

LA TABLE DE MONTAGE DE MICHEL BUTOR :
DE LA TECHNIQUE ET DE LA *TECHNÈ*

*Je suis un homme de l'ancien livre; je suis comme Moïse
apercevant la terre promise de l'électronique artistique.
Je ne sais si je réussirai à entrer dans les murs
de la Jéricho magnétique,
mais je puis au moins la saluer de loin¹*

Dès ses premiers romans, Michel Butor se lance dans des « aventures typographiques »² qui perturbent les pratiques éditoriales courantes aussi bien que la critique littéraire. Les procédés techniques utilisés donnent lieu à des textes chaque fois plus visuels qui témoignent largement d'une « poétique du blanc »³, d'une conscience aiguë des possibilités créatives de la lettre et des moyens de « reproductibilité technique »⁴. Dans cet article⁵, il s'agit d'examiner la figurabilité de l'écriture de Michel Butor comme une trace de la survivance matérielle du visuel, où la technique rejoint la *technè* dans l'invention de nouvelles formes textuelles et d'objets artistiques inédits, selon une conception de la création littéraire dynamique :

La page n'est jamais blanche, mais, dans tous les cas, le blanc n'est jamais *rien*.
Le blanc de la page est déjà le résultat d'un long travail. C'est le résultat de toute
une industrie, d'abord. Je suis très agacé par l'idée, en littérature, d'une création

1. Michel Butor, « Livres d'artiste », in *Œuvres complètes*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, Éditions de la Différence, 2009, v. X : Recherches, p. 269.

2. Michel Butor, « Propos sur l'écriture et la typographie », in *Communication et langages*, n° 13 (1972), p. 17.

3. Je reprends ici une partie du titre de l'ouvrage d'Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, 2009.

4. Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Éditions Allia, 2007.

5. Ce travail a été réalisé avec l'appui du CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Brésil, dans le cadre du projet *Sobrevivências da imagem na escrita: tipografias e fotografias nas narrativas contemporâneas* (n° 305096/2016-8).

ex nihilo. Pour moi, cela n'existe pas. Il n'y a pas de création dans ce sens-là. Il y a toujours transformation avec tous les « plus » qu'on pourra mettre dans la transformation : donc transplantation, sublimation, métamorphose...⁶.

Les essais qu'il a consacrés à l'aspect matériel et visuel de l'écriture sont assez nombreux. Dans les textes des années 60, l'écriture est considérée dans son rapport à l'espace de la page et au livre comme objet ; elle est indissociable des procédés techniques, tout autant que des outils, comme la machine à écrire, l'ordinateur, voire la main, étant donné que l'écriture est, d'abord, geste⁷. « Homme de l'ancien livre », Butor salue néanmoins l'arrivée des nouveaux moyens technologiques, des nouveaux supports et dit « attendre avec impatience les premiers CD-rom d'artistes »⁸. C'est dans « Éloge du traitement de texte », nouvelle technologie qu'il venait de découvrir, que sont louées les ressources infinies de cette encore « étroite lucarne », ainsi que les « prodigieuses aventures » auxquelles elle invite⁹. Dans « Propos sur l'écriture et la typographie », il explique de façon détaillée son « système d'écriture qui se confond avec ses recherches en typographie »¹⁰ et analyse, sous cette optique, des exemples tirés de ces propres livres.

Dans la préface écrite pour l'édition de 1966 des *Calligrammes*, Butor en saluait déjà la considérable « puissance formelle » et reconnaissait en Apollinaire celui qui a compris « poétiquement qu'une révolution culturelle était impliquée dans l'apparition de nouveaux moyens de reproduction et de transmission ».¹¹ Bien qu'enthousiaste dans ses propos au sujet des calligrammes, Butor ne s'attache pas, dans ses propres travaux, à la figuration par les mots, mais à une figurabilité, non réductible aux énoncés, produite par « l'épaisseur du signe visuel » et « l'intelligibilité visuelle du mot »¹².

La figurabilité comprend deux aspects intimement liés : l'iconicité de l'écriture et la pensée de l'écran, notions-clés de la recherche d'Anne-Marie Christin.

6. Michel Butor, « Écriture : premiers jours », in *Genesis: Revue Internationale de Critique Génétique*, n° 1 (1992), p. 117-118. Entretien par Lucien Dällenbach.

