

LE LIVRE OUVERT DE BUTOR SUR L'AMÉRIQUE

PATRICK HUBNER*

Le livre doit être vécu dans sa transformation.
Michel BUTOR¹.

Cette réflexion à la fois spéculaire et littéraire sur le Livre ouvert de Butor sur l'Amérique porte sur le tournant correspondant à une dizaine d'années de productions dans l'œuvre de Michel Butor. De manière singulière et aventurière, la tentative romanesque qui inaugure le premier Nouveau Roman de 1954 à 1960 par une sorte de tétralogie romanesque prend l'allure d'un adieu au roman encore trop conventionnel dans sa forme parce que trop fermé dans ses normes de représentation. Significativement le début des années soixante marque le passage dès 1962 au Livre ouvert sur l'Amérique avec *Mobile*, œuvre expérimentale sous-titrée *Étude pour une représentation des États-Unis* suivie par une autre œuvre exploratoire sous la forme d'une *Étude stéréophonique* intitulée *6 810 000 litres d'eau par seconde* et parue en 1965. Ces dates sont aussi celles de la publication d'abord en italien puis en français du fameux essai d'Umberto Eco sur *L'Œuvre ouverte* qui rejoint dans ses grandes lignes la problématique de Butor qui lui fait quitter définitivement le roman pour tenter d'explorer une forme plus ouverte. La date-phare de 1962 est aussi celle de la disparition du grand maître Gaston Bachelard dont la posture se retrouve quelque peu dans la position de son disciple : avec Bachelard comme avec Michel Butor c'est un peu un travail de funambule entre les exigences scientifiques de la

* Université de Toulon.

1. *Répertoire, Improvisation sur Michel Butor* dans *Michel Butor par Michel Butor*, présentation et anthologie, Paris, Seghers, 2003, p. 100.

raison et les vertiges poétiques de l'imagination par-delà les abîmes de l'espace-temps moderne. Butor aura commencé par des productions poétiques qu'il ne publiera qu'au début des années soixante-dix, tout en ayant rédigé sous la direction de Bachelard un mémoire sur les mathématiques et l'idée de nécessité pour illustrer ce premier souci de rationalité. C'est dans cet esprit que Butor va faire ses adieux à la forme trop fermée du roman, même rénové.

Le crépuscule du Livre, c'est d'abord l'adieu de Butor au roman au début des années soixante plutôt que la fin de la Galaxie Gutenberg décrite par le sociologue Marshall McLuhan signifiant le déclin de la civilisation de l'imprimé au profit de l'image. Car Butor s'interroge plus sur la forme du Livre en soi que sur son existence, même si elle est menacée, pour l'adapter au nouvel espace-temps du monde que cherche à saisir l'écrivain.

Le livre change ; celui dont nous avons l'habitude depuis notre enfance n'est plus qu'une forme traditionnelle sous laquelle quelque chose de complètement différent s'organise et dont nous devons nous rendre maîtres².

C'est par quatre romans inscrits dans le mouvement du premier Nouveau Roman que Butor va réfléchir sur la portée et les limites du roman comme genre, avec chaque fois une interrogation poussée sur les rapports de l'écriture et d'un espace-temps particulier illustrant le relativisme en littérature.

En 1954, *Passage de Milan* repose sur la structure d'un immeuble parisien en une espèce de jeu romanesque des sept familles. Le romancier reconnaît cette prédation de l'espace par le milan / butor dans la volonté de saisir son objet pour ne pas qu'il lui échappe, ainsi qu'il le confie dans *Curriculum vitae* : *Cette ville, je l'avais énormément explorée, j'y avais beaucoup flâné à pied, et pourtant elle m'échappait.[...] J'avais donc besoin de représenter Paris en réduction, afin de l'apprivoiser*³. Comme le résume la présentation faite aux éditions de Minuit, la structure de l'immeuble est déjà une maquette de la réalité, une sorte d'échantillon de Paris. Les personnages se croisent entre les étages de cet immeuble qui est un microcosme de la ville et les douze chapitres correspondent aux douze heures de la nuit au cours de laquelle une adolescente meurt, en une moderne tragédie enserrée dans les unités de temps et de lieu mais avec la mobilité des points de vue relativisant l'espace-temps.

