

**Presses Sorbonne Nouvelle**  
8 rue de la Sorbonne - 75005 Paris  
Tel : 00 33 (0)1 40 46 48 02 - Fax : 00 33 (0)1 40 46 48 04  
Courriel : [psn@univ-paris3.fr](mailto:psn@univ-paris3.fr)

<http://psn.univ-paris3.fr>

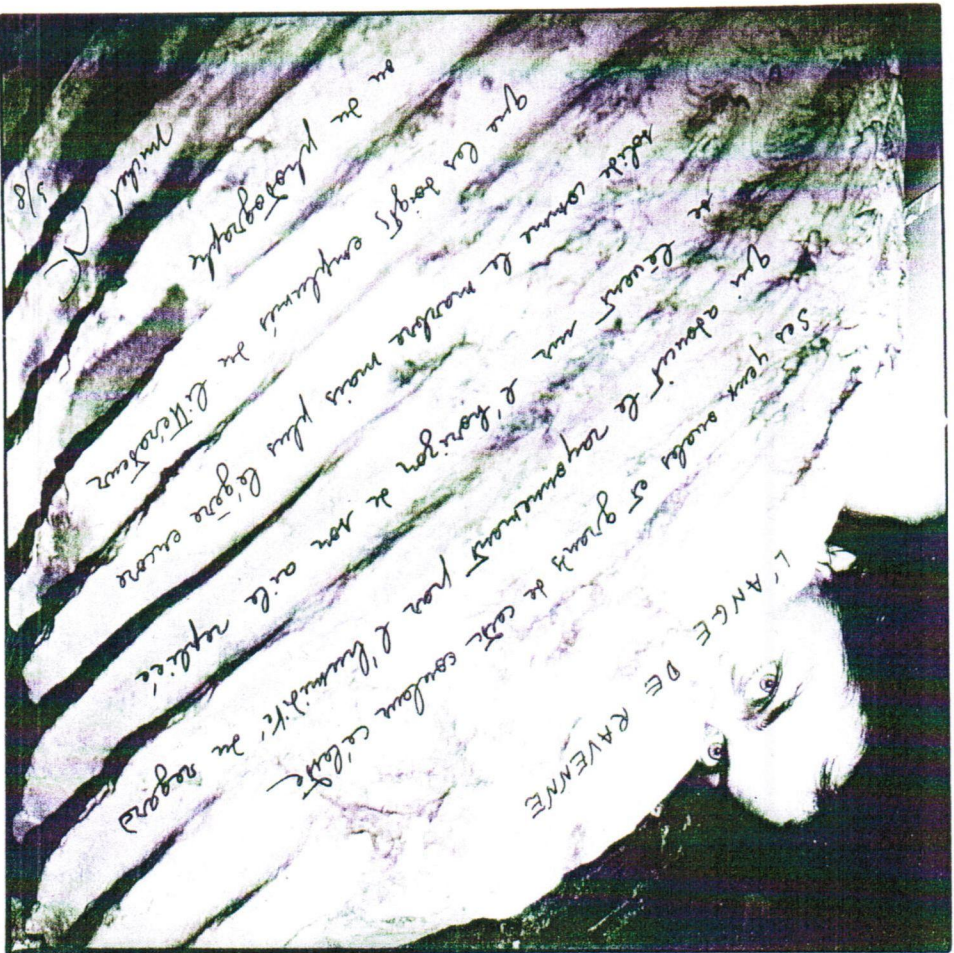
Mireille Calle-Gruber (éd.)

# Michel Butor

## Déménagements de la littérature

© Presses Sorbonne nouvelle, 2008  
Droits de reproduction réservés pour tous pays  
ISBN 978-2-87854-417-6

**Presses**  
**Sorbonne**  
N O U V E L L E



## Ravenne : Bonnefoy/Butor

Christof Weiland

À commencer par les pré-noms, la métaphorique de l'ange est bien présente dans l'imaginaire de Michel Butor. Il y a, dès son premier roman, de l'angélique virulent dans l'air. La jeune beauté parisienne fêtant ses vingt ans s'appelle Angèle. L'angélique Mademoiselle Vertigues séduit à des ambiguïtés : « On sent sous sa blancheur un autre corps plus sombre et obstiné qui anime les danses sauvages. »<sup>1</sup> Et l'on danse beaucoup dans *Passage de Milan*.