7. Cf. Michel Butor, « Écrire est un geste », in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 98 ; « Le livre comme objet », *ibid.*, v. II, p. 450-466 ; « Éloge de la machine à écrire », *ibid.*, v. III, p. 434-437 ; « Propos sur le livre aujourd'hui », *ibid.*, v. III, p. 438-447.

8. Michel Butor, « Livres d'artiste », *ibid.*, p. 268.

9. Michel Butor, « Éloge du traitement de texte », in *Œuvres complètes*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, Éditions de la Différence, 2009, v. X : Recherches, p. 103.

10. Michel Butor, « Propos sur l'écriture et la typographie », *op. cit.*, p. 5.

11. Michel Butor, « Préface » (1966), in Guillaume Apollinaire, *Calligrammes : poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, Paris, Gallimard, 1925, p. 7.

12. Michel Butor, « Propos sur l'écriture et la typographie », *op. cit.*, p. 6.

L'icongicité de l'écriture s'affirme à partir de la thèse selon laquelle « l'écriture est née de l'image et, que le système dans lequel on l'envisage soit celui de l'idéogramme ou de l'alphabet, son efficacité ne procède que d'elle ». Toujours selon l'auteure, « l'image elle-même était née auparavant de la découverte — c'est-à-dire de l'invention — de la surface : elle est le produit direct de la pensée de l'écran »¹³. Michel Butor partage certainement avec Christin cette conception du signe écrit quand il affirme, par exemple, qu'« en Occident, l'écriture est un cas particulier de dessin »¹⁴, idée qui sera largement illustrée par *Les Mots dans la peinture* (1969). Cette conception du signe peut être rapprochée de celle de Roland Barthes, lui aussi très attentif à la « lettre animée », à sa « vocation de métamorphose figurative », à l'exemple de la collection d'alphabets de Massin dont il fait état dans « L'esprit de la lettre »¹⁵. Quant à la « pensée de l'écran », elle se retrouve dans les métaphores et comparaisons utilisées par Butor quand il se réfère à la page, en citant Paul Claudel, par exemple, pour qui la page serait comme un « plateau » ou des « terrasses successives d'un grand jardin », ou encore un « parterre » où le lecteur ne lit pas, mais se promène pour « dominer l'ensemble »¹⁶. Elle se retrouve également dans ces propos sur la modulation et le traitement des blancs, la géographie de la page, qui dépassent bien les moyens utilisés par Mallarmé dans *Un coup de dés*¹⁷. La pensée de l'écran permet ainsi de considérer non seulement le blanc de la page, mais toute surface susceptible d'accueillir l'écriture, soit celle du livre, soit du livre-objet, dans son opacité signifiante de matière, de texture, comme un support qui « détient une énergie d'écriture »¹⁸ ; un écran donc vu non comme absence, mais comme visibilité résistante, qui « retarde » la lisibilité : « voir le blanc », comme le dit Christin, relèverait de la transgression¹⁹.

Ce travail de réflexion sur les aspects matériels de l'écriture suppose alors,

13. Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995, p. 5.

14. Michel Butor, « La Littérature, l'oreille et l'œil », in *Œuvres complètes*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, Éditions de la Différence, 2006, v. II, p. 1035-1045.

15. Roland Barthes, « L'Esprit de la lettre », in *L'Obvie et l'obtus : essais critiques III*, Paris, Seuil, « Tel Quel », p. 95.

16. Michel Butor, « Sur la page », *op. cit.*, p. 127.

17. Michel Butor, « Propos sur l'écriture et la typographie », *op. cit.*, p. 25-26.

18. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* précédé de *Variations sur l'écriture*, Paris, Seuil, 2000, p. 74.

19. Anne-Marie Christin, *op. cit.*, p. 11. Sur cette notion de « retard », rappelons que l'écrivain se comparait à Marcel Duchamp en affirmant que ses « livres sont des « retards sur papier », des « structures à développement lent ». Michel Butor, « Propos sur l'écriture et la typographie », *op. cit.*, p. 6.

dans sa phase d'intense expérimentation, de considérer le support comme une « table de montage », une planche, un dispositif qui génère de nouvelles configurations poétiques, dans le sens proposé par Didi-Huberman, de « renoncement à toute unité visuelle et à toute immobilisation temporelle : des espaces et des temps hétérogènes ne cessent de s'y rencontrer, de s'y confronter, de s'y recroiser ou de s'y amalgamer »²⁰. Ou dans celui proposé par Calle-Gruber, de « table de montage et de mixage », « où l'écrivain fabrique moins des récits que de la matière. À fiction. »²¹.

