

Lecture et écriture de l'objet
La géographie imaginaire chez Balzac et Butor
Understanding and description
Balzac and Butor's imaginary geography

Pierre-Olivier Bouchard

Volume 44, Number 1, Winter 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1018471ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1018471ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bouchard, P.-O. (2013). Lecture et écriture de l'objet : la géographie imaginaire chez Balzac et Butor. *Études littéraires*, 44(1), 133-144.
<https://doi.org/10.7202/1018471ar>

Article abstract

Michel Butor uses critical discourse in his 1999 *Improvisations sur Balzac* to foster a dialogue between his *oeuvre* and *La comédie humaine*. This essay delves into this link and seeks to illustrate how Butor's writings appropriate and renew the notion of poetic objects that Balzac developed to depict geography in the latter's creations. Relying on the analyses outlined in the *Improvisations*, this essay proves not only the continuity between the two works but also that Butor's depiction of Balzac can explain some aspects of the former's writings.



Lecture et écriture de l'objet : la géographie imaginaire chez Balzac et Butor¹

PIERRE-OLIVIER BOUCHARD

Les *Improvisations* sont des essais critiques où Michel Butor réfléchit sur les œuvres de ses « frères de plume² », c'est-à-dire des auteurs avec lesquels il estime partager certaines idées, certaines préoccupations. Il est dès lors étonnant de constater que la plus volumineuse de ces études soit consacrée à Honoré de Balzac, dont l'esthétique semble, à première vue, si éloignée de celle de Butor qui ne cesse de mettre à l'épreuve, dans ses propres textes, les limites des formes et des genres littéraires. Les auteurs associés au Nouveau Roman ont en effet contesté, à différents degrés, les procédés narratifs dits réalistes, c'est-à-dire ceux hérités en grande partie de Balzac. Le cas de Butor est particulier, puisqu'il pose un regard positif et mesuré sur l'ensemble de *La comédie humaine*. Aussi peut-on voir les trois volumes des *Improvisations sur Balzac*, parus en 1998, comme une invitation à rapprocher les œuvres des deux écrivains, puisqu'ils mettent en évidence les problématiques communes à l'une et à l'autre. De ce fait, l'ouvrage se présente à la fois comme une analyse de *La comédie humaine*, mais également comme une réflexion de Butor sur sa propre œuvre, au moyen d'un discours sur un autre auteur. Cette pratique n'est pas nouvelle chez l'écrivain : en s'intéressant à une autre série d'ouvrages critiques, les *Répertoires*, Jennifer Waelti-Walters a en effet démontré que « les thèmes principaux [de cette série] sont les thèmes de l'œuvre entière [de Butor]³ », ce qui souligne la relation particulière que ce dernier entretient avec les auteurs qu'il étudie, les utilisant comme médiateurs entre lui-même et ses propres écrits. C'est cette relation que nous souhaitons ici explorer en montrant comment Butor pose à travers les *Improvisations sur Balzac* les jalons de sa propre esthétique. Pour ce faire, nous nous intéresserons à la présence de repères ou de marqueurs géographiques dans l'œuvre de Butor, l'un

-
- 1 Cet article reprend en partie certaines analyses de notre mémoire de maîtrise, intitulé « Portrait du romancier en écrivain moderne : Balzac selon Butor », Département des littératures, Université Laval (Québec), 2012, p. 29-41.
 - 2 Mireille Calle-Gruber, « Les frères de plume », *Œuvres complètes de Michel Butor. Improvisations*, vol. XI, 2006, p. 7-26.
 - 3 Jennifer Waelti-Walters, *Michel Butor*, 1992, p. 49.

des filons les plus prolifiques de celle-ci et l'un des sujets les plus importants de ses *Improvisations sur Balzac*⁴. Plus précisément, nous chercherons à démontrer, à la lueur des analyses proposées dans l'ouvrage critique, que la représentation du territoire géographique dans *L'emploi du temps* et *Mobile*⁵ s'inscrit dans la continuité des textes de *La comédie humaine*. Selon Butor, la représentation du territoire chez Balzac relève en partie d'une poétique de l'objet à travers laquelle diverses facettes des lieux sont matérialisées par des objets particuliers, souvent des œuvres d'art. Dans *L'emploi du temps* et *Mobile*, Butor élabore une poétique similaire qui, bien que portée jusqu'à de nouvelles limites, repose sur les mêmes bases et sur une conception semblable du territoire. Les *Improvisations* permettent de mettre en lumière ce lien, cette continuité entre les œuvres des deux écrivains, de sorte qu'en suivant ce fil conducteur, nous pourrions procéder à une lecture où l'analyse de l'un apporte un éclairage nouveau à l'écriture de l'autre.

