

Henri Desoubaux

*Écrire le rêve
ou la révolution butorienne*

I/IV

Paris, 2026

Sommaire

I)

- **Avertissement**
- *À propos du « rêve de Paul Delvaux »*
- *« Le rêve de Jiri Kolar »*

II)

- *Matière de rêves I, une esthétique du brassage des textes et des mots*
- *Matière de rêves II, un approfondissement*

III)

- *Troisième dessous, un nouvel approfondissement*

IV)

- *Quadruple fond : un pendant à *Second sous-sol* ?*
- *Mille et un plis : le rêve retrouvé ?*
- **Bibliographie générale**

*Pour Raphaël Monticelli
en mémoire de notre ami commun*

Avertissement

Jacques La Mothe dans son livre de 2002, *Butor en perspective*¹, se demandait en commençant son étude sur les cinq volumes de *Matière de rêves* : « Comment parler de cet ensemble de volumes... ? » La ou les réponses à cette question qui vaut en effet d'être posée ne vont évidemment pas de soi. J'ai tenté pour ma part d'analyser volume après volume cet ensemble et d'y trouver une cohérence et une dynamique, bref d'en donner une idée aussi juste que possible et surtout de faire avancer l'approche de ces textes qui, outre qu'ils occupent une place à part dans l'œuvre de Butor, ont la première particularité de se dérober dès l'abord à notre appréhension.

Dans un premier temps, je me suis donc penché sur deux rêves particuliers qui viendront par la suite s'intégrer au deuxième volume de la série : *Second sous-sol*. Il s'agit du « rêve de Paul Delvaux » et du « rêve de Jiri Kolar » qui prendront alors le titre de, respectivement, « Le rêve de Vénus » et « Le rêve des pommes ». Rêves que j'ai abordés dans leur contexte d'origine, c'est-à-dire dans deux publications où ils étaient accompagnés d'un certain nombre d'illustrations du peintre et du collagiste en question.

Ceci m'a permis sans doute de pouvoir mieux appréhender les volumes suivants et d'en faire une analyse qui visait à rendre compte de la logique sous-jacente à ce massif textuel.

Ce travail qui s'étale sur plusieurs années a fait l'objet de publications partielles. Il s'est imposé comme une évidence de réunir et de compléter ces études et de les livrer au lecteur sous un titre unique à l'occasion du centenaire de la naissance de l'auteur.

1) LA MOTHE, Jacques, *Butor en perspective*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 175.

À propos du « Rêve de Paul Delvaux »

Si Hambourg, le professeur Lidenbrok (sic) et le *Voyage au centre de la terre* occupent une place centrale dans « le rêve de Paul Delvaux », c'est qu'ils la doivent avant tout au peintre lui-même et à son tableau de 1971, *Hommage à Jules Verne*, qui est ici mis en exergue en tant que première reproduction en couleur sur double page de cet ouvrage². Tableau qui fera par ailleurs plus spécialement l'objet de la dernière partie du texte de Butor.

Le *Voyage au centre de la terre*, en effet, puisque dans chacune des dix-huit parties du texte figure au moins une citation de cette œuvre de 1864. Citations dont il est à noter qu'elles appartiennent exclusivement aux premiers chapitres du livre (I à VIII), bien avant les chapitres consacrés au fameux voyage par conséquent, à l'exception de la dernière où nous retrouvons nos trois « héros », Otto Lidenbrock, Axel et Hans, au pied du Stromboli après l'extraordinaire traversée (chap. XLIV et avant-dernier). Quant à Otto Lidenbrock lui-même, le seul nommé ici, ce personnage haut en couleur, aussi bien sorti de l'imagination de l'écrivain que du crayon d'Édouard Riou, qui apparaît souvent chez le peintre tout au long de sa vie³, il est présent à six reprises dans le choix des tableaux mis en scène par Butor, soit dans un tiers des œuvres citées : *Nocturne*, 1939, *Les phases de la lune I, II et III*, 1939, 1941 et 1942, *L'école des savants*, 1958 et *Hommage à Jules Verne*, donc, de 1971. En réalité Butor l'aperçoit dans d'autres tableaux comme *L'entrée de la ville* ou encore dans *La ville inquiète* où sa représentation est loin d'être évidente. Sa présence déborde donc pour se faufiler dans chaque partie du texte ou presque.

On pourrait par ailleurs analyser ce texte en disant que trois sortes de personnages occupent ces pages : l'homme, la femme et le squelette et que ce qui les caractérise est la possibilité qui leur est offerte à chacun de se transformer en l'un ou l'autre d'entre eux, comme aussi à chacun de se démultiplier (tout particulièrement la femme, notamment en « duchesse des aréoles », « comtesse des paumes », « duchesse des oublis », « comtesse des jardins », « comtesse des ombres »,

2) BUTOR Michel, CLAIR Jean, *Delvaux*, Lausanne-Paris, La Bibliothèque des arts, 1975. Cet ouvrage contient « Le rêve de Paul Delvaux », pour Georges Lambrichs et Pierre Klossowski, p. 12-53, « Un rêve biographique » de Jean Clair, à Danielle, p. 54-129 et le « catalogue de l'œuvre peint » par Suzanne Houbart-Wilkin, p. 130-281, ainsi qu'une chronologie et divers autres documents. Notons également que « Le rêve de Paul Delvaux » est paru dans *Les Cahiers du Chemin*, n°23, 15 janvier 1975, p. 52-73.

3) « Un personnage qui m'a poursuivi durant toute ma vie, depuis ma jeunesse, c'est le personnage de Lidenbrock dans *Le voyage au centre de la terre*, de Jules Verne. J'ai vu cette figure dessinée sur un livre que j'ai reçu lorsque j'avais 10 ans. J'étais surpris, fasciné par ce personnage à tel point que je l'ai dessiné pour le mettre au mur de ma salle d'étude. Et puis, petit à petit, je l'ai introduit dans mes tableaux. J'en ai peint un qui se trouve dans ma chambre à coucher actuellement. Chaque soir, je vais le saluer. » disait en substance Paul Delvaux à Léonard Gianadda dans « Rencontre avec Paul Delvaux » dans le catalogue *Paul Delvaux* publié à l'occasion de l'exposition de son œuvre à la Fondation Pierre Gianadda à Martigny (Suisse) du 18 décembre 1987 au 20 mars 1988 (p. 12). Avouons du reste que c'est dernière phrase « Chaque soir, je vais le saluer » est assez troublante par rapport à notre texte comme nous le verrons ci-après.