Des petites inventions discrètes ...

Tout en gardant leur aspect conventionnel, les premiers romans publiés par les Éditions de Minuit présentaient déjà des « petites inventions discrètes »²², car il s'agissait pour l'écrivain d'obtenir des résultats efficaces avec une extrême simplicité de moyens : « Il n'y a pas, dans ces livres-là, absolument rien de ce qu'on pourrait appeler une typographie choc, une typographie d'affiche ou une typographie de style publicitaire. Bien au contraire. Ce qu'il y a, il a fallu l'obtenir par ruse »²³.

C'est dans *Passage de Milan* que le lecteur se trouve face à l'une de ses inventions, inspirée de la structure du texte théâtral. Prévoyant la difficulté à distinguer les voix narratives de certains personnages, parmi les soixante-dix, qui se livrent à des monologues intérieurs, l'écrivain a fait inscrire leurs prénoms, en majuscules, dans la marge. « Ce qui est tout simple et facile à réaliser, mais qui ne se faisait pas d'habitude », dit-il²⁴. C'est ainsi que l'on reconnaît dans le sixième chapitre les monologues se référant aux personnages de Bénédicte, Henri, Vincent et Gérard²⁵ dont les prénoms permettent au lecteur de s'y repérer.

Dans le cinquième chapitre de *L'Emploi du temps* une autre innovation typographique : les alinéas placés à l'intérieur des paragraphes. Le prénom du

20. J'emprunte ici les mots de Didi-Huberman au sujet de la « table », qu'il oppose au « tableau », en se référant à l'*Atlas* d'Aby Warburg. Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire* 3, Paris, Minuit, 2011, p. 60.

21. Mireille Calle-Gruber, « Le Ventre de l'ingénieur », in *Œuvres complètes*, Paris, Éditions de la Différence, v. VII : Le Génie du lieu 3, 2009, p. 18.

22. Michel Butor, « Na fronteira das linguagens », Entrevista concedida a Marcos Ferreira Sampaio e Len Berg, in *Guia das Artes*, São Paulo, n° 30 (déc. 1992), p. 30-36, p. 34.

23. Michel Butor, « Propos sur l'écriture et la typographie », *op. cit.*, p. 17.

24. *Ibid.*

25. Michel Butor, *Passage de Milan*, Paris, Minuit, 1954, p. 164-180.

personnage Ann se retrouve ainsi en début de paragraphe et acquiert, par ce passage à la ligne, une plus grande visibilité accentuée par la double répétition des consonnes du prénom anglais, aussi bien que celle du démonstratif, répétés sept fois :

où, cette Ann qui va se fiancer avec James [...],
 cette Ann dont bien évidemment je ne puis pas écrire le nom sans jalousie [...],
 cette Ann qui ne sait pas encore que je suis averti de ma condamnation [...],
 cette Ann aimante, en pleine joie [...],
 cette Ann à qui je ne pourrai plus maintenant faire comprendre mon malheur [...],
 cette Ann qu'il me faudra présenter aux Burton [...],
 cette Ann dont les yeux gris qui me regardaient si bien cet hiver [...] ²⁶.

Cet effet visuel dû au dédoublement et à la verticalisation ne va pas sans effets de sens: il indique une certaine obsession du narrateur Jacques Revel pour celle qu'il prend pour son Ariane, de même que la possibilité de jeux de mots phonétiques. Un procédé semblable se trouve au chapitre précédent, quoique l'effet visuel soit réduit à cause de la plus grande extension des paragraphes, avec les alinéas commençant par le prénom Rose, répété douze fois :

Rose que j'ai retrouvée dans cette horrible lourde soirée de samedi [...],
 Rose qui restait assise sur le bord de cette table [...],
 Rose qui m'a regardé de façon si touchante [...] ²⁷.

Ces nouveautés, quoique discrètes, déconcertaient alors les pratiques éditoriales courantes donnant lieu à quelques difficultés avec les imprimeurs. L'écrivain raconte, par exemple, qu'il a fallu attendre la deuxième édition de *L'Emploi du temps* pour réparer les erreurs du premier tirage en 1956²⁸. Le malaise chez les éditeurs s'expliquait sans doute parce qu'il s'agissait d'un roman, la pratique étant tout à fait admise en poésie. Bien que l'écrivain se justifie en disant qu'il visait ainsi éclaircir ces longues phrases²⁹, il est possible de voir dans ce procédé d'aération textuelle une façon de dépasser le seuil de la prose et de la poésie, en modifiant visuellement la « monotonie »³⁰ de la page du livre, assurant la place aux intervalles quand on s'y attend le moins.