Une mythologie géographique

Dans les *Improvisations sur Balzac*, Butor tente de décrire la « structure idéographique⁶ » de l'espace géographique couvert dans *La comédie humaine*. Il s'intéresse donc assez peu aux descriptions de paysages en tant que telles et tente plutôt de cerner la valeur symbolique des différents lieux de manière à expliquer la place qu'ils occupent dans l'imaginaire de Balzac. Dans un premier temps, l'analyse de Butor vise donc à tracer les grandes lignes idéologiques de ce monde romanesque et à dégager les différentes sources qui les alimentent et qui permettent de les organiser en un système cohérent. C'est là une tâche délicate, comme le remarque Max Andreoli :

L'Europe mythique balzacienne est en effet la résultante complexe de multiples facteurs convergents : l'espace extérieur de l'histoire et de la géographie se trouve surdéterminé par une histoire et une géographie parallèles, intérieures, dont les rapports avec leurs correspondants tenus pour réels apparaissent ambigus et fluctuants, mais riches de toute la poésie de l'imaginaire⁷.

Sous la plume de Balzac, les lieux réels sont investis d'un symbolisme nouveau qui se construit à partir d'une multitude d'influences dont on peut en partie retrouver la trace. La mythologie géographique du romancier repose avant tout sur certaines idées *classiques* de la littérature française du XIX^e siècle, et même de la littérature occidentale. Selon la mythologie géographique de Butor⁸, le Sud, l'Espagne et l'Italie en particulier, représente les passions et une sensualité affirmée ; le Nord, dont le sommet pour Balzac est la Norvège, est la région de la pensée et de la

4 Voir à ce sujet Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes », *La géocritique mode d'emploi*, 2000, p. 16.

5 Michel Butor, *L'emploi du temps*, Paris, Minuit, 1995 [1965], et *Mobile : étude pour une représentation des États-Unis*, Paris, Gallimard, 1962.

6 Michel Butor, *Improvisations sur Balzac*, 1998, vol. II, p. 7.

7 Max Andreoli, « L'Europe mythique de "La comédie humaine" », *L'Année balzacienne. Balzac et l'Europe*, nouvelle série 13, 1992, p. 292.

8 Michel Butor, *Improvisations sur Balzac*, 1998, vol. I, p. 34.

philosophie ; l'Orient est associé à une certaine forme de mysticisme et de savoir occulte, alors que l'Occident trouve son extrême limite en Amérique, peu évoquée, mais tout de même présente dans *La comédie humaine*, lieu de promesse et de richesse avec ses plantations et ses territoires vierges. En plus de ces influences culturelles, la géographie de Balzac conjugue aussi des approches scientifiques ; on y retrouve certains aspects de la pensée de géographes contemporains du romancier, comme Alexandre Humboldt ou Carl Ritter⁹, ou encore des influences historiques, politiques, culturelles et personnelles¹⁰. Pour désigner et décrire cet amalgame et sa manifestation sous forme romanesque, Butor parle de « mythologie géographique ». Chaque région mise en scène par Balzac pourra être l'objet d'une analyse, plus ou moins élaborée selon son importance au sein de l'œuvre, visant à décrire sa place au sein de cette mythologie. Voici le profil de la Pologne tel que décrit par Butor :

La Pologne, dans la mythologie géographique de Balzac, est le point de rencontre entre le Nord et l'Orient. La Pologne de Mme Hanska se prolonge indéfiniment avec la Russie évoquée à plusieurs reprises dans *La comédie humaine* à cause des campagnes napoléoniennes [...]. À l'époque la Pologne est partagée entre trois conquérants. Ce qu'on appelle la Pologne en général fait partie de l'empire de Russie. Les Polonais sont une minorité qui lutte pour son indépendance. La Pologne est alors représentée à Paris par son grand poète national, reconnu encore aujourd'hui : Adam Mickiewicz, nommé professeur au Collège de France en compagnie de Michelet et Edgar Quintet. La Pologne a aussi une signification sentimentale – il y a quelque chose d'extraordinairement séducteur dans ce pays-là – et aussi une signification morale. [...] Enfin la Pologne a une signification politique [...]. Chaque fois qu'un Polonais intervient dans l'œuvre de Balzac, ce thème politique sonnait très fortement chez les lecteurs de l'époque¹¹.

Cette variété dans les apports qui contribuent à façonner la mythologie géographique de Balzac témoigne de la richesse de ce pan de *La comédie humaine*, mais elle constitue aussi un remarquable défi sur le plan de l'intégration au texte romanesque. Dans un second temps, l'étude de Butor cherche ainsi à montrer par quels procédés le romancier arrive à cristalliser sa vision complexe du territoire géographique dans son écriture. Toutefois, pour bien saisir les implications de ces procédés, reportons-nous aux *Improvisations* qui invitent à réfléchir à certains enjeux fondamentaux de l'écriture romanesque balzacienne.