Butor et l'ange, en voici les nouvelles récemment recueillies : « En relisant les épreuves [pour la nouvelle édition des œuvres complètes] les douteurs de l'enfamment me sont revenues, j'étais particulièrement stressé, j'ai vécu ça comme un combat avec l'ange. J'étais Jacob, luttant avec moi-même. »<sup>2</sup> Il y a donc Angèle, Michel-Ange-Jacob et, il y a *L'Ange de Ravenne*.

*L'Ange de Ravenne* est une œuvre d'art double : elle est photographie et calligramme, née du concours de trois personnes : le modèle, le photographe, le poète. La photographie réalisée par Maxime Godard est intitulée : « Graziella Borghesi – Ravenne, août 1987 ». Le calligramme, par contre, consiste en un poème de Michel Butor intitulé « L'Ange de Ravenne », strophe de six vers libres écrite sur les lignes structurantes de la sculpture que reproduit la photographie. Il s'agit là d'un texte « manuscrit » signé et daté : « Lucinges, avril 1990 ». Sur la photo, on voit une grande aile, sculpture sphérique aux lignes de fuite vigoureuses, courbée en diagonale. Elle couvre de haut en bas, de gauche à droite, à peu près tout l'espace du cadre. Au-dessus de l'aile, à droite, la tête d'un ange apparaît dans un petit coin ménagé avec art. Ne

[1. Michel Butor, *Passage de Milan* (1954), dans *Œuvres complètes de Michel Butor* (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), I, *Romans*, Paris, la Différence, 2006, p. 149.

[2. « Michel Butor – Écrire, c'est détruire les barrières », entretien avec André Clavel, *L'Express*, 21 septembre 2006, p. 78.

sont visibles que ses yeux, son front, ses cheveux se perdant dans le noir. Le regard de l'ange domine la scène. Le spectateur se sent attiré par deux grands yeux qui ont fasciné le poète et capté son attention. Moment d'arrivée ou de départ imminents ? La photographie est, d'abord, le document d'une présence fugitive.

Au verso de la photographie, on trouve la traduction en italien du poème, *L'Angelo di Ravenna*, et quelques précisions concernant les détails d'édition. *L'Ange de Ravenne* est donc poème. Ce texte lyrique ouvre toute une suite de dialogues possibles qui l'insèrent dans un jeu herméneutique multiple. Voici quatre propositions. *L'Ange de Ravenne* est un dialogue qu'entame notre auteur avec a) deux artistes (Graziella Borghesi et Maxime Godard), b) avec le *stil-novo* italien (Dante), c) avec Yves Bonnefoy, d) avec lui-même, Michel Butor.

### Graziella Borghesi et Maxime Godard

« Ravenne, août 1987 ». L'œil de la caméra vise la figure d'un ange, tête de femme se cachant derrière son aile. La position en diagonale de l'aile confère à l'image une puissance verticalité qui suggère l'envol imminent, l'ascension. En unissant l'aile sculptée à la tête de femme vraie, le photographe a créé le simulacre troublant d'un ange, justement, surréel. L'ange est créature d'art et être humain. Sa nature est double. Elle s'arrache autant à l'humain qu'à l'artificiel, créant une essence autre. Le calme tout particulier se dégageant de son portrait éveille le désir de regarder l'ange plus longuement et d'apprendre davantage sur les circonstances de cette présence "céleste".

Déménageons : « Lucinges, avril 1990 » Le poète se trouve devant la photographie angélique. Son œil regarde, sa main écrit. Au silence mystérieux de l'apparition se mêle la voix lyrique. La création poétique est immédiate et plénière. Les vers écrits à la main puis la signature, trace civique du « littéraire », en font monter. Les lettres, les mots, les vers, la strophe sont captivés par la force de pesanteur du marbre, pierre jouissant de son exubérance baroque. L'alphabet se transforme en signes de gravure portant un message important. D'où l'effet de fonte, de semi-ose, de trois arts : la sculpture, la photographie, la poésie.