Cette problématique se creuse dans *L'Emploi du temps* publié en 1956 et dont le titre définit l'espace-temps d'une année complète passée dans une ville anglaise en cinq parties rappelant les cinq actes d'une tragédie classique. En inventant l'utopie de Bleston, prototype de la ville industrielle moderne, Michel Butor n'a pas manqué de transformer l'expérience singulière

2. Livre, in Michel Butor par Michel Butor, op. cit., pp. 99-100.

3. Michel Butor, *Curriculum vitae*, Paris, Plon, 1996.

vécue auparavant à Manchester pour en faire le modèle universel des rapports délicats de l'homme avec la ville et le temps. Pour cela, le romancier s'est projeté dans un double imparfait, Jacques Revel, qui entreprend la rédaction d'un journal pour tenter de conjurer ces forces contradictoires mais finit par renoncer, le fil d'Ariane de l'écriture étant devenu un labyrinthe aussi inextricable que celui de la ville. Dans cette volonté d'identification d'une ville, la fiction a significativement recours à trois mythes essentiels, ceux d'Œdipe, de Thésée et de Caïn, tous plus ou moins liés à la problématique de la Cité, sur fond de malédiction ou d'héroïsme dans leur ambivalence fondatrice. Le recours aux mythes antiques et bibliques croise dans le roman la conception augustinienne du Temps et de la Cité de Dieu, même si le partage de l'ombre et de la lumière est désormais plus trouble, tel que l'illustre ce roman de l'échec qui annonce l'échec même du roman. Par-delà la clôture du roman sur Bleston qui prend littéralement au piège le narrateur-personnage, l'unité de lieu étant renforcée par le plan de la ville mis en exergue, la narration joue sur la superposition de deux voix temporelles décalées, l'une représentant le moment de l'écriture du journal en train de se faire, l'autre celle du passé remémoré remontant au départ à des événements vieux de sept mois, ensuite parasités par des événements plus récents. La linéarité du récit traditionnel se voit donc contredite par ce canon temporel participant à l'ouverture limitée du genre car toujours centré sur une conscience unique à laquelle peut s'identifier le lecteur dans une conception finalement traditionnelle du roman, même remis en cause par rapport à la tradition.

Avec *La Modification* en 1957, c'est cette fois vingt-quatre heures dans un train entre Paris et Rome qui vont définir une antichambre ferroviaire par la double unité de lieu et de temps, toujours selon le modèle de la tragédie classique ainsi imité par ce nouveau roman, alors que le précédent roman en mimait dans sa structure dramatique les cinq actes avec une exposition, un nœud, une péripétie, une catastrophe et un dénouement. S'y ajoute l'étonnant décentrement de la narration par une utilisation systématique de la seconde personne du pluriel, provoquant à la fois une distance de soi à soi du personnage et une connivence forcée par l'énonciation du lecteur. Mais cela ne suffit pas à parfaire l'ouverture du roman comme genre vers une forme qui serait plus adaptée à la définition d'un nouvel espace-temps.

L'adieu de Butor au roman se fait définitif avec *Degrés* qui tente la gageure de décrire dans sa synchronie une heure de cours dans un lycée parisien mais perçue selon des perspectives différentes de personnages, professeurs ou élèves liés entre eux, qui finiront par s'anéantir. Il y est même significativement question comme d'une prémonition de l'Amérique dans le cours de Pierre Vernier, le professeur d'histoire-géographie, qui a fait accrocher devant le tableau noir une carte des États-Unis *pour parler de la*

*Nouvelle Angleterre et de New York, des grands lacs et de Chicago, du Sud, de la Floride, de la région de Faulkner, de la vallée du Tennessee, du delta du Mississippi et de la Nouvelle Orléans, du Texas et de ses derricks*⁴.