Géographie romanesque

Pour Butor, il existe chez Balzac une tension continue entre une écriture idéale, qui serait une réalisation authentique de ses projets littéraires, et une écriture qui peut être comprise par un lectorat plus large. C'est que pour arriver à rejoindre

9 Voir à ce sujet l'article de Sébastien Velut, « Savante ou sauvage : la géographie dans *La comédie humaine* », dans Philippe Dufour et Nicole Mozet (dir.), *Balzac géographe : territoires*, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Piot (Balzac), 2004, p. 39-54.

10 Voir *L'Année balzacienne* (1992) sur la thématique « Balzac et l'Europe », qui démontre clairement l'entremêlement de tous ces angles d'approche dans la vision balzacienne du territoire.

11 Michel Butor, *Improvisations sur Balzac*, op. cit., vol. I, p. 165-166.

un large public, l'écrivain doit suivre les attentes de la moyenne, tant en matière de forme qu'en matière de contenu. Sans ce compromis sur son œuvre, il lui sera extrêmement difficile d'être reconnu hors de certains cercles d'initiés, et même d'être reconnu tout court. Dans *La comédie humaine*, en particulier dans *Le chef-d'œuvre inconnu*, cette tension est représentée par l'image de la prostitution¹². Butor reprend cette image dans ses explications sur l'écriture romanesque de Balzac :

L'art de Balzac n'est pas l'art idéal dont il rêverait ; c'est un art qui, dans une large mesure, est prostitué à la société contemporaine. [...] Balzac cherche à réaliser une œuvre compréhensible pour son temps, dans laquelle il puisse se reconnaître¹³.

Pour arriver à cette œuvre compréhensible, Balzac choisit, parmi toutes les formes du discours, d'adopter celle du roman. D'autres formes auraient peut-être traduit plus directement ses idées, mais en contrepartie auraient probablement rejoint un lectorat plus restreint. Le roman profite de la faveur populaire et permet à l'écrivain d'espérer une assez large diffusion de ses idées, s'il se prête au jeu de la fiction romanesque en créant une intrigue et des personnages. Pour Butor, cette dernière remarque est fondamentale. Il considère que, pour Balzac, « l'essentiel n'est pas de raconter une histoire, [que] les aventures sont conditionnées par ce qu'il cherche à montrer et [que] les personnages sont avant tout des liens¹⁴ » entre les lieux et les différents textes. Dans cette optique, le roman n'apparaît pas comme une fin en soi, mais plutôt comme un outil de l'écrivain pour arriver à faire passer certaines idées. Sous la plume de Butor, cette forme se manifeste presque comme un impératif auquel Balzac se soumet volontiers, comme le compromis qu'il accepte de faire sur son œuvre.

Le procédé sur lequel nous souhaitons nous pencher et que nous désignerons comme une *poétique de l'objet* semble admirable pour Butor, parce qu'il permet d'accroître les possibilités du récit romanesque, de concentrer un maximum de sens autour d'un seul objet, voire autour d'un seul mot, sans faire entorse à la trame narrative. Ce procédé apparaît comme une grande réussite de l'écriture balzacienne, qui y trouve le moyen d'exprimer les différents aspects de sa mythologie géographique. Plus précisément, il s'agit d'intégrer au récit des objets dotés d'une grande puissance évocatrice qui amèneront le lecteur à se figurer un lieu, une époque, une culture particulière. Ces objets « se révèlent comme des talismans capables de restituer le temps passé ou perdu, le système auquel ils ont appartenu¹⁵ ». Ce sont le plus souvent des œuvres d'art, en raison du potentiel expressif propre à ce type d'objets :

Certains objets ont un pouvoir poétique plus fort, une « aura » plus forte que d'autres ; ce sont pour Balzac les plus précieux. [...] Si nous savons ce qu'est la poterie romaine, cela peut nous permettre de reconstituer un peu quelque

12 Voir le chapitre sur le chef-d'œuvre inconnu dans les *Improvisations sur Balzac*, *op. cit.*, vol. I, p. 87-117.

13 Michel Butor, *Improvisations sur Balzac*, *op. cit.*, vol. I, p. 114.

14 Michel Butor, *Improvisations sur Balzac*, *op. cit.*, vol. II, p. 81.

15 Michel Butor, *Improvisations sur Balzac*, *op. cit.*, vol. I, p. 92.

choses, mais l'objet a un pouvoir assez faible. En revanche une statue romaine d'une grande qualité nous révèle le monde romain tout autrement. L'œuvre d'art géniale a un rayonnement considérable. Le connaisseur est celui qui sera sensible à son pouvoir.

L'artiste, l'homme sensible, isole les objets particulièrement significatifs parmi les débris des autres époques, même récentes. Le peintre reconnaît ces objets qu'il va mettre dans son atelier. Ils lui permettront de reconstituer dans ses peintures les époques anciennes¹⁶.