Voici le texte français et, jeu de miroir trans-langagier, aussi la traduction italienne :

L'ange de Ravenne

Ses yeux ovales et grands de cette couleur céleste  
qui adoucit le rayonnement par l'humidité du regard  
se lèvent sur l'horizon de son aile repliée  
solide comme le marbre mais plus légère encore  
que les doigts emplumés du littéraire  
ou du photographe

L'angelo di Ravenna

I suoi occhi ovali e grandi di quel colore celeste  
che addolcisce l'irradiazione con l'umidità dello sguardo  
si alzano sull'orizzonte della sua ala ripiegata  
solida come il marmo ma più leggera ancora  
delle dita impennate del letterato  
o del fotografo

Le texte et la photographie se confondent dans le procédé d'illustration réciproque, la fonction poétique du texte étant toutefois triple : il est description, comparaison, inscription. Il décrit de manière très serrée les données picturales (yeux, regard, aile) et focalise l'effet mirobolant d'un regard. Il compare avec efficacité la matérialité lourde de l'aile à son effet esthétique de légèreté parfaite, légèreté due à l'intervention d'artistes aux doigts, malgré tout, trop pesants. Il s'inscrit, comme par osmose, dans la corporalité de l'objet (d'art) dont il est le référent sémiotique et s'érige en discours qui prise la symbiose des arts et leur potentiel de transcendence.

La dynamique du texte poétique évolue cependant en deux temps. La description (vv. 1-3) établit deux isotopies, celle de l'ange (ange, céleste, aile) et celle de l'œil (yeux, couleur céleste, regard) formant, finalement, un tout iconographique. Les relations de comparaison, elles, simples en apparence, sont de nature très complexe. Voici les termes qu'elles alignent : aile-marbre-dogers-(emplumés)-littérateur-photographe – jeu métonymique cohérent et dont la signification est celle-ci : l'art seul transmue l'apparence en essence, en connaissance.

Plus en détail et suivant l'expansion thématique du poème, le lecteur se sent interpellé par : deux grands yeux bleus au regard touchant et une aile somptueuse. L'aile, nul doute, est objet (d'art), sculpture. Mais elle est aussi allégorie. La performance allégorique de l'aile-objet transforme une femme en ange. Et l'ange est un archétype, une figure créée aux origines du temps, *in principio, eks arches*.

La métaphore des « doigts emplumés » du littéraire et du photographe enrichit le texte d'associations nouvelles. Ne permet-elle pas de voir le poète assis à sa table la plume en main, sa fantaisie prenant l'envol ? Ne rappelle-t-elle pas, de plus, une importante étymologie selon laquelle le photographe est comme l'*alter ego* du littéraire ? Tous deux, ils écrivent (*graphem*) – à l'encre l'un, à la lumière (*photos*) l'autre.

Ravenne-Lucinges. Dirait-on qu'il s'agit là d'un rapport de transcendance ?

### Le *stihoro* et Dante

Revenons à Ravenne : Dante y meurt en exil dans la nuit du 13 au 14 septembre 1321.<sup>3</sup> Son tombeau est depuis longtemps un lieu de mémoire national. Dans sa jeunesse, Dante fait partie du cénacle des *fedeli d'amore*, un groupe de poètes célébrant leur dame. Guinizelli, Cavalcanti et lui, Dante Alighieri, s'engagent à codifier la poétique du *dolce stil nuovo*<sup>4</sup>. Ils exaltent le rapport œil-cœur générant l'amour, ils raisonnent avec *Amor*, leur dieu-tyran. Et ils portent aux nues la *domna-angela*, la femme-ange.

Guinizelli, ami bolognais de Dante, nous a laissé le parfait exemple du genre de la lauda, de l'éloge : « *Lo voglio del ver la mia donna laudare / ed assembranti la rosa e lo giglio : / più che stella diama splende e pare / e ciò ch'è lassù bello a lei somiglia*. »<sup>5</sup> La dame, la rose, le lys, le soleil – voilà de quoi réchauffer l'amant le plus refroidi. On remarquera la ligne ascendante de trois comparaisons symboliques qui rapidement rejoignent le ciel. L'ange de Ravenne – son regard, son aile – vibre dans le même grand air allégorique<sup>6</sup>.

