

Henri Desoubaux

*Écrire le rêve
ou la révolution butorienne*

III/IV

Paris, 2026

***Troisième dessous,* un nouvel approfondissement**

Ce qui frappe en commençant ce troisième volume de *Matière de rêves*, qui date de 1977, c'est sans aucun doute, à qui s'est penché suffisamment longtemps sur les deux volumes précédents, son caractère singulier dans le traitement des cinq textes sur la page. En effet, les deux premiers se caractérisaient par l'apparence assez uniforme de ceux-ci, coupés qu'ils étaient par des lignes de points mais sans autre particularité, à tout le moins pour le premier. Le second introduisait déjà, il est vrai, quelques « fantaisies » dans l'aspect de la page, mais la présence des lignes de points restait la règle la plus apparente. D'autre part il se distinguait du premier par le fait que le rêve principal n'était plus continu mais affectait seulement un certain nombre de fragments. Ce que nous retrouvons inchangé avec le troisième volume.

Avec *Troisième dessous*, les lignes de points n'ont pas disparu, loin de là, mais elles semblent se rencontrer moins fréquemment (ce qui n'est en réalité pas le cas) et le texte introduit en revanche beaucoup de lignes de texte isolées, de mots séparant deux paragraphes, de vers, de dialogues, de sous-titres, etc., ce qui s'accroît même au fur et à mesure que nous avançons et que le recours à l'italique se fait plus massif. Bref, il s'agit d'un texte plus « libre », moins soumis à un parti pris typographique apparent¹.

De plus, le nombre de pages d'un volume à l'autre a beaucoup augmenté : de 137 pages pour le premier, nous sommes passés à 218 pour le second et à 247 pour celui-ci. En somme, ce troisième volume de *Matière de rêves* apparaît à tous égards comme plus éclaté, tissu d'une matière plus volatile, plus insaisissable, d'une matière soumise à une ventilation plus importante.

Reste que nous retrouvons nos cinq Rêves qui se suivent de la façon suivante : « Le rêve des conjurations », « Le rêve des souffles », « Le rêve des archéologies blanches », « Le rêve des temps conjugués » et enfin « Le rêve des lichens », comme le précise la table des matières.

Un autre changement notable dans ce volume est la dédicace. Celle des deux premiers volumes renvoyait à des groupes : « les psychanalystes », « les amoureux de la Lune ». Rien de tel ici, mais un nom, celui de Georges Perros, « l'ami que chacun *rêve* (je souligne) d'avoir² » comme le dira Michel Butor après la mort de ce dernier, l'année qui suit la sortie de ce *Troisième dessous*.

1) Disons dès maintenant à ce sujet que les deux volumes suivants refléteront du point de vue typographique les deux premiers avec les mêmes analogies et les mêmes différences, le dernier renouant exactement avec le premier par l'usage exclusif des lignes de points.

2) BUTOR, Michel, *Curriculum vitae*, entretiens avec André Clavel, Plon, 1996, p. 223.

Pourtant aucun de ces Rêves n'est lié directement à la personne de cet ami si cher. Il s'agit comme d'une urgence : celle de témoigner toute son amitié à un homme déjà malade et pour tout dire déjà condamné. En revanche ces Rêves sont liés, bien que le volume ne l'indique pas tout de suite, mais seulement à la fin de chacun de ces Rêves, à cinq peintres. Successivement : Ania Staritsky (« Le rêve des conjurations » ayant été publié antérieurement aux éditions Les Mains libres en 1975), Jacques Hérold (seules certaines parties du « Rêve des souffles » ont paru ici et là, notamment « Tableaux vivants pour Hérold » dans *Opus international* en 1974), Henri Maccheroni (dont plusieurs textes antérieurs de Butor nous renvoient à ces « archéologies blanches » mais dont une édition du rêve initial date de 1975³), Camille Bryen (dont la plaquette d'exposition de ses œuvres à la Galerie de Seine en 1975, *Bryen en temps conjugués*, contient deux textes de Butor repris ici) et, enfin, Bernard Saby⁴ (qui fait l'objet du « Rêve de Bernard Saby » dans les *Cahiers du chemin* en 1976).