À la manière de l'artiste qui collectionne les objets particulièrement significatifs, Butor isole ces objets et nous invite à les considérer comme de véritables textes à l'intérieur même des romans de Balzac. C'est en « lisant » ces objets que l'on peut reconstituer une époque, un système, un lieu. Une peinture de Tenier¹⁷, par exemple, condense différents aspects de la vie hollandaise : la dominance des tons de brun évoque la vie paisible des habitants, d'un calme aussi plat que la terre du pays lui-même ; le tabac et la bière sont une sorte d'analgésique, un élément atténuant qui permet de concilier cette existence sans exaltation avec toutes les merveilles et les objets exotiques qui parviennent en Hollande par la mer¹⁸. C'est justement cet équilibre que le personnage de Balthasar Claës va rompre par l'entremise d'une activité intense et géniale qui causera la perte de sa maison¹⁹. Autre exemple, lorsqu'une mosaïque, contemplée par Raphaël dans le magasin d'antiquités où se trouve la peau de chagrin, offre un abrégé de l'Italie telle qu'elle se conçoit dans l'imaginaire géographique de Balzac :

En touchant une mosaïque faite avec les différentes laves du Vésuve et de l'Etna, son âme s'élançait dans la chaude et fauve Italie : il assistait aux orgies des Borgia, courait dans les Abruzzes, aspirait aux amours italiennes, se passionnait pour les blancs visages aux longs yeux noirs. Il frémissait aux dénouements nocturnes interrompus par la froide épée d'un mari, en apercevant une dague du Moyen Âge dont la poignée était travaillée comme l'est une dentelle, et dont la rouille ressemblait à des taches de sang²⁰.

L'Italie, comme l'Espagne et les pays du Sud en général, est une région où tout se déroule sous le paradigme de la passion : la politique des Borgia apparaît ainsi à travers une scène d'orgie, et les intrigues s'achèvent à la pointe de l'épée d'un homme qu'on imagine aisément en train d'assassiner l'amant de sa femme. D'autre part, les laves du Vésuve et de l'Etna évoquent, avec un écho mythologique, la grandeur passée de l'Italie, aujourd'hui en décrépitude sous les jugs successifs des empires autrichien et français. Cette opposition entre passé et présent s'incarne aussi par l'image de la dague, dont le sang sur la lame, symbole par excellence de la passion et du pouvoir, a fait place à la rouille. Une symbolique semblable sera

16 *Id.*

17 Telle que celle qu'observe Raphaël dans le magasin de l'antiquaire dans *La peau de chagrin* de Honoré de Balzac (voir *La comédie humaine*, 1979, vol. X, p. 72).

18 Michel Butor, *Improvisations sur Balzac*, *op. cit.*, vol. I, p. 158-159.

19 Voir Honoré de Balzac, « La recherche de l'Absolu », *La comédie humaine*, *op. cit.*, vol. X, p. 657.

20 Honoré de Balzac, *La peau de chagrin*. *La comédie humaine*, *op. cit.*, vol. X, p. 71.

développée dans d'autres textes, notamment dans *Massimila Doni*, à travers l'image de la ville de Venise et de ses bâtiments penchés qui s'enfoncent de plus en plus dans leur lagune²¹.

Cette poétique de l'objet, par laquelle Balzac concentre autour d'une œuvre d'art toute une gamme de caractéristiques propres à la géographie imaginaire de ses textes, présente aussi, pour le lecteur d'aujourd'hui, d'autres effets remarquables, bien que ceux-ci soient moins soulignés par Butor. La « lecture » des objets, telle que la propose Butor, permet ainsi non seulement de faire apparaître les caractéristiques de la mythologie géographique de *La comédie humaine*, mais dévoile aussi certains pans de l'Europe réelle du XIX^e siècle. Un exemple probant à cet égard est celui des œuvres de Bernard de Palissy, dont le rayonnement poétique s'étend jusqu'à l'extérieur de la fiction. Par le même processus que la peinture de Tenier et la mosaïque italienne, un plat de Palissy permet, grâce à son fort potentiel poétique, de reconstituer « tout un aspect de la société royale²² » de la France du XVI^e siècle, comme c'est le cas dans *La peau de chagrin* et *l'Enfant maudit*. Mais la présence de cet objet dans le texte, sa sélection par Balzac au détriment d'une multitude d'œuvres qui auraient sans doute pu assurer un rôle similaire, témoigne d'un intérêt marqué pour Palissy et sa production artistique au XIX^e siècle. Cet intérêt commence à prendre forme vers la fin du XVIII^e siècle, à la suite de la réédition des textes de Palissy par Faujas de Saint-Fond, et continuera de croître au cours des années suivantes, si bien que dans la première moitié du XIX^e siècle, on n'hésite guère à le rapprocher de figures majeures comme Rousseau, Descartes, Galilée et même Montaigne, tandis que ses œuvres acquièrent de plus en plus de valeur aux yeux des collectionneurs, tant en Europe qu'en Amérique. On comprend ainsi facilement toute la force poétique entourant la personne de Palissy, d'autant plus que la mise au point de sa recette des émaux est entourée d'une véritable aura légendaire selon laquelle l'artiste, réduit à ses dernières extrémités, en serait venu à brûler son propre plancher pour mener ses expériences à terme²³. Néanmoins, si la référence à la Renaissance devait résonner très fort aux oreilles des lecteurs contemporains de Balzac, on ne peut imaginer un tel résultat à une époque comme la nôtre, l'émailleur étant redevenu l'objet d'une relative indifférence. De plus, l'image de Palissy qui perdure de nos jours est largement redevable aux auteurs et artistes du XIX^e siècle, et c'est ce contexte, cette époque qui apparaît en filigrane lorsque Balzac met en scène des œuvres de l'illustre émailleur. Cela démontre toute l'importance du lecteur dans la poétique de l'objet : l'analyse de Butor ne fait pas que révéler un procédé d'écriture, mais elle propose aussi les modalités d'une lecture tirant le meilleur profit de la prose balzacienne, d'une lecture idéale.

