

Henri Desoubaux

*Écrire le rêve
ou la révolution butorienne*

II/IV

Paris, 2026

***Matière de rêves I,* une esthétique du brassage des mots et des textes**

En l'espace d'une dizaine d'années, Michel Butor publie les cinq volumes de sa série *Matière de rêves*, successivement intitulés *Matière de rêves*¹, *Second sous-sol*, *Troisième dessous*, *Quadruple fond* et *Mille et un plis*². Examinons ici le premier d'entre eux, *Matière de rêves*, publié en 1975. Comme les autres volumes, il comporte cinq Rêves.

1) Le premier de ces cinq Rêves, intitulé « Le rêve de l'huître », qui nous emmène aux États-Unis où l'auteur a déjà donné de nombreuses conférences, est ici composé de 25 fragments séparés par une à deux lignes de points. À la suite des 10 premiers fragments, s'intercalent et se soudent à chacun d'eux, les divers épisodes d'une courte relation qui met en scène le « je » du texte et le personnage d'Atala de Chateaubriand. Cette relation se termine sur la transformation du personnage d'Atala en oiseau (la nonpareille des Florides dont il est question du reste dans *Les Natchez*). À la suite du douzième fragment commence le récit tout aussi succinct et qui s'étend de même sur 10 fragments³ d'une autre relation de ce même « je » avec, cette fois, non pas un mais deux personnages féminins : Ellénore et Amélie. Il s'agit d'un nouveau rêve de génération. Nous sommes alors renvoyés à *Adolphe* de Benjamin Constant d'une part et à *Amélie et Germaine* (le premier des *Journaux intimes* de l'écrivain) du même d'autre part. Les deux personnages féminins sont respectivement transformés pour finir, après avoir accouché d'une fille, en colombe et en anguille. C'est alors que l'on glisse par l'intermédiaire de Chactas, qui, lui, sera transformé en saumon, vers le référent familial : Marie-Jo et la première de ses quatre filles, Cécile (fragment 21).

1) BUTOR, Michel, *Matière de rêves*, Paris, Gallimard, col. Le Chemin, 1975.

2) Rappelons que ces cinq volumes, qui constituent une série achevée, ont tous été publiés chez Gallimard entre 1975 et 1985 et qu'ils ont été repris dans le volume VIII des *Œuvres complètes* de Michel Butor aux éditions de La Différence en 2008.

3) Fragments 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21 et 23.

Cet entrelacs tissé autour du rêve principal nous met donc aux prises avec deux réalités bien distinctes et pourtant très liées à l'auteur lui-même : la littérature, présente en particulier sous la forme de citations (six pour *Atala* et six autres pour *Adolphe*) et la famille. Le livre se nourrit ainsi autant du plus intime que du plus ouvert. Deux réalités que le nom de Chactas, l'Indien, à lui tout seul, semble concentrer, fusionner : « Je fais l'amour avec Chactas [...] Chactas me dit en riant que son ventre grossit [...] Chactas m'aide pour l'accouchement de Marie-Jo⁴ ».

Cependant une seconde série vient prendre place à l'intérieur de ce Rêve et de ce premier entrelacs, c'est la série qui se trouve après les onzième, dix-huitième, vingt-deuxième et vingt-quatrième fragments. Cette dernière confirme le double intérêt précédent puisque, outre les noms de Marie-Jo et Cécile, y apparaissent ceux d'Agnès, Irène et Mathilde et que le onzième fragment, ou premier de cette seconde série, introduit le premier vers (« Le prince gardien d'Albion brûle dans sa tente nocturne⁵ ») du long poème de William Blake, *America*⁶, qui sera repris intégralement⁷ (excepté le prélude) à l'intérieur de ce premier *Matière de rêves*.

Cette seconde série, bien que plus resserrée que la première puisqu'elle ne porte que sur 4 fragments, est cependant plus complexe. En effet, les éléments qui la composent sont comme hachés menu. Ainsi l'épisode : « Leur hôpital qui flotte sur un lac. Dans la salle d'opérations, c'est la même lampe bleue, éblouissante, mais il n'y a pas de table. Ils m'étendent sur le sol carrelé et s'accroupissent autour de moi⁸. » est-il entrecoupé de notations diverses : les prénoms des filles de l'auteur et de Marie-Jo, les « je t'aime », les notations telles que : « textes effilés / textes laminés / textes tréfilés », ces dernières semblant performer le texte qui se déroule sous nos yeux. Comme pour le rendre encore plus complexe et mobile, d'autres éléments parcourent ce passage qui est cependant soigneusement encadré par la reprise *in fine* des premiers mots : « Une peinture où je vois mon visage / C'est une peinture où je vois mon visage⁹ ».

En réalité ces éléments nous ramènent au rêve lui-même et nous projettent dans les rêves à venir. Ils fonctionnent à la fois comme des lentilles grossissantes, type loupe, et des télescopes, autrement dit comme des instruments d'optique grossissant des objets rapprochés d'un côté et rapprochant des objets éloignés de l'autre. Ainsi la phrase mise en exergue dans ce onzième fragment, phrase qui appartient à la fois au rêve lui-même et à la série qui l'accompagne (sans compter qu'elle est reprise en ouverture du douzième fragment) : « J'étale sur les journaux ma montre qui s'est arrêtée¹⁰. », vient nous sensibiliser à notre rapport au temps dans le rêve où, de fait, le temps est comme suspendu ou tout au moins n'obéit plus à la perception que nous en avons dans le temps de veille. Phrase qui, par ailleurs, est reprise en écho en quelque sorte dans le second rêve du recueil : « J'ai perdu ma montre dans la débâcle¹¹. »

Ceci est d'autant plus important que ce « rêve de l'huître » fait le récit d'un autre renversement tout aussi radical que celui du temps : la perte d'identité. « Michel Butor », pour

4) *Matière de rêves*, loc. cit., p. 27.

5) *Ibid.*, p. 16.

6) « *America a Prophecy* est un livre prophétique de 1793 du poète et illustrateur anglais William Blake. Il est gravé sur dix-huit plaques, et survit en quatorze exemplaires connus. C'est la première des prophéties continentales de Blake. » (Wikipedia). Pour la traduction française voir *Œuvres de William Blake*, Paris, Aubier-Flammarion, V. III, 1980, p. 219-251.

7) À deux vers près, sauf erreur de ma part.

8) *Matière de rêves*, loc. cit., p. 16.

9) *Idem*.

10) *Ibid.*, p. 15-16.

11) *Ibid.*, p. 55.

commencer, devient « Bernard ». On lui vole son passeport et il hérite en échange d'une simple carte d'identité. Le rêveur a rencontré son double malheureux et sans scrupules, celui qui dans une situation misérable va usurper celle du conférencier qu'on vient de fêter. Un double qui, immédiatement du reste, rencontre son propre double : un autre Bernard. La machine onirique est lancée. Le nouveau Bernard devient « garçon noir » du nom d'Albert Abraham s'il en croit une carte d'identité retrouvée dans la poche de sa « salopette reprise aux genoux », employé d'un magasin où il pousse « un chariot chargé de poubelles¹² ». Mais cette nouvelle identité lui est à nouveau retirée et le voici devenu Bernard Noir qui, « un plateau de verres¹³ » entre les mains, sert un whisky à son premier double. Mais par un renversement narratif extraordinaire comme seuls les rêves le permettent, Bernard Noir, devenu le « prince noir¹⁴ », sauve la Belle au bois dormant trouvée dans une baignoire. Puis, devenu chien, il passe bientôt à l'état de poisson. C'est alors que l'huître apparaît : « Il te reste à devenir toi-même l'huître du repas¹⁵ ». Enfin secouru par « une serveuse noire¹⁶ », il se métamorphose à nouveau, en fleuve cette fois, puis « marche le long de la plage » et regagne la villa, où il était attendu pour le dîner, « par la véranda » : « Il y a des huîtres. Je regarde les visages des convives, extrais d'un demi-citron quelques gouttes¹⁷ ».

Ces diverses métamorphoses qui passent de l'humain à l'animal notamment, c'est précisément ce que décrit la première série de notations qui accompagnent le rêve. Ainsi le rêve *engendre* le rêve, le multiplie, le fait se répandre sur tout ce qui l'entoure, le généralise. Le dormeur crée un monde plus riche qu'aucun dormeur qui s'éveille ne saurait en concevoir. Le rêve devient une réalité aussi puissante que celle dont le dormeur qui s'éveille peut prendre conscience.

Cette nouvelle contextualisation du rêve, puisque ce rêve est paru antérieurement, oriente donc le texte dans une direction nouvelle. Cette plus grande fragmentation du texte initial¹⁸ permet en réalité une ouverture plus importante. Elle l'élargit en l'enchaînant à d'autres textes et le rend plus fort, plus dynamique. Elle éclipse ce que pourrait avoir d'isolé tel ou tel rêve pour tendre vers un rêve généralisé, un rêve en expansion

2) « Le rêve de l'ammonite » qui date de 1975, sous-titré « fumerolles et récriminations », a d'abord été édité chez Fata Morgana avec cinq eaux fortes en couleurs et 16 lithographies en noir de Pierre Alechinsky. Il se divise en cinq parties : « L'arrestation », « L'instruction », « La séquestration », « La précipitation » et « La respiration » qui se trouvent ici découpées en 19 fragments de longueurs très inégales. C'est le premier Rêve dans lequel la relation à l'image, en l'occurrence la gravure, s'affiche¹⁹. Relation qui s'épanouira tout particulièrement dans les volumes II et III de la série. Le thème du volcan, cher à Alechinsky, y est évidemment prégnant. D'où la notation qui ouvre ce Rêve : « Est-ce l'Islande ? » La matière du langage y est si bien triturée, agitée, malaxée, qu'il est difficile d'y dessiner un chemin. Cependant il est possible d'y reconnaître l'histoire d'un procès avec tout un arrière-fond de critique acerbe de la magistrature : juge,

12) *Ibid.*, p. 23.

13) *Ibid.*, p. 28.

14) *Ibid.*, p. 30.

15) *Ibid.*, p. 33.

16) *Ibid.*, p. 36.

17) *Ibid.*, p. 38.

18) Les cinq rêves de *Matière de rêves* ont eu des fortunes diverses avant leur regroupement dans ce volume. « Le rêve de l'huître », quant à lui, est paru d'abord en anglais selon Frédéric Saint-Aubyn : "Dream of the Oyster" (trad. de Derk Wynand), avec une introduction et des notes de Jennifer Waelti-Walters, *The Malahat Review*, n° 32, octobre 1974, p. 99-118.

19) Pour plus de précisions, je renvoie à l'étude de Jacques La Mothe dans son livre *Butor en perspective*, Paris, L'Harmattan, 2002 : « Poétique du livre-objet : Le rêve de l'ammonite », p. 39-59.

greffière, etc. mais aussi, pour finir, une sorte de renaissance qui semble passer par un absolu délitement de soi :

« Je t'aime d'un bout du ciel à l'autre, vieille dépouille du phénix, tourbillon qui s'évase dans l'histoire des émotions. Adieu, adieu, je sens que je m'éveille ; essuie ma sueur avant que je ne recommence à taillader ma jungle²⁰ ».

Autour de ce deuxième Rêve, les deux séries rencontrées précédemment vont se poursuivre, mais la seconde va occuper une bien plus grande place qu'auparavant. Tandis que la première fait intervenir, sur le même mode que dans le premier Rêve, deux nouveaux romans : *Notre-Dame de Paris* et *Le Père Goriot* (avec notamment six citations pour la première œuvre et seulement deux pour la seconde), la seconde série se complexifie en même temps qu'elle s'accroît au point que le fragment de rêve qui lui est attaché ne représente plus qu'une petite partie du fragment tout entier. Le texte se nourrit non seulement des éléments précédents mais de plus en plus de lui-même.