Ainsi, comme dans le deuxième volume, la place des peintres dans celui-ci est de première importance, mais les textes qui y renvoient sont beaucoup plus disparates et n'offrent pas d'emblée le même caractère d'unité que les précédents.

C'est donc, pour qui s'est attaché à la lecture des deux premiers volumes, sur de nouveaux frais que la lecture de *Troisième dessous* commence. Une chose cependant demeure, comme l'indique clairement le texte au dos du livre (quatrième de couverture) : ces cinq nouveaux Rêves constituent une « véritable descente aux Enfers ». En ce sens donc, nous sommes rassurés, c'est bien à la poursuite de la voie tracée par les deux premiers volumes que nous avons affaire. Le voyage se poursuit, même si c'est selon d'autres modalités ou les mêmes modalités mais poussées plus avant, voire poussées à l'extrême.

Dès les premières pages, la liaison avec les volumes précédents est indubitablement marquée puisque le thème de la métamorphose animale, cher à Kafka, est à nouveau présent ; le personnage d'Otto [Lindenbrock] du *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne, le thème du tatouage comme dans *Les Enfants du capitaine Grant*, sont également présents. Le même sous-texte continue ainsi de parcourir l'ensemble de la série tout en s'insérant à chaque fois dans un contexte particulier.

Mais plus encore, ces références littéraires vont se fondre en certains endroits pour former un tissu inextricable comme par exemple ici : « ces lettres que vous regardez vont s'envoler l'une après l'autre de ce papier pour s'imprimer sur votre peau comme un indélébile tatouage [...] et c'est le mot 'cafard' qui s'inscrira sur votre paume, 'blatte' sur le dos de votre main, 'punaise' sur votre front, 'pou' sur vos tempes, 'acarus sarcopte' sur vos joues⁵ ». Les thèmes à la fois du tatouage, de la métamorphose et de l'inscription infamante comme dans *La Colonie pénitentiaire* ne font donc plus qu'un.

Dès les premières pages les noms d'Atala, d'Amélie, nous renvoient au dispositif antérieur d'introduction d'œuvres spécifiques (les romans français du XIXe siècle dans le premier volume, puis, dans le second, les œuvres en prose des romantiques allemands) que nous avons pu suivre en détail dans mes études précédentes⁶, mais telle page en revanche présente un caractère de rupture

3) « Rêve d'Archéologies blanches », pour Henri Maccheroni, catalogue *Henri Maccheroni, archéologies*, Musée d'art moderne-Céret, juillet-août-septembre 1975. Le texte comprend huit paragraphes inégaux en longueur. Huit paragraphes bien sûr autrement redécoupés ici.

4) Ces cinq noms de peintres se trouvent constituer la « signature » de ces textes, respectivement à la fin de chacun d'eux (« Dans le coin en bas à droite... », etc.), et suivent le même procédé que dans le volume précédent. Textes qui sont autrement dit comme des tableaux.

5) *Troisième dessous, Matière de rêves III*, Gallimard, 1977, p. 17.

assez nouveau par l'introduction de documents relatifs à la vie de l'auteur lui-même⁷, comme ce compte rendu négatif de la « section » statuant sur l'intégration de l'auteur à la « Liste d'Aptitude à la Maîtrise de Conférences⁸ ». Un épisode de la vie de l'auteur qui lui interdira l'accès à un poste stable dans l'Université française et entraînera subséquemment son entrée à l'Université de Genève en 1974. Le ton est grave. La blessure manifeste.

Pourtant quelque chose d'autre se tisse à l'intérieur même de ce nouvel opus. Ainsi le thème de la métamorphose prend ici un caractère géographique particulièrement prononcé avec les multiples transformations du type : « mettre la cathédrale de Bourg-en-Bresse à la place de celle de Paris » ou encore « Transformer en lac l'emplacement du département de l'Aisne⁹ ». Une série non pas indifféremment et arbitrairement distribuée, mais on ne peut mieux ordonnée puisque après l'Ain, c'est le département de l'Aisne qui est concerné, puis celui de l'Allier ; ce que confirme d'ailleurs, s'il en était besoin, les noms d'Atala et d'Amélie que je viens de citer (l'ordre alphabétique ne s'applique ici qu'à la première lettre du nom) mais aussi ceux de la série des nationaux qui hantent ces parages, tels que l'Afghan, l'Africain du Sud, l'Albanais¹⁰, etc. Ainsi toujours sous l'apparent désordre, un ordre sous-jacent (ici celui des initiales, ou lettres subséquentes, des mots employés¹¹) guide nos pas, si mal assurés qu'ils soient, dans ce labyrinthe scriptural, cet apparent chaos d'images qui se bousculent, semblent tourner sur elles-mêmes, puis reviennent sous d'autres aspects plus ou moins reconnaissables et en fin de compte tendent à nous emporter dans leur tourbillon cauchemardesque.