« chevalière des fissures », etc., voire en théorie - au sens grec - tout entière) ou à tout le moins de se dédoubler, le tout sur fond de peinture et de littérature dans un décor assez théâtral, les œuvres de Delvaux et de Verne étant au centre de ce dispositif.

Ainsi au regard du tableau le plus emblématique de ce « rêve », *Hommage à Jules Verne*, le professeur Lidenbrock se dédouble aussi bien en Zacharie qu'en Thaddeus tandis que le rêveur-narrateur voit le voilier à l'horizon emmener « [s]es doubles vers Alexandrie ou Éphèse⁴ » ; quant à « Vénus, elle a encore rajeuni ; elle est en train de devenir une femme ; elle a pris le prénom de Nathalie ; ses seins naissent à peine⁵ ».

En ce qui concerne le squelette, qui apparaît d'abord discrètement dans « L'entrée de la ville », il a envahi tout l'espace dans la « Descente de croix » tant sous la forme d'un homme que celle d'une femme : « Assise, un des fémurs recouvert de velours amarante, comme si son bleu traditionnel avait été teint dans du sang changé en vin, je reconnais la mère du double mort⁶. », tandis que le collègue Zacharie « ni chair ni costume » et l'oncle Octave (ce double étant l'« incarnation » klossowskienne d'Otto) « en os mais sans peau » entourent la scène.

La possibilité donnée à chacun de prendre les apparences de l'un ou de l'autre nous est décrite au cours même de leur métamorphose comme on le voit dans cet exemple qui concerne le narrateur : « car des seins ont poussé sur ma poitrine, mon ventre s'est encore arrondi, mes cuisses se sont élargies, mes genoux adoucis. Je suis entré dans la peau d'une femme aux grands yeux⁷. » Cette possibilité de transformation pouvant aller jusqu'à prendre la forme d'un objet en apparence inerte. Ici la transformation se fait en deux étapes : « Un homme empêtré dans un suaire une main au-dessus de ses yeux ; n'était sa couleur, je l'aurais pris pour une statue⁸. » Et un peu plus loin découvrant cet objet posé sur une caisse : « C'est une statue de moi-même adolescent, en pierre bleuâtre [...] On m'a coupé bras et jambes [...] ma langue s'est pétrifiée [...] Je vois, j'entends, je sens la chaleur⁹... »

Le squelette-narrateur cette fois (« Je m'entends cliqueter doucement à chaque pas¹⁰ »), à la vue de « Vénus endormie », quant à lui, « sent [s]on bassin se masculiniser devant les palpitations de sa chair ». Puis enchaînant les métamorphoses, la partie suivante poursuit :

« Tandis que des muscles s'accrochent l'un après l'autre à mes articulations, les murs d'une salle d'attente de première classe se matérialisent autour de Vénus endormie. Son lit devient une banquette noire vernie¹¹... »

Quelquefois, comme dans « La ville inquiète », les métamorphoses entre les personnages s'enchaînent et se bousculent. Ainsi le narrateur déclare-t-il : « Je me hâte nu parmi les buissons épineux », quand un peu plus bas

« la comtesse des ombres, en boucles anglaises, décrit la situation à celui que je dois devenir, assis, méditatif, une main soutenant son menton, mon menton, l'autre tombant sur la jambe à demi étendue tandis que l'autre est repliée, à celui que j'étais avant la première rencontre avec

4) Delvaux, *loc. cit.*, p. 53.

5) *Ibid.*, p. 52.

6) *Ibid.*, p. 44-45.

7) *Ibid.*, p. 39.

8) *Ibid.*, p. 20.

9) *Ibid.*, p. 20-21.

10) *Ibid.*, p. 40.

11) *Ibid.*, p. 42.

cette duchesse des aréoles, lorsque j'étais encore tout recouvert de ce costume de velours noir râpé trop grand pour moi qu'a adopté le collègue Zacharie, trop grand pour lui qui passe précautionneusement entre ces deux moi-mêmes, le fuyard et le paralysé¹²... »

D'autres fois, elle se fait au prix de nombreux emprunts, comme dans « L'école des savants » : « J'emprunte au passage un muscle à Davidoff, un peu de sang à Philibert, les poumons de Vasconcellos, le foie du professeur Thaddeus, les vêtements du collègue Zacharie¹³... »

Homme, femme, squelette : un des tableaux au moins paraît uniquement consacré à l'un de ces personnages ou tout au moins en concentre le plus grand nombre de représentants : *L'école des savants* de 1958, pour l'homme, comme on vient de le voir, *Train de nuit* de 1947, pour la femme et *Descente de croix* de 1949, pour le squelette.

Ainsi se dégage de ce texte une impression étrange due notamment aux changements continuels qui affectent les protagonistes à l'intérieur d'un cadre qui lui-même change assez souvent même si la présence de certains éléments revient assez régulièrement hanter ces lieux : le volcan, le tramway et la gare, les temples grecs, la lune et les réverbères. Quand ce n'est pas le cours du temps lui-même qui change : « A mesure que j'avance, j'ai l'impression que le matin recule » ; « Le temps n'est plus seulement ralenti, il se renverse » ; « En effet le soir revient » ; « De l'autre côté de la porte le temps s'est remis en place¹⁴. »

Certains objets même subissent de stupéfiantes mutations qui s'accompagnent de non moins curieuses conversions du langage. Ainsi au sujet de la *Descente de croix* de 1949 : « C'est l'épave d'un retable [...], c'est le fossile d'un tableau peint par ici, mais dont la chair est descendue vers le sud, au musée du pré dans la capitale des plateaux déserts. » Où l'on reconnaît la *Descente de croix* de Rogier van der Weyden, tableau qui fut commandé par la corporation des arbalétriers de Louvain en Belgique et qui orne aujourd'hui les cimaises du musée du Prado à Madrid.