21 Sur la place de l'Italie dans l'imaginaire balzacien, voir l'analyse de *Massimila Doni* (Michel Butor, « Venise en Phénix. *Massimila Doni* », *Improvisations sur Balzac, op. cit.*, vol. I, p. 59-85).

22 *Ibid.*, p. 198.

23 Voir Anne-Marie Lecoq, « Mort et résurrection de Bernard de Palissy », *La revue de l'art*, n° 78 (1987), p. 14, et l'introduction de Jean-Pierre Poirier à *Bernard Palissy, le secret des émaux*, Paris, Flammarion (Pygmalion), 2008.

Pour Butor, qui insiste sur la modernité de l'écriture de Balzac, l'utilisation du potentiel poétique des objets constitue sans doute l'une de ses virtuosités qui ne trouveront leurs échos les plus remarquables qu'au cours du XX^e siècle²⁴, notamment dans ses propres œuvres. Véritables vecteurs idéologiques de la géographie balzacienne, les objets multiplient les possibilités de lectures :

L'atelier [qui contient ces objets], pour le spectateur qui entre, n'a plus de limites ;
les objets sont des fenêtres donnant sur d'autres lieux, d'autres époques²⁵.

Nouvelle géographie

Il n'est guère surprenant de constater que la géographie est mise de l'avant dans la réflexion de Butor, puisqu'il s'agit de l'un des thèmes les plus importants de sa propre œuvre²⁶. En s'attardant sur cette facette de sa production, on remarque que dans la représentation du territoire géographique, Butor reprend à son compte et à sa manière une certaine poétique des objets telle qu'il la décrit chez Balzac. Remarquons que cette conception expressive de l'écriture contraste avec l'image projetée par les nouveaux romanciers en général dans les années 1950 et 1960, dont l'idée dominante était plutôt d'évacuer toute forme de signification de leurs textes²⁷. En ce sens, la lecture de Balzac qui est proposée dans les *Improvisations* est pour Butor une manière de réaffirmer, implicitement, que dans ses propres œuvres, les objets, les lieux, les villes elles-mêmes sont matière à lecture et à interprétation²⁸.

L'emploi du temps est un texte particulièrement riche à cet égard puisque c'est entre autres à travers des objets d'art que le narrateur Jacques Revel découvre et tente d'interpréter et de comprendre la ville de Bleston, en Angleterre, où il résidera pour quelque temps. Au nombre de ces objets, on peut citer le roman *Le meurtre de Bleston*, qui se déroule dans la ville même, et la tapisserie du musée représentant le mythe de Thésée, reflet des déambulations de Revel à travers la ville qui apparaît de plus en plus labyrinthique au fil du texte. De même, dans la vieille cathédrale de la ville, on trouve un autre objet dont la poétique nous renseigne sur la ville de Bleston : un vitrail représentant l'histoire de Caïn assassinant son frère et de l'exil qui s'en suivit.

Rappelons qu'au terme de cet exil, Caïn décide de bâtir une cité où il pourra s'installer. Sur le vitrail, cet épisode revêt une importance particulière puisque les concepteurs de l'œuvre ont choisi de représenter cette cité sous les traits de Bleston. Dès lors, le vitrail se voit investi d'une double signification. D'une part, il

24 Voir « Balzac et la réalité », dans *Répertoire 1. Œuvres complètes de Michel Butor*, édition établie par Mireille Calle-Gruber, 2006, vol. II, p. 87.

25 Michel Butor, *Improvisations sur Balzac*, op. cit., vol. I, p. 96.

26 En témoignent les tomes V, VI et VII des œuvres complètes de l'auteur, qui rassemblent ses textes ayant trait aux questions de territoire et de géographie.

27 La vision de Butor est, notamment, diamétralement opposée à celle de Robbe-Grillet, qui affirmait sans équivoque que le véritable écrivain n'a rien à dire.

