

# L'ESPACE DANS LES ŒUVRES BUTORIENNES

Pr. NADIA BIROUK

Avec Michel Butor, l'espace prend d'autres significations et pousse le lecteur à repenser la réalité et ses incarnations. Il ne s'agit plus d'une fiction qui nous rassure, mais d'une mise en scène d'un actant agissant, puissant, qui modifie et refait les choses et les êtres. Les œuvres butoriennes sont une rénovation de l'espace et de ses connotations. En effet, nous ne pouvons parler de l'espace et de ses significations en littérature, sans nous référer à Michel Butor. Dans cette intervention, nous essaierons de montrer le poids et la puissance de l'espace dans quelques ouvrages butoriens : *Passage de Milan*, *La Modification*, *L'Emploi du temps*, *Degrés*, *Description de San Marco*, *6 810 000 litres d'eau par seconde* et *Portrait de l'artiste en jeune singe*.

## ▪ *Passage de Milan*

Dans *Passage de Milan*, nous assistons à un événement féérique auquel les habitants d'un immeuble sont conviés. Le lecteur est projeté dans le vif du sujet, et mis dans l'incapacité d'échapper à cette atmosphère de fête. Il est obligé de se mêler aux invités et d'écouter leurs interminables conversations. L'exemple suivant en fournit une illustration :

– *Ah, ne faites pas l'innocente ; je suis sûre que vous savez mieux que moi de qui, de quoi je veux parler.*

– *Je ne vois rien, je vous assure ; pourtant il est à l'âge...*

– *Et ne vous a-t-il pas semblé un peu pâle ?*

– *Eh oui, mauvaise mine, il aurait besoin de vacances.*

– *Voyons, Charlotte, à vous entendre on croirait toujours que nous laissons ce garçon mourir de faim, alors qu'il faut le supplier pour l'avoir à dîner une pauvre fois par semaine.*<sup>1</sup>

La lecture devient une manière d'alimenter l'activité fictionnalisante du lecteur qui doit participer à l'événement et en vivre ses moindres vicissitudes. Nous ne sommes plus des lecteurs oisifs et passifs, mais des personnages qui font l'action, des observateurs qui doivent poursuivre les interactions conversationnelles entre les invités, tout en essayant de comprendre l'essence d'une communication qui arrive à s'épanouir dans la foule. Dans ce cas, cet espace féérique clos et limité permet un excès verbal illimité et met en scène un système

conversationnel qui dévoile les pensées et les points de vue de chaque locuteur. Le lecteur réel adhère, malgré lui, à cette communication implicite et doit, vers la fin de son acte de lecture, dire son dernier mot. D'emblée, le titre de l'œuvre met en valeur un passage. Le texte de l'espace féérique est clôturé et constitue un véritable passage communicatif qui regroupe, pour la première fois, les habitants d'un immeuble en dévoilant leurs pensées et leurs soucis. Ainsi, l'espace devient un alibi pour participer à l'élaboration et à la construction du sens. Le lecteur ne peut que noter les idées des intervenants, commenter leurs façons d'argumenter tout en essayant de déchiffrer le message d'un texte qui semble mettre en relief un endroit féérique, nébuleux, qui devient un réseau de communication symbolique et intense. Ce système nous rappelle que la réalité n'obéit à aucune organisation et que la littérature, lorsqu'elle essaie de la représenter, tourne automatiquement le lecteur en dérision. Il ne s'agit plus de lire un récit classique, mais un récit fragmentaire qui reconstruit, façonne la réalité et l'espace. En outre, chacun de nous est censé vivre le texte, se référer à son propre imaginaire et reproduire sa nouvelle réalité à travers une fiction qui n'est pas la nôtre. Cela veut dire que l'espace dans ce roman devient l'occasion de mener son propre système conversationnel et de repenser son existence, voire son acte de lecture.

