

Du théâtre aveugle au texte-partition : les œuvres radiophoniques de Michel Butor.

Marion Coste

Introduction

Quand on écoute la radio, on devient aveugle. Ce que les yeux voient n'a plus d'importance dans la perception que nous avons par l'intermédiaire des oreilles. Le texte est plus auditif, mais il doit aussi faire voir : la syntaxe n'est pas la même.

Michel Butor a défini ainsi la spécificité de ses textes radiophoniques dans l'entretien qu'il m'a accordé en juillet 2015. De façon assez attendue, la diffusion radiophonique l'amène à privilégier la dimension sonore du langage, transformant la « syntaxe », mot qui désigne ici les principes de liaisons qui unissent les mots d'un même texte : je verrai que les mots s'associent les uns aux autres au moins autant pour des raisons phonétiques que sémantiques. C'est la première conséquence de la destination radiophonique de l'œuvre : l'impératif de faire sens, sans disparaître totalement, s'efface devant celui de faire chanter la langue.

Cependant, le texte « doit aussi faire voir », compenser le défaut de vision de la radio. En effet, l'une des particularités de ces textes par rapport aux autres pièces radiophoniques de cette époque est qu'ils ont été écrits à la fois pour être lus et récités : la version écrite n'est pas postérieure à la version récitée. Michel Butor évoque la nécessité de susciter des images dans l'imagination de l'auditeur par le seul biais de l'ouïe ; mais on peut comprendre aussi que l'écrivain pense à l'effet que le texte doit produire pour le récitant et pour le lecteur qui ne bénéficiera pas de la réalisation radiophonique de l'œuvre. Michel Butor a en effet composé *Réseau aérien* et *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, respectivement en 1962 et en 1965, comme des « partitions » – c'est le terme qu'il emploie pour les désigner –, c'est-à-dire des supports écrits qui donnent à voir ce qu'il faut faire entendre.

Grâce au média radiophonique, faire chanter la langue invite l'écrivain à dessiner l'écriture. C'est sur ce passage de l'audible au scriptible que je travaillerai, en me demandant comment la radio permet l'invention d'une nouvelle

syntaxe, auditive et visuelle. Je verrai alors comment un sens inouï se fait jour pour transmettre une critique sociale implicite et impersonnelle.

Réseau aérien rassemble de très courts dialogues, fictifs, entre les passagers de différents avions qui vont de Paris à Nouméa, en passant par un côté ou l'autre de la Terre. *6 810 000 Litres d'eau par seconde* retranscrit les échanges imaginaires des touristes visitant les chutes du Niagara, en les mêlant à des extraits d'*Atala* de Chateaubriand, à des commentaires du « speaker » et du « lecteur » (deux noms qui reprennent la double destination du texte, à la fois la radio et le livre) et à des encarts publicitaires.

I. Faire chanter la langue

a) Écholalie :

Voici l'un des dialogues de *Réseau aérien* :

« g	<i>Nous approche...</i>
h	<i>Porche.</i>
D'or	<i>Lit d'or.</i>
Noir.	<i>Luit en nuit.</i>
f	<i>... s'approchons d'or.</i>
j	<i>Dors.</i>
Nu.	<i>Nouveux.</i>
Noué.	<i>Nœuds d'or.</i>
g	<i>Luisant en nuées.</i>
i	<i>Nous noires nues.</i>
... s'approchons d'or.	<i>L'or.</i>
Libres nuées.	<i>D'Orly la nuit¹. »</i>

¹ BUTOR Michel, *Réseau aérien*, dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, t.V, Paris, éditions de la Différences, 2007, p. 493-494.