28 Voir Mireille Calle-Gruber, *La ville dans L'emploi du temps de Michel Butor*, 1995, p. 15, et Michel Butor, « Les objets », « VIII Transatlantique », *Improvisations sur Michel Butor*, Paris, La Différence, 1993, p. 72-75 et p. 125-138.

se présente comme un document historique qui dépeint la ville telle qu'elle était au XVI^e siècle, à l'époque où fut conçu le vitrail. L'esthétique de l'œuvre et ses qualités plastiques incarnent un savoir-faire et une vision du monde propres à l'Angleterre de la Renaissance et en ce sens, le vitrail est l'élément principal permettant d'inscrire la ville dans un continuum historique. Cet ancrage temporel constitue un point de repère non négligeable qui s'oppose à l'angoisse et à la peur qui émanent de Bleston alors que le narrateur Jacques Revel peine à s'orienter à travers les dédales de la cité et qu'il se frotte aux difficultés de communication imposées par la barrière de la langue. D'autre part, la représentation de la ville sur le vitrail de Caïn invite aussi à une autre lecture, à la fois concurrente et complémentaire de celle qui insiste sur la valeur historique de l'objet, où l'origine de Bleston est assimilée à la légende biblique. La ville serait donc celle construite par Caïn et serait le berceau de sa descendance. Bien sûr cette version ne peut être plausible sur le plan rationnel, mais elle traduit admirablement la « structure idéographique » de Bleston où perdure :

une sorte de vocation [...] pour la violence et les rapports belliqueux ; comme si la guerre personnelle que mène Revel [...] l'enracinait dans une tradition lointaine, remontant à l'époque ancienne²⁹.

Il plane en effet sur cette cité maudite une constante menace fratricide qui se manifeste autant dans *Le meurtre de Bleston*, dont l'intrigue fait écho à la thématique du vitrail, que dans les relations tendues entre les différents personnages masculins, Jacques, Lucien et James, successivement impliqués dans une lutte amoureuse où ils cherchent à séduire les sœurs Bailey. Le meurtre du frère est aussi évoqué à travers l'accident d'auto de Georges Burton, auteur du *Meurtre de Bleston*, « dont son ami Revel se sent coupable comme d'un geste fratricide pour avoir révélé l'identité et le lieu de résidence de l'écrivain³⁰ ».

En offrant ainsi différentes perspectives de lecture, le vitrail de Caïn s'inscrit dans la continuité de la poétique des objets chez Balzac. Alors que cette poétique permettait de rendre compte des différents aspects d'une mythologie géographique, le vitrail est lui aussi une véritable surface lisible où se conjuguent un passé à la fois historique et légendaire, de même que les caractéristiques contemporaines des lieux de l'action. Rappelons que chez Balzac, le fait d'utiliser le pouvoir poétique des objets était le moyen d'intégrer la structure idéologique des lieux à la trame romanesque. Selon Butor, c'est là un avantage immense pour l'écrivain puisqu'il repousse ainsi les limites des possibilités offertes par le roman. Dans *L'emploi du temps*, la poétique de l'objet possède aussi cette particularité de se fondre parfaitement dans l'intrigue qui, d'ailleurs, pourrait presque se résumer à une tentative d'interpréter un réseau fourmillant de signes souvent paradoxaux ou contradictoires. Mais dès lors que l'écriture de Butor s'éloigne définitivement de la forme romanesque, on retrouve dans certains textes une mise en œuvre beaucoup plus consistante de la poétique

29 Mireille Calle-Gruber, *La ville dans L'emploi du temps de Michel Butor*, op. cit., p. 69.

30 *Ibid.*, p. 70. Notons que le sentiment de culpabilité que Revel éprouve à la suite de l'accident de Burton s'interprète aussi en termes œdipiens. Les systèmes de signification de *L'emploi du temps* ne sont pas univoques, ce qui distingue le roman de Butor de la pratique romanesque balzacienne qui ne met pas de l'avant une telle polysémie.

des objets. *Mobile : étude pour une représentation des États-Unis* est sans aucun doute l'une des pièces maîtresses de cette approche plaçant les objets au service d'une représentation du territoire géographique.

Mobile propose une représentation du territoire qui se définit par une multiplicité des approches. Même en s'en tenant aux approches thématiques, l'abondance et la variété des lectures entourant cet ouvrage démontrent à elles seules la pluralité des perspectives proposées par le texte :

Thematic analysis has yielded equally rewarding results. Among the many themes identified by successive generations of Butor critics, the following have proved to be particularly rich topics of enquiry : racial and religious difference and division ; the guilt and angst of the white colonizer ; exploration, exploitation, and oppression ; the relationships between language and landscape and between topology and topography ; consumption, exhaustion, and extinction ; nostalgia and the durability of Old World customs and creeds³¹.