- ***La Modification***

Dans *La Modification*, le lecteur réel débarque à l'improviste dans un compartiment de train. Dès les premières lignes, il est impliqué par un vouvoiement écorché et, la valise à la main, est amené à faire un voyage pour régler une affaire de cœur. Encore une fois, l'espace occupe une place prépondérante dans la production du sens au sein de cette œuvre. Le lecteur réel s'identifie à Léon Delmont, le personnage principal de ce roman ; il est obligé de vivre son monologue intérieur, ses retours en arrière, sa situation de voyageur, de médiateur qui commente et observe les autres passagers. Il ne peut échapper à une narration qui alimente son imaginaire et met en scène son propre trajet et ses propres aventures. Dès l'incipit de l'œuvre, le lecteur réel est culpabilisé, mené par le bout du nez, forcé de prendre le train de Paris pour aller à Rome :

*Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser le panneau coulissant. Vous vous introduisez par l'étroite ouverture en vous frottant contre ses bords.* <sup>2</sup>

L'espace est ici clos et mobile à la fois, mais c'est un compartiment de train qui s'ouvre sur d'autres espaces fictifs et imaginaires dans le récit, qui renvoient à d'autres espaces que le

lecteur réel peut s'approprier à partir de sa lecture de ce roman. Léon Delmont a pris le train pour voir sa maîtresse Cécile. L'idée était de quitter son épouse et ses enfants pour refaire sa vie avec une autre femme. Durant ce trajet, il va se rendre compte que Cécile, loin de Rome, perd son charme et son éclat, qu'il est fou amoureux de cette Rome antique et mystérieuse. L'espace n'est plus un simple endroit ou un ornement statique, mais un refuge, un bonheur, une existence et une retrouvaille. Le lecteur réel ne peut comprendre cette adoration charnelle liée à Rome, mais à la fin du trajet, Léon Delmont décide de garder sa femme et ses enfants, car ce voyage lui a permis d'éclairer les choses et de mettre un peu d'ordre dans ses idées. Ainsi, *La Modification* nous montre à quel point une ville comme Rome peut modifier la vie d'un homme qui vit à Paris. Mais le lecteur réel doit garder sa distance et élaborer une autre histoire où ces deux villes seront mises à l'écart.

#### ▪ ***L'Emploi du temps***

Dans *L'Emploi du temps*, l'espace devient une souffrance mortelle, une obsession malade. Depuis les phrases seuils de ce roman, Jacques Revel trace sa misère une fois à Bleston. Ce lieu a cerné cet homme, qui devient incapable de raisonner, de penser, d'aimer sans associer Bleston à sa vie, à ses sensations, ce qui va bouleverser ses décisions et ses projets. L'espace de *L'Emploi du temps* incarne cette crise psychique d'un étranger mis à l'écart. Jacques Revel a du mal à communiquer dans une langue étrangère, il ne peut s'adapter à une ville qui brouille ses pensées. Il a besoin d'une carte pour repérer son chemin et ne peut faire un pas sans se référer à ce document. Dans une crise de colère, il va brûler le plan de Bleston, car en son for intérieur, il espérait se débarrasser de cet espace étouffant, mais il le retrouve dans l'écriture et dans la réécriture de son journal intime. Malgré ces écrits intenses pour se libérer de la pression de Bleston, il ne fait que cristalliser ses idées et sa haine en les concrétisant par écrit. À notre tour, nous nous trouvons face à un personnage paranoïaque qui ne peut coucher sur papier son quotidien. Nous suivons son acte d'écriture dans toutes ses étapes pour découvrir que Jacques Revel a oublié un événement, a supprimé un fait, a réécrit ou modifié un détail, comme c'est le cas dans cet exemple :

*Pendant que j'écrivais hier, ce qui se détachait sur le fond confus et obscur de notre année entière, Bleston, ce qui conditionnait mes phrases, ce qu'il serait donc nécessaire d'interroger pour les éclaircir, c'était cette région du mois d'août pendant laquelle j'avais écrit les pages que je venais de lire, et les régions plus anciennes qu'elles concernaient, fragments d'avril, janvier, et juin, et grâce à*

*ce dernier, un fragment de novembre, donc toute une série de bandes plus ou moins claires séparées par de larges zones d'ombre*<sup>3</sup>