Il faut cependant noter qu'aucune des deux séries de notations ne s'achève comme elle semblait le faire dans le rêve précédent. Ainsi dans la première de ces séries, si les personnages d'Esmeralda, Quasimodo et Djali, la chèvre, ont accompli leur transformation (respectivement en salamandre, hippogriffe et princesse), en revanche les personnages de Delphine de Nucingen et la vicomtesse de Beauséant semblent encore attendre la leur. De même en ce qui concerne les citations tirées des œuvres en question, comme nous venons de le signaler, où la seconde ne comprend que deux citations. Quant à la seconde série de notations, son accroissement est dû notamment au nombre toujours plus important de vers de l'œuvre de William Blake qui sont présents dans cette deuxième partie. En effet, le treizième fragment comprend successivement 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8 vers, quand le seizième en comprend 9, 11, 11, 12 et 13 et que le dix-septième en comprend 14 (le fragment sept n'en comprenant aucun²¹). Cette augmentation soudaine explique en partie la longueur de ces fragments par rapport au reste du texte, mais en partie seulement car dans le même temps de nombreuses citations du texte du premier rêve s'y ajoutent. Ainsi les différents rêves rassemblés dans cet ouvrage tendent de plus en plus à n'en faire qu'un, pris qu'ils sont dans un mouvement général d'accroissement et de transformations multiples.

Mais d'autres éléments que ceux que nous avons déjà rencontrés vont également faire leur apparition. Ainsi la notation autobiographique liée aux souvenirs du voyageur Butor à travers le monde. En effet, le douzième fragment (première série) s'achève de la façon suivante : « À la frontière du sommeil mes souvenirs de Santa Barbara²². » Quatre fragments dans ce rêve se terminent ainsi de la même façon, excepté le nom géographique qui le clôt. Après Santa Barbara, nous avons de fait Paris (fragment 14), Manchester (fragment 15) et Buffalo (fragment 18). Il apparaît donc que chacun de ces noms renvoie à des lieux dans lesquels l'auteur a séjourné à telle ou telle époque de sa vie, mais que ces noms ne suivent pas cependant un ordre chronologique. En effet, si l'auteur mentionne Manchester, c'est bien sûr en rapport étroit avec son second roman : *L'Emploi du temps* qui date de 1956, quand le texte sur Santa Barbara (aux États-Unis), le premier auquel il est fait allusion ici, date, lui, de 1970²³. Quant à Buffalo, dans l'État de New York, on sait que Butor y a séjourné trois mois en 1962. En ce qui concerne Paris, en revanche, cette ville est celle où il a le plus longtemps séjourné et où il n'a cessé de revenir. Il y a donc un brassage temporel de ces souvenirs qui s'accorde parfaitement avec la notion très élastique du temps à

20) *Matière de rêves*, loc. cit., p. 72.

21) Ces quatre fragments (7, 13, 16, 17) correspondent bien sûr aux quatre fragments 11, 18, 22, 24 du premier rêve.

22) *Matière de rêves*, loc. cit., p. 49.

23) « La brume à Santa Barbara », *Bulletin de la Société des Professeurs Français en Amérique*, Année 1970, p. 21-30, texte repris dans le second *Génie du lieu*, Oû, Paris, Gallimard, 1971.

l'intérieur du rêve. Ce dernier donne, autrement dit, une autre idée du déroulement de la vie même, telle que nous avons l'habitude de l'appréhender pendant la veille et non plus « à la frontière du sommeil ».

3) Avec « Le rêve du déménagement », troisième des cinq, nous avons quitté les États-Unis et l'Islande. Nous sommes en France cette fois. Je reviendrai plus loin sur ce sentiment géographique. Ce qui ne change pas, en revanche, c'est le sentiment de catastrophe. Mais ce sentiment devient de plus en plus diffus au fur et à mesure que le rêve se poursuit et prélude en définitive à de nombreuses transformations²⁴. « Je » est ici accompagné de « Marie-Jo » qui joue un rôle essentiel, tout comme le sang et l'encre. Le sang dont le rêveur dit avoir « toujours eu horreur » et l'encre (« et voici la piscine de l'encre²⁵ »), vraie fontaine de jouvence, gage de renaissance. Cette bipolarité des liquides, voire leur transformation de l'un en l'autre, rappelle la remarque précédente sur le rôle de la littérature d'une part et de la famille d'autre part. Aussi d'un rêve à l'autre le lecteur semble moins passer d'un rêve particulier à un autre rêve particulier que de continuer le même rêve, d'en examiner les diverses facettes, d'en suivre les métamorphoses.

En effet, cette impression est corroborée par le fait que dans la première série nous retrouvons les personnages déjà rencontrés dans le deuxième Rêve que sont la vicomtesse de Beauséant et Delphine de Nucingen qui parachèveront leur cycle en se métamorphosant respectivement en mouette et en sauterelle. Qu'en même temps les citations du roman de Balzac, *Le Père Goriot*, se poursuivent (quatre citations viennent compléter l'ensemble des six citations par auteur²⁶) quand d'autres personnages font leur apparition : Mathilde de la Mole et Mme de Rênal. De plus, dès le début de la série, le nom de William Blake apparaît dans la suite des fragments sous la forme d'une invocation distillée tout du long : « William Blake ! / aie pitié de moi ! / William Blake ! / Viens à mon secours ! / Sans toi, comment arriverais-je à me dépêtrer de cette nuit ? ». Invocation qui, allant d'abord *crescendo*, va *diminuendo* jusqu'à la fin du Rêve et même disparaît complètement dans le dixième et dernier fragment de la série²⁷.

C'est alors qu'un autre phénomène se fait sentir qui tend à confirmer que nous avons affaire à un seul et même texte. Cette invocation va ainsi non seulement en diminuant mais elle se déplace et se retrouve non plus au début de chaque fragment comme en commençant mais à la fin dans un deuxième temps. Ainsi nous sommes arrivés entre le sixième et le neuvième fragment de ce troisième rêve au milieu du livre qui va déployer à partir de là son second versant jusqu'à la fin du cinquième et dernier Rêve.

Et de même que les notations concernant les souvenirs « à la frontière du sommeil », qui se déployaient déjà dans le deuxième rêve et continuent ici dans le troisième, étaient distribuées à la fin de chaque fragment concerné, ces mêmes notations sont inversées à partir du neuvième fragment de ce Rêve-ci où elles se trouvent non plus à la fin mais au début. Quant aux vers du poème *America*, leur nombre entame sa décrue au septième fragment (deuxième série) puisque l'on passe de 53 vers dans ce fragment à 51 dans le fragment suivant (on en comptait 105 dans le Rêve précédent, contre 104 dans celui-ci donc. On n'en comptera plus que 13 dans le Rêve suivant).

24) Pour une analyse détaillée de ce rêve, je renvoie le lecteur à l'article de Philippe Renaud, « 'Au carrefour des plaies tendres' », *Europe/Michel Butor*, n°943-944, novembre-décembre 2007, p. 138-159.

25) *Matière de rêves*, loc. cit., p. 85 et p. 93.

26) Les six citations (ou deux si l'on ne tient pas compte du découpage, puisque nous avons le début et la fin de chaque œuvre) de chacun des huit romans français qu'on peut lire dans ces cinq Rêves ne se répartissent pas également sur l'ensemble du livre. Voici un relevé de leur répartition : I (6+6), II (6+2), III (4+3), IV (3+6) et V (6+6). On constate donc qu'elles se déploient de façon équilibrée autour du troisième Rêve.

27) Ce Rêve central est celui qui compte aussi le plus petit nombre de fragments (15) dont 10 appartiennent à la première série et quatre à la seconde (fragments 4, 7, 8 et 11) comme dans les Rêves précédents.

4) Le quatrième Rêve, « Le rêve de Prague », le seul des cinq à présenter une indication géographique dans le titre, alors que celle-ci est présente à l'intérieur des quatre autres, nous renvoie d'entrée de jeu, sinon à Apollinaire (lequel est d'ailleurs nommé dans le texte) et à son « Passant de Prague²⁸ », au premier de ces cinq Rêves puisqu'il mentionne pour commencer la disparition de la photographie du passeport que « je » présente au douanier à l'aéroport. Mais il renvoie également au second puisque ce « je » se retrouve dans une situation de coupable. Les choses s'arrangent pourtant très rapidement avant qu'une nouvelle menace ne pèse sur lui l'instant d'après. Il se retrouve sans sa valise qui contient, dit-il : « un médicament dont je ne puis me passer plus de deux heures sous peine de voir mon corps de couvrir d'écailles de vipère et ma langue devenir bifide²⁹ ». Le sentiment de catastrophe s'impose à nouveau. Rêve plein de péripéties, c'est sans doute celui qui se rapproche le plus d'une certaine littérature romanesque, celle qui met en scène le personnage du vampire en particulier (et donc le sang dont on a vu l'importance précédemment) et qui se rattache à une tradition, sinon nationale, à tout le moins fantastique³⁰.

Mais de même qu'il y a deux séries distinctes³¹ qui parcourent ces Rêves, de même à l'intérieur de chacune de ces séries, il existe des éléments qui sont apparentés deux à deux tout en se distinguant les uns des autres. Ainsi dans la première série on observe deux listes de noms tout à fait inégales quant au nombre d'éléments qu'elles contiennent mais qui cependant semblent se compléter. Dans le premier Rêve, par exemple, on trouve en effet à côté de la série : « soupirs, pleurs, halètements, douleurs, interférences, frémissements, horreurs, hideurs, tortures, etc. », série de substantifs au pluriel, une autre série de noms faite seulement de quatre termes mais cette fois au singulier : « Flou, brouillage, trou, impasse ». Et ainsi de suite pour les autres Rêves³².

Dans la seconde des deux grandes séries soudées au rêve principal, qui ne comporte, elle, que quatre fragments pour chacun des rêves, on peut constater que deux de ces fragments sont

28) C'est sur cette nouvelle, « Le Passant de Prague », que s'ouvre le recueil d'Apollinaire *L'Hérésiarque et Cie*, recueil publié en 1910. Dans « Le rêve de Prague » la même thématique de la promenade à travers la ville y est reprise ainsi que celles de la rencontre d'un mystérieux vieillard et de l'emmurement dans le pilier de la cathédrale ou encore celle du temps pris à rebours : « un sablier qui remonte doucement » (*Matière de rêves, loc. cit.*, p. 115).

29) *Matière de rêves, ibid.*, p. 100. Ce thème de la langue bifide du serpent, nous l'avions déjà rencontré dans le premier Rêve au cours d'une des nombreuses métamorphoses dont il est parcouru : « J'ai deux langues pour lui chatouiller les paumes. Nous lui murmurons : 'Je t'aime, je t'aime' [...] je joins mes deux têtes pour n'en faire plus qu'une mais avec deux yeux et une langue bifide qui lui répète : 'Je t'aime, je t'aime'... » (p. 37).

30) Le nom de Nosferatu (*Matière de rêves, op. cit.*, p. 113) nous renverrait par ailleurs plutôt au cinéma. Murnau étant, on le sait du reste, l'un des cinéastes préférés de Michel Butor qui déclarait notamment : « J'ai également une dette considérable envers le cinéma allemand de la grande époque, Fritz Lang mais surtout Murnau. J'adore tous ses films sans exception. » (*Curriculum vitae*, avec André Clavel, Paris, Plon, 1996, p. 169).

31) Je veux ici signaler une « erreur » (comme il s'en glisse quelquefois dans les textes de Butor) dans le nombre de fragments dont est composée la première série de ce Rêve. Ces fragments sont au nombre de dix. Mais l'oubli d'une ligne de points a réuni malencontreusement les sixième et septième fragments de cette série. Une erreur qui n'a malheureusement pas été rectifiée dans les *Œuvres complètes*. Je profite de cette note pour préciser le nombre de fragments par série sur l'ensemble du livre. De fait quatre fragments de la deuxième série sont régulièrement présents dans chaque rêve, mais le nombre de fragments de la première série est nettement supérieur, et leur répartition suit le schéma suivant : I (20), II (14), III (10), IV (14) et V (20). On constate donc que cette répartition est régulière et centrée, allant d'abord *diminuendo* puis *crescendo* comme pour les citations à l'intérieur de la première série. Enfin les deux séries réunies constituent un ensemble lui aussi régulier et centré dont les fragments 7 et 8 de la seconde série du troisième Rêve constituent le sommet (ce sont aussi les fragments les plus longs entre tous).