Ici encore, l'objet sera utilisé de manière à conjuguer ces différentes approches. Les illustrations de l'ouvrage de John James Audubon, *The Birds of America*, évoquent le territoire sauvage d'avant les premiers Européens, mais expriment aussi « la volonté de l'Amérique du XIX^e siècle d'immortaliser la grandeur et l'immense diversité de ses paysages, de sa flore et de sa faune et sa détermination d'arriver à une domination du monde naturel³² ». Les automobiles, Mercury, Dodge, Buick, Cadillac, qui sillonnent le texte font résonner le thème de la route, qui à la fois découpe le territoire et permet de s'y déplacer. Ces « longues voitures³³ » projettent aussi l'image d'une certaine forme de succès, du moins tel qu'il pourrait se profiler selon le stéréotype du rêve américain, avec un goût pour le luxe et l'opulence.

À la différence de *L'emploi du temps*, la poétique de l'objet dans *Mobile* ne s'oriente pas autour de quelques objets d'art extrêmement chargés symboliquement, mais procède plutôt par listes, par énumérations. Le texte étant dépourvu d'intrigue ou de trame narrative, les objets sont nommés de la façon la plus simple, parfois accompagnés d'une brève description, mais le plus souvent dans leur déconcertante banalité :

- bouteille de crème,
- fer,
- bouteille de lotion, [...]
- iode, [...]
- boîte de poudre, [...]
- 54 cotons-tiges³⁴.

31 Jean H. Duffy, « Cultural Legacy and American National Identity in *Mobile* », *Modern Humanities Research Association*, vol. 98, n° 1 (2003), p. 44.

32 *Ibid.*, p. 45.

33 Voir la quatrième de couverture de Michel Butor, *Mobile : étude pour une représentation des États-Unis*, *op. cit.*

34 Michel Butor, *Mobile : étude pour une représentation des États-Unis*, *op. cit.*, p. 249-250.

La plupart des objets décrits jusqu'ici s'apparentaient plus ou moins à des œuvres d'art. La peinture de Tenier, la mosaïque admirée par Raphaël, le plat de Palissy, le vitrail de Caïn, sont tous des objets de valeur dont le statut artistique et symbolique n'est pas à discuter. Pour représenter les États-Unis, *Mobile* met en scène quantité de babioles, d'objets quotidiens, de curiosités utilitaires ou non que l'on retrouve dans les catalogues Sears, les pharmacies ou les attractions touristiques de tout le pays. Si l'œuvre d'art est présente dans le texte, elle est néanmoins reléguée au second plan par cette foule hétéroclite qui s'accroît au fil des listes et des énumérations. C'est à juste titre que Mireille Calle-Gruber parle d'un « art de chiffonnier³⁵ » pour désigner cette manière d'exploiter des objets a priori dépourvus de valeur artistique.

C'est avant tout par un effet d'accumulation que Butor arrive à faire parler ce qui relève du banal. Pour cette raison, les objets prolifèrent dans *Mobile* de manière à constituer un tout signifiant. Pris séparément, aucun ne stimule véritablement l'imagination du lecteur. Ce n'est que dans un contexte d'énumération et de foisonnement que l'ensemble évoque peu à peu certains lieux, certaines habitudes ou encore un mode vie, de sorte que la surabondance devient ici signe d'éloquence.

D'autre part, *Mobile* met aussi à profit une multitude d'objets qui ont, contrairement aux simples cotons-tiges et aux bouteilles de crème qui défilent de page en page, la particularité de susciter, soit par leur étrangeté, leur kitsch ou leur mauvais goût³⁶, une image immédiate et très concise de divers aspects de la vie sociale. Par exemple, le « “Wet Guard”, qui souvent met fin au désolant désagrément du lit mouillé en deux, trois, quatre semaines seulement³⁷ », évoque une facette très spécifique de la vie familiale et de la relation entre parents et enfants. De même, l'espace de quelques lignes seulement, le réveille-matin « Airline [qui] rend le réveil presque amusant, [et qui] va jusqu'à mettre en train le café ou les toasts³⁸ », laisse entrevoir la routine matinale du travailleur. L'ensemble de peinture à numéro « Médaille d'Or royale [permettant de créer] une charmante image, même si vous n'avez jamais tenu de pinceau auparavant³⁹ » peut évoquer brièvement les loisirs de la classe moyenne.

Parmi ces diverses curiosités, on trouve un immense objet qui est l'un des éléments centraux du texte : le parc *Freedomland*. Avec ses différentes attractions, ses différentes régions, et surtout avec sa thématique générale centrée sur l'histoire des États-Unis, ce parc d'attractions apparaît presque comme une modélisation caricaturale du texte. C'est sur ce ton parodique que le prospectus publicitaire de *Freedomland* est repris en quatrième de couverture de l'ouvrage :

Vivez aujourd'hui avec votre famille la rigolade, l'aventure, le drame du passé, du présent et du futur de l'Amérique ! [...] Excitation ! Aventures ! Éducation !

35 Mireille Calle-Gruber, « Un art de chiffonnier. À la découverte des géographies littéraires », *Œuvres complètes de Michel Butor. Le génie du lieu 1, op. cit.*, vol. V, p. 7.