On peut reconstituer la phrase qui sous-tend cette discussion : « Nous approchons d'Orly la nuit. » Cependant, par le jeu des sonorités, d'autres mots émergent : le « proche » de « approche » fait entendre par paronymie « porche », dont est ensuite extraite la syllabe « or », qui est aussi la première de « Orly ». Vient ensuite le « lit d'or » qui reprend les deux syllabes de « Orly ». « D'Orly » permet de faire entendre l'impératif « dors ». Le « ly » de « Orly » se mélange à « nuit » pour donner « luit » qui devient « luisant » et « libres ». Nuit se réduit à « nu » puis devient « noueux » et « noué ». On peut parler d'écholalie, dans le sens où en parle Derrida à propos du mythe d'Écho et Narcisse dans *Échographie de la télévision*² : Écho reprend les derniers sons des paroles de Narcisse, et en fait du sens inattendu. Les mots ne sont pas unis les uns aux autres par des rapports sémantiques mais par des rapports phonétiques. Sans cesse les sons sont répétés.

Ce travail des sonorités ne se fait pas au détriment du sens, ou plutôt, il fait émerger un sens inouï au cœur même d'une phrase tristement banale et descriptive (« Nous approchons d'Orly la nuit »). Par les glissements phonétiques, le fantasme s'invite (« Nous noires nues »), ce qui est corroboré par le fait que ce dialogue a lieu au cœur de la nuit, comme le signifie l'usage des italiques. En effet, Michel Butor précise au début du texte : « Les italiques indiquent la nuit, enregistrement sourd avec réverbération.³ » Une intimité se donne à entendre : « Nous approche », qui unit un sujet pluriel à un verbe conjugué au singulier, traduit peut-être l'osmose des deux jeunes femmes qui parlent ici. Les « Nœuds d'or » peuvent alors être compris comme ceux qui les unissent. De plus, Orly devient synonyme de luxe, voire de luxure, en devenant un « lit d'or ». Les sons des mots sauvent ces propos de la banalité, décalent le sens vers l'intime. La radio, art du temps uniquement, efface l'espace, crée un non-lieu propice au rêve ou au fantasme, où tout peut se dire, comme dans ces avions en transit autour de la terre, qui ne sont réellement nulle part. La disparition de l'espace crée une forme d'intimité entre celui qui parle et celui qui écoute : c'est pour François J. Bonnet l'un des pouvoirs du son.

² DERRIDA Jacques, STEIGLER Bernard, *Échographie de la télévision*, Paris, Galilée, 1996.

³ BUTOR Michel, *Réseau aérien*, *op. cit.*, p. 425.

« À travers l'écoute se projettent et se rapprochent les fantasmes et les mondes imaginaires qui s'établissent au lointain et s'actualisent dans l'intimité.

La vision pose les distances, assume les obstacles. Elle jalonne l'espace. Le son traverse les obstacles, vole et se propage à des kilomètres. Un son, même lointain, peut être entendu, tout en s'appréhendant, toujours, *dans le creux de l'oreille*. L'écoute réalise l'intimité des lointains, la mise à proximité des distances. Elle peut transcender l'espace, en tout cas en modifier le rapport. Elle concilie deux pôles, sans jamais les assimiler l'un à l'autre, engendrant une proximité, une intimité, superposée à une distance, un éloignement⁴. »

Le jeu d'écho que j'ai noté dans *6 810 000 Litres d'eau par seconde* se retrouve entre les occurrences des voix dans *Réseau aérien*. En effet, les différents dialogues sont dits par dix acteurs, cinq femmes et cinq hommes. L'auditeur peut donc chercher à reconnaître les grains des voix pour pouvoir restituer la totalité d'une conversation en mettant mentalement bout à bout les dialogues qui font tous six répliques. Son écoute n'est donc pas linéaire : il passe mentalement d'un dialogue à un autre, en mettant entre parenthèses tous ceux qui les séparent. Se met alors en place une autre sorte d'écoute.