32) On observera que la série des termes au singulier de ce dispositif est composée au total, sur l'ensemble du volume, de 27 termes, mais que le dernier de ces termes (et c'est le seul) est répété sept fois (il s'agit de « moirure ») et que ce terme se détache nettement des autres du point de point sémantique. En revanche les substantifs au pluriel offrent une tout autre configuration. Sur les 109 termes présents, 14 n'apparaissent qu'une seule fois, 22 deux fois et 17 trois fois. Ce qui fait que nous avons 53 termes distincts. Autrement dit nous rencontrons ici deux versants d'un même dispositif soigneusement élaboré qui à la fois s'opposent et se complètent comme la veille au sommeil, mais j'y reviendrai.

courts quand les deux autres sont longs voire très longs selon qu'ils comportent un nombre restreint ou plus important de « tableaux³³ ». Ainsi les fragments 13 et 16 du « rêve de l'ammonite » comprennent respectivement neuf et 10 « tableaux » quand les fragments 7 et 17 n'en comportent que trois chacun. De même le Rêve suivant, « Le rêve du déménagement », compte un seul « tableau » dans les fragments 4 et 11 quand les fragments 7 et 8 en comptent chacun 13. Nous avons donc affaire à tout un enchaînement d'oppositions de toutes sortes à l'intérieur comme entre les séries, ainsi l'opposition en ce qui concerne les citations présentes dans chacune des séries notamment, entre romans français d'un côté (première série) et poésie anglaise de l'autre (seconde série) ; oppositions qui reposent, bien sûr, en dernier lieu sur l'opposition veille-sommeil. Cela est très net si l'on se réfère au sentiment géographique présent dans ce livre. Chaque Rêve, ai-je dit, se situe dans une partie du monde plus ou moins précisément indiquée : États-Unis, Islande, France, Prague et enfin la Jungle et la Nouvelle-Zélande. Mais toute une série de noms de lieux introduite par les mots « À la frontière du sommeil mes souvenirs de ... » fait défiler un nombre toujours croissant de lieux (ils sont systématiques, c'est-à-dire à raison de un par fragment, dans les troisième et quatrième Rêves³⁴) dans lesquels l'auteur a séjourné : Santa Barbara, Paris, Manchester, Buffalo, Berlin, Chicago, Londres, Le Caire, Salonique, etc.

Nous n'avons donc affaire, ici, ni à un ou des récits de rêve, ni à un récit dans lequel s'intégrerait un certain nombre de rêves. Il s'agit en réalité d'un livre qui tente de nous restituer la matière même des rêves mais en tenant compte de leur place dans un ensemble plus large qui est celui de la vie tout court. Autrement dit, le rêve ne peut pas avoir plus d'existence en lui-même que la « réalité » sans les rêves. Les deux ont partie liée, s'imbriquent l'un dans l'autre, agissent l'un sur l'autre, sont aussi indispensables l'un à l'autre. C'est pourquoi ces noms de villes qui défilent tout au long du texte sont autant d'antennes qui relient ce livre si particulier de Butor à ces autres livres ou textes relatifs à des lieux : *Passage de Milan* (Paris), *L'Emploi du temps* (Angleterre), *La Modification* (Paris-Rome), *Le Génie du lieu* (Espagne, Turquie, Grèce, Italie, Égypte), *Mobile*, étude pour une représentation des États-Unis, *6 810 000 litres d'eau par seconde* (« Niagara »), *Où, Le Génie du lieu II* (divers lieux des États-Unis mais aussi Séoul, Angkor et Paris), etc., pour ne citer que quelques exemples. Si ces Rêves sont par ailleurs empreints d'un fort sentiment de catastrophe, cela conduit à dire, dans cette perspective, que chaque livre est une victoire sur ces hantises et cauchemars et que *Matière de rêves* peut être perçu comme une tentative d'explicitation de ce phénomène, d'explicitation de la relation qui unit la littérature à la vie sous tous ses aspects, des plus intimes aux plus généraux, des plus exaltants aux plus angoissants, des plus singuliers aux plus ordinaires, des plus diurnes aux plus nocturnes.

5) Le cinquième Rêve, « Le rêve du tatouage » est non seulement le dernier mais aussi le plus court. Pourtant il est composé d'autant de fragments que le texte qui en comporte le plus, « Le rêve de l'huître », soit 25. De fait, ce Rêve offre des caractéristiques qui en font en quelque sorte le pendant du premier. On n'y retrouve notamment qu'un seul vers (le dernier³⁵) du poème de William

33) J'appelle « tableaux » toutes les surfaces d'inscription ou de projection lumineuse ou sonore (peinture, écran de cinéma, journal, stèle funéraire, salle de conférence, image d'Épinal, chaire de cathédrale, téléphone, etc.) sur lesquelles viennent se déposer l'histoire, les aventures, les malheurs, hantises, épreuves, souvenirs, avanies, la légende et la destinée du dormeur. Elles sont aisément repérables en particulier par le fait que chacune de ces inscriptions est entre guillemets.

34) Précisons que cet élément « À la frontière... » n'est présent que sur les trois Rêves centraux : second, troisième et quatrième.

35) En réalité l'avant dernier du poème de Blake : « Mais les cinq portes furent consumées et les serrures et leurs gonds fondirent », *Matière de rêves*, loc. cit., p. 132. Où l'on peut voir évidemment une correspondance entre la fin de poème de Blake et la fin du livre de Butor avec ses cinq Rêves qui n'en font qu'un (ce qui expliquerait que le dernier vers du poème anglais soit laissé de côté ici) et la symbolique de la porte qui donne accès au monde du rêve, le moment du réveil étant sur le point de se manifester. L'ensemble de ce dispositif entrant, de plus, en résonance avec l'invocation du

Blake comme dans le premier Rêve. Nous sommes d'abord « dans une jungle », sans plus de précision, où « je » se trouve victime d'un crash (« Je suis sans doute le seul survivant³⁶ »), puis plus tard dans une ville où il doit donner une conférence (nous retrouvons ici le conférencier du premier rêve), mais au lieu de quoi on lui demande de « confesser ses fautes³⁷ ». « Que le jugement commence³⁸ ! » déclare-t-on peu après. Les mêmes thèmes reviennent donc : catastrophe, culpabilité, jugement ici précédé d'un réquisitoire circonstancié qui se signale par son humour noir et suivi d'un lynchage du coupable en bonne et due forme avant la case prison, etc. Le tatouage seul pouvant le sauver, il est expédié pour finir chez les Maoris sur « un trois-mâts comme on n'en fait plus depuis longtemps³⁹ ». On aborde bientôt la Nouvelle-Zélande où, réduit à l'état de « carapace creuse », il est minutieusement tatoué puis, pour finir, lancé en mer à bord d'une pirogue comme Moïse le fut sur les eaux du Nil. Désormais, comme le Paganel des *Enfants du capitaine Grant* de Jules Verne, « je » porte un oiseau tatoué sur le cœur : un kiwi, oiseau emblématique du pays. Mais kiwi ou butor, c'est tout un. On pourra d'ailleurs comparer à ce sujet ce que dit ce même Paganel à propos de cet autre oiseau particulier à la Nouvelle-Zélande, le « tui » (juste avant qu'il nous entretienne du kiwi) qui, devenu « tellement gras pendant l'hiver », « se déchire la poitrine à coups de bec, afin de se débarrasser de sa graisse et se rendre plus léger⁴⁰ », et ce que « je » raconte de ses propres aventures dans ces mêmes contrées où les médecins maoris « pratiquent quelques incisions dans ma carapace noire et chaque fois le pus jaillit⁴¹ », puis recueillent dans des jarres « tout le pus de mon corps », pus qui devient bientôt miel (« sueur huileuse miellée⁴² ») après l'intervention secourable des abeilles.

Deux lieux assez distants l'un de l'autre sont donc mis en scène ici, au lieu d'un seul dans les autres rêves. Lieux que tout oppose, comme le pus au miel (avec toujours cette bipolarité des liquides). En effet, au lieu de l'indifférencié de la jungle dans un premier temps, nous avons affaire ensuite au lieu de l'inscription même, puisqu'à même le corps : « pour la première fois je découvre les emblèmes de mon nouveau corps : quelle encyclopédie⁴³ ! » Une inscription qui ne suscite non la honte (comme chez Paganel qui maintiendra son corps étroitement emprisonné dans ses vêtements quelles que soient les circonstances) mais bien le sentiment de renaissance comme Butor l'avait déjà exprimé en 1958 à propos de l'Égypte dans *Le Génie du lieu*⁴⁴, celle qui est capable de transformer la mauvaise image de l'auteur en oiseau, autrement dit le butor-insulte ou injure en butor-oiseau ou Butor tout court. Une renaissance dans laquelle l'écriture joue un rôle primordial donc.

troisième Rêve : « William Blake ! / Viens à mon secours ! / Sans toi, comment arriverais-je à me dépêtrer de cette nuit ? ».

36) *Ibid.*, p. 122.

37) *Ibid.*, p. 124.

38) *Ibid.*, p. 125.

39) *Ibid.*, p. 131.

40) Jules Verne, *Les Enfants du capitaine Grant*, V. II, Paris, Le livre de poche, 1970, p. 708.

41) *Matière de rêves*, loc. cit., p. 134.

42) *Ibid.*, p. 136.

43) *Idem*.

44) *Le Génie du lieu*, op. cit., p. 110 : « L'Égypte a été pour moi comme une seconde patrie, et c'est presque une seconde naissance qui a eu lieu pour moi dans ce ventre allongé suçant par sa bouche delta la Méditerranée et ses passages de civilisations, thésaurisant celles-ci et les amalgamant dans sa lente fermentation. »

Et si l'ombre de Franz Kafka plane sur le Rêve précédent, « Le rêve de Prague⁴⁵ », et peut-être plus encore sur le second Rêve, c'est bien l'ombre de Jules Verne qui plane incontestablement sur l'ensemble de celui-ci⁴⁶, le seul où il est question de navigation. Ainsi tel détail du rêve fait-il irrésistiblement penser à l'amoureux des mers que fut l'auteur de *Vingt mille lieues sous les mers* (est-il nécessaire de souligner ces trois derniers mots ?), second volet, après *Les Enfants du capitaine Grant* et avant *L'Île mystérieuse*, de la grande trilogie vernienne. Lorsqu'il est question en effet d'« un trois-mâts comme on n'en fait plus depuis longtemps⁴⁷ » on ne peut que se rappeler le Saint-Michel III sur lequel Jules Verne fit ses plus grandes traversées maritimes, non seulement à cause de l'objet lui-même, mais à cause aussi bien de ce « III » (qui nous renvoie au « trois-mâts ») que de ce nom « Michel » qui a partie liée avec les deux auteurs. Fils spirituel de Jules Verne ? Dans une certaine mesure, Michel Butor le revendique et ne cessera en tout cas de dire toute l'admiration que l'œuvre de son aîné lui inspire depuis le plus jeune âge⁴⁸.

Mais dans le même temps que le dormeur découvre « moulée en creux à la place du cœur l'image d'un kiwi⁴⁹ » dans le dernier fragment du cinquième et dernier Rêve, la longue liste des transformations des personnages littéraires, qui en saumon, qui en princesse, qui en mouette, qui en tortue, voire en locomotive et en soupir, cette longue liste se termine par la transformation de Catherine (*Germinal*) en un objet tout à fait particulier : « Je dis adieu à Catherine qui se transforme en la surface de la terre⁵⁰ ». On le voit donc, cette question de l'inscription est en réalité double. Autrement dit, si la littérature transforme l'individu, elle transforme conjointement le monde dans lequel nous vivons, elle en fait un miroir de nos désirs, de nos manques, frustrations, angoisses, hantises, dans lequel chacune et chacun peut se regarder et partant se reconnaître, du moins dans une large partie, se reconnaître et se transformer soi-même.

