, dans la disposition tête-bêche de ses chapitres, il est dédié à la fois « Aux inventeurs d'Amérique » et « Aux découvreurs d'écriture » : croisement qui recouvre assez bien mon propos.

sique de l'altérité pour atteindre une « conscience ethnographique », c'est-à-dire une conscience de l'unité de l'humain dans sa diversité. Cela signifie certes une conscience de l'égalité des hommes et des cultures, mais surtout, aujourd'hui, de leur semblable dérégulation sous les dissemblables inquiétudes qui les agitent :

Je suis un Occidental qui se découvre être un Indien; je suis un Indien qui se découvre ethnographe. Nous avons toujours tendance à penser que les mythes sont ceux d'autrui, et à les pourfendre. Cette attaque même est génératrice de nostalgie. Or seule la comparaison avec les mythes d'autrui peut nous permettre de comprendre les nôtres et de vivre avec eux en bonne intelligence,

dit Butor dans un entretien récent¹.

Je voudrais réfléchir sur cet échange d'identités. Il résulte ici d'un croisement des points de vue, dont se dégage un double éclaircissement. Il donne la mesure et du divers et du semblable. Butor rejoint par là les meilleurs des écrivains qui ont eu affaire au voyage : Montaigne, Rousseau, Chateaubriand, quelques autres plus proches de nous. Ce n'est pas un hasard si la phrase que je viens de citer se réfère implicitement à Chateaubriand, au double croisé que forment René et Chactas, ni si elle choisit l'Indien pour décrire une migration intérieure.

Le pays des Ombres

Je retiendrai trois livres où paraissent des Indiens : *Mobile* (1962), *Où* (1971) et *Boomerang* (1979). De l'un à l'autre, on peut tracer un parcours cohérent et montrer ses aboutissements dans la pensée de Butor : à preuve les entretiens récents, où ils figurent en bonne place²; à preuve les fréquentes reprises et variations des premiers livres dans les suivants; ou encore le caractère ouvertement inachevé de l'entreprise, la parution récente d'un quatrième *Génie du lieu* sous le titre de *Transit*, la continuation, chez Michel Butor, de la passion du voyage et la poursuite de ses errances orientées.

On se souvient que, dans *Mobile*, tous les États de l'Union sont sommés d'apparaître et de faire clignoter les enseignes lumineuses de

1. Jean-Marie Le Sidaner, *Michel Butor voyageur à la roue*, Encre Éditions, Paris, 1979, p. 34.

2. Voir par exemple Michel Butor et Michel Launay, *Résistances*, Paris, PUF, 1983.

leur nom. À côté de ces noms en capitales, et de ceux des villes américaines, si souvent semblables ou répétant des noms européens, apparaissent les noms des tribus indiennes, qui désignent les réserves dans lesquelles elles sont parquées. La surprenante richesse onomastique des lieux indiens égrène ainsi la mention des migrations et de l'extension progressive des tribus. Dans le présent américain, quadrillé par des mots, des gestes et des choses identiques en des lieux différents, la nomination des nations indiennes sonne comme un appel des morts. Les histoires d'Indiens racontées en italiques (elles sont citées) disent toute la rencontre malheureuse avec la civilisation blanche. Les Indiens survivants se sont réfugiés dans les visions, les rêves, les hallucinations du peyotl : voilà pour eux leur *réserve* mentale, où ils fantasment la revenue des anciennes coutumes.

Cet envers sombre de l'histoire et de l'espace américains fait dans *Mobile* un chant continu de déploration. Butor retrouve ici une préoccupation profonde du voyage américain, qui va de Montaigne à Lévi-Strauss, Pierre Clastres ou Le Clézio. Chateaubriand a donné à ce thème sa tonalité moderne :

Je veux raconter vos malheurs, ô Natchez, ô nation de la Louisiane, dont il ne reste plus que des souvenirs¹.

Les ethnologues contemporains reviennent eux aussi constamment sur la disparition des dernières tribus authentiques, préservées du contact avec la civilisation occidentale : c'est l'antienne de *Tristes Tropiques*, paru en 1955. Au sentiment du deuil, à l'intimité morbide qu'entretient le ressassement de la perte s'associe chez certains une nostalgie de *l'objet pur*, d'une altérité sans taches et d'une humanité absolument différente. Comme si, avec l'extinction des derniers clans sauvages, s'évapourait leur propre raison d'être. Inquiète nostalgie, où se font jour à la fois une culpabilité et un mythe scientifique (ou mieux : une variante scientifique du mythe occidental du sauvage).