Là-haut (« *lassù* ») et ici-bas – dans cette relation transcendante la *domna* est messagère<sup>7</sup> et réunit les deux sphères. Les poètes italiens lui attribuent des qualités célestes ouvrant ainsi leurs textes à l'interprétation selon les quatre sens de l'écriture (*literalis, allegoricus, tropologicus, anagogicus*)<sup>8</sup>. Cavalcanti, le premier parmi les amis de Dante et auquel il a dédié sa *Vita nuova*, invite son lecteur à assister à l'arrivée du ciel de son amie : « *Anglica figura novamente /*

*di ciel venuta a spander tua salute. / tutta la sua vertute / a 'n te locata l'allo dio d'amore*. »<sup>9</sup>

Surtout le terme de *salut* rehausse le *stihoro* au niveau d'une véritable théologie d'amour (Hugo Friedrich)<sup>10</sup>. Dante en est le porte-parole dans la *Vita nuova*. Cette œuvre de jeunesse raconte l'histoire de son amour pour *Beatrice*, amour aux résonances malheureuses dont le poète cherche à se consoler par l'écriture poétique. C'est dans ce petit livre (« *libello* ») qu'il propose le concept de la *gentilezza*. Seul celui qui aime selon le code de la noblesse d'âme aime comme il faut. Le cas de *Beatrice* est exemplaire à cet égard. Le dieu *Amor* habite ses yeux de sorte que son regard (« *occhi* ») est en possession d'un pouvoir miraculeux. Il convertit (« *fa gentil* ») l'amant à la noblesse d'âme. « *Nè li occhi porta la mia donna Amore, / per che si fa gentil ciò ch'ella mira*. »<sup>11</sup> Signe d'une théologie d'amour négative, *Beatrice*, dont le nom signifie la béatitude, est désignée d'abord par ce qu'elle n'est pas. Elle n'est pas « *figliuola di uomo mortale* », la fille d'un mortel. D'où la bonne conclusion qu'elle provient « *di deo* ».<sup>12</sup>

Un an après la mort de son amie, Dante fait l'expérience d'une épiphanie lui révélant les vraies implications de son amour pour *Beatrice*. Rêvant à elle, « *ricordandomi di lei* », sa main se met à dessiner comme par elle-même. À y regarder de près, il se rend compte d'avoir peint « *uno angelo* » qui, mystérieusement, ressemble à *Beatrice*<sup>13</sup>. Dante ne reverra son idole, alors transfigurée en ange, qu'à la fin de la *Divine Comédie*, au *Paradis*.

### Yves Bonnefoy

1953, c'est pour Yves Bonnefoy l'année de la publication de son essai intitulé « Les tombeaux de Ravenne » et, en même temps, du cycle lyrique « Du mouvement et de l'immobilité de Douve », deux textes réfléchissant l'idée de « la possession de l'être »<sup>14</sup>, c'est-à-dire de la *présence*. Notons en passant que 1953 est pour Michel Butor l'époque de la rédaction (de « l'enfantement ») de son premier roman, *Passage de Milan*. Le thème de la mort rapproche ces trois

3. Ulrich Prill, *Dante*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 1999. Le 14 septembre est aussi la date de naissance de Michel Butor.

4. Le sujet est vaste. En guise d'introduction voir *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 2002, aux articles « Dante Alighieri » et « Dolce Stil Novo » (Paul Renucci). Cf. aussi Christian Becq, *La littérature italienne de Dante au Chevalier Marin (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, PUF, 1982. Cf. aussi *Antologia della poesia italiana I – Duecento-Trecento*, Cesare Segre et Carlo Ossola (éds.), Turin, Einaudi-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997, et Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt, Klostermann, 1964.

5. *Antologia della poesia italiana*, op. cit., p. 384.

6. *Encyclopaedia Universalis* article « Allegorie » (Daniel Porion).

7. *Aggelos* en grec signifie le « messager ».