Pourtant le texte semble se dérouler selon un schéma rigoureux que la succession des tableaux dans un ordre strictement chronologique (de 1938 à 1971) rend d'autant plus certain que le mode opératoire est toujours le même qui confronte texte et image à travers un nombre limité de tableaux (ce qui n'exclut pas l'allusion plus ou moins lointaine à d'autres œuvres de l'artiste ou d'autres artistes¹⁵ à l'intérieur de chacune des parties). Seule la dernière partie semble faire exception puisqu'à y regarder de plus près ce n'est plus un mais deux (voire trois ou quatre) tableaux qui semblent convoqués et dont on ne saurait dire pour l'un d'entre eux, n'était l'heure indiquée sur la grande horloge, s'il s'agit de la version de 1932 (et dans ce cas ce serait le tableau le plus ancien dont il est ici question) ou celle de 1960 (et dans ce cas il s'agit non d'une peinture sur toile mais d'une œuvre sur papier), qui est à l'œuvre, je veux parler de *La cuisine* d'une part et de *La cuisine d'Antheit* d'autre part¹⁶. Rigoureuse aussi dans ce sens que la description se conforme le

12) *Ibid.*, p. 33.

13) *Ibid.*, p. 49.

14) *Ibid.*, respectivement p. 27, 30, 33 et 36.

15) Ainsi un passage comme celui-ci, tiré de la neuvième partie, « La ville inquiète » : « Les Sabines attendent qu'on les enlève. Eliezer a perdu Rebecca, Pyrame appelle Thisbé. Les funérailles de Phocion ont dû être interrompues » (p. 34) renvoie-t-il à quatre œuvres du même peintre, Nicolas Poussin, respectivement de 1634-35, 1648, 1651 et à nouveau 1648. La dernière œuvre dont il est question ici, *Paysage avec les funérailles de Phocion*, étant par ailleurs une des 105 œuvres décisives retenues par Butor dans son dernier grand livre sur la peinture (*105 œuvres décisives de la peinture occidentale montrées par Michel Butor*, Flammarion, 2015, p. 110-111).

16) Respectivement n°51 et n°254 du catalogue. Par ailleurs une reproduction de *La maison natale à Antheit*, de 1967, décrite dans cette dernière partie, est visible p.74 du catalogue *Paul Delvaux* cité plus haut. L'œuvre, encre de Chine, aquarelle et huile sur papier, comporte cette inscription d'une fine écriture noire en haut à gauche suivie d'une flèche : « Je suis né le 23 – 9 – 1897 dans la chambre fenêtre de gauche en haut ».

plus possible dans un premier temps aux éléments du tableau malgré l'inévitable interprétation de ceux-ci.

D'emblée ce jeu d'éléments clairement repérés, nommés, mis en scène se double d'un ensemble de notations dont il est clair qu'elles nous emmènent dans un récit propre à l'écrivain qui non seulement superpose le récit vernien à la peinture de Delvaux mais tisse une histoire à la manière d'un conteur (le texte fait explicitement référence par exemple au « Joueur de flûte de Hamelin ») ou d'un romancier (tout comme le texte fait explicitement référence également à la trilogie romanesque de Pierre Klossowski, *Les Lois de l'hospitalité*), mais peut-être surtout élabore une vision à la manière d'un poète.

D'un conteur tout d'abord. De fait dans « Les phases de la lune I », il écrit :

« Je ne me savais pas flûtiste. Aucune difficulté : dès que j'ai ramassé le chalumeau, les sons que j'en ai tiré ont éveillé les nymphes dans leurs anses et les dryades au creux de leurs saules. Je n'ose par me retourner pour les voir, je connais trop l'histoire d'Orphée, mais j'entends leurs pas se multiplier avec les battements de leurs cœurs¹⁷. »

Tout en ayant pris en écharpe le mythe grec, il poursuit dans la partie suivante, « L'entrée de la ville » : « Tout le soir et toute la nuit je longe le fleuve, berger de mes souris, à la recherche de la ville où les ramener¹⁸. » C'est donc à un véritable renversement du conte traditionnel que le texte butorien procède puisque le joueur de flûte en question après avoir attiré nymphes et dryades ne songe qu'à ramener « ses souris » vers la ville quand le conte emporte à jamais les enfants des habitants de Hamelin.

D'un romancier ensuite.

« Je comprends maintenant que tu t'appelles Roberte, chère duchesse, que l'oncle Otto s'appelle ici Octave, et je me découvre, telles des étiquettes fixées à mes côtes par des fils de fer tortillés, les prénoms d'Antoine et de Raphaël. Dames romaines égarées dans mon nord, enseignez-moi les lois de l'hospitalité ! »

lit-on par exemple p.41 (douzième partie : « Vénus endormie »). De fait on connaît la longue amitié qui lie Butor à Klossowski ainsi qu'un certain nombre de textes du premier sur le second, comme « Les libertés du romanesque » qui rend compte du second volet de la trilogie, *La Révocation de l'édit de Nantes*, mais ici c'est à l'œuvre romanesque elle-même, quand bien même elle passerait par le « théâtre de société¹⁹ », que nous sommes renvoyés, œuvre dans laquelle Klossowski pose précisément la question du rapport de la littérature et de la peinture, aspect si important chez Klossowski que déjà dans le texte critique mentionné plus haut, Butor avait recours pour parler de son roman à la description de *La Grande Odalisque* d'Ingres : « Ne jouissons-nous pas de cette phrase sinieuse autant que jouit le narrateur de cette peinture qu'il nous commente²⁰ ? »

17) Delvaux, *loc. cit.*, p. 22.