Quant à la première série de notations qui accompagne ce cinquième Rêve, on remarque tout de suite que deux nouvelles caractérisations sont à l'œuvre à l'intérieur de chacune des reprises quand les six autres sont communes à tous les rêves. Ainsi le mot « Dors » caractérise-t-il l'ouverture de chaque reprise quand une mention particulière à chacun des membres féminins de la famille Butor clôt à tour de rôle chacune de ces reprises. Mais toutes ces caractérisations sont structurées exactement de la même façon dans le premier et le dernier Rêves et se répondent de

45) Ce thème de l'inscription à même le corps que je viens d'évoquer, on pourra bien sûr le mettre en relation avec la sentence rendue à l'égard du condamné dans *La Colonie pénitentiaire*. Condamné qui se voit infliger les marques de la cruauté de la justice par des sentences gravées dans la chair même à l'aide de la « machine célibataire » que l'on sait. Thème de l'inscription et thème de la justice aussi dont les résonances se font sentir ici et là. Au reste n'est-ce pas à la nouvelle de Kafka que renvoie directement un passage comme celui-ci où il est question de : « plumes pour graver en égratignures dans la peau palpitante les sentences d'un juge depuis longtemps disparu » (*Matière de rêves, loc. cit.*, p. 56) ?

46) Jules Verne qui apparaît déjà comme personnage dans « Le rêve de Prague » : « J'aperçois au seuil de la petite agence Jules Verne qui vient me prendre par la main... » (*Ibid.*, p. 116), « N'est-ce pas Jules Verne de nouveau devant cette petite porte ? » (*Ibid.*, p. 119).

47) *Ibid.*, p. 131.

48) De « Le point suprême et l'âge d'or à travers quelques œuvres de Jules Verne », paru dans *Arts et lettres*, n° 15, en 1949 à « Les mondes utopiques de Jules Verne », conférence donnée le lundi 9 juin 2008 au Théâtre de la commune d'Aubervilliers dans le cadre des lundis du Collège de France à Aubervilliers et visible sur internet (<http://www.aubervilliers.fr/article5096.html>), Michel Butor n'a cessé, sans parler de l'enfance, de lire et relire l'auteur des *Voyages extraordinaires*. Il lui a en outre consacré un cours tout entier à l'Université de Genève durant l'année 1978-1979 : « Aspects de Jules Verne » (cours de Michel Butor mis en ligne : <http://mediaserver.unige.ch>). Rappelons encore l'incipit de son premier article sur l'auteur de *Cinq semaines en ballon* : « Tout le monde a lu Jules Verne, et a éprouvé cette prodigieuse puissance de faire rêver [je souligne] qui fut le partage de son génie érudit et naïf. » (Michel Butor, *Répertoire I*, Paris, Minuit, 1960, p. 130).

49) *Matière de rêves, loc. cit.*, p. 136.

50) *Idem.*

même. Ainsi les dix premiers fragments du premier Rêve (première série), qui comportent un nombre variable d'éléments, présentent-ils une structure englobante de type :

1 2 3 4 5 5 4 3 2 1,

quand les dix derniers du cinquième Rêve présentent la structure similaire :

3 4 5 6 7 7 6 5 4 3.

La volonté de former un tout est donc bien ici patente. Donner le détail de tous ces parallélismes serait fastidieux et sans doute inutile dans le cadre de cet essai. Disons à titre d'exemple que dans chacun de ces deux fois dix éléments, situés de part et d'autre de l'œuvre, on retrouve douze noms (pluriel et singulier), six citations des « textes du programme », deux occurrences de l'élément « Dans la chambre ... », etc. Un tout qui reste cependant ouvert (ouvert au recommencement) puisque les éléments repris des Rêves eux-mêmes dans la seconde série appartiennent pour le premier fragment du « rêve de l'huître » en particulier, aux deuxième et cinquième Rêves (et un peu aux troisième et quatrième pour les trois autres fragments), autrement dit au Rêve qui suit et au Rêve qui « précède », lequel fait retour si l'on veut (par anticipation), de sorte que nous avons une boucle qui se forme entre ces cinq Rêves, boucle qui les lie les uns aux autres de façon continue⁵¹. Mais si l'on examine de près le treizième fragment (seconde série), l'un des plus longs, du Rêve suivant, « Le rêve de l'ammonite », par exemple, on peut constater que ce seul fragment fait intervenir non seulement ce Rêve lui-même mais aussi les Rêves V (premier, deuxième et neuvième « tableaux »), IV (troisième et huitième « tableaux ») et I (quatrième, cinquième, sixième et septième « tableaux »), tandis que son pendant, le seizième fragment, fait intervenir, lui, les Rêves IV (premier, deuxième et dixième « tableaux »), III (troisième, septième, huitième et neuvième « tableaux ») et I (quatrième, cinquième et sixième « tableaux »). Ainsi la deuxième série tout entière de ce « rêve de l'ammonite », montre la très grande circulation des rêves entre eux, leur mélange, leur brassage. Une très grande circulation qui renforce, par conséquent, l'idée que nous avons affaire à un livre d'une forte unité dans lequel les divers thèmes rencontrés sont sans cesse repris sous des formes différentes, variées, se métamorphosant sans cesse, glissant, tourbillonnant, se contaminant l'un l'autre, plutôt qu'à un recueil de Rêves séparés, ce que ces derniers étaient avant leur rassemblement sous la forme que nous leur connaissons désormais et qui leur confère, sans nul doute, une dimension totalement inédite.

51) Il est à remarquer à ce sujet que si le premier élément détaché d'un Rêve à l'intérieur de cette seconde série du premier Rêve appartient au cinquième Rêve (fragment 19), à l'autre bout, le dernier à l'intérieur du cinquième Rêve est bien, quant à lui, détaché du premier Rêve (fragment 7). On peut donc parler à ce sujet de micro et de macrostructure.

Matière de rêves II, **un approfondissement**

De même que le précédent et les suivants, ce deuxième volume de *Matière de rêves*⁵², *Second sous-sol*, contient cinq Rêves : « Le rêve de Vénus », « Le rêve des pommes », « Le rêve de la montagne noire », « Le rêve de l'ombre » et « Le rêve de boules et d'yeux ». Cinq Rêves que je n'examinerai pas séparément ici mais en tant que textes pris dans un ensemble de références communes et dans la dynamique qui en découle.

Dans la partie qui s'insère entre les différentes parties ou différents « tableaux » du « rêve de Vénus », le premier de ces Rêves donc, dédié à Paul Delvaux⁵³, Butor reprend la liste des planètes-satellites-astéroïdes tirée de son livre sur Charles Fourier, *La Rose des Vents*⁵⁴, paru en 1970. Il en cite treize tout d'abord en suivant le même ordre d'apparition, mais il en oublie en cours de route. Ainsi après Vénus (d'où le titre du rêve rebaptisé pour la circonstance, puisqu'il s'intitulait tout d'abord « Le rêve de Paul Delvaux », d'où également l'accent mis sur la notion, si chère à Fourier, de *séries* comme nous allons le voir), après Vénus donc, Phoebina, Cérès, la Terre, Junon, Pallas, Mercure, Encelade, il passe par-dessus Téthys, puis reprend avec Dione, passe à nouveau Rhéa, reprend avec Saturne, passe Titan, reprend à nouveau avec Japet et Mimas, passe Protée et le Soleil (mais ce dernier fait-il vraiment partie de la série ?) et termine enfin par Sapho. Autrement dit, sur ces dix-huit noms qui correspondent à la première moitié du livre de 1970, et à la première moitié de l'année, il n'en retient que treize alors que dans le même temps ce sont bien dix-huit constellations (« Lever d'Andromède sous la protection de Vénus⁵⁵ », pour ne citer qu'un exemple de cette correspondance multiple qui s'offre à nous en commençant), c'est-à-dire autant que de tableaux de Delvaux (à partir desquels le texte butorien se tisse), dont il est question dans ce Rêve. Dix-huit constellations⁵⁶ qui sont ici regroupées pour s'égrener d'Andromède, en premier lieu, à

52) BUTOR, Michel, *Second sous-sol, Matière de rêves II*, Paris, Gallimard, 1976. Ouvrage repris dans les *Œuvres complètes*, V. VIII, Paris, La Différence, 2008, p. 511-632.

53) Pour une analyse du rêve lui-même, je renvoie à mon essai « À propos du 'Rêve de Paul Delvaux' » paru dans Henri Desoubreaux, *Promenades butoriennes*, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 265-273 et repris ici-même dans la première partie. « Le rêve de Vénus » a été publié pour la première fois dans *Les Cahiers du chemin*, n° 23, 15 janvier 1975, p. 52-73, avant d'être repris une première fois dans la publication dont il sera question ci-après et une seconde dans *Second sous-sol*.

54) BUTOR, Michel, *La Rose des Vents*, Paris, Gallimard, 1970.

55) *Second sous-sol*, *op. cit.*, p. 22.

56) Chaque Rêve dévoilera ainsi dix-huit nouvelles constellations. Ce qui monte à 88 constellations officielles plus deux (les anciennes Hyades et Pléiades intégrées aujourd'hui à la constellation du Taureau), pour faire bonne mesure, soit 90, le nombre de celles-ci dans la totalité du volume.

Cassiopée, pour finir, deux noms de femmes se rapportant au même mythe grec, le mythe de Persée. Persée étant par ailleurs une de ces constellations que l'on trouvera plus loin dans le texte.

Où l'on voit donc qu'à partir d'une œuvre antérieure, Butor (re)dessine les contours d'une œuvre nouvelle comme pour élargir toujours davantage l'horizon du texte et lui conférer sans doute, ce faisant, une profondeur tout d'abord insoupçonnée. Autrement dit, si le premier volume de *Matière de rêve* correspondait à un premier sous-sol, le second correspond bien, quant à lui, à un *second* sous-sol, comme justement le titre du volume le proclame, un approfondissement, une exploration plus poussée. Peu à peu l'on s'enfonce. La problématique rencontrée dans le premier volume de *Matière de rêves*, qui était de construire un ensemble cohérent avec cinq Rêves distincts, semble donc relancée à travers cet exemple précis, comme s'il était nécessaire alors de relier l'ensemble de ces Rêves à ce qui les a précédés dans le but de renforcer cette cohérence ou de lui trouver une nouvelle manière d'exister, de s'accroître ou si l'on préfère de s'affirmer.

En outre, ce volume renforce considérablement ses liens avec le domaine de la peinture au sens large (qu'on avait vu amorcés tout d'abord avec « Le rêve de l'ammonite » et Pierre Alechinsky dans le premier volume) avec successivement : Paul Delvaux, Jiri Kolar, Bram Van Velde, Cesare Peverelli et Jean-Luc Parant. Mais il renforce également ses liens internes, comme nous le verrons plus en détail, tout en poursuivant ses relations de complicité avec le domaine littéraire.

Quant aux relations familiales dont il était déjà question dans le premier volume, on s'aperçoit très rapidement qu'elles aussi s'élargissent, puisque reviennent à la fois les noms de l'épouse et des enfants, mais également ceux des frères et sœurs (Marthe, Catherine, Antoine, Colette, Rosette, Marc) et même des parents et beaux-parents, lesquels sont associés dans un premier temps à la symbolique des cartes à jouer (depuis « Andromède, qui ressemble de plus en plus à Marie-Jo, pose un as de pique sur le tapis bleu », jusqu'à « Le Petit Chien, qui ressemble de plus en plus à ma belle-mère, pose un secours de connaissance sur le tapis bleu⁵⁷ », pour ne parler que de ce premier rêve).

Si les romanciers français du XIXe siècle étaient requis dans le premier volume (Chateaubriand, Balzac, Hugo, Stendhal notamment), ce sont les Romantiques allemands qui le sont dans celui-ci. « Qu'est devenue Atala ? » est-il rappelé tout d'abord page 25, juste avant la mention suivante : « Pauline Oehrmann te fait signe ».