Avec *Degrés* publié en 1960, c'est ainsi le dernier des quatre nouveaux romans de Michel Butor. Tournant non seulement le dos à la linéarité du récit traditionnel mais au genre même du roman qui ne serait plus adapté à la réalité du monde moderne marqué par la mobilité, la relativité et la discontinuité, Michel Butor prend le risque de perdre tout un lectorat et de se lancer dans une littérature exploratoire pour produire des œuvres expérimentales, tout en publiant régulièrement des essais critiques qui constitueront les différents volumes de *Répertoire*. Tandis que d'autres grands écrivains du premier Nouveau Roman comme Alain Robbe-Grillet et Claude Simon vont poursuivre leur entreprise et leur tentative de révolution romanesque en restant fidèles à un genre rénové, Michel Butor fait le pari de rechercher à tout prix de nouvelles formes littéraires. C'est ainsi qu'après la tétralogie romanesque constituée par *Passage de Milan*, *L'Emploi du temps*, *La Modification* et *Degrés*, le Livre ouvert sur l'Amérique va être réalisé sous forme d'un véritable diptyque constitué par *Mobile* et *6 810 000 litres d'eau par seconde*. Avec *Mobile*, il s'agit d'une œuvre marquée par l'extension et l'horizontalité de l'espace américain, déjà célébré par Kerouac avec *Sur la Route* cinq ans plus tôt, roman dont le tapuscrit est constitué par un rouleau d'une douzaine de mètres exposé au Musée de Lowell, la ville natale de l'apôtre de la Beat Generation. Mais *Mobile*, c'est avant tout une double référence à la ville de l'Alabama, premier État à être évoqué dans ce Livre ouvert où défilent les états selon l'ordre alphabétique et la contiguïté des noms et surtout un hommage à l'art des mobiles d'Alexandre Calder. Il s'agit en effet d'œuvres constituées par des pièces métalliques liées entre elles et pouvant changer de forme selon le mouvement ambiant et la position de l'observateur. Michel Butor verrait dans la technique de montage de son œuvre expérimentale un équivalent littéraire des productions du sculpteur américain. Participant à l'esthétique de *L'Œuvre ouverte* selon Umberto Eco dans un rapprochement qui s'impose après coup avec l'œuvre contemporaine de Michel Butor, plus par intuition que par imitation, la référence à Calder est doublée par un hommage appuyé par la dédicace à Jackson Pollock, le peintre de l'*action painting* et de l'expressionnisme abstrait, mort accidentellement quelques années plus tôt. Les deux artistes sont largement cités par l'auteur de *L'Œuvre ouverte* et ce n'est pas un hasard si l'auteur de *Mobile* joue sur ces deux noms pour cautionner la technique de son œuvre expérimentale, refusant définitivement la linéarité du roman et tendant vers une forme littéraire ouverte s'appliquant à la modernité même

4. Michel Butor, *Degrés*, Paris, Gallimard, 1960 : dernier point cardinal du nouveau roman.

de l'espace américain. Jackson Pollock dans une chorégraphie immortalisée par Hans Namuth peint à même le sol dans une gestualité chamanique dépassant les limites traditionnelles du tableau. Butor à sa façon cherche à sortir du cadre conventionnel et relativement clos du livre pour produire une œuvre s'ouvrant sur un autre mode de lecture non plus linéaire mais pluri-dimensionnel avec l'espace américain comme objet de cette expérience.

Si Georges Perec s'est trompé quant au principe du *Testament d'un excentrique* de Jules Verne, il a eu le mérite de le rapprocher de *Mobile* :

On pourrait [...] parcourir les États-Unis d'Amérique en respectant l'ordre alphabétique (Jules Verne, *Le Testament d'un excentrique*) ou en liant le passage d'un État à un autre à l'existence de deux villes homonymes (Michel Butor, *Mobile*)⁵.

Tandis que la carte des États-Unis figure au cœur de l'édition Hetzel du *Testament d'un excentrique* paru en 1899 avec les noms américains des états en dehors de la Virginie et de la Californie, cette carte apparaît dans une version schématique au début de l'*Étude pour une représentation des États-Unis* avec seulement les initiales des noms français francisés, par exemple DN et DS pour Dakota du Nord et Dakota du Sud, l'ordre des mots facilitant le rapprochement alphabétique. La carte en elle-même s'assimile plus à un modèle qu'à une représentation dans la mesure où c'est par le texte que s'opèrent non seulement des combinaisons mais aussi des glissements homonymiques entre les noms de ville. Quittant la relative linéarité de la représentation romanesque antérieure, Michel Butor joue sur l'ouverture combinatoire de cette œuvre expérimentale, explorant la mobilité et la modernité de l'espace américain. Ainsi, d'entrée, le premier nom d'État selon l'ordre alphabétique, l'Alabama, où se situe la ville de Mobile, est suivi de l'Alaska, selon une rapide translation du Sud au Nord, et ce par le biais de l'homonymie interne de deux villes baptisées Cordoue, faisant curieusement écho par homonymie externe à la ville andalouse et donc au Vieux Monde, par une projection qui est fréquente dans l'onomastique du Nouveau Monde :

nuit noire à
CORDOUE, ALABAMA, le profond Sud,
nuit noire à
CORDOUE, ALASKA, l'extrême Nord⁶