b) Écoute flottante

Le son, par essence, est éphémère. Non seulement la diffusion radiophonique efface l'espace, comme je l'ai vu précédemment, mais elle transforme aussi la temporalité, interdisant à l'auditeur la thésaurisation des instants, et donc la construction d'une continuité. Le retour en arrière est possible quand on lit, mais pas quand on écoute une diffusion radiophonique. François Bonnet, dans *Les Mots et les sons*, explique :

« L'enregistrement sonore (et son processus associé de relecture qui n'est rien d'autre que la re-présentation du son mis en mémoire) ne fait que reproduire, à l'infini si cela lui chante, le cycle d'apparition et

⁴ BONNET François J., *Les Mots et les sons, un archipel sonore, op. cit.*, p. 100.

de disparition du son, c'est-à-dire ne fait que révéler, encore et encore, son irréductible fugacité. Il ne le fixe en aucun cas⁵. »

Ce caractère fugace, essentiel au son, ne permet pas de se représenter mentalement de façon complète les structures qui organisent les textes mobiles. L'auditeur perçoit cependant des récurrences, des phrases qui reviennent dans *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, ou au moins les changements et les retours de récitants. Se met alors en place une forme d'écoute flottante, décrit dans le *Dictionnaire international de la psychanalyse* par Alain de Mijolla, qui cite Freud :

« Le médecin analysant s'abandonne, dans un état d'attention uniformément flottante, à sa propre activité mentale inconsciente, évite le plus possible de réfléchir et d'élaborer des attentes conscientes, ne veut, de ce qu'il a entendu, rien fixer en particulier dans sa mémoire et capte de la sorte l'inconscient du patient avec son propre inconscient⁶. »

Il s'agit d'une écoute qui ne hiérarchise plus les informations et qui ne cherche pas à mémoriser le message ; elle est capable de découvrir le discours latent sous le discours conscient et elle est sensible aux associations de sons ou de sens entre des mots disjoints.

Sans vouloir forcer le rapprochement, il me semble que l'écoute qu'impliquent les textes radiophoniques partage des points communs avec cette écoute flottante : elle se désintéresse du message conscient porté par les voix des passagers (ces messages, très banals, ont été conçus pour être particulièrement inintéressants) et se concentre plutôt sur le retour d'un son ou d'un thème pour découvrir un discours latent dans le texte, comme le discours raciste qui se fait jour dans *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, j'y reviendrai. Elle parvient à mettre en rapport des éléments entendus les uns après les autres, comme s'ils étaient « fondus pour ainsi dire ensemble ».

⁵ BONNET François J., *Les Mots et les sons, un archipel sonore*, Mercuès, Éditions de l'éclat, 2012, p. 13.

⁶ DE MIJOLLA Alain, *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Paris, Hachette, 2005.

Cependant, cette écoute flottante n'annule pas tout à fait la frustration de l'éphémère : le lecteur sent qu'une partie du texte lui échappe, ce qui le pousse probablement à aller voir la version écrite de ces textes, dont je parlerai bientôt.

c) La stéréophonie de *6 810 000 Litres d'eau par seconde*

La critique sociale, présente dans ces deux textes (*Réseau aérien* montre une forme de solitude moderne à travers ces dialogues très brefs, banals, où rien ne se dit, et *6 810 000 Litres d'eau par seconde* fait émerger les discours racistes), passe par des voix transversales qui se dégagent des rapprochements de différents dialogues : en effet, la radio, parce qu'elle efface les corps et rend la différenciation des récitants difficiles, permet de faire émerger une critique sans l'assigner à quelqu'un en particulier. Voix sans origine, la radio peut faire entendre des discours condamnables sans pour autant condamner un individu en particulier. Michel Butor dénonce des discours, racistes ou insipides, et non pas des personnes, ce qui participe à l'impression d'optimisme qui se dégage de son œuvre : en travaillant la langue, on peut contrer le racisme et les autres dérives de notre époque, qui sont avant tout, pour l'écrivain, des dérives langagières. La radio comme non-lieu, comme art du temps et non pas de l'espace, permet cette critique impersonnelle, littéraire, que chaque lecteur peut s'approprier librement. On peut comprendre de cette manière aussi la disparition du personnage chez cet écrivain : dissocier le discours de son porteur permet de condamner certains discours tout en rachetant la communauté humaine qui les a produits.