Arrêtons-nous un moment sur ce dispositif, comparable à celui des constellations dans le second volume, en examinant la question des départements qui nous accompagne tout au long du livre. Pour ce faire, Butor a recours à une œuvre d'un grand intérêt aussi bien historique qu'artistique, je veux parler de l'*Atlas national illustré des 86 Départements et Possessions de la France, divisé par arrondissements, cantons et communes avec la trace de toutes les routes, chemins de fer et canaux dressé d'après les travaux du cadastre du Dépôt de la guerre et des Ponts et chaussées par V(ictor) Levasseur, ingénieur géographe attaché au génie du cadastre et de la ville de Paris, gravé sur acier par les meilleurs artistes, publié par A. Combette, éditeur, Paris, 1845*¹².

6) Ici, Butor entend saluer la progressive disparition de ces personnages, la fin d'un cycle, le cycle terrestre par opposition au cycle fantastique (on se souvient en effet que dans le premier volume de la série les différents personnages littéraires présents étaient transformés qui en oiseau, qui en poisson, etc.) : « Amélie rend le dernier soupir », « On ferme les yeux d'Amélie » (p. 21, p. 23) ; « Atala rend le dernier soupir », « On ferme les yeux d'Atala », « Je regarde le cadavre d'Atala » (p. 15, p. 21, p. 23), etc.

7) Ce ne sont plus seulement les membres de sa famille ou ses voyages que Butor met en scène, ce sont des éléments de sa biographie professionnelle et les déboires qu'il a pu rencontrer dans l'exercice de son métier de professeur de littérature.

8) *Troisième dessous, ibidem*, p. 19-20.

9) *Ibid.*, p. 16, 22.

10) En fin de volume certaines pages sont comme remplies de ces personnes de toutes les nationalités. Ainsi page 190 nous rencontrons pas moins que : la Syrienne, la Suisse, la Suédoise, la Soudanaise, la Somalienne, la Zaïroise et la Vietnamiennne du Nord (où l'on remarque au demeurant que l'ordre alphabétique n'y est que partiellement respecté).

11) Contrairement à ce qu'on dit d'habitude, l'ordre alphabétique n'est pas arbitraire. S'il n'est pas fondé en raison, il l'est par tradition. Changez la place d'une seule lettre et chacun en fera la remarque. Aucun dictionnaire alphabétique ne déroge à la règle de succession des lettres. On peut bien sûr l'inverser, mais aucun ouvrage ne s'y est jamais risqué à ma connaissance. Du reste cet ordre, ici, va très vite être perturbé puisque après l'Allier, nous aurons l'« Yonne et Basse-Alpes » (p. 26) comme je l'indique plus bas. Cette perturbation, en réalité, accentue encore, s'il était besoin, l'impression de désordre, de confusion, de chaos. Pour les nationalités au demeurant, l'ordre ne va pas au-delà d'une certaine limite : après l'Australien (p. 23), voici le Bengali (p. 24) puis l'Autrichien (p. 25), etc.

12) Que Butor signale dans son texte (p. 16, 60, 105, 139, 176, 232) par ces simples mots : « Atlas national de 1840 ». Erreur de datation ? Mes recherches ne m'ont pas permis de confirmer cette date. En revanche toutes les citations contenues dans *Matière de rêves III* se trouvent dans l'ouvrage que je donne en référence, consultable sur le site de la BnF. Un détail par ailleurs tend à montrer que l'erreur est patente : p. 161 on lit dans les curiosités relatives au département de la Loire : « la manufacture d'armes de Saint-Étienne ville qui compte en 1840 une population de 48 554