8. Le contexte est bien documenté. Pour une introduction récente très valable, voir Horst-Jürgen Genigk, *Lesen und Interpretieren*, Cöttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 2002.

9. *Antologia della poesia italiana*, op. cit., p. 436.

10. Hugo Friedrich, « Amor und Amorette », *Epochen der italienischen Lyrik*, op. cit., p. 58.

11. *Antologia della poesia italiana*, op. cit., p. 493.

12. Dante, *Vita nuova*, Edoardo Sanguineti (éd.), Milano, Garzanti (i grandi libri), 1982, p. 3. « Ella non pareo figliuola d'uomo mortale, ma di deo ». Il s'agit ici d'une théologie d'amour spéculative, car *Beatrice* « sembla être » (« *parea* ») non mortelle, mais immortelle. Les implications transcendantes sont évidentes.

13. Dante, *Vita nuova*, op. cit., p. 63.

14. Yves Bonnefoy, « Les tombeaux de Ravenne » [1953], dans Yves Bonnefoy, *L'improbable*, Paris, Mercure de France, 1959, 9-34, p. 23.

unités de textes.<sup>15</sup> Le concept de la présence cristallise à travers la méditation lucide que porte Bonnefoy sur la pierre, réflexion d'ordre ontologique dont les tombeaux ravennois – les sarcophages du VI<sup>e</sup> siècle surtout – marquent le point de départ. La philosophie bonnefoysienne de l'affirmation fondamentale<sup>16</sup> inscrit la présence de la mort au sein de la vie et inversement. De là l'intensification notable de l'existence, de là aussi l'idée de la possession de l'être.<sup>17</sup> La contemplation des tombeaux de Ravenne décrit le paradigme nécessaire pour mieux distinguer la signification profonde de la pierre nue de celle que suggère l'ornement sculpté à sa surface. Si la pierre nue – le sarcophage – est lisible comme chiffre de « l'angoisse »<sup>18</sup>, l'ornement, lui, est doué d'un « (p)ouvoir d'apaisement »<sup>19</sup> qui à travers l'« allégresse »<sup>20</sup> rejoint la joie pure.<sup>21</sup> Là, où la pierre endigue la mort, escamotant « la tombe », l'ornement flottant à la surface « laisse passer la mort »<sup>22</sup> et inaugure « l'idée faite présence », présence « indestructible, éternelle »<sup>23</sup>.

Les poèmes que Bonnefoy dédie à Douve, sa *Béatrice* à lui, communiquent librement avec l'essai philosophique. Écoutons-en un exemple :

[15. Ronald G. Giguère, « Le Theme de la mort dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* », *Le concept de la réalité dans la poésie d'Yves Bonnefoy*, Paris, Nizet, 1985, p. 43-71. Voici son approche du concept de la présence : « Si fugitive qu'elle soit dans la réalité de l'expérience vécue, la présence est ou demeure dans le temps de l'écriture. C'est ainsi que l'on peut affirmer [...] que le langage est la réalité ou, à tout le moins, que la poésie de Bonnefoy évoque une définition de cette notion vue sous les aspects du monde sensible, de la mort, de la présence et [...] de l'unité. » (p. 96) Giguère rappelle aussi Jean Roudaut qui définit la présence comme « la sensation vécue, à certains instants, de l'unité du monde, l'expérience d'une "vie multiple et totale, première et unique" ». Jean Roudaut, « Le Lit de la poésie, Yves Bonnefoy », dans *Critique* 66 (1976) p. 636.

16. Yves Bonnefoy, « Les tombeaux de Ravenne », *op. cit.*, p. 24-25, « Affirmer, tel est mon souci. » Cf. Karlheinz Stierle, « "Donner à vivre" : les fondements d'une poésie de l'affirmation », dans Yves Bonnefoy et *L'Europe du XX<sup>e</sup> siècle*, textes réunis par Michele Finck, Daniel Langon et Marjse Staiber à l'occasion du quatre-vingtième anniversaire d'Yves Bonnefoy, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, p. 67-77.

17. Gérard Casarian, « Clissement progressif de l'intensité de Breton à Bonnefoy », dans Yves Bonnefoy et *L'Europe du XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 441-450.