18) *Ibid.*, p. 24.

19) Sur ce point précis je renvoie au texte « Souvenirs sur le théâtre de société » publié dans Klossowski, *Cahiers pour un temps*, Centre Georges Pompidou, 1985 : « Mon cher Pierre / Vos amis m'ont demandé de rassembler quelques souvenirs sur nos répétitions de *Roberte ce soir*, et je m'y essaie avec plaisir... » Butor y évoque notamment la figure si chère à sa mémoire de Georges Perros.

20) BUTOR Michel, « Les libertés du romanesque », *Arts*, n°717, 8 avril 1959. Par ailleurs les prénoms d'Antoine et de Raphaël cités plus haut, doubles de Michel Butor lui-même, le « neveu », nous renvoient au troisième volet de la trilogie : *Le Souffleur* où on lit notamment ce discret hommage du romancier Klossowski à l'écrivain Michel Butor : « Raphaël, au seuil de l'âge mûr, nonobstant ses allures désinvoltes, s'imposant déjà à ses aînés par une forme d'expression déconcertante et neuve... » (p. 66).

D'un poète enfin. Chez Jules Verne notamment cette vision apparaît clairement à travers cette mer intérieure, cette forêt de champignons géants, ce combat entre animaux antédiluviens, cette plaine d'ossements, etc., qui surgissent des profondeurs de la terre. On comprend mieux dès lors pourquoi Michel Butor ne fait pas directement allusion ici au voyage vernien des « contrées souterraines », à ce « monde subterrestre²¹ », comme le dirait l'auteur des *Voyages extraordinaires* lui-même, et que les citations qu'il fait de l'œuvre de son illustre prédécesseur sont cantonnées aux seuls premiers et dernier chapitres.

Ainsi dès « Le salut », c'est-à-dire la première partie, après avoir décrit le plus simplement du monde le costume sombre de l'homme au chapeau (cet homme qui s'incarne dans le « Je » initial), les éléments du décor comme le tramway et les larges rues qui se croisent à angle droit, la « cicérone » à demi dévêtue (« charmante jeune fille aux yeux bleus, d'un caractère un peu grave, d'une esprit un peu sérieux²² »), il note : « J'avais cru qu'elle m'indiquerait la voie droite, mais non, sa main gauche s'est repliée doucement, et c'est l'autre qui m'indique de poursuivre mais en tournant autour d'elle ... » Ainsi cette main que le spectateur du tableau ne voit pas et ce mouvement qu'il ne peut deviner sont comme les signes discrets du passage d'une activité à l'autre entre la peinture et l'écriture, entre le peintre et l'écrivain.

Peintre qu'on voit apparaître en particulier dans la septième partie, « L'aube sur la ville » et dont on nous dit : « ... nous avons dépassé le collègue Zacharie qui s'est mis à faire de la peinture, palette à une main, brosse dans l'autre, comme j'en faisais autrefois²³. »

Quant à la main féminine que le spectateur du tableau peut aisément voir, on peut dire qu'en revanche elle répond de façon tout à fait adéquate à la main de l'homme soulevant son chapeau pour adresser l'inaugural salut en question. Opposition entre la main visible et la main invisible donc, qui rappelle bien sûr celle que le peintre (fictif) Tonnerre dans la *Révocation de l'édit de Nantes* a, selon Octave, voulu « rendre par cette attitude des mains dont l'une ment et l'autre avoue un crime qui lui vient dans les doigts²⁴ » dans son tableau représentant Lucrèce et Tarquin ou encore dans le tableau la *Lecture interrompue* qui met en scène « une jeune femme » et « un enfant prépubère » où l'on peut voir la main de la première

« qui s'agite dans une réminiscence de possible aventure, tandis que l'autre main que l'on voit de dos, les doigts tendus soutenant le bouquin, appartient encore à un état responsable, si adorablement démenti par la main grande et longue dans l'affolement que suscite le vilain lutin²⁵ ».

Quant aux mains de la belle Versaillaise du tableau du même nom, dont l'une exprime « la vaine résistance » et l'autre « l'effroi », je me permets d'y renvoyer le lecteur qui pourra en outre apprécier ce contraste formé par « les mains gantées de la belle » avec celles du garçon boucher, l'un de ses deux agresseurs pourvu de « fortes poignes » nous dit-on, « au ton rougeâtre²⁶ ». Où l'on voit par-là que Butor lorgne sans cesse en même temps sur le texte klossowskien et sa problématique toute particulière du rapport entre image, si fictive soit-elle, et texte.

21) VERNE Jules, *Voyage au centre de la terre*, Paris, Le Livre de poche, 1979, p. 318 et 332.

22) Delvaux, *loc. cit.*, p. 15. Cette citation est tirée du chapitre III du *Voyage au centre de la terre*, *loc. cit.*, p. 21.

23) *Ibid.*, p. 28.

24) KLOSSOWSKI Pierre, *La Révocation de l'édit de Nantes*, Paris, Minuit, 1970, p. 31.

25) *Ibid.*, p. 80.

26) *Ibid.*, p. 141.

À la fois donc au plus près du tableau et au plus près du texte ici mis en scène par la citation de Jules Verne, le texte butorien lance ses phrases visant à transformer un champ artistique par un autre pour en réaliser un troisième, sorte de *matière* nouvelle à laquelle il consacra cinq volumes de sa bibliographie²⁷, métaphorisant ainsi peut-être les trois personnages plus haut cités dont la caractéristique la plus commune est bien sûr leur pouvoir de transformation continue. Métaphorisation qui rappelle que pour Butor : « dans toute œuvre véritablement inspirée il y a un crâne [c'est sous cette apparence que le squelette fait ici discrètement son entrée dès la seconde partie pour terminer en apothéose à la quatorzième²⁸ comme on l'a vu avec la *Descente de croix*, au lieu-dit du Golgotha, autrement dit « du crâne », donc] qui apparaît²⁹. »

Et de fait la traversée de cet ensemble constitué par ces cinq volumes de *Matière de rêves* pourrait bien se révéler le véritable et indispensable voyage au centre de l'œuvre butorienne, œuvre d'un poète avant tout à n'en pas douter.