Le texte romanesque en lui-même devient une zone de travail, un espace qu'on doit meubler, démeubler, reconstruire pour pouvoir le comprendre. Le texte butorien se transforme en un lieu de rencontre entre le lecteur et l'auteur réels ; et si *L'Emploi du temps* est un texte inachevé ou en perpétuelle mutation, c'est que Jacques Revel est incapable de se concentrer pour écrire son entourage ou pour le comprendre. Exactement comme le lecteur qui se trouve enlisé dans une histoire d'espace et qui doit à chaque moment réorganiser ou compléter un événement en relation avec son déroulement, avec le temps et le lieu de sa production. Le lecteur réel sent, lui aussi, cette pression infernale d'un espace détesté et active son imagination pour se référer à d'autres espaces possibles, s'il a vécu la même situation. En effet, si le lecteur n'a pas vécu un jour cette pression spatiale, il n'a qu'à reproduire un autre énoncé où le personnage a pu surmonter sa crise et vivre sa vie normalement. À vrai dire, l'espace dans *La Modification* et dans *L'Emploi du temps* contrôle le personnage et ses actes. Léon Delmont et Jacques Revel deviennent des marionnettes sans force, livrés à un espace puissant et agissant, qui modifie leur existence et change leur vie. De là, l'espace possède ce pouvoir fatal d'intervenir et de déranger l'ordre des choses et des êtres.

#### ▪ *Degrés*

*Degrés* est le dernier roman de Michel Butor. L'ouvrage met en relief un espace clos et relatif. Un espace clos, puisqu'il s'agit d'une classe où se déroule une leçon. Un espace relatif, parce que le déroulement de l'action suit un système interactif : professeur/élève ou élève/professeur. Cette interaction s'ouvre sur d'autres espaces fictifs illustrés par l'objet de la leçon, qui varie selon les séances et qui donne à cet espace clos un autre élan et une autre dimension. *Degrés* est un texte raconté trois fois par trois narrateurs différents ayant un lien de parenté. Dans chaque version, l'espace central, qui est la classe, revient pour être approché selon d'autres points de vue narratifs. Dans *Degrés*, l'espace est concentrique, puisqu'il regroupe à chaque fois les mêmes éléments narratifs pour les représenter autrement. Cet espace concentrique<sup>4</sup>, relatif et clos renvoie en même temps à la nature du texte butorien qui fait l'objet d'un lieu de rencontre entre le lecteur et l'auteur réels afin de mener une communication implicite, mais interactive dans la mesure où Butor cherche à faire réécrire son livre par un lecteur capable d'inventer une quatrième version de *Degrés*. À vrai dire, l'énoncé, avec ses différentes versions, pousse le destinataire à reproduire un second texte

différent et à participer à la construction du sens. Butor défie ses lecteurs et leur prouve cette capacité de reproduire les mêmes événements ou de reconstruire le même espace.

La classe comme endroit qui peut apparaître pour certains un lieu banal, devient un prétexte pour écrire trois versions romanesques aussi parfaites et aussi intéressantes les unes que les autres. En effet, la classe, en elle-même, est une source inépuisable de sens qui nourrit l'imaginaire du lecteur réel. Ce dernier voyage à travers son activité fictionnalisante dans d'autres espaces fictifs ou réels qui a vécu. Surtout lorsqu'il s'agit du rapport professeur/élève qui peut faire remonter le lecteur dans le temps et dans l'espace où il a été élève, ou celui, où il est devenu professeur, surtout s'il exerce ce métier, comme c'est le cas dans cet exemple :

*Vous avez au programme le XVIIe et le XVIIIe siècle. L'année dernière, en troisième, vous avez étudié ce qui s'est passé depuis le début de la Révolution française, jusqu'à la fin de la première guerre mondiale ; par conséquent au lieu de suivre le cours du temps, comme vous l'aviez fait depuis la sixième, vous allez remonter en arrière, revenir deux siècles plus tôt. Il est donc nécessaire de vous remettre en mémoire brièvement ce que vous aviez appris il y a deux ans et plus, les grands bouleversements auxquels l'Europe venait d'assister...<sup>5</sup>*

Ainsi le lecteur réel doit se mettre dans la peau du personnage, s'approprier un espace qui n'est pas le sien ou le vivre à travers son activité fonctionnaliste, pour pouvoir comprendre l'interaction à l'œuvre dans le texte. Elève ou professeur, il est obligé d'assumer son acte de lecture et de suivre la leçon jusqu'au bout. Le lecteur réel est désormais mis en question, interrogé, contrôlé, surveillé... Butor semble se réjouir de ce système interactif et conversationnel, lui qui a été professeur de philosophie durant plusieurs années.