Mobile participe de tout cela. Il n'y adhère pas, mais il en fait résonner les thèmes dans un contexte qui les renouvelle. Il évoque la pureté de la culture indienne comme un retour impossible. Il ne sépare pas le monde indien du monde blanc; au contraire, il en fait les deux faces d'une même réalité. Quand bien même tous les Indiens

1. Chateaubriand, *les Natchez* in *Œuvres romanesques et voyages I*, Paris, Pléiade, 1969, p. 167. Une édition des fictions américaines de Chateaubriand a été donnée par J.C. Berchet dans le Livre de poche, 1989 (*Atala, René, les Natchez*).

auraient disparu, leur ombre resterait là, active « par défaut ». Les Indiens, morts ou exclus, forment la part nocturne du nouveau monde, rêveuse et funèbre, ils sont les Ombres de ce monde. Or, dans ses dernières pages, le livre renverse le thème du deuil ethnographique : il lance un appel à la nuit où se promènent les âmes indiennes, dans un grand souffle lyrique qui évoque Chateaubriand¹ :

Sommeil...

Songe...

Amérique de nuit...

Ô masque!

Monstre...

Mensonges...

Tremblement!

[...]

Comme nous t'attendons, Amérique!

Comme nous attendons ton retournement!

Comme nous t'épions dans la nuit.

Ô nuit!

Mère nuit!

Pleine nuit

Nuit de germination!

Aide-nous nuit

[...]

Au deuil et à l'impossible pureté, il faudrait substituer leur contraire : la fécondation, le mélange, l'inclusion réciproque. C'est ce que propose *Où*, dans le long chapitre sur les Indiens Zuni. Butor y raconte la fête traditionnelle du Shalako, fête du solstice d'hiver, destinée à conjurer la peur de la nuit perpétuelle et à célébrer le soleil renaissant.

1. Il faut relire la célèbre page connue sous l'appellation de « nuit américaine », qu'on trouve dans *l'Essai sur les révolutions*, dans *le Génie du christianisme*, dans les *Mémoires d'outre-tombe* et dans *le Voyage en Amérique*. Chateaubriand y célèbre à la fois la découverte du monde américain et celle d'une nouvelle écriture : « C'est dans ces nuits que m'apparut une muse inconnue : je recueillis quelques-uns de ses accents ; je les marquai sur mon livre, à la clarté des étoiles, comme un musicien vulgaire écrirait les notes que lui dicterait quelque grand maître des harmonies » (*Mémoires d'outre-tombe*, livre 7, chap. 7). On peut rappeler la familiarité de Butor avec ces textes, dont témoigne l'essai paru dans *Répertoire*, « Chateaubriand et l'ancienne Amérique ».

Éloge de la germination

En décrivant la cérémonie, l'auteur se montre attentif à tous les signes de l'interpénétration des cultures. Un camion apporte les animaux sacrifiés ; les touristes affluent, prennent place dans la salle ; des enfants courent çà et là et regardent la télévision dans la cuisine ; au café du village, les jeunes Indiens écoutent des chansons de cow-boys sur le juke-box ; les maisons sont construites en pierres taillées, selon la recette de maçons italiens... Il prête tout autant d'attention aux éléments matériels traditionnels, plumes, vêtements, couleurs, graines plantées en terre... Tout le passage est ponctué de séquences en italiques, qui sont la transcription libre des paroles des personnages, faite d'après une traduction. C'est, dit Butor, « mon propre chant du Shalako » :

Les strophes qui courent dans ce texte [...] ne peuvent être, dans le miroir d'un voyageur, qu'un très lointain reflet d'un chef-d'œuvre dont l'étude commence à peine¹...

Les univers communiquent et se mêlent, proposant le modèle de ce que Butor appelle volontiers un « métissage ». Le modèle, d'ailleurs, on peut le rappeler, n'est pas nouveau : il était présent dans l'intégration d'objets ethnologiques dans la pensée et l'art européens du début du siècle. Dès la fin de la Deuxième Guerre mondiale, le jeune Michel Butor y avait été sensibilisé par ses contacts avec Breton, Bataille, Leiris ou Lévi-Strauss, rappelés dans *le Retour du boomerang*². Il avait été exalté par Cendrars³. Mais l'expérience évoquée dans *Où* est encore d'une autre nature : c'est un changement de point de vue, un *passage à l'état d'autre*. Voilà peut-être l'essence du voyage et la découverte de la conscience ethnographique, dans un mouvement de la pensée contraire à celui

1. *Où*, Paris, Gallimard, 1971.