Ce rapprochement purement homonymique de deux lieux opposés géographiquement se répète aussitôt entre Douglas en Alaska et Douglas en Arizona pour renforcer une ouverture spatiale de la représentation et définir une sorte de rose des noms en fonction des différents points cardinaux qui

5. Georges Perec, *Espèces d'espace*, Paris, éd. Galilée, 2000, p. 103.

6. Michel Butor, *Mobile, Étude pour une représentation des États-Unis*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 7-8.

s'opposent. Car le glissement homonymique dans l'espace désormais ouvert du texte de Butor permet d'étonnantes translations sur le continent nord-américain, telle cette rêverie sur le nom de l'Eldorado :

EL DORADO.

EL DORADO, ARKANSAS, État de lourd été [...]

EL DORADO, OKLAHOMA, – la réserve des Indiens Osages⁷.

Michel Butor n'a pas manqué de souligner à quel point il a été frappé par le *retour des noms* lors de son premier séjour aux États-Unis, qu'il décrit comme un *phénomène de reduplication, de réitération* selon le principe des séries et des répétitions qui est si important dans l'art moderne, d'après la problématique de *L'Œuvre ouverte* énoncée en parallèle par Umberto Eco :

J'ai essayé de faire une maquette de l'espace américain en partant de la récurrence de certains noms. En effet, lorsqu'on se promène aux États-Unis, en voiture surtout naturellement [...], on voit repasser un certain nombre de lieux. Si vous prenez une de ces grandes autoroutes qui s'enfilent de l'Est vers l'Ouest, vous traverserez d'abord, par exemple, l'état de New York, et vous y trouvez la ville de Springfield et celle de Manchester. Si vous continuez, vous entrez en Pennsylvanie, et vous retrouvez un Springfield et un Manchester. Puis vous traverserez l'Ohio ou vous retrouvez encore Manchester et Springfield. Vous arriverez dans l'Indiana, et ô surprise ! voici Springfield et Manchester⁸.

Cette homonymie généralisée dans *Mobile*, c'est la désignation d'un réseau de villes inventé par les colons européens et qui leur rappelait leur patrie : Cordoue, Florence, Berlin, Waterloo, Oxford, Cambridge, Manchester, Glasgow, Bristol... Le Nouveau Monde répète l'ancien et c'est à partir de cette redondance des signes de dénominations associée à la modernité d'un espace distinct du palimpseste européen que Butor entreprend une œuvre expérimentale, ouverte et kaléidoscopique, refusant définitivement le genre romanesque même mis en question par les techniques du Nouveau Roman. Au réseau des villes homonymes s'ajoutent les noms de personnages légendaires ou historiques, établissant le lien entre l'énumération topographique et l'anthroponyme historique par la commémoration du nom propre : Franklin, Washington, Nelson, Jackson, Saint-Charles, Windsor, Wellington, Hamilton... Ainsi *Mobile* procède d'une topographie culturelle par ce jeu des noms propres opérant un déplacement dans l'espace et le temps alors que le modèle de *L'Emploi du temps* était une ville inventée.

Se mêlent à cette symphonie du Nouveau Monde non seulement des noms de villes et d'états, mais aussi des noms de voitures et des marques

7. *Ibid.*, p. 12.

8. Michel Butor dans *Improvisations sur Michel Butor, L'écriture en transformation*, Paris, Éditions de la Différence, 1993, p. 135 sq.

d'essence, signes de la civilisation moderne, s'opposant aux noms de peuples, signes de civilisations disparues :

Le mot Anasazi, en langue navajo, veut dire « ceux d'autrefois ». [...]

Sur la route une Plymouth bleue, conduite par un Blanc (vitesse limitée 60 miles)⁹.

Dès la onzième page sont apparus le nom d'une Buick et les initiales de BP (British Petroleum) et incidemment apparaît à la vingt-deuxième de l'ouvrage publié dans la grande collection blanche de Gallimard le nom de Mobil mais sans « e » final. Car la dérive porte sur le titre même de l'œuvre renvoyant à la fois à cette compagnie pétrolière par homophonie, à la ville de l'Alabama et à l'art du sculpteur américain Alexandre Calder dont les œuvres mobiles changent continuellement de forme pour illustrer la problématique de l'œuvre ouverte qui refuse le cadre fermé de la représentation traditionnelle. C'est par le biais des noms propres de villes et d'état, par leur énumération, par leur répétition et par leur combinaison, que passe cette *Étude pour une représentation des États-Unis* parue en 1962, la même année que la première version italienne de *L'Œuvre ouverte* d'Eco, avec pareilles références à l'art d'Alexandre Calder et de Jackson Pollock, pour illustrer l'ouverture caractéristique de l'art moderne qui joue sur le mouvement, la mobilité et l'ouverture pour définir une nouvelle esthétique.