#### ▪ **Description de San Marco**

Après avoir écrit quatre romans, Butor trouve que la forme romanesque est saturée et qu'elle ne peut plus représenter la réalité, ce qui va le pousser à créer d'autres formes littéraires méconnues, mais rénovatrices et intéressantes, dans la mesure où elles travaillent sur l'espace et lui procurent un nouveau sens. *Description de San Marco* à titre d'exemple, met en scène la Place San Marco à Venise en Italie. Il s'agit d'un espace protagoniste qui fait l'événement et qui transforme les personnages en un simple objet décoratif. Ils ne sont là que pour meubler

l'espace, ils se résument dans des interjections sans valeur qui montrent l'effet et le poids de la Place San Marco. Le texte débute d'ailleurs par les impressions de personnes sans nom, sans existence, minimisées et tournées en dérision :

*– La gondola<sup>6</sup>, gondola! – Oh! – Grazie! – Il faut absolument que je porte un très joli cadeau de Venise; (...) Mais oui, c'est lui! C'est bien lui ! Décidément on rencontre tout le monde ici !- Garçon ! Garçon ! (...) Un peu de glace s'il vous plaît ! Et vous, où êtes-vous logés ? Vous n'avez pas eu trop de difficultés<sup>7</sup>*

Le lecteur réel est enveloppé par les voix des visiteurs du lieu San Marco, obligé de se procurer une place parmi eux et d'imaginer leur présence :

*Les gens sous les arcades, les gens qui regardaient les vitrines, qui se retournent, hésitent, s'interrogent, qui reviennent, passent de l'ombre au soleil à l'ombre au soleil à l'ombre ; les pantalons clairs des hommes, les robes fraîches des femmes, les lunettes noires ou bleues, rondes, rectangulaires...<sup>8</sup>*

Butor divise déjà son énoncé au niveau typographique en deux textes visiblement distincts : le premier généralement en italique, représentant les impressions interminables des visiteurs. Le second est ordinaire, plus soutenu, décrivant en détails la place et son entourage. Le lecteur réel est obligé de vivre cette description qui fait l'événement et de suivre le moindre mouvement d'un narrateur, qui transmet avec précision les moindres détails d'un édifice aussi éblouissant et aussi archaïque. La description accapare le texte et nous oblige à suivre un guide invisible, tout au long de notre lecture. Le guide nous décrit à tour de rôle la foule, le monument et ses alentours. Il nous donne des explications, des informations. Nous ne pouvons qu'activer notre imagination ou vivre une visite inattendue d'un édifice dans toutes ses particularités, comme c'est le cas dans cet exemple :

*Certaines de ces colonnes sont utilisées à des fins architectoniques<sup>9</sup>, mais la plupart sont volontairement non fonctionnelles. Ces pierres admirables qui servaient à soutenir les édifices auxquels elles appartenaient, on montre bien qu'ici on n'en a pas besoin, qu'elles sont un luxe, on veut faire savoir que l'on pourrait construire quantité d'église avec butin.<sup>10</sup>*

Le texte butorien se plie en coupes, en façades, en piliers... Tout au long de notre lecture nous ne faisons que nous déplacer d'une page à une autre, mais en même temps nous nous déplaçons d'un coin à un autre, car nous ne pouvons qu'imaginer le mouvement du narrateur, des visiteurs ou suivre leur progression dans un espace qui devient le nôtre. Nous avons l'impression de voir un document filmé sur la Place San Marco et non de lire un livre. En réalité, *Description de San Marco* est une œuvre à voir et non à lire, dans la mesure où nous devons vivre l'activité fictionnalisante au point de toucher un mur décrit ou de lire une inscription prescrite. Ainsi la description nous domine : le lieu devient le centre d'intérêt du lecteur. Pour la première fois, l'espace fait l'objet d'une narration complète, contrôle à la fois notre acte de lecture, notre façon d'approcher, de voir et d'analyser un lieu. Nous sommes enlisés dans une place que nous devons découvrir malgré nous, ou redécouvrir si nous étions parmi ses visiteurs un jour. En effet, ce texte ne peut avoir lieu sans *La description de San Marco*. Cette œuvre montre que l'espace est réellement le véritable actant qui gère le système narratif et contrôle l'imaginaire du lecteur réel. Butor nous a prouvé à travers cette œuvre que l'espace n'est pas un simple ornement statique, mais une véritable zone de rencontres, d'impressions, de regards, de pensées, de sensations, d'idées et de sens.