26. Michel Butor, *L'Emploi du temps*, Paris, Minuit, 1956, p. 351.

27. *Ibid.*, p. 272-274.

28. Michel Butor, *Curriculum vitae: entretiens avec André Clavel*, Paris, Plon, 1996, p. 82.

29. Michel Butor, « Propos sur l'écriture et la typographie », *op. cit.*, p. 14-15.

30. C'est Mallarmé qui évoque cette monotonie à propos du journal: « [...] toujours l'insupportable colonne qu'on s'y contente de distribuer, en dimension de page, cent et cent fois ». Cité par Michel Butor, « Sur la page », *op. cit.*, p. 126.

Dans un entretien accordé en 1992 au journaliste brésilien Marcos Ferreira, Butor raconte comment certains de ces livres (en particulier *Illustrations*) ont été préparés page par page, c'est-à-dire que « chaque page du tapuscrit, correspond à une page du livre, avec un certain nombre d'indications pour le typographe »³¹, qui peu à peu a mieux compris ce que l'auteur voulait faire de créatif à l'intérieur de la typographie. Avec l'acceptation de ces nouveautés, et avec la participation de Massin, alors typographe de Gallimard, Butor compose *Mobile: étude pour une représentation des États-Unis*, livre qui déborde les expérimentations typographiques et où espaces et temps hétérogènes se rencontrent par le collage de citations.

... à la déraison graphique

Mobile, comme nous le savons, est un des livres de Butor les plus commentés et il ne s'agit pas dans le cadre de ce bref article de faire état des nombreuses études qu'il a suscitées depuis sa publication en 1962. Dans ce sens, et pour privilégier la moins connue de ces réceptions, celle du Brésil, seront évoqués les commentaires des poètes brésiliens Augusto de Campos (1931-) et Haroldo de Campos (1929-2003)³², afin de signaler dans une perspective comparatiste l'impact de *Mobile* au-delà de l'Atlantique et d'indiquer également son débordement dans la production de livres-objets, terrain où Michel Butor les a devancés.

Augusto de Campos, à peine un an après sa publication en France, salue la révolution provoquée par ce livre dans une étude intitulée « A prosa é *Mobile* », où il constate combien Butor s'est alors « dévié de la route officielle des lettres »³³. Sa place est désormais assurée parmi les voix capables de « perturber la marche et le refrain monotones qu'on entend au passage des écrivains les plus accommodés et plus digérables », et c'est de cette voix, continue Campos,

31. Michel Butor, « Na fronteira das linguagens », *op. cit.*, p. 35.

32. Butor évoque, lors de son premier voyage au Brésil (il y a été à cinq reprises, entre 1967 et 2011), sa découverte des recherches littéraires du groupe Noigandres, dont font partie les poètes brésiliens cités ci-dessus (Michel Butor, *Michel Butor par Michel Butor*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 2003, p. 22). Ils sont connus pour leurs textes théoriques sur la poésie, par les traductions de Mallarmé, des poètes provençaux, de Joyce, de Maiakovski, entre autres, et surtout par leurs manifestes où la poésie concrète est définie comme « TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO » [Tension de mots-choses dans l'espace-temps] (1956). Ils sont également responsables de l'édition des revues *Noigandres* (1952-1962) et *Invention* (1962-1967), véhicules de leurs productions.

33. Augusto de Campos, « À margem da margem : prefácio », in *A margem da margem*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 7.

que « peut subitement advenir une lumière insoupçonnée capable de débanaliser le son, balayer le marasme et secouer l'ennui quotidien »³⁴. L'enthousiasme du poète pour ce livre, en le rapprochant de l'expérience radicale de la poésie visuelle « dans le sens où la structure formelle du texte présuppose une nouvelle prose »³⁵, le fait douter même de la survivance du roman. Haroldo de Campos, à son tour, dans « O futuro do livro », de 1967, commence son article en affirmant que, parmi les écrivains français appartenant à ce qu'on a appelé 'nouveau roman', Butor serait le seul à avoir dépassé le seuil de la prose et de la poésie pour les intégrer sur le plan de la « matérialité du texte », comme « objet de mots ». Selon lui, Butor n'est plus uniquement un prosateur ou poète dans le sens ordinaire, mais un « programmeur de textes », capable de configurer des structures « verbivocovisuelles »³⁶.