Essayons donc de voir comment le texte progresse dans cette voie d'une intégration toujours plus grande des divers composants qu'il agrège.

Nous n'avons encore rien dit de la distribution des textes antérieurement publiés et de leur reprise ici. Pourtant si ces textes sont intégralement repris, ils sont tout autrement distribués dans le volume. En effet, alors que dans le livre de 1975 sur Delvaux⁵⁸, où est paru « Le rêve de Paul Delvaux », le texte était formé de dix-huit « chapitres », chacun précédé du nom du tableau auquel il renvoie, il n'en est plus de même ici. Dans ce volume, de fait, si l'ordre de ces dix-huit chapitres est le même, en revanche on voit s'opérer le regroupement de certains de ces chapitres, de sorte qu'ils constituent une suite de onze nouveaux « chapitres » entre lesquels s'intercalent dix textes d'accompagnement. Ce qui correspond au schéma suivant :

57) *Second sous-sol*, *op. cit.*, respectivement p. 31 et p. 53.

58) Michel Butor, Jean Clair, Suzanne Houbart-Wilkin, *Delvaux*, catalogue de l'œuvre peint, Bruxelles, la Bibliothèque des arts, Paris/Cosmos, 1975.

1.2.3.4. – 5.6.7. – 8. – 9.10. – 11. – 12. – 13.14. – 15. – 16. – 17. – 18.

Le même phénomène se reproduit pour le rêve suivant. Alors que « Le rêve de Jiri Kolar » (devenu « Le rêve des pommes » dans ce volume) se présentait sous la forme de neuf parties distinctes dans les deux revues où il est d'abord paru⁵⁹, ici nous avons affaire à un ensemble de huit « chapitres » entre lesquels s'intercalent sept textes d'accompagnement qui sont eux-mêmes complexes, c'est-à-dire qui se présentent sous diverses formes tout en conservant des caractéristiques communes. J'y reviendrai.

Dans le livre collectif consacré au peintre Bram Van Velde, *Celui qui ne peut se servir des mots*, publié chez Fata Morgana en 1975 à l'occasion des quatre-vingts ans de l'artiste, où il est daté de novembre 1974, « Le rêve de BVV⁶⁰ », devenu ici « Le rêve de la montagne noire », se présentait comme une suite de sept paragraphes distincts sans autre mention ni illustration d'aucune sorte. Dans *Second sous-sol*, curieusement, l'ensemble du texte compte aussi sept grandes divisions entre lesquelles s'intercalent six textes d'accompagnement. Cependant ces sept divisions ne sont plus les mêmes que dans la publication précédente. Ce dont témoigne le schéma suivant :

1. – 2a. – 2b.3a. – 3b.4. – 5. – 6. – 7.

L'équilibre du premier texte est donc rompu au profit d'une nouvelle configuration intégrant un accompagnement plus important encore par sa longueur que le texte du rêve primitif même.

Quant aux deux autres Rêves, ils suivent le même cours transformationnel et offrent un nouvel équilibre qui montre toute la souplesse de leur construction. Ainsi « Le rêve de l'ombre » qui se déroulait autour de dix eaux-fortes de Cesare Peverelli, se trouve constituer ici un ensemble plus restreint de huit segments entre lesquels s'intercalent sept textes d'accompagnement comme s'il amplifiait un peu plus le phénomène précédent du troisième rêve ou, mieux encore sans doute, comme s'il rejoignait le schéma qui préside à l'organisation du second.

Le dernier mot de ce quatrième Rêve : « enfer⁶¹ », nous indique par ailleurs que cette « ombre » renvoie bien à l'en-deçà, c'est-à-dire le lieu souterrain des morts. On pense en particulier à cette triple « ombre » que Rodin avait prévu de placer au-dessus de sa célèbre *Porte de l'Enfer*. L'identité de ces trois « ombres » en effet est comme le rappel de la présence, ici, de « Minos, Éaque et Rhadamante », mais aussi comme l'annonce de la disparition progressive d'un « je » au profit presque exclusif d'un « nous » qui semble se dissoudre lui-même dans une sorte de non-être infernal :

« Je ne suis plus seul à subir l'interrogatoire [...] nous nous faufile, serrés les uns contre les autres, la tête de l'un s'enfonçant dans le dos de l'autre, les crocs de l'un creusant la peau de l'autre, la langue de l'un suçant le sang de l'autre comme si nous étions nous-mêmes une canalisation⁶². »

59) J'ai analysé plus haut, dans le détail, la composition de ce texte. Je me permets d'y renvoyer le lecteur. Par ailleurs on peut penser que la liaison de Vénus (premier des cinq Rêves) au thème de la pomme dans ce nouveau contexte n'est sans doute pas due au hasard.

60) *Celui qui ne peut se servir des mots*, Montpellier, Fata Morgana, 1975, p. 45-49.

61) Ce dernier mot est doublement souligné ici en quelque sorte, puisqu'on nous parle à la fin de chaque rêve, dans le dernier intervalle du texte du rêve lui-même, successivement de « cet enfer grammatical » (p. 55), « cet enfer narratif » (p. 97), « cet enfer sémantique » (p. 136), « cet enfer stylistique » (p. 179) et enfin de « cet enfer germinatif » (p. 214). Et ce faisant, il forme une parfaite antithèse avec le *ciel* des constellations partout présentes.

62) *Second sous-sol*, op. cit., p. 156.

Cependant la place particulière qu'occupe ce « rêve de l'ombre » nous ramène sans aucun doute à celui qui préside à l'existence même de ces *Trois Ombres* de Rodin, je veux bien sûr parler de Dante et de son *Enfer* dont on sait qu'il est fait de neuf cercles⁶³. Et il n'est pas anodin, sans doute, de constater que ce Rêve, quatrième du volume, est en réalité le *neuvième* de la série des *Matière de rêves*. Comme quoi non seulement une cohérence interne s'efforce de s'affirmer d'un volume à l'autre de la série, mais encore tente également de s'établir à travers la série tout entière, pour lors en devenir.

Mais alors que le rêve, ou plutôt le cauchemar, se poursuit, par un renversement qu'on peut qualifier tout entier de fouriériste, on assiste à un début de reprise en main du devenir du dormeur dans le sixième⁶⁴ segment :

« Or nous qui ne sommes qu'intervalles entre des intervalles d'autre antimatière, nous commençons à reprendre de l'antipoil de l'antibête. À nous de ricaner, Messieurs, Madame [les trois juges de l'enfer et leur commune épouse Proserpine], vous ne nous rattraperez pas. Semblables aux larves des mites, rampant dans les plis de vos atours nous dévorerons vos coutures, et toute votre artillerie de naphthaline ne suffira pas à nous déloger⁶⁵. »

C'est qu'en effet si Fourier distingue huit périodes pour atteindre l'Harmonie – nous avons, de fait, huit segments dans cette reprise du Rêve –, la sixième est celle du véritable changement, faisant suite en cela à la Civilisation, cette dernière période, la cinquième donc, contemporaine de l'écrivain, étant marquée du signe négatif. Le rêve dès lors prend une tournure positive et « Minos, Éaque et Rhadamante sont tellement éloignés qu'on pourrait les oublier. Je ne leur laisse plus la moindre autorité⁶⁶ », est-il dit dans le septième et le plus long de ces huit fragments. La réapparition du « je » peut alors se réaliser et la fin se fait comminatoire :

« C'est fait : je suis, nous sommes désormais Minos, Éaque et Rhadamante, les seins de Proserpine se gonflent sur notre poitrine. Puissants du jour, nous sommes l'enfer⁶⁷. »

Quant au cinquième et dernier Rêve, « Le rêve de boules et d'yeux », qui se réfère tout particulièrement à l'Australie⁶⁸ et qui se termine par une sorte d'apothéose avec l'union à la fois

63) Michel Butor y fait directement référence lorsqu'il évoque la ville de Dité, la ville intérieure de *L'Enfer*, qui sépare les cinq premiers cercles des quatre suivants qu'elle renferme, lieu où sont punis les péchés sciemment commis : « Nos crocs sont des meules, nos poumons des cylindres, nos cœurs des sabliers, nos fémurs des tiges de métal avec des articulations de vinyl (sic), et nous baignons dans l'huile qui suinte des icebergs de Dité dans la grande toundra verticale où se tortille notre chaîne. » (p. 158) Mais on y trouve aussi bien les mouches qui apparaissent dès la fin du premier fragment : « Dans une cage suspendue par une chaîne, un énorme essaim de mouches » (p. 140), mouches notoirement présentes dans l'antichambre de *L'Enfer*, etc.

64) Ce segment occupe le même rang dans la publication de ce Rêve au Nouveau Cercle parisien du livre en 1976, avec dix eaux-fortes et quarante vignettes de Peverelli dans le texte et sur la couverture. Ouvrage tiré à 150 exemplaires.

65) *Second sous-sol*, op. cit., p. 169.

66) *Ibid.*, p. 178.

67) *Ibid.*, p. 182.

68) Presque tout le texte est encadré par ces deux phrases : « ... mais je vois ce sable, ces silex, ces morne qui émergent semblables aux bébés qu'aurait engendrés Ayer's Rock dans ses noces avec la Lune de l'arrière-ailleurs, le centre extérieur, le foyer du temps renversé. » et « Des étoiles apparaissent dans le ciel. Je m'aperçois que c'est au milieu de la baie de Sydney que nous flottons... » L'Australie, un pays que Michel Butor découvre en 1968 et pour lequel il écrira tout spécialement *Boomerang*, le troisième *Génie du lieu*, publié dix ans plus tard et dédié « aux aborigènes en transit ». Mais déjà en 1969 dans le n° 39 de la revue *L'Arc*, il écrivait : « L'Australie est sans doute l'endroit du monde où l'on a le plus l'impression de se trouver sur une autre planète. » (p. 65) Par ailleurs le rouge étant la couleur dominante de ce rêve, elle souligne tout naturellement sa liaison profonde avec l'Australie, ce que confirmera plus tard l'emploi massif d'encre rouge dans *Boomerang*.

charnelle et cosmique⁶⁹ du dormeur avec Marie-Jo, il reprend l'organisation du premier Rêve avec ses onze « chapitres » et ses dix textes intercalés ou intervalles. Si bien que nous avons un ensemble qui se présente comme centré autour du troisième Rêve qui lui sert de pivot. Cette organisation d'un ensemble centré faisant par ailleurs écho à celle du premier *Matière de rêves*.

Cette analyse générale du volume étant grossièrement faite, voyons de plus près ce qu'il en est des textes accompagnateurs. Comme je viens de le stipuler dans la note précédente, le rôle des constellations y est essentiel, mais non moins essentiel est celui des Romantiques allemands que sont Jean Paul et Novalis signalés dans le premier Rêve avec la *Vie de Fixlein* pour le premier et *Heinrich von Ofterdingen* pour le second. Ce dernier en particulier étant un roman dont Novalis disait lui-même : « Tout est bleu dans mon livre⁷⁰ ». Ainsi l'on comprend mieux sans doute pourquoi ce premier rêve est entièrement voué au bleu depuis la première notation : « Exaltation de la page bleue dans le clair de Lune », jusqu'aux dernières : « Fouillent les environs de leurs lampes torches bleues » et « [...] un sourd soubresaut aveuglera cette infravision transperçante qui se sera maintenue dans les étaux des replis bleus⁷¹ », en passant par les innombrables autres mentions disséminées ici et là⁷².