▪ ***6 810 000 litres d'eau par seconde***

Si *Description de San Marco* est un texte à voir, *6 810 000 litres d'eau par seconde* est une œuvre à entendre. Nous devons bien travailler notre écoute si nous voulons lire ce livre. Dans une structure isotopique, échophonique et binaire, Butor met en scène cette fois-ci un espace liquide ; il s'agit des chutes du Niagara. Les personnages présentés durant cette œuvre forment des couples de couleurs différentes, qui sont incapables de communiquer entre eux à cause des bruits qui jaillissent de toutes les directions :

- automobile qui d'énarre-
- ferraille qu'on traîne-
- klaxon-
- coup de frein-
- portière qu'on ouvre-<sup>11</sup>
- froissement de feuilles-
- portières qu'on claquent-
- claquement de drapeaux-
- souffles-
- foules-

*-mugissements-<sup>12</sup>*

Un livre de bruits, de sons, qui met en scène 6 810 000 voix, sons et voies par seconde que nous devons saisir et comprendre. Cet espace brouillé est le nouveau protagoniste qui nous met au défi tout au long de notre acte de lecture ; des couples qui viennent, qui partent, qui essaient de s'entendre, de parler, de se rappeler leurs souvenirs et leurs amours devant des chutes gigantesques dont le son est le plus fort et dont la voix est la plus élevée. Il ne s'agit plus d'un ornement décoratif ou d'un tableau qui retarde la narration, mais d'un lieu central qui fait l'action ; le plateau de l'ensemble des représentations, qui auront lieu et qui dévoileront cette difficulté de communiquer au sein d'un texte qui met en relief le bruit et les sons de toutes sortes. Même le lecteur doit suivre des indications qui orientent sa façon de lire et de travailler sa voix. C'est un livre qui se lit à haute voix et qui n'admet aucune lecture silencieuse. Butor a réussi à contrôler également notre espace à nous, en nous obligeant à repenser notre lecture et notre façon de lire ; comme c'est le cas dans cet exemple :

*le ton de la voix s'élève un peu*

*encore un peu*

*ton soutenu*

*puls lent*

*lent et noble*

*lent, très soutenu*

*très lent<sup>13</sup>*

Le lecteur, qui fait partie des personnages du roman, doit désormais faire attention à ses paroles et à leur intonation tout au long de sa lecture. Le problème, c'est que les sons se mêlent, les voies se croisent et les voix se répandent sans jamais se rencontrer. Tout cela fait que l'énoncé nous échappe et nous écrase lorsqu'il nous fait croire que notre acte de lecture devient un jeu théâtral contemporain où le seul acteur est les chutes de Niagara. Au niveau typographique, le livre est déjà écrit d'une manière calligraphique qui montre que les mots coulent de la même manière que les chutes. Butor a essayé dans cette œuvre de faire parler l'espace, de lui donner corps et âme et de le laisser réagir sur des couples écartés et démesurés qui ne peuvent réussir une simple communication. Le lecteur réel est dérouté par un texte de bruits et de sons, par un espace imprévisible qui le fait changer de voix et de voies 6 810 000 fois par seconde, sans trop comprendre l'essence d'une communication qui devait échanger avec Butor/l'auteur. En effet, nous assistons à des dialogues échophoniques, d'écoulements, dominés par les 6 810 000 litres d'eau par seconde.

▪ *Portrait de l'artiste en jeune singe*

*Portrait de l'artiste en jeune singe*, met en scène deux espaces différents, l'un conventionnel et l'autre fantastique ou merveilleux. Un texte dédoublé qui nous oblige à vivre deux mondes contradictoires. Butor dans cette œuvre détaille quelques éléments autobiographiques relatifs à sa vie d'étudiant. En lisant ce texte quasi-autobiographique nous pouvons imaginer, facilement et sans difficulté, le monde d'un étudiant à la recherche du savoir. Mais l'intéressant, c'est l'autre texte alterné en italique avec le texte autobiographique qui nous plonge dans un monde mythique, fantastique, tel un conte des *MILLE ET UNE NUITS*. Un monde fascinant où Butor devait se transformer en singe pour écrire. Cette transformation symbolique nous pousse à réfléchir sur l'espace éventuel et l'espace supposé de l'écriture. Nous assistons à une histoire de vampire, de vengeance, d'amour, de conflits, due à un singe écrivain, et à une autre histoire d'étudiant normal qui devait effectuer des voyages pour perfectionner ses recherches. Le lecteur réel est séduit par cet espace supposé et par l'espace imaginaire ou fantastique. Mais durant sa lecture, il ne s'intéresse plus à cet étudiant mesquin, parce qu'il est émerveillé par le singe écrivain et ses aventures. Ce contraste entre deux mondes et cette envie de découvrir un monde imaginaire ou incertain nous pousse à réfléchir sur la portée d'un tel choix :