Revenons maintenant sur le discours raciste latent dans *6 810 00 Litres d'eau par seconde*. Il est rendu audible par la stéréophonie, nouvelle technologie dont l'œuvre exploite les possibilités. Quand plusieurs dialogues se croisent, Michel Butor indique qu'il veut qu'on efface parfois l'un, parfois l'autre, suivant leur répartition sur les deux canaux. Il utilise alors ce que Pierre Schaeffer appelle le « pouvoir de grossissement » de l'enregistrement :

« Le microphone, comme son nom l'indique, a un pouvoir grossissant. La caméra aussi, bien que son nom ne l'indique pas. La légende veut que Griffith ait été si bouleversé par la beauté d'une actrice en train de tourner une scène qu'il lui demanda de recommencer la même scène,

pour la filmer de tout près cette fois. Griffith venait d'inventer le gros plan. Malraux, qui rapporte cette anecdote, ajoute qu'elle « montre bien en quel sens s'exerçait le talent d'un des grands metteurs en scène du cinéma primitif, comment il recherchait moins à agir sur l'acteur (en modifiant son jeu, par exemple) qu'à modifier son rapport avec le spectateur en augmentant la dimension de son visage ». Ce visage, à présent, emplit l'écran. Que la caméra se rapproche encore, et l'œil, isolé, se met à vivre pour son propre compte, d'une vie animale, angoissante. Le micro peut conférer la même importance puis, s'il pousse plus loin le grossissement, la même dimension d'étrangeté à un chuchotement, au battement d'un cœur, au tic-tac d'une montre. Entre plusieurs plans, sonores ou visuels, il devient possible d'aménager des rapports arbitraires, de renverser les proportions, de contredire l'expérience quotidienne⁷. »

Le rapprochement avec le gros plan du cinéma permet de comprendre que ces différences de cadrage sont signifiantes et transforment notre appréhension de l'objet. Voici un extrait de *6 810 000 Litres d'eau par seconde* :

« CHARLES	Bien sûr, nous n'avons rien contre les Noirs.	
	Pruiné.	ABEL
DIANA	Mais c'était désagréable à la fin.	
	Cœur jaune.	BETTY
CHARLES	Et puis pour les enfants...	
	Étamines noires.	ABEL
DIANA	Quand ils rentraient de classe et que leurs camarades les voyaient s'engager dans une rue de Noirs.	
	« Great City. »	BETTY
CHARLES	Il n'y avait pas moyen d'aller les chercher en voiture tous les jours.	
	Grande ville.	ABEL
DIANA	Il n'y avait pas moyen de leur expliquer non plus.	

⁷ SCHAEFFER Pierre, « Notes sur l'expression radiophonique », dans *De la musique concrète à la musique même, op. cit.*, p. 83-94.

D'un côté, on lit le discours de deux jeunes mariés, Betty et Abel, à propos des fleurs qu'ils regardent. Ils utilisent un vocabulaire précis et des noms de couleurs rares, comme « pruiné ». Une certaine poésie émane de cette discussion. Au contraire, Diana et Charles, « vieux couple », échangent des propos racistes. Des croisements s'effectuent entre ces deux dialogues, alors que les personnages ne sont pas censés s'entendre : « Great city », qui est pour Betty le nom d'une fleur, prend des accents ironiques pour le lecteur, puisque cette réplique intervient juste après que Diana a expliqué qu'il existe « une rue des Noirs » dans sa ville, où règne donc manifestement la ghettoïsation. La critique, implicite, n'est assumée par aucun personnage mais plutôt par une voix transversale, qui émane des appositions de différents dialogues. Pour ce passage, Michel Butor indique :

« à gauche :
assez fort :
CHARLES et DIANA : vieux ménage.