C'est en faisant précisément référence à l'art de Calder qu'Umberto Eco définit au début des années soixante cette propension à l'ouverture de l'art moderne et l'œuvre expérimentale de Butor intitulée *Mobile* rejoint cette tendance appliquée à la littérature dans le même esprit que la révolution de James Joyce :

Il existe aujourd'hui des objets d'art doués d'une mobilité qui leur permet de se recomposer comme un kaléidoscope sous les yeux du spectateur. Ce sont, à un niveau élémentaire, les Mobiles de Calder, structures qui ont le pouvoir de se déplacer dans l'air et d'y adopter diverses compositions, engendrant continuellement leur propre espace et leurs propres dimensions¹⁰.

L'œuvre de Butor en est un équivalent littéraire par le mouvement même des noms propres et une typographie fragmentée qui s'imposent de page en page en imposant une dialectique entre forme et contenu à partir de l'espace Amérique. L'écrivain a souligné dans un entretien l'effort particulier de classement des noms propres pour proposer la forme la plus forte à chaque page du livre ouvert sur l'Amérique¹¹. *Mobile* inscrit des séries de noms ordonnés selon l'alphabet, qu'il s'agisse des noms d'états ou de villes, des glissements homonymiques entre ces dernières jouant sur l'opposition géographique ou

9. *Mobile*, p. 25.

10. Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1965, p. 23.

11. Michel Butor, *Entretien avec Saint-Aubyn*, dans *Improvisations sur Michel Butor*, p. 430.

respectant au contraire une relative proximité, pour limiter le rapprochement gratuit, comme *Benton, Tennessee, le Sud* et *Benton, Louisiane, le profond Sud*. De plus la mise en valeur typographique en corps capital gras, le retour de certains noms propres déterminés différemment à chaque énonciation (les noms des lacs, montagnes et forêts), tout cela participe au mouvement de l'œuvre sur le mode d'une lecture mobile, non linéaire, de nom en nom, faisant de la page un espace de circulation et de translation à l'image du continent nord-américain que Butor cherche à saisir dans sa modernité et sa spécificité, comme l'a défini parallèlement Jean-Marie Domenach avec *Le Modèle américain* dans le numéro de la revue *Esprit* de juillet-août 1960 qui est repris dans le numéro de septembre 1960 et ensuite résumé par ce paradoxe en partie partagé par l'auteur de *Mobile* :

L'Amérique est devenue introuvable. y pérégriner laisse une longue série d'images, de paysages, de climats, de propos contradictoires. En Europe, on fait halte, on visite, on s'attarde sur un quai, le long d'une avenue. Là-bas, il faut passer ; sans doute, la meilleure façon de connaître les États-Unis est de [...] foncer à toute allure comme les dingues de *On the Road*, afin que les villes, les déserts, les gratte-ciel [...] ne fassent plus qu'une seule bande continue¹².

Degrés a bien marqué un tournant dans l'œuvre de Butor : c'est la fin du roman même nouveau, la fin du héros encore individualisé, la disparition de toute intrigue même non linéaire, au profit de *l'aventure d'une écriture*¹³, mais dépassant le chiasme de Jean Ricardou encore appliqué à l'évolution du genre romanesque pour prendre le risque d'une œuvre expérimentale et perdre une partie du lectorat déjà dérouté par les audaces romanesques des années cinquante. D'ailleurs Butor persiste et signe en 1965, avec une *Étude stéréophonique* intitulée *6 810 000 litres d'eau par seconde* proposant des variations à plusieurs voix sur le motif de la célèbre description des chutes de Niagara par Chateaubriand, mais transformée, réduite, morcelée, pour achever de mieux marquer les nouvelles pages du grand livre qui doit être désormais ouvert sur l'Amérique de la modernité.