Mais il convient de signaler aussi combien cette notion de rêve est centrale aux yeux de tous les écrivains allemands de cette époque. Notion qui fera d'ailleurs l'objet d'études spécifiques et reconnues, telle celle d'Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, par exemple, initialement parue dans l'entre-deux-guerres⁷³. Leur présence semble donc doublement justifiée dès le début de ce *Second sous-sol*. Mais est-ce au titre seulement de « lectures de vacances⁷⁴ », comme il est dit ? Sans doute faut-il plutôt voir dans cette mention moins quelque mise en retrait de cette littérature que son intégration dans la vie ordinaire et sa particulière prise en compte par conséquent. Ce que du reste le surréalisme dès son apparition avait déjà parfaitement compris. Butor semble ainsi vouloir se rattacher à une tradition littéraire. Son ambition n'étant cependant pas la même que celle des Surréalistes, comme j'ai déjà essayé de le préciser dans mon analyse du premier volume, il convient d'aller plus loin, de fouiller plus avant ce qui se présente, au premier abord, comme un véritable grimoire. Et en ce sens n'est-ce pas une des caractéristiques du rêve lui-même que de présenter cet aspect souvent opaque pour ne pas dire obscur, confus, voire abscons ?

Cependant, peu à peu, le voile semble se lever, le brouillard se dissiper, l'attente se réaliser, d'autant plus sans doute que le premier volume nous a appris à lire le second qui, certes, complexifie le premier, mais en reprend bien des procédés. Ainsi à l'épisode : « J'aperçois Atala /

69) Au grand rôle que les constellations jouent dans l'ensemble du livre - elles jouent notamment le rôle des personnages de roman du premier volume (p. 75 : « Le Centaure me confie le bébé de Céphée, je le lave, le donne à ma fille Cécile. »), mais aussi bien celui du dormeur (p. 29 : « C'est l'été, le soir, on se croirait en Italie ; et pourtant la Pompe s'imaginait dans un des plus vieux quartiers de Hambourg. »), p. 32, etc. - , s'ajoute tout ce qui se rapporte à l'astre des nuits et notamment la dédicace : « pour les amoureux de la Lune ».

70) *Romantiques allemands I*, édition présentée et annotée par Maxime Alexandre, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981, note de la page 385 (p. 1575).

71) *Second sous-sol*, *op. cit.*, respectivement p. 16 et p. 54.

72) De même que le premier Rêve est voué au bleu, le second est voué au blanc, le troisième au noir, le quatrième au vert et le cinquième, enfin, au rouge, comme je l'ai déjà signalé, ceci étant formellement marqué par la reprise du même syntagme : « Exaltation de la page [...] dans le clair de Lune » et ce dans le premier fragment du texte d'accompagnement de chacun des Rêves sauf pour le dernier où ce syntagme est présent dans le second fragment comme pour souligner le passage des *neuf* premiers Rêves de la série au dixième qui marque, en outre, l'entrée dans les numéros à deux chiffres.

73) Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, Marseille, Éditions des Cahiers du Sud, 1937 et Paris, José Corti, 1939.

74) Par exemple, p. 75 où on peut lire : « Dans la chambre un exemplaire de *La Princesse Brambilla*, lecture de vacances ».

Atala me fait signe / J'entraîne Atala à l'écart / caresse Atala / Je fais l'amour avec Atal / Atala est enceinte / etc. » du premier volume, se substitue l'épisode du second : « Pauline Oehrmann te fait signe / Tu entraînes Pauline Oehrmann à l'écart / [...] / Pauline Oehrmann est enceinte / etc. », quand par ailleurs le premier épisode continue ici : « Atala n'est pas très bien / Atala prend de l'âge / etc. ». Et qu'à côté de cet épisode s'en ouvre un autre qui met en scène les constellations : « Naissance de la Pompe, constellation des Antipodes / Lever de la Pompe sous la protection de Phoebina / etc. », qui croise par moments le premier : « La Pompe rencontre le Martinet [...] / La Pompe me confie le bébé du Martinet, je le caresse, le donne à Cécile ». Nous avons donc affaire à un enchevêtrement maîtrisé d'épisodes, de phrases, de mots qui dessine des figures variées et souples propres à entraîner le lecteur à leur suite, pour peu que celui-ci se laisse porter par eux, comme lorsqu'il contemple un ciel constellé d'étoiles par une nuit claire.

De plus, toute une série de termes qui parsèment le texte (comme : Flou, Brouillage, Trou, Impasse, etc. d'une part et : Soupirs, Pleurs, Halètements, Douleurs, etc. d'autre part) forme et reprend ni plus ni moins que la série des termes qui parsemaient déjà les Rêves du premier volume. Ils se présentent donc comme des termes quelque peu familiers ou tout au moins qui offrent un air de déjà vu, déjà entendu. Leurs caractéristiques : sentiment de solitude, d'impéritie, d'une part, d'angoisse, de déchirement, d'autre part, semblent colorer ces nouveaux Rêves et les souder en quelque sorte à tous ceux qui les ont précédés. Ils accentuent en somme l'impression de part commune à laquelle la grande diversité de tous ces Rêves, inspirés de sources si différentes parfois, pourrait faire obstacle.

Reste que les constellations exercent un rôle dominant⁷⁵. Souci fouriériste des contraires entre un monde du dessous et un monde céleste, le premier étant comme l'*antithèse* du second ? Mais on pense aussi bien à un passage du *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis dans lequel l'ermite s'adresse au vieux mineur qu'il vient de rencontrer dans cette caverne qui anticipe à bien des égards ce que sera le monde souterrain du *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne :

« Vous êtes un peu des astrologues à rebours, dit l'ermite. Alors que ceux-ci observent attentivement le ciel et ses espaces infinis, vous vous tournez vers le sol explorant sa structure. [...] Le ciel est pour eux le livre de l'avenir – la terre vous révèle les mouvements de l'origine⁷⁶. »

Mais étant donné la liaison entre ces constellations et les cartes à jouer⁷⁷, comme nous l'avons vu, on pense davantage encore peut-être au conte allégorique de Klingsohr qui intervient

75) De leur naissance à leur disparition, ces constellations sont animées d'une vie propre. Elles se lèvent (« Lever du Petit Chien sous la protection de Mimas », p. 49), elles chantent (« Air de Cassiopée », p. 53), se rencontrent (« Le Capricorne rencontre le Navire », p. 53), engendrent (« Le Cocher me confie le bébé du Bouvier », p. 48), et se couchent (« Coucher du Ciseau de délices », p. 52), entre autres choses, avant de disparaître (« Disparition du Cocher », p. 51). Omniprésentes, elles constellent le texte de leur familière étrangeté même.

76) *Romantiques allemands I, op. cit.*, p. 444.

77) Ces dernières sont composées de cinq jeux de quatre *couleurs* chacun (pique, cœur, carreau, trèfle / épées, coupes, deniers, bâtons / aventures, délices, charmes, ruses / révolutions, amours, connaissances, rêves / roues, flammes, serrures, étoiles). Autant de jeux qu'il y a de Rêves donc (et de couleurs en relation étroite avec chacun d'eux aussi, bien sûr). Si les deux premiers sont traditionnels, les trois autres sont, en revanche, le fruit de l'invention de l'auteur. Et sont composés également de deux ensembles de treize cartes : les classiques (as, 2, 3, [...] dame, roi) et les autres (malchance, secours, gêneur, infirmière, vermine, médecin, serrure, casseur, protection, garçon, fille, directeur et génie, auxquelles s'ajoute en tout dernier lieu – p. 192 –, un peu comme un joker, un « filou de carreau ») parmi lesquelles on peut voir quelques appariements possibles, phonétiques (gêneur/génie) ou autres (garçon/fille), mais parmi lesquelles, contrairement aux premières, toute hiérarchisation paraît absente voire impossible. Ces treize cartes se présentant ainsi comme des contre ou *anti*-cartes, tout comme les trois derniers jeux de couleurs se présentent un peu, par rapport aux deux premiers, comme des *anti*-jeux.

peu après et dans lequel apparaît un coffret qui « contenait une quantité de cartons couverts de signes sacrés, énigmatiques, composés uniquement de figures de constellations », cartons ou feuillets dont le Roi s'empare avec le plus grand respect et qui provoquent sa joie « quand il parvenait, grâce à une carte bien choisie, à combiner une belle harmonie⁷⁸ de signes et de figures⁷⁹. » Conte dans lequel apparaît également le personnage de Fable dont il est ici question : « Le Petit Chien, qui ressemble de plus en plus à ma belle-mère, pose un secours de connaissance sur le tapis bleu. Tu faisais l'amour avec Fable. Le Capricorne rencontre le Navire⁸⁰. »

Outre l'apport de cette littérature romantique allemande, qui comprend non seulement Jean Paul et Novalis, mais aussi E. T. A. Hoffmann (*La Princesse Brambilla*), Heinrich von Kleist (*La Marquise d'O.*), Achim von Arnim (*Isabelle d'Égypte*), Clemens Brentano (*Gockel, Hinkel et Gackeleia*) et Frédéric de la Motte-Fouqué (*Ondine*), qui forme un enchevêtrement compliqué de phrases, d'épisodes, de formules, de thèmes, de références tous azimuts qui reviennent sans cesse, et outre l'afflux disséminé de citations de proses poétiques d'auteurs français : Guillaume Apollinaire et son Roi-Lune, Charles Baudelaire et les deux versions de son « Invitation au voyage » (l'une en vers - mis bout à bout -, l'autre en prose), Gérard de Nerval et son *Voyage en Orient*, François-René de Chateaubriand et son *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Jules Verne et *Les Enfants du capitaine Grant*, voire René Descartes chez qui Butor, après Voltaire, relève la puissance poétique de certains de ses écrits et Marco Polo⁸¹, enfin, qui fait partie des sept noms qui constituent le « Centre d'écoute⁸² » mentionné dans le dernier Rêve, on notera aussi le rôle très important que joue la production même de l'écrivain à l'intérieur de ce volume.

C'est ainsi qu'après *La Rose des vents*, Butor se réfère à *Où*, le second *Génie du lieu*⁸³, à de nombreuses reprises (tout spécialement au chapitre intitulé « Je hais Paris »), comme il se réfère à *Passage de Milan*, son premier livre, non pour le citer cette fois, mais pour en déplorer la disparition, marquant par là même le sentiment de dérégulation du dormeur :

« Disparition de *Passage de Milan* [...] Je le cherche dans les bibliothèques et les librairies. [...] Il n'y en a plus un seul exemplaire. [...] Je le cherche chez des amis. [...] Je n'ai plus d'amis. [...] Je n'ai plus rien⁸⁴. »

78) On soulignerait volontiers ce mot ici s'il était besoin.

79) *Romantiques allemands I*, op. cit., p. 476.

80) *Second sous-sol*, op. cit., p. 53.

81) Alors qu'on avait affaire à des romanciers français dans le premier volume de *Matière de rêves* et à l'apport massif de la poésie étrangère, en l'occurrence la poésie anglaise avec William Blake et son *America*, ici c'est l'inverse qui se produit : romanciers étrangers, en l'occurrence allemands d'une part et poésie française d'autre part à laquelle se mêle cependant tel passage du *Premier Livre d'Urizen* de William Blake dans le troisième Rêve, comme pour souligner l'étroite parenté des deux livres ou la forte communication d'un livre à l'autre.

82) *Second sous-sol*, op. cit., p. 193. Sept noms qui forment bien sûr un parallèle avec les sept noms des Romantiques allemands cités dans ces pages. Par ailleurs ce « Centre d'écoute » renvoie au tout premier travail en collaboration de Butor avec le musicien René Koering, une production ORTF qui date de 1972. Sur cet aspect qui est étroitement lié à *Second sous-sol*, je renvoie le lecteur au texte de René Koering lui-même, « Une information : être musicien et collaborer avec Butor » paru dans *Butor, Colloque de Cerisy*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1974, p. 299-305.

83) BUTOR, Michel, *Où, Le Génie du lieu*, 2, Paris, Gallimard, 1971.

84) *Second sous-sol*, op. cit., p. 51-52. On peut observer la même séquence pour chacun des romans de Michel Butor : *L'Emploi du temps*, dans le premier segment du dernier intervalle du deuxième Rêve (p. 93), *La Modification*, dans le premier segment du premier intervalle du troisième Rêve (p. 101) et *Degrés*, dans le premier segment du dernier intervalle du même Rêve (p. 132), ainsi que pour *Portrait de l'artiste en jeune singe*, dans le premier segment du premier intervalle du quatrième Rêve (p. 141) et enfin *Intervalle*, dans le premier segment du premier intervalle du cinquième et dernier Rêve. Un ensemble d'œuvres qui formeront plus tard le premier volume des *Œuvres complètes* de Michel Butor aux éditions de La Différence en 2006.