à droite :
pas trop fort :
ABEL et BETTY : “just
married”⁹. »

Le discours poétique d'Abel et Betty est écrasé par le racisme des deux autres, par le simple jeu de la stéréophonie, qui permet de « grossir » certains sons par rapport à d'autres.

Voyons maintenant comme Michel Butor traduit sur la page ces effets sonores.

II. Dessiner l'écriture

⁸ BUTOR Michel, *6 810 000 Litres d'eau par seconde*, dans *Œuvres complètes de Michel Butor*, t.V, *op. cit.*, p. 626.

⁹ *Ibid.*, p. 613.

Ces textes, comme des partitions, se lisent avec les oreilles : la structure typographique permet d'imaginer une mise en temps, permet de savoir quelle voix se superpose à quelle autre ; l'organisation temporelle de l'œuvre (la superposition de certaines voix, les parallèles, les échos) devient spatialement visible. Mais ces textes s'écoutent aussi avec les yeux : l'oreille repère des retours de cellules, et mentalement on imagine alors une sorte de schéma qui, sans imiter parfaitement le texte écrit ou la partition, donne à voir spatialement l'organisation des voix. Pour comprendre cette continuité du sonore au visuel, les notions de « rythme oral » et « rythme typographique » d'Henri Meschonnic sont éclairantes :

« On verra, passant de l'oral au visuel, que précisément il n'y a pas d'hétérogénéité entre les deux, mais un passage, et une continuité. La scène racontée par Valéry de la lecture que lui a faite Mallarmé du *Coup de dés*, « Je crois bien que je suis le premier homme qui ait vu cet ouvrage extraordinaire », cette scène est comme la scène primitive des rapports entre le visuel et la voix, entre le rythme oral et le rythme typographique : « Sur sa table de bois très sombre, carrée, aux jambes torses, il disposa le manuscrit de son poème, et il se mit à lire d'une voix basse, égale, sans le moindre « effet », presque à soi-même...¹⁰ » L'entrée du blanc, et du théâtre mental, dans la page, se fait en rentrant les blancs dans la voix. Voix blanche, autrement que pour Camus. Qu'on passe ensuite aux expériences phoniques de dada, au poème optophonétique de Raoul Haussmann, le phonique passe à l'optique, il produit sa typographie¹¹. »

La notion de rythme telle que la travaille Meschonnic permet d'imaginer une « continuité » entre l'oral et le visuel, entre la partition du texte et sa réalisation radiophonique. Cela vaut pour la tonalité spécifique, la « voix blanche », sans « effet », utilisée par Mallarmé. De même, la typographie indique une façon de dire ou d'enregistrer dans les deux textes de Michel Butor, qui nous indique dans la page préliminaire de *Réseau aérien* que les italiques signalent une certaine sonorité, comme je l'ai déjà vu.

La continuité entre l'oral et le visuel concerne surtout « l'entrée du blanc [...] dans la page ». Les blancs typographiques ne sont pas seulement là pour traduire

¹⁰ VALÉRY Paul, *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*, Paris, NRF, 1960.

¹¹ MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, chapitre « l'espace du rythme » p. 296.