Les « vues » composant cet ouvrage sont de véritables chefs-d'œuvre à la fois iconographiques, cartographiques et textuels et représentent un condensé de savoirs tant historiques que commerciaux, industriels et pittoresques bien dans l'esprit du XIX^e siècle¹³. En un mot un condensé de culture à la fois populaire et savante. Mais si c'est bien cette réalité artistico-économico-géographico-historique qui s'impose au lecteur éveillé que je suis en contemplant ces planches et ce qu'en donne à voir *Matière de rêves III*, le dormeur, le rêveur que je suis également peut prendre sa revanche en contrepoint de la dite réalité, et, avec une facilité aussi rapide que déconcertante, il peut tout aussi bien comme je le signalais tout à l'heure : « mettre la cathédrale de Bourg-en-Bresse à la place de celle de Paris », « transformer en lac l'emplacement du département de l'Aisne », « transporter le département de l'Allier tout entier dans l'océan Atlantique à 25 kilomètres à l'ouest de l'île de Sein, tout en y maintenant le régime des fleuves par des machineries appropriées¹⁴ », etc. Ainsi l'activité de l'esprit humain n'est jamais prise au dépourvu et n'a de cesse dès lors de se projeter tous azimuts. C'est donc bien de la totale liberté du dormeur par rapport à la « réalité » dont il s'agit ici. Sans compter que dans ce deuxième temps, l'ordre alphabétique dont je parlais plus haut, est lui-même contesté, bousculé. Ainsi après les « curiosités » des départements de l'Ain, puis de l'Aisne et de l'Allier, nous rencontrons celles « du département d'Yonne et Basses-Alpes », plus loin « des Vosges et Hautes-Alpes », plus loin encore de « l'Ardèche et Haute-Vienne », etc. Soit un ordre qui, poursuivant l'ordre alphabétique normal de l'ouvrage dans un premier mouvement, le prend totalement à rebours dans un second, les curiosités en question se mélangeant les unes les autres dans chaque « département » double. Qui plus est, le tourbillon nous emporte et nous désoriente encore davantage à mesure que nous avançons. De fait, le nombre de départements mentionnés va croissant jusqu'au troisième Rêve pour diminuer dans les deux Rêves suivants. Ce mouvement de flux et de reflux se superpose ainsi à celui constaté d'abord dans la distribution alphabétique des départements en question, lequel suit au plus près celui de l'*Atlas*¹⁵. Bref, la géographie de Michel Butor est à la fois des plus exactes et des plus inclassables.

A côté donc de cet ancrage national et départemental, le panorama des peuples du monde entier avec, à l'intérieur de cette litanie, la série des drapeaux : « Sort de sa poche un petit drapeau à bandes horizontales noir, rouge et jaune. », « L'Autrichien sort de sa poche un petit drapeau à bandes horizontales rouge, blanc, rouge¹⁶ », etc. Une double exigence bien dans le fil des voyages du professeur Butor d'une part et de l'énumération des membres de sa famille d'autre part que nous avons rencontrés antérieurement. C'est aussi un sentiment géographique encore plus prononcé qui s'affirme de la sorte.

J'ai parlé plus haut de texte éclaté. Je voudrais maintenant donner un exemple de ce phénomène. Dans les premiers pages du livre nous rencontrons un certain nombre de « vers » en italique entrecroisés à autant de « vers » ou de lignes de texte en romain. Ces vers se présentent comme détachés de ce qui précède et de ce qui suit. Et de fait, une simple recherche permet de constater qu'il s'agit en réalité d'une des 15 strophes de dix vers ou dizains d'alexandrins d'une

habitants. » Or dans l'ouvrage que je cite on peut lire : « ...ville qui compte en 1841 une population 48 554 habitants ». La date n'est pas tout à fait la même contrairement au nombre d'habitants.

13) Je pense en particulier à ce livre si important pour la population française dans le dernier quart du XIX^e siècle et le début du suivant, *Le Tour de France par deux enfants*, de Mme Alfred Fouillée sous le pseudonyme de G. Bruno.

14) Respectivement p. 16, 22 et 26. Ces transformations elles-mêmes, en nombre limité (18), sont soumises à un ordre et des répétitions contrôlées.