2. Michel Butor, *le Retour du boomerang*, PUF, 1988.

3. En 1952, Cendrars avait écrit le texte d'un album illustré, *le Brésil*, édité par « Les Documents de l'art ». Ces textes ont été republiés par Fatà Morgana : Blaise Cendrars, *Brésil, des hommes sont venus...*, 1987. Cendrars y fait un vibrant éloge du métissage, rejetant les regrets sur la disparition des Indiens et renversant le mythe du bon sauvage. Il célèbre « l'Homme Nouveau », « l'homme brésilien en qui tous les sangs se marient ».

que prônait Victor Segalen, fondé sur l'absolu de la différence et le sentiment de la disparition du monde « primitif ».

Ce passage n'est pas dit comme tel. C'est le livre lui-même qui le met en pratique dans sa facture textuelle et le donne à comprendre. Décrivons brièvement le dispositif.

Le voyageur, qui est aussi lecteur de nombreux ouvrages ethnographiques, note que :

La particularité la plus remarquable de ce spectacle, sa simultanéité sur huit scènes, a jusqu'à présent tellement dérouté les observateurs qu'ils n'ont pu nous en décrire que d'innombrables détails dispersés (p. 340).

Autrefois, au temps de la splendeur indienne, les danses des personnages sacrés avaient lieu dans les sept cités de la tribu. En décembre 1969, elles se déroulent dans huit maisons du dernier village. Certains masques, dits « Têtes-à-courges », passent de l'une à l'autre. Ils sont des porte-parole parodiques, les agents d'un carnaval rituel. Ils sont chargés d'imiter, comme des clowns, les gestes et les paroles des autres personnages. Ceux-là, eux-mêmes parés et peints, représentent les dieux. Les masques et les peintures corporelles sont ce qui reste de l'apparaître des dieux qui sont venus. Et les clowns sacrés, pendant qu'ils imitent la représentation d'une présence, restent liés à cette présence retirée : dans le rire même, ils font ce qui fut fait, ils disent ce qui est.

Si la science ethnographique reste impuissante à rassembler ce qui a été dispersé, autant qu'à faire réparaître le monde disparu, le livre de l'écrivain peut tenter de reproduire la dispersion elle-même, il peut répercuter, selon les moyens qui lui sont propres, le spectacle de l'éclatement et de la disparition. Il fera servir la poétique mise en œuvre dans les cartes postales à un usage ethnologique, parce qu'il y retrouve quelque chose du dispositif mythique qu'il cherche à s'incorporer. Ainsi, renonçant à expliquer le shalako et les cérémonies rituelles qui lui sont liées, il en use comme d'une matrice pour son propre travail. Tel est bien le livre indien de Butor. Passant sur des scènes dispersées à l'échelle de la planète, l'écrivain-voyageur met en évidence l'impossibilité de choisir aucun centre, sinon par négation (Paris, fui et regretté). Il rémunère cette dispersion par l'acceptation heureuse des changements de perspectives, par la perception aiguës des différences et des similitudes.

Plus encore : non seulement les lieux du monde sont répartis sur plusieurs scènes, mais l'auteur lui-même, au moment où il écrit,

divise son être et son action en états multiples : mémoire, anticipation, choses vues ici et là-bas, « *ici ou ici* ». Il en est métamorphosé. Au milieu du noir de la nuit, dans la sombre saison des soleils absents, il peut recevoir une sorte d'illumination, un éclat de lumière perdurable; l'Amérique peut en être *retournée*. Les âmes mortes des Indiens de *Mobile*, revenues au plein jour de leurs mythes, sont vengées par le don de leur chant.

Cette lumière gagnée se répand dans d'autres régions du livre, et singulièrement dans la longue lutte menée par l'auteur contre les difficultés de voir et de dire, rassemblées dans les *vues* du mont Sandia :

*aveugle sourd ce sont des années d'aveuglement de surdité dont je me dégage péniblement*¹.