Déjà Chateaubriand considérait les métamorphoses accélérées de l'espace américain entre le temps de son séjour écourté de 1791 et l'amplification littéraire qu'il voulait lui apporter en publiant son *Voyage en Amérique* bien plus tard en 1827 après nombre de lectures et de révisions : *Un stage semblable à celui qui m'avait amené de Baltimore à Philadelphie me conduisit de Philadelphie à New York, ville gaie, peuplée et commerçante, qui pourtant était bien loin d'être ce qu'elle est aujourd'hui*¹⁴. Il va

12. Jean-Marie Domenach, *Le Modèle américain*, in revue *Esprit*, juillet-août 1960, p. 1220.

13. Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1971, selon une formule utilisée notamment à la dernière page de *La Littérature comme critique*.

14. Chateaubriand, *Voyage en Amérique*, in *Œuvres romanesques et voyages*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969, p. 682.

jusqu'à reconnaître dans une variante plus tardive des *Mémoires d'Outre-Tombe* et en addition que *les États-Unis croissent plus vite que ce manuscrit*¹⁵. Aussi quand Butor, auteur d'un éclairant article sur *Chateaubriand et l'ancienne Amérique*¹⁶, décide d'intégrer tout en la désintégrant la fameuse description des chutes du Niagara qui figure dans *L'Essai sur les Révolutions* mais qui est l'objet de multiples variations dans l'œuvre de l'écrivain romantique, c'est pour proposer une représentation polyphonique et ouverte d'une Amérique qui concentre aux yeux de l'écrivain qui fait le deuil du Nouveau Roman toute la modernité d'un monde rendant caduque l'esthétique du Nouveau Roman même renouvelé. Telle est la gageure déjà risquée il y a une cinquantaine d'années par l'écrivain renonçant définitivement à l'expérience du Nouveau Roman pour s'engager dans la voie exigeante et difficile de la littérature expérimentale, avec pour objet d'expérimentation au départ l'Amérique contemporaine, proclamant avec une conscience d'artiste véritable le nécessaire renouvellement des formes en une manière de Livre ouvert où apparaît en filigrane Gaston Bachelard.

En conclusion, il est possible d'évoquer sans didactisme l'étonnante conjonction de l'œuvre expérimentale de Butor, au départ représentée par *Mobile* en 1962 et par *6 810 000 litres d'eau par seconde* en 1965 avec l'extrême modernité de l'espace américain reconnue par l'écrivain voyageur au début des années soixante, se rapprochant des audaces de l'art moderne, quitte à perdre en lisibilité, comme l'art perd en visibilité. Il est significatif que Butor ait renoncé au roman, prenant le risque de perdre tout un public, mais n'ait jamais cessé de collaborer avec des artistes et différentes formes d'art (peinture, musique...). Même si l'ouvrage du sémiologue italien n'est pas encore traduit en 1962, il y a de communes références à Joyce, Pollock, Calder, qui marquent l'avènement d'un nouveau système de représentation et qui définissent l'esthétique de l'œuvre ouverte qui caractériserait l'art moderne. La parution également en 1960 de l'essai de Jean-Marie Domenach sur *Le Modèle américain*, accélérateur de la modernité, les réflexions antérieures de Sartre sur l'art des Mobiles de Calder¹⁷ sont autant d'éléments illustrant l'importance du changement et des métamorphoses que concentre la réalité du Nouveau Monde mais que l'art du Vieux Monde cherche à saisir dans ses propres transformations. Quant à Pollock, le dédicataire de *Mobile*¹⁸, il exprime par son œuvre le refus de toute limite liée à la peinture

15. Chateaubriand, *Mémoires*, Première partie, Livre VII, chap. I, Édition du Centenaire, Paris, Flammarion, 1948, rééditée avec une préface de Julien Gracq, Paris, 1981, p. 288.

16. Butor, *Chateaubriand et l'ancienne Amérique*, *Nouvelle Revue Française*, n° 132, 1^{er} décembre 1963, article repris dans *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964, pp. 152-192.

17. Jean-Paul Sartre *Les Mobiles de Calder*, 1946, paru dans le catalogue *Alexandre Calder : Mobiles, Stables*, Galerie Louis Carré, repris dans *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949.

18. Patrick Hubner, *Le Rêve anthropologique de la peinture américaine d'après-guerre, entre Pollock et Rothko*, in *La Peinture américaine*, revue *Americana*, n° 8, pp. 115-123.

traditionnelle et à son cadre, à en juger ses grandes compositions chorégraphiées donnant l'impression de sortir de la toile pour signifier pareillement qu'il n'est plus possible de respecter la clôture de l'art ancien, dans une cartographie hors norme de l'espace américain par rapport auquel la littérature d'avant-garde a été tentée de se mettre au miroir.