15) Pour ne pas alourdir ma démonstration, je noterai simplement cette distribution des départements et son développement tout au long du livre sous la forme : 3/5/2 – 3/6/2 – 3/8/3 – 2/6/3 et 2/5/3 (le chiffre du milieu en gras représentant les « départements » doubles). Où l'on observe donc au bout du compte une parfaite régularité autour des huit départements doubles centraux pour un total de 86 départements répartis sur 56 emplacements.

16) *Troisième dessous*, *ibid.*, respectivement p. 23, 31.

texte intitulé *Dans les cloîtres du vent*¹⁷, strophes qu'au demeurant nous retrouverons plus loin dans le quatrième Rêve. Or l'examen de tout ce passage fait apparaître de nombreuses transformations intervenues dans cette reprise. Ainsi nous pouvons constater que le premier vers est amputé de ses premiers mots, que le second a perdu ses derniers et que, si le troisième est identique, le quatrième est coupé comme le suivant, tandis que les deux derniers ont disparu, etc. De plus, une seconde strophe est reprise selon le même mode une page plus loin. Ces deux strophes sont en outre séparées par des éléments en apparence exogènes. Cette dislocation est d'autant plus patente que les mots « perdus » de ces différents vers se retrouvent ailleurs dans les pages qui précèdent et qui suivent comme s'ils avaient pris leur indépendance, leur autonomie. On les retrouve en effet mis en valeur et par la place qu'ils occupent entre deux lignes de points et par le fait qu'ils sont dupliqués (toujours en italique) à d'autres endroits où ils sont isolés entre deux paragraphes. Il s'agit en l'occurrence des annotations suivantes pour la première strophe : « et hop et hop », « chut », « ralentir », « tourbillonnaire¹⁸ ». Mots et expressions que le texte originel lui-même redistribuait à travers l'ensemble de ses strophes.

Cette dislocation intervient, qui plus est, dans le rêve dont la « signature » est Ania Staritsky. Or cette strophe vient tout droit d'un texte publié à l'occasion d'une exposition de Camille Bryen, lequel fera l'objet du quatrième Rêve comme je l'ai dit. On avait, il est vrai, déjà rencontré ce phénomène d'anticipation, dans *Second sous-sol* notamment. Mais ici la disparition du nom de Camille Bryen ou sa mise en réserve si l'on préfère, la dislocation de toute la strophe à travers le développement de ce « Rêve des conjurations », sa mise en parallèle avec d'autres vers venus d'ailleurs, tout ceci est bien propre à désorienter le lecteur le plus attentif, le plus obstiné. À quoi il faut ajouter que cette reprise se fait dans un contexte des plus singuliers puisqu'il y est fortement question d'une interminable errance à travers des rues bordées d'« immeubles décapités¹⁹ », de guillotine et de supplice par le feu qu'une citation du *Pantagruel* de Rabelais²⁰ vient souligner parmi d'autres éléments qui s'y rattachent (autodafé par exemple).

Le lecteur est donc invité, sous peine de voir sa lecture sombrer dans un absolu non-sens, à rechercher le plus activement possible la solution de ces diverses énigmes que constitue la présence de ces sortes de mots répandus ici et là sur la page. Il est invité en quelque sorte à devenir l'archéologue, le spéléologue, le scaphandrier, le déchiffreur de toutes ces énigmes et à les mettre en perspective. Il est tenu de s'enfoncer à la suite de l'auteur dans les couches les plus profondes, les plus secrètes d'un sol riche en matériaux de toutes sortes. L'aspect cauchemardesque de tels agencements chaotiques manifeste cependant, il faut le souligner, une forte cohérence dans ce contexte puisqu'en effet nous abordons aux rives d'un monde sans logique apparente, fait de ruptures, de coq-à-l'âne, de fractures, de dissonances, comme seule peut en offrir effectivement l'activité onirique. Ce qu'on nomme récit de rêve n'a décidément plus cours ici. Nous sommes dans une autre dimension que celle que la littérature publiée sous cette appellation représente. Du reste le cinquième volume de *Matière de rêves* appelle cette comparaison puisqu'il y sera question successivement des « rêves » de Charles Sorel, Gérard de Nerval, Charles Baudelaire et Joris-Karl Huysmans. Nous y reviendrons.

17) Je renvoie le lecteur à la version de ce texte incluse dans *Anthologie nomade*, Gallimard, 2004, également disponible dans le *Dictionnaire Butor*.