Il y a là sans doute l'évocation d'un chemin de Damas de l'écrivain, le moment d'un recouvrement de la vue, les retrouvailles avec une réalité longtemps méconnue, dira-t-on pour donner à l'expérience hétérogène ressentie sous la figure de l'Indien une interprétation compatible avec les termes de la culture familière. Dès ce moment, si les mots sont des masques ou des fards (selon l'image que Baudelaire a proposé de la beauté, et donc de l'art), c'est parce qu'ils constituent les vestiges de quelque chose dont on espère le retour, dont on rêve l'épiphanie, et non plus au sens de la dissimulation ou de l'absence.

Le livre et le cuivre

Boomerang est aussi disposé sur plusieurs scènes, ou régions, qui sont à la fois des lieux du monde et des parties du livre. Le jeu des répons de l'une à l'autre s'est encore affiné. Les Indiens américains sont présents dans les chapitres distribués sous le titre « La fête en mon absence ». La fête dont il s'agit est d'abord celle de Zuni, à

1. *Où*, p. 222; puis, avec des variations, p. 260, 329, 330... L'insistance sur le regard, « la soif de mon regard », et la difficulté de la description sont remarquables. Les séquences des *vues du mont Sandia* sont censées avoir été écrites à Cauterets, station des Pyrénées où l'auteur séjourne à la fin de l'été. Les *vues* sont à la fois celles de la montagne américaine, celles que découpe le cadre de la fenêtre dans la maison de Cauterets, celles de la page et de la machine à écrire avec ses comes, ses caractères, son armature, les lettres que l'œil forme sur le clavier... S'y ajoutent, entre autres, les souvenirs de Hokusai et de Cézanne...

nouveau. L'auteur, revenu au Nouveau-Mexique avec sa famille en 1973-1974, renonce à assister au shalako dans l'espoir de participer à un potlatch sur la côte Nord-Ouest, près de Vancouver¹. Mais il s'est en somme délégué à Zuni, par sa famille qui s'y rend, et par son livre, que ses filles ont emporté, et à l'aide duquel elles suivent la cérémonie : bel apologue du récit de voyage!

Ainsi, parallèlement aux Pueblo du Sud-Ouest apparaissent les Indiens de la côte Pacifique, ceux de Marcel Mauss, de Franz Boas et de Lévi-Strauss, ceux des mythes de la métamorphose, des masques et de la dépense de pur prestige. Butor reproduit des récits mythiques glanés dans Lévi-Strauss, et décrit longuement, d'après des photographies, un village fantôme dont les maisons pourrissent, mais qu'on reconstruit dans un musée. Tous les mâts-totems ont été volés, brisés, ou sont dispersés dans des institutions ethnologiques. Impossible de ne pas noter à nouveau, comme dans *Mobile*, le thème du deuil ethnographique, et sa conjuration obtenue, comme dans *Où*, par l'échange des perspectives culturelles, la soumission attentive à la mythologie de l'autre. C'est ici le potlatch qui fait communiquer l'écrivain-voyageur occidental et l'Indien :

Le don a la vertu d'un dépassement du sujet qui donne, mais en échange de l'objet donné, le sujet s'approprie le dépassement.

La vertu exemplaire du potlatch est donnée dans cette possibilité pour l'homme de savoir ce qui lui échappe, de conjurer les mouvements sans limites de l'univers avec la limite qui lui appartient.

Ces phrases figurent à la page 410, là où le potlatch et la fête à Zuni se croisent et échangent leur place dans le dispositif typographique complexe voulu par Butor. Ainsi, tout de suite après elles, on lit :

[...] raconté par Irène bien sûr nous avons emporté le livre de Michel, et les choses se sont passées à peu près comme il les a décrites.