27) *Matière de rêves I*, 1975 (c'est-à-dire la même année que la sortie de ce *Delvaux*), dont la quatrième de couverture annonçait : « Non point les notes au réveil, mais la forme du récit de rêve travaillée pour exploiter de nouveaux gisements » ; *Second sous-sol, Matière de rêves II*, 1976, "Pour les amoureux de la Lune", qui inclut « Le rêve de Paul Delvaux » adapté à ce nouveau contexte sous le titre « Le rêve de Vénus » ; *Troisième dessous, Matière de rêves III*, 1977, au sujet duquel Butor disait : « Dans *Matière de rêves II*, les peintres jouent un rôle absolument essentiel dans le déclenchement de l'imagination. Et pour *Matière de rêves III* auquel je travaille actuellement, aussi. » (« Michel Butor au travail du texte », entretien avec Michel Sicard, *Magazine littéraire*, mars 1976, repris dans le volume II de *Entretiens, quarante ans de vie littéraire*, Joseph K. éditeur, 1999, p.163) ; *Quadruple fond, Matière de rêves IV*, 1981, dédié "Aux mânes de Buffon" et enfin *Mille et un plis, Matière de rêves V* et dernier, 1985, "Pour les obstinés", l'ensemble étant publié chez Gallimard dans la collection *Le chemin* dirigée par Georges Lambrichs, l'un des deux dédicataires de notre « rêve », et repris dans le volume VIII des *Œuvres complètes* aux éditions de La Différence en 2008.

28) Faut-il y voir une correspondance avec les quatorze stations de la *Via Crucis* dont il faut rappeler que traditionnellement la « Descente de croix » est la treizième ? Ce qui est certain c'est l'aspect ironique de la désignation du Christ mort ici par la formule « du double mort » pour désigner le squelette au pied de « l'échelle d'électricien ». Au reste on notera que cette *Descente de croix* est immédiatement suivie de la *Nuit de Noël*, « nouvelle station du chemin de ceinture de fer, de chevaux de frises, de croix des dames » où « il est question d'un bébé venu de l'espace qui brillerait dans un évier rouillé au département des ordures ménagères, sur un matelas de mâchefer taché de mazout entre un vieux chauffe-eau débonnaire et les restes d'une brouette grinçante à longues poignées. » (*Delvaux, loc. cit.*, p. 46).

29) CHARBONNIER Georges, *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1967, p. 55.

Bibliographie

- BUTOR Michel, CLAIR Jean, HOUBART-WILKIN Suzanne, *Delvaux*, Lausanne-Paris, La Bibliothèque des arts, 1975.
- BUTOR Michel :
 - « Les libertés du romanesque », *Arts*, n°717, 8 avril 1959.
 - *Matière de rêves I*, Paris, Gallimard, coll. Le chemin, 1975.
 - *Second sous-sol, Matière de rêves II*, Paris, Gallimard, coll. Le chemin, 1976.
 - *Troisième dessous, Matière de rêves III*, Paris, Gallimard, coll. Le chemin, 1977.
 - *Quadruple fond, Matière de rêves IV*, Paris, Gallimard, coll. Le chemin, 1981.
 - *Mille et un plis, Matière de rêves V* et dernier, 1985.
 - « Souvenirs sur le théâtre de société » dans *Klossowski, Cahiers pour un temps*, Centre Georges Pompidou, 1985, p.27-29.
 - *Entretiens, quarante ans de vie littéraire*, Nantes, Joseph K., 1999, vol. II.
 - *105 œuvres décisives de la peinture occidentale montrées par Michel Butor*, Paris, Flammarion, 2015.
- Catalogue, *Paul Delvaux*, Martigny (Suisse), Fondation Pierre Gianadda, 1988.
- CHARBONNIER Georges, *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1967.
- KLOSSOWSKI Pierre :
 - *La Révocation de l'édit de Nantes*, Paris, Minuit, 1970.
 - *Le Souffleur ou le théâtre de société*, roman, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1960.
- VERNE Jules, *Voyage au centre de la terre*, Paris, Le Livre de poche, 1979.

« Le rêve de Jiri Kolar »

Dans la bibliographie butorienne, le nom de Jiri Kolar apparaît en 1969 avec *Illustrations II*³⁰. Volume qui lui est dédié, et le seul recueil de poèmes de la série (composée de *Illustrations I, II, III* et *IV*, respectivement de 1964, 1969, 1973 et 1976), qui comporte neuf textes. Mais aucun de ces textes ne s'y rattache directement³¹. Lorsque la même année sort le numéro de la revue *L'Arc*³² consacré à Michel Butor et entièrement coordonné par ses soins, la couverture de ce numéro, signée Jiri Kolar, est constituée d'une œuvre du collagiste qui représente neuf portraits de l'écrivain (dans la plupart l'écrivain y fume la pipe) distribués en cercle sur fond de textes découpés dans la manière tout à fait caractéristique de l'artiste. En 1973 dans un ouvrage de l'artiste (catalogue d'exposition) intitulé *Hommage à Baudelaire*³³, l'écrivain fait paraître un « Opusculum baudelairianum » (qui sera repris dans *Répertoire IV*³⁴). Ce texte est composé de trois éléments facilement repérables : des strophes de poèmes des *Fleurs du mal* soigneusement « lamellisés », un extrait de la préface au *Spleen de Paris* (Lettre de Baudelaire à Arsène Houssaye) divisé en dix fragments et « neuf notices explicatives » de l'auteur intercalées tout au long du texte.

Et ce n'est que deux ans plus tard que paraît, d'abord dans la revue *L'Énergumène*³⁵, où il est dédié à Jan Vladislav, traducteur de Butor en tchèque, puis dans la revue *Coloquio artes*³⁶, « Le rêve de Jiri Kolar » qui sera repris sous le titre « Le rêve des pommes » dans *Second sous-sol*³⁷, le second volume de la série *Matière de rêves*, en 1976. Un texte qui, comme nous allons le voir, est constitué de neuf parties.