Un sentiment de perte que confirme la série amorcée avec la phrase : « Le manuscrit est emporté par l'eau / Les pages s'en vont à vau-l'eau / Les phrases se dissolvent dans l'eau / Tout est à refaire⁸⁵ » du premier Rêve et relayée par ses variantes ou déclinaisons dans les quatre autres Rêves avec « le feu », « le tremblement », « l'ombre », « le vent » et « la boue⁸⁶ ».

Plus loin, dans « le rêve des pommes », dédié à Jiri Kolar, c'est au tour d'*Illustrations II*⁸⁷, juste après une citation de *Où*, de faire son apparition :

« [...] vous qui n'êtes pas de Berlin, venez à Berlin, car Berlin vaut bien le voyage, et vous y pourrez voir les gens qui viennent à Berlin, attirés par les monuments d'autres temps, détruits par le temps, émergeant de la ferraille de notre temps, les gens qui passent d'un Berlin à l'autre⁸⁸ [...] »

Un Berlin, bien différent de celui d'aujourd'hui puisqu'il était encore coupé en deux, qui renchérit sur le sentiment de déchirement que j'évoquais tout à l'heure. *Illustrations II* toujours quand il évoque « un Nord de villes bien plus noires et pluvieuses, bien plus misérables et gluantes⁸⁹ » qui nous renvoie au texte qui accompagnait tout d'abord les photographies de Bill Brandt en 1966⁹⁰, et qui clôt ici le volume. Et c'est aussi à un autre volume de la même série qu'il se réfère, *Illustrations IV*, quand il cite : « Saluons au passage notre mère la Voie Lactée⁹¹ ». Plus loin encore, c'est au tour de *Mobile*⁹², qui est antérieur à *Illustrations II*, de faire l'objet d'une longue citation qui semble amenée par une citation du « Roi-Lune » d'Apollinaire :

« Allô, nous sommes à New-York où chantent les vaisseaux sur l'Hudson [...] allô, les métros qui remontent Manhattan, - rond-point de Christophe Colomb, - vraiment ? - vous n'en avez pas l'air... - et qu'a dit votre médecin ? – 66^e rue⁹³, [...] »

On notera aussi l'espèce de rage qui parcourt ici et là l'ensemble de ces textes. De fait un certain nombre d'invectives⁹⁴ que le dormeur s'adresse, sont présentes qui, aux sentiments de solitude et de déchirement, de dérégulation, ajoutent une autre dimension, celle d'une sorte d'impuissance de la littérature à répondre aux attentes qu'elle est en mesure de faire naître. Sans doute est-ce une sorte de mise en garde contre l'illusion que la littérature pourrait satisfaire à nos désirs et serait un rempart suffisant contre le mal. Pour Michel Butor, bien au contraire, cette dernière ne saurait se suffire à elle-même. Tout comme le monde du rêve compose avec le monde de

85) *Second sous-sol*, *ibid.*, p. 52-53.

86) *Second sous-sol*, *ibid.*, respectivement p. 94, p. 101-102, p. 133, p. 142 et p. 186.

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

88) *Second sous-sol*, *op. cit.*, p. 87-88. Cette citation constitue le début du deuxième texte du recueil, « Regard double », initialement paru dans Bernard Larsson, *Die ganze Stadt Berlin*, Politische Fotos, Nannen-Verlag, 1964, avant d'être repris dans *L'Express* l'année suivante (n° 707, 4-10 janvier 1965, p. 51-53) ainsi que dans *Berlin Confrontation*, Ford Foundation Artists in Berlin, Berlin : Gebr. Mann Verlag, la même année, puis, pour finir, dans *Illustrations II* en 1969, un recueil précisément dédié, comme « le rêve des pommes », à Jiri Kolar lui-même, comme nous l'avons vu.

89) *Ibid.*, p. 124.

90) Bill Brant, *Ombres d'une île*, une collection de photographies de 1931 à nos jours, Paris, éd. Le Bélier-Prisma, 1966, introduction de Michel Butor, p. 5-10.

91) *Second sous-sol*, *op. cit.*, p. 109. Cette phrase est extraite du poème « Conditionnement » (pour Edmund Alleyne) qui date de 1967 et qui est donc repris dans *Illustrations IV* qui date, lui, de janvier 1976, quelques mois seulement avant la sortie de *Second sous-sol*.

92) BUTOR, Michel, *Mobile, étude pour une représentation des États-Unis*, Paris, Gallimard, 1962.

93) *Second sous-sol*, *op. cit.*, p. 117.

94) Minable, misérable, malheureux, vaurien, canaille, ordure, propre à rien, gringalet, freluquet, goulu, faussaire, plagiat, pauvre, raté, charlatan, microbe, fausse couche, avorton, demeuré, imbécile, etc.

la veille lui-même, elle doit composer sans cesse avec ce qui lui échappe intrinsèquement, c'est-à-dire l'expression de ce qui n'en n'a pas encore clairement, de ce qui reste dans l'ombre, dans l'obscurité, les ténèbres (la Lune elle-même n'a-t-elle pas deux faces irrémédiablement opposées par rapport à notre vision ?) et fait peser du même coup une menace permanente sur notre capacité à dire, signifier, échanger, partager, comprendre, sentir, voire notre capacité à aimer (« Tu faisais l'amour avec Fable⁹⁵ », comme je le signalais plus haut, Fable étant ici, avec Novalis, l'expression par excellence de la poésie).

À quoi s'ajoute, comme pour corroborer le phénomène précédent, les multiples mentions du texte relatives à l'oubli. Ainsi dans ce passage du second Rêve :

« Je chercherai le secours de la moisissure, et la suie me communiquera sa douceur. *J'oubliais* : sur les banquettes du crépuscule, des approximations d'ours et de morse viendront renifler mon foie qui fumera. *J'allais oublier* : la neige d'escarbilles et d'échardes viendra colmater imparfaitement mes écorchures. *Ne pas oublier, avec la Lune*⁹⁶ : roulés mes nerfs dans l'avalanche, etc.⁹⁷... »,

cette triple mention qui s'entrelace à un épisode, non du « rêve des pommes » lui-même où il se trouve, mais à un épisode rapporté-anticipé du Rêve suivant, « Le rêve de la montagne noire ». Passage qui anticipe donc sur ce récit (ce qui explique en partie l'emploi du futur, alors que dans le récit en question nous trouvons logiquement le présent et le passé composé : « J'ai cherché le secours, etc.⁹⁸... »), mais souligne aussi par contraste le rôle éminent de la mémoire, l'importance du passé, comme si le futur n'était possible qu'autant que cette dernière est à l'œuvre, est mise à contribution. Autrement dit, pas d'avenir sans le rappel du passé, sans la participation active de celui-ci. La littérature, pour Michel Butor, sans doute, est à ce prix.

Inversement, le passage suivant du « rêve des pommes » : « Il n'en reste déjà plus grand-chose. Ton cas est pendable, canaille ; tu transpires dans le froid⁹⁹ », est-il la reprise transformée d'un passage du « rêve de l'ammonite » qui appartient, non à ce *Second sous-sol*, mais au premier volume de la série : « Il n'en reste déjà plus grand-chose. [...] Mon cas est pendable. Je transpire dans le froid.¹⁰⁰ » Passage du « je » au « tu » et passage d'un livre à l'autre, cette distance qui s'instaure de l'un à l'autre est comme la dynamique de l'écrivain qui jette un regard distancié sur sa propre production, à la fois nostalgique et indispensable pour pouvoir continuer à avancer.

C'est donc à une double démarche que nous sommes conviés, celle de tirer de nos propres rêves, du plus profond de la nuit, les images que la littérature au sens le plus large doit nous permettre d'amener au jour.

Mais alors que dans le premier volume de la série, la présence des romans français se faisait sous la forme de six citations pour chacune des huit œuvres mises en scène, ici les citations des œuvres des Romantiques allemands sont en nombre variable¹⁰¹ pour chacune des œuvres évoquées

95) *Second sous-sol*, *ibid.*, p. 53.

96) Je souligne ces trois expressions récurrentes et qui se développent peu à peu sous plusieurs formes différentes à travers le volume.

97) *Second sous-sol*, *ibid.*, p. 72.

98) *Ibid.*, p. 130-31.

99) *Ibid.*, p. 66.

100) *Matière de rêves*, *op. cit.*, p. 41, p. 42.

101) Au nombre de trente, ces citations, si elles sont en nombre variable selon les œuvres auxquelles elles renvoient, sont cependant distribuées de façon parfaitement équilibrée à l'intérieur du volume puisqu'elles suivent le schéma

(ainsi nous avons, et sauf erreur de ma part, sept citations de Jean Paul empruntées au court passage intitulé « L'éclipse de Lune » au début de la *Vie de Fixelin*, mais une seule relative à *Heinrich von Ofterdingen*, le roman inachevé de Novalis, par exemple ; ce qui ne signifie nullement que l'un est moins important que l'autre dans l'économie de l'œuvre butorienne comme je l'ai indiqué dans le cas de Novalis où l'on voit bien que son apport est essentiel alors que la seule citation rapportée de son œuvre tient en une ligne¹⁰²) et surtout, ces citations sont accompagnées de noms qui mettent en lumière le contexte historique dans lequel sont nées ces œuvres de la littérature allemande. C'est ainsi que nous rencontrons l'astre Goethe, la planète Bettina von Arnim (Butor mentionne sa *Correspondance de Goethe avec une enfant*), l'astéroïde Sophie von Kühn, le satellite Henriette Vogel, la comète Caroline von Gunderode (elle est morte à l'âge de 26 ans), etc., comme s'ils répondaient, sur un autre registre, à ceux de la famille de Michel Butor ici présents. Aussi ces noms de personnages historiques s'opposent-ils à ceux des personnages des œuvres qui parcourent ces pages tout en les complétant comme certaines citations s'opposent et se complètent entre elles. Ainsi la seule et longue citation de *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem*, qui a pour objet le Jourdain et dont je rapporte la fin :

« La vallée comprise entre ces deux chaînes de montagnes offre un sol semblable au fond d'une mer depuis longtemps retirée : des plages de sel, une vase desséchée, des sables mouvants et comme sillonnés par les flots. [...] Au milieu de la vallée passe un fleuve décoloré ; il se traîne vers le lac empesté qui l'engloutit¹⁰³ »,

résonne-t-elle tout autrement si on la rapproche, comme sa place nous y invite, de la seconde citation d'*Isabelle d'Égypte*, qui a pour thème le Nil, ce « fleuve des fleuves, roulant ses flots puissants¹⁰⁴ » et les richesses qu'il engendre, comme pour souligner que l'aridité s'oppose, avant de céder la place, à la richesse ou fertilité¹⁰⁵. La seconde semble ainsi faire escorte à la première étant, comme je le mentionnais à l'instant, à peu de distance de celle-ci, les deux se présentant comme un rappel de ce qui sépare et unit en même temps, par capillarité dirait-on, le rêve et la veille.

Qu'il s'agisse, autrement dit, de la variété des noms qui parcourent l'ensemble du texte ou des citations elles-mêmes, tout semble contribuer à la création d'un espace ou tout est à la fois ordre et désordre, beauté et laideur, luxe et misère, calme et orage, volupté et torture. Ou, autrement dit encore, à la création d'un espace qui, pour reprendre les mots du poète William Blake, marie le ciel et l'enfer.

À quoi il faut ajouter, à côté de cet aspect poétique et historique, le caractère profondément moderne d'inspiration de ces Rêves soigneusement élaborés, je veux parler de l'intérêt scientifique qui parcourt ces pages, ce que reflète parfaitement le thème si prégnant des constellations. En effet,

suivant où l'on voit se dessiner une certaine symétrie, pour ne pas dire une symétrie certaine : 7, 1, 6, 2, 6, 3, 5.