*Qui êtes-vous ? Homme ou vampire ?*

*Elle parlait un français châtié coulant.*

*Je suis un homme, et n'ai point commerce avec les vampires !<sup>14</sup>*

*Le mercredi, la jambe du comte allait beaucoup mieux ; il boitait encore un peu, s'appuyant sur sa canne dont il a continué à se servir pendant plusieurs semaines, mais marchant presque aussi vite que moi.<sup>15</sup>*

Butor nous présente deux textes avec deux styles et deux conceptions différentes et nous laisse le choix de dresser le portrait de l'artiste : celui de Butor, du singe ou celui de Butor-singe. Dans ce sens nous devons lire et comparer deux textes qui devaient faire l'objet d'un seul texte homogène, pour extraire le portrait de Butor/l'artiste. Butor nous tourne en dérision dans la mesure où le singe renvoie à d'autres espaces possibles, réels et puissants, étant donné que cet animal représente le dieu de l'écriture en Egypte. Cela veut dire que le récit fantastique peut nous révéler cette nostalgie relative à d'autres espaces que Butor vénère, telle l'Egypte ancienne. Le lecteur vit ainsi dans les deux mondes, il partage dans son imaginaire ses souvenirs d'étudiant et ses lectures fantastiques et oublie ainsi son espace réel relatif à son

acte de lecture, parce qu'il doit se transformer en singe s'il veut devenir un écrivain ou un artiste.

Pour conclure, nous pouvons dire que l'espace butorien est une source inépuisable de sens et qu'il mérite vraiment d'être approfondi et travaillé au vu de son importance.

#### Notes :

1. BUTOR (Michel), *Passage de Milan*, Minuit, coll. «Points », 1984, p. 23.
2. BUTOR (Michel), *La Modification*, Minuit, coll. «Double », Paris, 1990, p. 7.
3. BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps*, Minuit, coll. «Double », Paris, 1995, p. 385.
4. <http://www.oboulo.com/espace-degres-michel-butor-101902.html>.
5. BUTOR (Michel), *Degrés*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1978, p. 14.
6. *Gondola* en italien est une barque de couleur noire à une rame utilisée dans la ville de Venise en Italie.
7. BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, Gallimard, coll. «nrf », 1963, p. 10.
8. BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, *op.cit.*, p. 10.
9. Architectoniques : relatif à l'architecture.
10. BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, *op.cit.*, p. 16.
11. BUTOR (Michel), *6 810 000 litres d'eau par seconde*, Gallimard, coll. « nrf », Paris, 1965, p. 20.
12. BUTOR (Michel), *6 810 000 litres d'eau par seconde*, *op.cit.*, p. 24.
13. , p. 14.
14. BUTOR (Michel), *Portrait de l'artiste en jeune singe*, Gallimard, coll. « nrf », Paris, 1967, p. 87.
15. , p. 95.

#### BIBLIOGRAPHIE

##### OEUVRES BUTORIENNES

- BUTOR (Michel), *Passage de Milan*, Paris, Minuit, 1954, r éd. Seuil, coll. «Points Roman », n °146, 1984.
- BUTOR (Michel), *L'Emploi du temps*, Paris, Minuit, 1956, r éd. coll. «Double », n °11, 1995.
- BUTOR (Michel), *La Modification*, Paris, Minuit, 1957, r éd. coll. «Double », n °1, 1980.
- BUTOR (Michel), *Degrés*, Paris, Gallimard, 1960, rééd. coll. « L'Imaginaire », n °16, 1978.
- BUTOR (Michel), *Description de San Marco*, Paris, Gallimard, coll. «nrf », 1963.
- BUTOR (Michel), *6 810 000 litres d'eau par seconde*, *Étude st ér éophonique*, Paris, Gallimard, coll. «nrf », 1965.
- BUTOR (Michel), *Portrait de l'artiste en jeune singe*, Paris, Gallimard, coll. «nrf », 1967.