les silences de la prononciation orale, mais participent à la structure du texte. « Pour signifier, il faut que le blanc devienne une structure écrite, qu'il entre dans les contraintes du texte¹². » Le blanc n'est pas la traduction du silence, ou pas seulement : Henri Meschonnic souligne en effet le manque d'exactitude de ce type de rapprochement. Il paraît difficile d'établir une correspondance précise entre l'espace occupé par le blanc sur la page et le temps occupé par le silence dans la prononciation orale. Sans pour autant nier le fait que le blanc traduit parfois un moment de silence dans la récitation, il est plutôt un élément de structure dans le texte de Michel Butor, puisqu'il permet de différencier les parties et de créer des effets de simultanéité. Le blanc « entre dans les contraintes du texte » de Michel Butor puisqu'il permet de mettre en évidence sa structure fuguée, c'est-à-dire la manière dont les dialogues se superposent et font revenir un même motif de voix en voix. Les blancs montrent que ce texte est écrit à la manière d'une partition, que la superposition des lignes ne signifie pas un enchaînement linéaire mais une coïncidence dans le temps : dans un texte traditionnel, la seconde ligne est lue après la première. Ici, on a l'impression que toutes les lignes devraient être lues ensemble, par exemple dans les pages de *6 810 000 Litres d'eau par seconde* dans lesquelles on trouve le nom du mois en capitales répété sur toute une ligne en bas de la page. On est alors bien proche du *Coup de dés* de Mallarmé : ces mots en capitale font l'impression d'une basse qui accompagne le reste du discours.

L'attention portée au dessin des lettres sur la page permet d'inventer de nouvelles façons de faire sens. Ainsi, la très grande présence du blanc dans *Réseau aérien* suggère la solitude dont semblent souffrir les passagers. De même, l'impression que les voix se superposent dans *6 810 000 Litres d'eau par seconde* laisse imaginer le vacarme des Chutes et l'absence d'attention que se portent les touristes.

Les blancs dans la page sont aussi des « rythmes typographiques » qui indiquent des « rythmes oraux ». Ils permettent de repérer verticalement le retour d'un groupe de lettres (pensons au « or » dans l'exemple de l'extrait cité ci-dessous), et laissent imaginer une lecture vocale qui accentuerait cette syllabe, quitte à amoindrir les autres, comme dans le « si beau / (aus)si beau », où le « aus », fondu

¹² *Ibid.* p. 304.

dans le « eau » de la syllabe précédente, est probablement prononcé très faiblement, afin de laisser entendre la répétition « si beau » :

« i	<i>Ils sont si...</i>
j	<i>Et si...</i>
	<i>Mais si...</i>
	<i>Ah, si...</i>
g	<i>Lui.</i>
h	<i>Beau.</i>
	<i>Si beau.</i>
	<i>Aussi beau.</i>
	<i>Toi aussi</i> ¹³ . »

D'autre part, on voit bien comment dans *Réseau aérien* les marges sont significatives : les paroles de *j* sont plus décalées sur la droite que celles de *i*, ce qui permet de les identifier.

Enfin, remarquons que *Réseau aérien* propose une série de pictogrammes, petits avions ou visages souriants, qu'on peut lire comme le chaînon manquant dans la continuité qui unit l'écriture et le dessin. Trop stylisés pour être considéré comme un dessin, ils imitent cependant trop clairement des éléments visuels pour être lus comme des lettres : la liste des pictogrammes et leur signification se trouve en tête du livre.

Conclusion : du sens aux sens

Les pièces radiophoniques de Michel Butor modifient la lecture : il ne s'agit plus d'accéder au sens, au singulier, du message, mais de percevoir ce dernier dans ses qualités sensibles, visuelles ou auditives. La radio fait émerger un corps, invisible mais audible, intime comme le grain d'une voix. Il est alors nécessaire, pour écrire cette présence sensible, d'en revenir au dessin des lettres : le blanc de la page n'est plus un vide mais une matière que vient modifier, ou non, la présence de l'encre.

¹³ BUTOR Michel, *Réseau aérien*, op. cit., p. 493.

L'appréhension sensitive de ces œuvres ouvre alors de nouvelles possibilités de faire sens : la stéréophonie devient une façon de montrer comment certains discours sont écrasants, et le blanc, qui empiète toujours plus sur les répliques de plus en plus brèves de *Réseau aérien*, traduit la grande solitude qui règne entre les passagers de ces avions. Littérature, musique et dessin s'unissent pour faire entendre l'inouï et lire l'inscriptible : le grain du papier traduit le grain de la voix.