Reprenant la comparaison de *Mobile* avec un *patchwork*, Augusto de Campos observe que cette image fournit une clé pour accéder aux techniques de composition du texte, sans laisser de côté sa dimension de critique sociale. Nous savons en effet que Butor s'est comparé à une couturière qui aurait fait un montage de citations, un échantillonnage du pays – publicités, affiches, enseignes lumineuses, catalogues, chroniques historiques, documents authentiques – qui devaient, selon lui, exhiber l'image que les nord-américains donnaient d'eux-mêmes. La représentation des États-Unis se présente alors, selon Campos, comme cette « image en idéogramme de ce prodige-avatar du monde capitaliste et de son impact sur l'écrivain. »³⁷. La figure de la constellation lui sert également de point de départ pour l'analyse de l'aspect graphique du livre :

Le projet graphique du livre sert à expliciter, fonctionnellement, sa contexture spatio-temporelle, de « quilt » et de « mobile ». Utilisation du blanc du papier à profusion. Constellations de mots. Dans des corps plus grands et en majuscules – étoiles de première grandeur – les noms des villes et des états. Dans des corps plus petits, diversifiés entre eux par l'emploi de styles, de constellations de thèmes qui se répètent, se poursuivent, se critiquent les uns les autres, à l'image de la fugue en musique³⁸.

Il n'a pas manqué d'observer, parmi ces constellations de thèmes, la dénonciation du racisme, au passé et au présent, ainsi que la marginalisation et l'ex-

34. *Ibid.*, p. 9.

35. Augusto de Campos, « A prosa é *Mobile* », in *A margem da margem*, op. cit., p. 23-24.

36. Haroldo de Campos, « O futuro do livro », in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 avril 1967.

37. Augusto de Campos, « A prosa é *Mobile* », in *A margem da margem*, op. cit., p. 27.

38. *Ibid.*, p. 30.

termination de certains groupes ethniques, au moyen de la citation d'extraits historiques bien choisis. Il souligne également l'emploi des bas de casse pour les monologues intérieurs et les « moments de superpoésie » dans l'évocation de « la mer immémoriale et atemporelle »³⁹, qui sont les exemples qui rapprocheraient le plus les expérimentations de la poésie concrète de celle de Butor.

Un autre aspect qui justifie ce rapprochement, selon Haroldo de Campos, c'est la fixation sur le blanc de la page de « la danse de l'intellect entre les mots », reprenant les mots de Pound, propre à cette phase plus organique de la poésie concrète (avant *noigandres* 4, 1958), aspect qui sera illustré par la traduction en portugais d'un extrait de *La Cathédrale de Laon l'automne*, qui accompagne son article. Le poète brésilien rappelle encore les précurseurs communs à l'un et à l'autre : Mallarmé, Pound, Joyce et Apollinaire, et revendique ainsi, par ces rapprochements, la validation internationale des principes soutenus par le mouvement concrétiste depuis les années 50. Il conclut son article en disant que l'œuvre de Butor pointe vers le Livre futur rêvé par Mallarmé qui chaque fois plus devient le « livre du présent, un texte-objet de l'ère technologique, de ce monde informationnel changeant qui est le nôtre »⁴⁰.

Il est certain que les aventures typographiques de Butor se sont prolongées au-delà de *Mobile*. Tous les cinq volumes de *Génie du lieu* en témoignent largement, ainsi que les textes d'*Illustrations*, *Description de San Marco* et ceux écrits pour la radio, tels que *Réseau aérien* et *6 810 000 litres d'eau par seconde*, où la contrainte spatiale du format du livre se substitue à celle du temps : la durée de l'émission. L'écriture est sans doute prise dans l'entrelacement espace-temporel, entre stabilité et mobilité rendues visibles par les complexes dispositifs dont le poète se sert : collage et montage de fragments, polyphonie textuelle, diversité des marges et des caractères, mise en évidence des blancs par la création d'intervalles, emploi de couleurs dans l'impression, recours aux icônes, parmi bien d'autres.