18. « Ce principe [de la présence] paraît dans l'ornement. Peut-être la pierre nue eût-elle apporté l'angoisse. Peut-être un bloc grossier, défilé, pillé eût-il affirmé le néant ». Yves Bonnefoy, « Les tombeaux de Ravenne », *op. cit.*, p. 15.

19. *Ibid.*, p. 16.

20. *Ibid.*, p. 15, « Je n'y [à Ravenne] éprouvais pourtant qu'allégresse. Je me réjouissais des sarcophages. »

21. *Ibid.*, p. 17. Bonnefoy pense même à l'excès d'une joie « trop fiévreuse et trop pure ».

22. *Ibid.*, p. 17, « Oui, l'ornement protégeait Lazare d'être dans un corps périssable. Fluet aux larges mailles, qui laisse passer la mort ».

23. *Ibid.*, p. 34, « La tombe (la pierre et l'ornement) dit que la présence est indestructible, éternelle. »

À chaque instant / je te vois naître, Douve, // À chaque instant mourir<sup>24</sup>

Naître en mourant, mourir en naissant – le paradoxe n'en est plus un. L'alternance réfléchie de la naissance et de la mort rend sensible à « l'accent conscient de la vie »<sup>25</sup> dont les tombes, en Égypte comme à Ravenne, portent les traces évidentes.

De l'Égypte à Ravenne, de *Passage de Milan* à *L'Ange de Ravenne*, les correspondances se multiplient et *Tombeaux de Ravenne* semble, tout à coup, prélude à *L'Ange de Ravenne*. Ravenne, nous dit Bonnefoy, « naît d'un seul regard »<sup>26</sup>. On en dira autant de la figure de l'ange. La photographie instantanée et l'écriture spontanée, chez Codard et Butor, ne font qu'un. Mieux encore : à Ravenne comme à Lucinges, le marbre se mue en prétexte à la connaissance. Butor, en y imprimant ses vers, Bonnefoy en y lisant la signature de l'ontologie moderne. Dans les deux cas, on constate une espèce de catharsis dont Bonnefoy se fait l'interprète en évoquant le « (p)ouvoir d'apaisement [...] et de vertige, qui appelle et retient les yeux dans les recourbements du marbre, qui vit d'une vie subtile qui se fait sur le marbre par frémissement ».<sup>27</sup> En ce sens, Bonnefoy et Butor sont deux maîtres d'une école moderne du regard essentiel qu'il faudrait distinguer, l'une de l'autre, valorisant le « regard regardé » dans le texte-image butorien et le « regard regardant » dans l'essai philosophique bonnefoysien. Chez Butor, telle a été notre réflexion provisoire, l'aille fait l'ange, l'ange étant un archétype. La réflexion de Bonnefoy autour de la *présence* conduit à une conclusion analogue : « Si dans le monde orné de la forme se détourne de la vie physique des êtres, et s'empporte vers quelque ciel, la pierre a réprimé l'indifférente parole, elle retient l'archétype parmi nous. »<sup>28</sup>

Archétype de quoi ? De l'ange ? De la présence ? De tous deux comme métaphore de l'être ? Il est temps d'ouvrir une petite parenthèse. Le sous-texte *stihoriste* inscrit *L'Ange de Ravenne* dans l'iconographie chrétienne qui, elle, est absente chez Bonnefoy – ou aimerait être tel. Ses textes philosophiques et poétiques s'inspirent de l'antiquité païenne allant « de l'Égypte à Ravenne »<sup>29</sup> en passant par la Grèce. Dans *Douve*, on ne trouvera pas d'ange. Mais, qui ne

[24. Yves Bonnefoy, « Du mouvement et de l'immobilité de Douve », dans *Poèmes*, Paris, Mercure de France, 1973, p. 26.

25. Bonnefoy constate une continuité de la signification des tombes allant de l'Égypte ancienne jusqu'à Ravenne : « Je déduis de l'aspect des grandes tombes [...] l'accent conscient de la vie ». « Les tombeaux de Ravenne », *op. cit.*, p. 33.

26. *Ibid.*, p. 26.

27. *Ibid.*, p. 16.