Il apparaît donc assez clairement que le chiffre neuf joue un certain rôle dans la relation du collagiste à l'écrivain. Est-ce en raison du nombre de lettres dont est constitué le nom de l'artiste ? Toujours est-il que ce nombre prend une résonance toute particulière ici. Multiple de trois, c'en est même le carré, il joue un rôle fondamental aussi bien dans la structuration du texte, que dans sa rythmique et sa thématique.

30) BUTOR Michel, *Illustrations II*, Paris, Gallimard 1969.

31) Les noms des artistes auxquels chaque texte est successivement rattaché sont les suivants : Christian Dotremont, Bernard Larsson, Ruth Franken, Jacques Hérold, Henri Pousseur, Gregory Masurovsky et Shirley Goldfarb, André Masson, Irving Petlin et Bill Brandt.

32) *L'Arc / Butor*, Aix-en-Provence, n°39, 1969.

33) BUTOR Michel, « Opusculum baudelairianum », dans Jiri Kolar, *Hommage à Baudelaire*, Nürnberg, R. Johanna Ricard, 1973. Tr. Helmut Scheffel.

34) BUTOR, Michel, *Répertoire IV*, Paris, Minuit, 1974 et *Œuvres complètes*, III, Paris, La Différence, 2006.

35) *L'Énergumène*, n°6-7, deuxième trimestre 1975, p. 62-77.

36) *Coloquio artes*, n° 23, juin 1975, p. 5-14.

37) BUTOR, Michel, *Second sous-sol, Matière de rêves II*, Paris, Gallimard, 1976, p. 57-99.

Le texte se présente donc tout d’abord sous la forme de neuf parties qui commencent toutes par la formule toujours identique :

1) « (Tou-te-s) les... du monde (entier) s’écroulent par plaques, et tandis que mes (mon) ... les coups de canon lui répondent ; et tandis que... », suivie de la marque du don d’un objet au narrateur : « me fait don » ou « me le (la) donner » qui précède l’objet donné : meuble à éprouvettes, cageot, pomme, pipe, violon, pomme, boîte de papillons japonais, miroir et pomme (pour les trois derniers la marque du don suit l’objet donné). Où l’on voit que sur ces neuf objets, trois sont des pommes qui sont distribuées à intervalles réguliers. Il y a donc une phrase rythmique qui s’impose : 1, 2, 3 – 1, 2, 3 – 1, 2, 3. Cet objet privilégié, la pomme, rythme donc l’ensemble et renvoie par la même occasion à trois mythes distincts de la culture occidentale, à savoir le mythe biblique du péché originel qui met en scène les trois acteurs que l’on sait : Adam, Ève et le Serpent tentateur. Ce mot clef étant rappelé dès l’entrée en scène du thème de la pomme, dans la première partie, à travers la robe de la dame (c’est donc bien une femme qui introduit cet objet) : « Sur sa robe des fleurs de pommier, ou plutôt des branches de pommiers en fleurs, ou plutôt tout un pommier en fleurs, deux branches se divisant à l’endroit de la *tentation*³⁸ [je souligne] ... » La fin du texte est également très significative eu égard à ce thème biblique. J’y reviendrai. En second lieu, le mythe grec du jugement de Pâris qui remet la pomme électorale à Aphrodite au détriment des deux autres déesses, Héra et Athéna, qui ne chercheront rien tant qu’à se venger et sera à l’origine de la guerre de Troie³⁹ (la pomme de discorde donc). Et enfin le mythe, grec également, qui met en scène Héraclès qui rapportera trois pommes d’or du jardin des Hespérides (jardin qui tire son nom des trois - c’est le nombre généralement avancé - nymphes du couchant que sont Églé, Érythie et Hespérie⁴⁰). Où l’on voit que ce « rêve des pommes » est profondément ancré sur un terreau culturel important mais en même temps un terreau mouvant.

2) Ce premier objet, longuement décrit donc, sera suivi d’une première phrase qui sera reprise dans la partie suivante et assurera avec...

3) ...une seconde phrase, reprise, elle, de la partie précédente, la transition entre le premier développement sur l’objet et un second développement qui est de longueur comparable au premier.

4) Ce second développement met en scène, non un objet au sens courant cette fois, mais plutôt quelque chose qui s’apparente de façon assez évidente à un paysage, une ville, un site et dont on peut penser qu’il est choisi en fonction de ses résonances avec l’œuvre de Butor. Ainsi dans la première partie on peut lire : « Si ce ne sont les chutes de Zambèze où d’Iguassu, ce sont celles du Niagara⁴¹. » On pense bien sûr ici à *6 810 000 litres d’eau par seconde*⁴², le livre de Butor sur les chutes du Niagara paru en 1965 et qui eut une brève existence théâtrale en 1968 pour l’inauguration de la saison des sports olympiques d’hiver à Grenoble. C’est aussi le cas pour Venise (deuxième partie) avec *Description de San Marco*⁴³ qui date de 1963 et qui est dédié à Igor Stravinsky, ou encore le paysage égyptien de la cinquième partie qui nous renvoie à la seconde moitié du premier *Génie du lieu*⁴⁴ de 1958.

38) *Ibid.*, p. 62.

39) Dans la huitième partie le narrateur évoquera, comme un point particulièrement sensible, le « dieu qu’il hai(t) le plus, (le) beau dieu Mars », *Ibid.*, p. 90.

40) Cet épisode de la légende d’Héraclès fait partie de la série des douze travaux qu’il se vit imposer par la déesse Héra au profit de son frère Eurysthée, et, selon Pierre Grimal, c’est même « le douzième et dernier travail » du héros (*La Mythologie grecque*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1975, p. 96).

41) *Second sous-sol*, *loc. cit.*, p. 61.

42) BUTOR, Michel, *6 810 000 litres par seconde*, Étude Stéréophonique, Paris, Gallimard, 1965.