De la mobilité à la virtualité

Une dernière référence à la réception brésilienne de Butor permettra de faire le passage vers le livre d'artiste et de conclure ainsi ce bref exposé. Prenons l'exemple de *Poemobiles*. Réalisé par Augusto de Campos avec l'artiste plasticien Julio Plaza (1938-2003), le *Poemobile* est défini comme un livre-poème ou un livre-objet, où il y a un équilibre entre l'espace et le temps, et dans lequel le

39. *Ibid.*

40. Haroldo de Campos, « O futuro do livro », *op. cit.*

texte acquiert un aspect pictographique et idéographique sur la surface même du papier, celui-ci devenant actif par son caractère sculptural et mobile⁴¹. Il est constitué de douze pièces, chacune composée par un poème articulé sur une page-mobile, qui, une fois ouverte, est animée par un effet pop-up d'où surgissent des mots, en couleurs primaires, sur des structures géométriques et organiques. *Poemobiles* exhibe de façon ludique le passage du plan à deux dimensions de la page aux trois dimensions de l'objet.

Si « un livre doit être un mobile réveillant la mobilité d'autres livres »⁴², nul doute que les *Poemobiles* sont dans la lignée de la réflexion — et de la pratique — de Butor, dont l'effet boomerang s'observe bien au-delà de son titre. C'est bien un livre d'artiste tel qu'il le conçoit : comme manifestation même du caractère collectif de tout ouvrage, non seulement parce que le poète travaille avec l'artiste, que l'écriture et l'image sont réunies sur un objet dont les plis sont comme les charnières du temps et de l'espace, mais aussi parce qu'ils sont transformateurs, ouverts, mouvants. Prenons comme exemple *La Reine de Saba vient faire ses adieux au roi Salomon* (1999), réalisé par Butor avec Pierre Leloup, œuvre conçue comme un petit théâtre, à l'intérieur d'une sorte d'oratoire dont les portes, une fois ouvertes, donnent accès au texte⁴³ ; *Avis de printemps* (1998), poème-bouquet réalisé avec Bertrand Dorny, ainsi que *Feuilletant le globe avec Dorny* (1991)⁴⁴, globe composé de pages en demi-lunes, mixage d'images et écritures, montées autour d'un axe posé sur un socle et dont l'approche engage tout le corps.

L'œuvre de Butor pointerait-elle ainsi vers le Livre futur rêvé par Mallarmé, comme le dit Haroldo de Campos ? Peut-on supposer que ce rêve prenne forme dans l'activité collaborative avec les artistes ? Le livre-objet en particulier serait-il le lieu de la matérialisation de cet entrelacement spatio-temporel, sorte de désir d'ubiquité souvent attaché à sa poétique ? Il nous semble bien que le livre d'artiste constitue cette table de montage où se rencontrent la technique et la *technè*, même si nous savons tout autant que Michel Butor aura créé,

41. Julio Plaza, cité par Régis Bonvicino, « Relendo Poemobiles de Augusto e Plaza », in *Sibila: revista de poesia e crítica literária*, 13 décembre 2010, <http://sibila.com.br/critica/relando-poemobiles-de-augusto-e-plaza/4536>. Pour visualiser l'œuvre cf. <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>. Il en existe trois éditions : 1974, 1982 et 2010.

42. Michel Butor, « Propos sur le livre aujourd'hui », in *Œuvres complètes, op. cit.*, v. III.

43. <http://www.lepontdesarts28.com/livres-objets/>

44. Les œuvres *La Reine de Saba...* et *Avis de printemps* se trouvent reproduites dans <http://www.lepontdesarts28.com/livres-objets/>. *Feuilletant le globe avec Dorny* est reproduit sur la couverture de *Michel Butor: l'écriture nomade*, sous la direction de Marie-Odile Germain et Marie Minssieux-Chamonard, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2006, p. 38.

avec les moyens techniques dont il disposait, des architectures mentales, des agencements virtuels à trois, voire à quatre dimensions, des espaces auxquels seule l'imagination peut accéder. Bien que plane, la page du livre est bien pour le poète cette table de montage, « *champ opératoire du dispaars et du mobile*, de l'hétérogène et de l'ouvert »⁴⁵, où les innovations sont poussées à l'extrême, où la pensée visuelle déborde de l'objet livre pour s'épancher dans le livre-objet.

ARBEX-ENRICO MÁRCIA

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG/CNPq
Brésil

45. Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. Œil de l'histoire 3*, Paris, Minituit, 2011, p. 61.