28. *Ibid.*, p. 18.

29. *Ibid.*, p. 11.

cherche pas l'ange, finira par découvrir le phénix, figure mythique par excellence de la continuité de l'être.

D'ailleurs, la lecture en alternance des textes de *L'Ange de Ravenne* et du poème intitulé *Phénix*<sup>30</sup> appartenant au recueil *Du mouvement et de l'immobilité de Douce* ne fournit-elle pas ce qui ressemble à deux volets d'une même configuration de l'éternel retour ?

Phénix

L'oiseau se portera au-devant de nos têtes,  
Une épaule de sang pour lui se dressera.  
Il fermera joyeux ses ailes sur le faite  
De cet arbre ton corps que tu lui offriras.

Il chantera longtemps s'éloignant dans les branches,  
L'ombre viendra lever les bornes de son cri.  
Refusant toute mort inscrite sur les branches  
Il osera franchir les crêtes de la nuit.

Deux métaphores – celle des « crêtes de la nuit » (Bonneloy), d'une part, et celle de « l'horizon de [l'] aile » (Butor), d'autre part – concourent, nous semble-t-il, à l'évocation poétique d'un au-delà immanent et, simultanément, d'un en-deçà transcendant, et dont la verticalité de la composition photographique est comme l'annonce objectivante différée.

### Michel Butor

Le phénix est messager, l'ange aussi. Tous deux, ils sont voyageurs. Vers quels lieux ? Voilà l'aporie des temps modernes. La poésie ne reste pas indifférente aux questions difficiles. Au contraire, elle met en action son potentiel de transformation. Dans son essai intitulé « Le voyage et l'écriture », qui date de 1972, Butor s'interroge, comme il le rappellera lui-même, sur « la relation entre la ville et le tombeau »<sup>31</sup>. Il y découvre, à la rubrique des « Verticales »<sup>32</sup>, les voyages d'ascension et de descente, dont *Le Purgatoire* et *L'Enfer* de Dante sont de grands exemples.

Nous revoilà auprès de *Beatrice* dont la figure est celle de la femme-ange et celle, aussi, de l'allégorie de la Poésie. De par l'allégorèse *Beatrice, Douce* et *L'Ange de Ravenne* se confondent. Et l'interview de Michel Butor accordée à

[30. Yves Bonnefoy, « Du mouvement et de l'immobilité de Douce », *op. cit.*, p. 53.

[31. Michel Butor, Frédéric-Yves Jeannet, *De la distance – déambulation*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2000, p. 213.

[32. Michel Butor, « Le voyage et l'écriture », dans *Romantisme* 4 (1972), 4-19, p. 15.

*L'Express* réclamant comme mission de la poésie une « nouvelle spiritualité » et de « nouvelles mythologies »<sup>33</sup> est à relire dans ce contexte vocatif.

Rappelons, en guise de conclusion, la présence d'anges peuplant le volume des *Tombs Titubantes* de Michel Butor, recueil qui réunit cinquante-deux photographies et autant de poèmes. L'ange Azraël, à la fin du livre, retient notre attention. Intermittences d'absences et de présences futures – l'ange reviendra. Le poème nous en assure. En attendant le retour de l'ange, jetons un regard sur la scène qui s'ouvre au cimetière hivernal, cité silencieuse aux tombeaux blanchis :

Colomnes obélisques stèles  
Sarcophages dalles chapelles  
Dansent lentement sous la neige<sup>34</sup>

Cette danse lente de *tombs titubantes* nous ramène, subrepticement, auprès d'Angèle Vertigues et nous replace par ses « danses sauvages » dans les limbes de sa mort. La *danse*, voilà ce qui donne à penser, serait-elle une figure butorienne analogue à celle de la *présence* bonneloyisienne, et, enfin, à découvrir ?

[33. « Michel Butor – Écrire, c'est dévoter les barrières », entretien avec André Clavel, *L'Express*, 21 septembre 2006, p. 79.

[34. Henri Maccheroni, *Tombs titubantes – Poèmes de Michel Butor*, Neuchâtel, Éditions Ides et Calendes, 2000, [1] – livre sans pagination.