43) BUTOR, Michel, *Description de San Marco*, Paris, Gallimard, 1963.

44) BUTOR, Michel, *Le Génie du lieu*, Paris, Grasset, 1958.

5) Ce second développement est immédiatement suivi d'une formule très courte : elle tient en *trois* mots, qui se renouvelle dans chaque partie : « Le feu couve », « La nuit couve », « Le bruit couve », etc. jusqu'à la neuvième et dernière occurrence, « Le baiser couve ». Ce qui permet de préciser dès maintenant que chaque partie est constituée de trois éléments longs (1, 4 et 8), de trois beaucoup plus courts, répétitions et citation (2-3 et 6-7 et 9) et d'un troisième très bref (5) situé au centre du dispositif. Nous retrouvons donc également à cet autre niveau une répartition ternaire.

6) En effet après cette formule vient une troisième phrase qui comme la première (en 2) est reprise plus loin, cette fois dans la deuxième partie suivante et qui...

7) ...avec une quatrième phrase qui sera reprise, elle, de la deuxième partie précédente, auront pour fonction notamment d'introduire le troisième et dernier développement.

8) Ce nouveau développement sur l'œuvre de Jiri Kolar étant consacré pour l'essentiel à une figure féminine qui, recevant l'objet plus haut décrit des mains du narrateur ou d'un autre personnage, profère en retour et selon la formule : « sa voix, la même voix, profère calmement⁴⁵ », ...

9) ...un ou plusieurs vers de l'un des neuf poèmes du recueil des *Fleurs de mal* de Baudelaire retenus pour l'occasion et étant pour l'essentiel consacrés à la femme. Ainsi la première partie s'achève sur ces vers tirés de « Bénédiction » :

*« Puisque tu m'as choisie entre toutes les femmes
Pour être le dégoût de mon triste mari... »*

La seconde sur ceux-ci tirés de « À une dame créole » :

*« J'ai connu sous un dais d'arbres tout empourprés
Et de palmiers d'où pleut sur les yeux la paresse
Une dame créole aux charmes ignorés... »*

La troisième sur ceux-ci tirés de « Hymne à la beauté » :

*« Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme
Ô Beauté ? ton regard, infernal et divin... ».*

Ces neuf éléments, fortement structurés comme nous venons de le voir, se lisent de fait comme on lit une seule et même phrase et se répètent ainsi, avec quelques légères variantes, neuf fois tout au long du texte. Cependant la disposition de ces éléments présente une particularité qui vient souligner l'espèce de continuum que ces éléments constituent entre eux. C'est en effet que le texte commence par la fin, si l'on peut dire, puisque le début du texte constitue en réalité la fin de la neuvième partie. Cet ensemble forme donc comme une espèce de boucle que le lecteur est invité à parcourir un certain nombre de fois pour enrichir sa lecture des apports de la précédente et ainsi en recueillir tout le fruit.

45) Excepté pour la neuvième partie où la formule est reprise sous la forme : « la voix de la dame profère calmement » (*Second sous-sol, loc. cit., p. 58*).

Cette idée de « continuum » me semble essentielle ici. Je vais tâcher de l'analyser plus avant en revenant sur les différentes versions du texte telles qu'on peut les appréhender à travers ses trois états.

Dans la version de *L'Énergumène*, le texte se présente tel que je l'ai décrit plus haut, sans illustrations. Mais dans la version de *Coloquio artes*, bien qu'identique, il n'apparaît plus tout à fait sous le même jour puisqu'en effet il est accompagné d'un certain nombre d'illustrations. Quant à sa version dans *Matière de rêves II*, s'il y apparaît sans illustrations, en revanche il y est accompagné d'un ensemble de notations qui le rattache aux autres « Rêves » du volume et qui par conséquent lui donne une coloration toute particulière et sur laquelle je ne m'étendrai pas ici voulant revenir sur l'importance des illustrations de la version précédente et le rôle qu'elles jouent.

Dans un ouvrage publié en 2002, Jacques La Mothe analyse très précisément ce texte dans une partie, « L'œil de Prague », qui englobe d'autres productions du collagiste avec l'écrivain. Concernant notre texte, il écrit : « Le « Rêve des pommes » propose la lecture de vingt-sept descriptions d'autant d'œuvres de Jiri Kolar, dans un espace de représentation poétique très rigoureusement structuré⁴⁶. » Voire ! Vingt-sept œuvres ? Mais il ne les nomme pas et l'on peut penser qu'il lui aurait été difficile de le faire.

Lorsque l'on se penche sur la version de *Coloquio artes*, on s'aperçoit en effet que ce ne sont pas vingt-sept illustrations qui y sont présentes mais seulement une vingtaine. Leur disposition sur la page, le long du texte, suit le développement de celui-ci et si la première illustration (sous laquelle figure la première phrase du texte : « Je suis sous une pluie de presse ») représente moins une œuvre à proprement parler qu'un emblème de la matière travaillée (le texte découpé), on peut mettre assez aisément en relation telle illustration avec telle partie du texte. Et cela est très utile car nous sommes amenés à saisir un certain nombre de causalités qui sans cela resteraient dans l'ombre. Ainsi pour prendre un exemple, lorsque dans la cinquième partie, le second développement nous emmène en Égypte on comprend tout de suite pourquoi en regardant la douzième illustration. Cette dernière représente la table d'harmonie d'un violon (ce dernier fait l'objet du premier développement de cette partie) sur lequel on distingue nettement en haut une représentation du *Scribe accroupi* du Louvre qui va, évidemment, déclencher l'imaginaire égyptien de Butor. On y voit tout aussi clairement les *Trois Parques* de Phidias qui sont comme un rappel de notre thématique générale. Mais si la plupart des illustrations nous aident à la lecture du texte, rien ne dit que le texte, lui, renvoie précisément à telle ou telle œuvre de l'artiste. Le nombre limité de celles-ci plaident d'ailleurs pour la négative. De fait nous ne sommes pas dans le cas du rêve précédent de l'ouvrage (*Matière de rêves II*), « Le rêve de Vénus » qui offre quant à lui une lecture possible à partir des dix-huit tableaux de Paul Delvaux choisis par Butor et qu'il importe de connaître pour mesurer l'impact d'un tel « Rêve » et en suivre le cours. En réalité ce qui apparaît clairement ici à la lecture du texte, c'est que tout indique que le texte de Butor se fonde dans l'œuvre de Kolar comme l'œuvre de Kolar se fonde dans l'évocation qu'en donne Butor⁴⁷. C'est ce mouvement de l'un à

46) LA MOTHE Jacques, *Butor en perspective*, loc. cit., p. 132.