102) « Agité sur son lit, le jeune homme pensait à l'étranger et à ses récits », *Second sous-sol, op. cit.*, p. 53.

103) *Ibid.*, p. 145.

104) *Ibid.*, p. 149. De ces deux citations, l'une se veut une description réaliste d'un paysage quasi désertique, tandis que l'autre renvoie à la vision hallucinée et enchantée qui précède la mort d'Isabelle d'Égypte qui se jette dans le Nil. Une mort qui est rendue par ces mots dans la citation qu'en donne Butor : « et ce fut ainsi qu'elle plongea dans le fleuve, qui la porta jusqu'à l'autre rive ; et elle se trouva de l'autre côté. » (*Ibid.*, p. 161-162), suivant en cela la traduction de René Guignard parue dans le volume *Romantiques allemands II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, p. 581.

105) *Ibid.*, p. 149. « Émergeant du brouillard qui avait recouvert jusqu'alors le pays splendide qu'elle avait créé, elle vit d'abord surgir, tout proches, les délicieux jardins où les enfants de son peuple jouaient de nouveau paisiblement, après tant de vicissitudes, où les jets d'eau jaillissaient là où les crocodiles s'étaient chauffés au soleil dans le sable aride, où les oiseaux rouges et bleus chantaient là où jadis les serpents avaient sifflé ; [...] et plus loin, le fleuve des fleuves [...] »

si le choix s'était porté sur les 48 constellations de Ptolémée, le thème mythologique se fut imposé de lui-même, mais ce sont les 88 constellations de notre système solaire tout entier qui sont ici prises en compte. Aussi le thème scientifique vient-il largement équilibrer l'aspect mythologique de cette réalité naturelle. Que l'on songe par exemple à la Boussole, l'Octant, le Compas, l'Horloge, la Machine pneumatique (ici appelée la Pompe), le Microscope ou encore le Télescope, qui apparaissent dans le courant du XVIII^e siècle, grâce aux travaux de Nicolas-Louis de Lacaille, membre éminent de l'Académie royale des sciences, dans la nomenclature de notre ciel astral. Tout un vocabulaire scientifique inonde ainsi ces pages. Qu'il s'agisse de « batterie de tubes à essais », de « cartes lunaires », d'« astronomes », de « Cosmonaute », de « dictionnaire de vulgarisation encyclopédique », de « microphones perfectionnés », de « bandes enregistreuses et magnétiques », de « soupe scientifique », de « centaines d'électrodes », d'« armoires pivotantes », de « batteries d'ampoules », de « faisceaux de tuyaux caoutchoutés », de « pompes transparentes », de « microtome », de « préparations inframinces », de « lumières polarisées », de « charrue tellurique », de « satellite à sources d'encres », de « solfatares », de « télex et ordinateurs », de « fine peau en métal poli où se mirent les astres » en lieu et place des « lourds scaphandres » d'hier, d'« accouplement en plein Espace », de « culasses, potentiomètres saumon et radar noirs », de « bismuth et baryum », d'« infravision transperçante » et autres « interstice d'une nanoseconde » et « tentacules des hyperpieuvres ocellées de trous noirs et de ventouses d'antimatière¹⁰⁶ », etc.

Quant à la Lune elle-même, elle n'est pas vue seulement sous l'angle littéraire, mythologique ou symbolique, elle l'est aussi sous son angle scientifique comme en témoigne les nombreuses mentions de sa cartographie qui se déploie à travers l'ensemble du volume depuis : « Exaltation du Martinet au-dessus du cratère Agatharchides, formation irrégulière de 48 kilomètres de diamètre » jusqu'à « Exaltation du Renard au-dessus du cratère Flamsteed dans l'océan des Tempêtes », en passant par « Exaltation de la Croix du Sud au-dessus du cratère de Biela non loin de Pontécoulant et du groupe de Vlacq », ou encore « Exaltation du Lynx au-dessus du cratère Casatus imbriqué dans Klaproth¹⁰⁷ », etc.

Certains fragments situés dans les intervalles du texte des Rêves eux-mêmes contiennent un certain nombre de marqueurs qui permettent de les repérer très facilement et par conséquent de les distinguer de tous les autres. Il en est ainsi des fragments dont les marqueurs sont : « tic », « tac », « allô » et qui comportent un nombre important de citations et en particulier toutes celles qui sont tirées de *Où* aussi bien que toutes celles relatives aux sept poètes du « Centre d'écoute » et tout particulièrement Apollinaire qui joue un rôle central dans ce dispositif. Ces fragments sont au nombre de 18, c'est-à-dire autant que de constellations dans chacun des Rêves, et sont symétriquement disposés dans l'ensemble du livre selon le schéma 3 / 3 / 6 / 3 / 3, adoptant de plus une disposition en miroir. Ce dispositif¹⁰⁸ accentue l'aspect centré du texte d'ensemble et montre

106) *Ibid.* Successivement p. 22, p. 28, p. 53, p. 59, p. 76, p. 77, p. 80, p. 82, p. 90, p. 91, p. 93, p. 97, p. 102, p. 117, p. 118, p. 119 et p. 124.

107) *Ibid.* Successivement, p. 35, p. 205, p. 94 et p. 122, pour ne citer que quatre des 18 mentions en question.

108) Le même dispositif symétrique s'observe pour l'autre longue série dont le marqueur principal est « j'oubliais », série qui comprend cependant plus d'unités, puisqu'elle en compte 32 au total (6 / 7 / 6 / 7 / 6). Mais toutes les séries ne sont pas également réparties. Ainsi la série « C'est un secret » qui va en augmentant non seulement en nombre d'occurrences (1 / 2 / 3 / 4 / 5) mais en développement de la phrase, n'affecte-t-elle que la fin de chaque Rêve. Tandis que la série « Attention, piège pour [...] », qui n'a qu'une occurrence par Rêve, se trouve toujours à la même place, c'est-à-dire au début du deuxième intervalle de chaque Rêve (*Ibid.*, p. 22, p. 66, p. 105, p. 147, p. 190). Cette dernière série étant par ailleurs comme le pendant de la série « dans cet enfer [...] », que nous avons déjà évoquée, et qui, elle, se situe à la fin du dernier intervalle de chaque Rêve. Enfin, je signale à titre d'exemple et pour marquer la variété des procédés, la série dont la place des diverses occurrences semble aléatoire (elle ne l'est nullement en réalité) mais dont la forme dépend étroitement surtout de son rang à l'intérieur du livre, je veux parler de la série qui commence par « Biographie universelle » (p. 54), se poursuit par « cosmobiographie biniverselle » (p. 88), etc., pour se terminer, en neuvième position, par « Anticosmosélénautohétérobionirospectrographie multiverselle » (p. 209), cette dernière

contradictoirement par là même l'extrême souci d'ordre et d'équilibre qui préside à ce que j'ai appelé plus haut un véritable grimoire. Parmi ces 18 fragments figurent notamment neuf noms de villes (plus un qui désigne leur antithèse pourrait-on dire, c'est-à-dire « l'Espace » lui-même). Neufs noms de villes : Stockholm, Dakar, Moscou, Caracas, Hang-Théou, Lagos, Oulan-Bator, Lima et la Terre Adélie (cette dernière n'étant pas une ville à proprement parler, doit être considérée ici comme un point éloigné du globe, le bout du bout du monde), neuf lieux donc qui permettent en réalité de poursuivre et d'élargir ou amplifier le dispositif entamé par Guillaume Apollinaire dans « Le Roi-Lune ») : « ici Stockholm, avez-vous des nouvelles de l'inventeur de la géométrie analytique et de l'amant de Jeanne¹⁰⁹ », etc. Un dispositif qui permet de rappeler l'importance de la question géographique à l'intérieur de la série *Matière de rêves* comme je l'ai déjà montré dans le premier volume où il est de nature différente de celui qui a cours ici, dans la mesure où ce sentiment géographique était lié aux lieux dans lesquels Butor avait séjourné, alors que dans *Second sous-sol*, il s'agit avant tout de points de repère répartis sur toute la surface du globe, points de repère qui viennent comme en contrepoint des constellations elles-mêmes. Il en est ainsi, du reste, des globes terrestre et céleste qui, à la fois, s'opposent et se complètent comme dans le cas, par exemple, des deux célèbres globes de la deuxième moitié du XVII^e siècle, dits de Coronelli¹¹⁰, aujourd'hui installés à la Bibliothèque de France.

On comprend donc mieux pourquoi, sans doute, nombre de ces Rêves puisent une bonne partie de leur inspiration dans la science-fiction qui a toujours par ailleurs sollicité l'auteur comme l'atteste son essai « La crise de croissance de la science-fiction » paru dans les *Cahiers du Sud*, en janvier 1953 (repris dans *Répertoire*¹¹¹, en 1960) ou encore son premier roman, *Passage de Milan*. Du reste, Butor souligne qu'il n'était pas le seul à s'intéresser à la S.-F. dans les années 70. En effet dans un entretien paru dans *La Quinzaine littéraire* en janvier 1976, soit l'année même de la sortie de *Second sous-sol*, il disait : « L'explosion de la S.-F. en France, depuis deux ans, est extraordinaire. » ajoutant que son développement « est du(e) à des phénomènes de censure très importants. » Et partant, quoi de plus adapté à l'expression de cette « matière de rêves » même, puisque cette dernière est le terrain idéal pour se jouer de toutes les censures ! Entretien dans lequel - ce qui me permet de revenir au début de cet essai -, Butor précise en terminant :

« Les thèmes de la S.-F. apparaissent souvent dans mes livres. Comme dans le tome prochain de *Matière de rêves*¹¹², où le rêve du cosmonaute correspond à une collaboration avec mon ami Gregory Masurovsky. Dans le numéro de *L'Arc*, repris dans 'Blues des projets'¹¹³, le passage sur l'aménagement du ciel est de la S.-F. Et, naturellement, il y a *La Rose des Vents*, dont on peut imaginer que, dans quelques années, il trouvera sans problème sa place dans une collection de science-fiction, ce qui, il y a deux ans, aurait été parfaitement impensable¹¹⁴. »

Reste à préciser, pour clore ce trop court essai, que « le rêve du cosmonaute » est un rêve qui ne figure au nombre d'aucun des volumes de la série tout entière, mais dont *Second sous-sol* garde

occurrence étant comme une sorte de programme en réduction ou plutôt une sorte de rappel des thèmes à l'œuvre dans le cours du livre.

109) *Ibid.*, p. 88. La personne désignée par la périphrase est évidemment l'auteur de « L'invitation au voyage » cité peu après.

110) Du nom de ce moine savant, géographe, cartographe et cosmographe, né et mort à Venise entre 1650 et 1718.

111) « La crise de croissance de la science-fiction », *Répertoire*, Paris, Minuit, 1960, p. 186-194.

112) *Second sous-sol*, donc, paru en octobre de cette année 1976.

113) Voir Michel Butor, *Travaux d'approche*, Paris, Gallimard, Poésie, 1972.

114) Xavier Delcourt, « Pour Michel Butor les frontières entre science-fiction et littérature tendent à s'effacer », *La Quinzaine littéraire*, 16-31 janvier 1976, entretien repris dans Michel Butor, *Entretiens, quarante ans de vie littéraire*, V. II, Nantes, Joseph K éditeur, 1999, p. 127-133.

cependant la trace avec les épisodes intitulés « Vue céleste¹¹⁵ » et dont on peut voir un témoignage, texte de l'auteur et dessin de l'artiste à l'appui, dans le numéro spécial de la revue *Obliques*¹¹⁶ consacré à ce dernier.

115) *Second sous-sol*, op. cit., p. 53-54, p. 95, p. 102, p. 134, p. 143-144 et p. 187.

116) *Obliques* / Michel Butor et Gregory Masurovsky, Les Pilles, février 1976, p. 127.