36 Voir à ce sujet l'article de Françoise Van Rossum-Guyon, « *Mobile* mode d'emploi, “notes sur la *Cliffon's cafeteria*” », dans Mireille Calle-Gruber (dir.), *Butor et l'Amérique. Actes du colloque de Queen's University*, Paris, l'Harmattan, 1998, p. 93-102.

37 Michel Butor, *Mobile : étude pour une représentation des États-Unis, op. cit.*, p. 284.

38 *Ibid.*, p. 65.

39 *Ibid.*, p. 175.

[...] Feuilletez les ouvrages du grand peintre naturaliste John James Audubon, lisez les déclarations du président Jefferson, et suivez un véritable procès de sorcières ! [...] Regardez les Américains, vivez avec les Américains, roulez dans leurs longues voitures, survolez leurs aérodromes, déchiffrez leurs enseignes lumineuses, flânez dans leurs grands magasins, plongez-vous dans leurs immenses catalogues, étudiez leurs prospectus, arpentez leurs rues, dormez sur leurs plages, rêvez dans leurs lits⁴⁰ !

Au-delà de sa dimension ludique, ce court texte annonce le projet de Butor d'aborder, sous une forme inusitée, la question du territoire au moyen d'approches historique, personnelle, culturelle, sociale. En ce sens, *Mobile*, comme *L'emploi du temps* et *La comédie humaine*, met de l'avant une vision du territoire reposant sur une pluralité de facteurs complémentaires. Bien qu'ils représentent les repères géographiques selon des esthétiques et des formes différentes, les deux ouvrages de Butor font valoir une conception expressive de l'objet qui, renouvelée et portée jusqu'à d'audacieuses limites, se fait néanmoins l'écho d'un travail poétique amorcé par Balzac au XIX^e siècle.

Notre objectif était de montrer comment la lecture de *La comédie humaine* présente dans les *Improvisations* permet de relier des œuvres de Balzac et de Butor, même celles dont la forme est particulièrement inhabituelle, en suivant les développements d'un même thème. En nous intéressant à la géographie imaginaire, un axe important de l'ouvrage critique, nous avons constaté que Butor décrit une voie qu'il a lui-même empruntée dans certains textes. La représentation du territoire géographique dans *L'emploi du temps* et *Mobile* peut être vue comme une reprise de la poétique de l'objet de Balzac, mais poussée jusqu'à de nouvelles limites et expérimentée à l'intérieur de formes nouvelles. Cette analyse montre également que les *Improvisations* sont, pour leur part, une entreprise plurivoque. Bien que l'ouvrage expose en profondeur une certaine vision de *La comédie humaine*, on sent bien que cette vision, de même que l'analyse qui en découle, sont indissociables du travail d'écrivain de Butor. En ce sens, les *Improvisations* offrent un portrait de Balzac qui, bien que valable en soi, ne prend tout son sens que lorsqu'il débouche sur une réflexion plus large vers l'œuvre de Butor. En jetant les bases d'un dialogue entre les œuvres des deux écrivains, elles se posent comme un relais ou un intermédiaire entre leurs esthétiques et invitent à les mettre en relation. Pour y arriver, il faut toutefois se prêter à l'exercice et relire Balzac avec les lunettes de Butor. C'est dans cette optique que le vitrail de Caïn et que les listes de *Mobile* apparaissent comme les héritiers des ateliers et magasins d'antiquaires balzaciens.

40 Voir la quatrième de couverture de Michel Butor, *Mobile : étude pour une représentation des États-Unis*, op. cit.

Références

- ANDREOLI, MAX, « L'Europe mythique de "La comédie humaine" », *L'année balzacienne. Balzac et l'Europe*, nouvelle série 13, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 287-308.
- BALZAC, Honoré de, *La comédie humaine*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 12 vol., 1979.
- BUTOR, Michel, *Mobile : étude pour une représentation des États-Unis*, Paris, Gallimard, 1962.
- , *Improvisations sur Balzac I*, Paris, La Différence, 1998.
- , *Improvisations sur Balzac II*, Paris, La Différence, 1998.
- , *Improvisations sur Michel Butor*, Paris, La Différence, 1993.
- , *Œuvres complètes de Michel Butor*, édition établie par Mireille Calle-Gruber, Paris, La Différence, 12 vol., 2006.
- CALLE-GRUBER, Mireille, *La ville dans L'emploi du temps de Michel Butor*, Paris, Nizet, 1995.
- DUFFY, Jean H., « Cultural Legacy and American National Identity in *Mobile* », *Modern Humanities Research Association*, vol. 98, n° 1 (2003), p. 44-64.
- LECOQ, Anne-Marie, « Mort et résurrection de Bernard de Palissy », *La revue de l'art*, n° 78 (1987), p. 26-35.
- WÆLTI-WALTERS, Jennifer, *Michel Butor*, Atlanta, Rodopi, 1992.
- WESTPHAL, Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes », *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM, 2000, p. 9-39.