47) Il faut rappeler ici ce que disait Butor de son ami tchèque dans *Curriculum vitae*, son livre d'entretiens avec André Clavel : « À Prague [au printemps 1964], j'ai rencontré l'écrivain Jan Vladislav (...) Il m'a présenté à Jiri Kolar, un collagiste dont l'œuvre m'a tout de suite enthousiasmé (...) Nous avons commencé une correspondance : je lui envoyais des matériaux, des reproductions de tableaux, des images de calendriers artistiques afin qu'il puisse faire ses collages. Il m'en a offert un grand nombre et, quand il s'est installé à Paris, nous avons souvent travaillé ensemble. » (p. 154). Ou encore dans *La Grande Armoire* (avec Olivier Delhoume, Genève, Notari, 2016, n° 41) : « Il avait des difficultés à se procurer des matériaux pour ses collages. Depuis Berlin je lui ai envoyé des séries de cartes postales d'histoire de l'art, et il me renvoyait certains des objets qu'il réalisait avec elles. » On se reportera à cette dernière publication pour plus de détails sur le meuble à éprouvettes, le cageot et les trois pommes qui font l'objet de commentaires de Michel Butor accompagnés de photographies en couleur d'Olivier Delhoume. Quant au n° 43, dernier objet de la série ici photographiée, il nous montre une œuvre de Butor en collaboration avec l'artiste : « Il me laissait dans ses collages des

l'autre, c'est cette pénétration de l'un par l'autre et réciproquement qui donne au texte ici tout son sens. Nul besoin donc de chercher une correspondance précise entre chacun des développements du texte et les œuvres de l'artiste. Ce qui compte c'est le passage de l'un à l'autre, cette vibration que l'image de l'artiste offre à l'écrivain et ce que l'écrivain apporte à travers ses textes à l'artiste. C'est l'échange, les divers mouvements d'aller-retour de l'un à l'autre. Et c'est sans doute au crédit des deux, l'artiste et l'écrivain, de nous manifester de la façon la plus éclatante qui soit la liaison nécessaire, intrinsèque que la littérature entretient avec la peinture. Ce qui dans le cas de Jiri Kolar est d'autant mieux venu qu'il est lui-même non seulement collagiste mais poète comme on sait.

C'est donc à une sorte de renversement que procède ici Butor quant à la question de l'illustration, du rapport habituel entre texte et image, de même que c'est à une sorte de renversement du mythe, de la légende, qu'il procède dans ce texte puisqu'en ce qui concerne le mythe biblique notamment, mythe d'origine s'il en est, nous voyons à la fin du texte sa complète transformation s'affirmer on ne peut plus clairement. C'est la troisième pomme, « une pomme de Jouvence » (autrement dit de complète régénération), précise-t-on :

« Je la palpe, je la respire ; c'est un fruit qui a rougeoyé sur l'arbre du verger d'ailleurs, du verger d'alors, du verger d'éveil, de celui dont parlaient confusément enluminures et tapisseries, et je puis revivre son drame en léchant, mordillant sa peau. Pulpe de lèvres et de sourires, en te mâchant je connaîtrai la science du bien et du mal, je deviendrai semblable aux plus beaux mots de toutes les langues, lorsque les murmurent ou les chantent les plus sensibles de toutes les femmes ; je reviendrai hanté, enté, par tous les dieux mes pères, pépin de réconciliation, baiser de paix, l'or du grand large⁴⁸. »

Transformer la malédiction millénaire en promesse d'un paradis futur, tel pourrait être une des multiples tâches de l'art qu'il soit littéraire, pictural, musical ou autre, c'est ce que semble nous dire Butor dans ces pages. Mais au fait : ne serait-ce donc qu'un rêve ?

espaces vides à l'intérieur desquels je pouvais écrire. » Il s'agit en l'occurrence « d'une boule de croquet en bois dont une moitié a été couverte de très fins textes manuscrits anciens, couleur sépia, illisibles (...) J'ai utilisé la face libre pour recopier un passage de l'hymne des grands jeux dans les *Natchez* de Chateaubriand. »

48) *Second sous-sol*, loc. cit., p. 98-99.

Bibliographie

BUTOR Michel :

- *Illustrations II*, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin, 1969.
- *L'Arc/Butor*, Aix-en-Provence, n° 39, 1969.
- "Opusculum baudelairianum", dans Jiri Kolar, *Hommage à Baudelaire*, Nurnberg, R. Johanna Ricard, 1973. Tr. Helmut Scheffel.
- *Répertoire IV*, Paris, Minuit, 1974,
- "Le rêve de Jiri Kolar", pour Jan Vladislav, *L'Énergumène*, n° 6-7, deuxième trimestre 1975, p. 62-77.
- "Le rêve de Jiri Kolar", *Coloquio artes*, n° 23, juin 1975, p. 5-14.
- *Second sous-sol, Matière de rêves II*, Paris, Gallimard, 1976.
- *Curriculum vitae*, entretiens avec André Clavel, Paris, Plon, 1996.
- *La Grande Armoire*, avec Olivier Delhoume, Genève, Notari, 2016.

GRIMAL Pierre, *La Mythologie grecque*, coll. Que sais-je ?, Paris, PUF, 1975.

LA MOTHE Jacques, *Butor en perspective*, Paris, L'Harmattan, 2002.