Parodiant le texte célèbre de Marcel Mauss, Butor écrit dans l'une de ces fiches signalétiques qui parsèment son texte : « *Essai sur le*

1. Fête souvent décrite dans la littérature ethnologique, au cours de laquelle ont lieu des dons de prestige et des échanges contraignants, souvent ruineux pour les parties, mais essentiels dans l'économie sociale des groupes et dans la vie religieuse.

don, forme primitive de l'écriture¹ ». Comme dans *Où*, lorsque Butor reprenait dans son texte le chant du shalako, ce type de réemplois dépasse en fait le jeu parodique : j'y verrais bien plutôt l'indication d'une prise en charge, dans l'activité d'écriture, du fonctionnement indien de l'échange dont le potlatch est le lieu social le plus dense. L'écrivain absenté fait don de son livre, dans lequel il s'est dépouillé du plus précieux de lui-même. *Boomerang* s'est voulu d'une autre manière encore l'analogon du potlatch : livre dispendieux, somme de richesse typographique parée de couleurs brillantes, devenu, comme le cuivre des Indiens, « soleil maniable », il est offert à ses lecteurs, jusqu'aux « aborigènes en transit » de la dédicace, auprès de qui l'auteur est allé chercher d'autres mythes inspirateurs.

« Parodiant Marcel Mauss », disions-nous. Il faut ajouter : citant Georges Bataille, par exemple dans les phrases mentionnées ci-dessus, tirées de *La Part maudite* (que Butor nomme *la part bénie*) ; utilisant les récits recueillis par Lévi-Strauss dans les *Mythologiques*, etc. La métamorphose provoquée par le voyage n'a pas lieu dans un seul sens, elle est réciproque. La culture indienne est réemployée, mais aussi interprétée dans des usages qui la modifient. Produit de ces échanges, le livre de voyage est un livre-monde. Il donne à connaître, dans son organisation textuelle, les configurations nouvelles du monde révélées par les perspectives croisées ; il met en représentation la *forme du monde*. Le souci de l'artisanat textuel, le soin mis à faire travailler la matière du livre jusque dans ses dispositifs les plus concrets n'ont rien de gratuit. Ils sont partie intégrante du récit de voyage, dont ils exaltent toutes les virtualités, qu'ils amènent à la puissance du symbole. Le livre et le langage sont dans le monde, ils sont aussi des objets du monde, présents avant et après l'expérience du voyage. Ce qu'ils préparent avant le départ, et ce qu'ils recueillent *là-bas*, ou après le retour, ne vise pas un enfermement dans des structures prédéterminées, ni un relativisme culturel généralisé. Ils concourent à une pratique « réaliste » de la représentation, c'est-à-dire une pratique qui ne feint pas d'ignorer que les processus de constitution de l'image font partie du monde à représenter et demandent eux aussi à être symbolisés pour être partagés. Sans doute est-il plus facile de comprendre cela aujourd'hui qu'au moment de la parution de *Mobile* (1962), de *Où* (1971), de *Boomerang* (1978). Pourtant cette alliance complexe de la littérature avec le monde et avec les lecteurs, c'est

1. Marcel Mauss a intitulé son essai : « Essai sur le don, forme primitive de l'échange ».

dans des livres comme ceux-là qu'elle s'est préparée, et c'est dans ces livres qu'on en perçoit véritablement l'intérêt et les limites, parce qu'ils nous ont ouvert une voie sans nous permettre les complaisances de la naïveté.

Il serait certes superficiel de ne voir, dans l'invention verbale et les jeux de structures auxquels se livre volontiers Butor, qu'allégresse et jubilation. Un regard plus attentif y décèle aussi une condition malheureuse et une tentative d'aller aux limites des séductions du langage, de faire pièce à ceux qui s'en parent. Pour s'être apparemment détourné de l'œuvre au profit d'une sorte de guérilla littéraire et de pratiques d'écriture éclatées, Butor a dû aussi reconnaître combien l'œuvre manque, combien sa réalisation, rendue difficile par tout ce qui en singe l'existence et en parasite la circulation, est encore digne d'être désirée, combien nous restons dans l'attente de l'indispensable synthèse qu'elle permet.

Avoir vu, s'efforcer de dire, dire en même temps le voir et le dire, n'abandonner jamais ni l'un ni l'autre, tout cela emporte une philosophie de l'écriture, qu'on peut bien appeler *indienne*. Et c'est pourquoi l'on peut toujours encore placer le récit de voyage pratiqué par Butor sous l'égide d'un des premiers voyageurs d'écriture, à qui l'on reconnaît la rigueur d'une relation véridique, prédécesseur des voyageurs dans le Nouveau Monde, Jean de Léry : *PLUS VOIR QU'AVOIR*. Ce sont les derniers mots qu'il a écrits, à la fin de l'avertissement de l'édition de 1611 de son *Histoire d'un voyage au Brésil*.