18) *Troisième dessous*, *ibid.*, p. 21, 24, 25 et 32.

19) *Ibid.*, p. 23.

20) Ou plutôt une citation de l'étude critique du livre de Rabelais par Butor dans *Répertoire IV* : « Il s'arrêta quelque temps à Toulouse, / 'mais il n'y demoura guères quant il vit qu'ilz faisoient brusler leurs régens tous vifz comme harans sorets, disant : - Jà Dieu ne plaise que ainsi je meure... » p. 121-22 et p. 27 de *Troisième dessous*.

Par ce travail de recherche lui aussi plus ou moins chaotique, plus ou moins abouti, plus ou moins récompensé de ses efforts, le lecteur découvre en réalité ce que rêver veut dire, ou peut vouloir dire, ce qu'est la réalité du rêve en question, dans son développement hasardeux, mystérieux, à l'issue incertaine, plein de trous, de trappes et d'écueils. En tant que lecteur je redécouvre ainsi, rejoue, réinvente l'activité onirique même, faite qu'elle est de matériaux accumulés, thésaurisés pendant la veille, mais restitués de la façon la plus étrange qui soit dans une sorte de hantise, d'obsession, de ressassement d'éléments disparates en attente de clarification.

La série des « nationalités » que j'ai déjà évoquée (« l'Afghan entre au bistrot, brûle », « se souvient de son voyage », « nous décrit l'Hindukush... », « nous raconte l'histoire... », « va saluer une Afghane²¹ », etc.), qui s'enrichit d'autant d'énoncés pour l'Africain du Sud, l'Albanais, l'Algérien, etc., et qui parcourt comme la précédente l'ensemble du livre, manifeste on ne peut mieux cette espèce de suspension de sens tout au long de ces cinq Rêves. La notion de série même, dans ce contexte, devient opérante. C'est parce que nous avons affaire à des séries qu'une certaine cohérence peut s'établir, se construire. De multiples passages offrent cet aspect sériel : séries de mots, de formules, de noms, d'épisodes, de thèmes. Elles donnent à penser les mots dans tout ce qui les constitue en eux-mêmes, y compris leur musicalité, leur valeur musicale ou sonore, mais aussi dans leur analogie ou leur écart avec les autres mots du vocabulaire : « il nous effare il nous brûle il nous traverse il nous distille... », « il nous dédaigne il nous démasque il nous oublie il nous déplace... », « il nous grille il nous ridiculise il nous utilise il nous écœure²² ». Non plus dans leur référent sémantique seulement mais aussi leur registre, leur tessiture, leur vibration sonore, leur capacité à s'agréger tout en se distinguant, à s'appeler tout en restant différent.

D'où sans doute l'importance des suites alphabétiques par exemple comme je viens de le suggérer : l'Allemand de l'Est, l'Allemand de l'Ouest, l'Andorran, l'Argentin, etc. Avec ses accidents, ses accroc, ses irrégularités, puisque après l'Argentin, nous avons l'Australien puis le Bengali et l'Autrichien. Ainsi ces séries des départements et des nationalités se jouent de l'ordre strict dans lequel elles sont prises. Elles s'interrompent, reprennent, se chevauchent, se retournent, se contaminent²³, intègrent d'autres éléments²⁴. Cette série des personnes des diverses nationalités va ainsi s'enrichir non seulement de la série des pronoms personnels : je (« J'entre au bistrot, brûle », etc.), tu (« Tu t'installes à notre table²⁵ », etc.), il, nous²⁶, etc., qui s'accrochent aux mêmes éléments que les personnages précédemment cités, mais aussi de celle des noms de la famille Butor : Michel (« Michel Butor entre au bistrot, brûle », etc.), Cécile (« Cécile salue la compagnie²⁷ », etc.), Agnès, etc., que nous avons déjà rencontrés dans les précédents volumes. Tout semble s'éparpiller, se perdre, pourrait-on croire, et en réalité tout se poursuit, se réinvente, se transforme. Le langage semble couler, se répandre dans toutes les parties de notre être, s'insinuer partout, semble nous envahir, nous baigner. Le monde autour de nous se dissout. Nous sommes pris dans une activité tout à fait étrange et pourtant familière : nous rêvons.

21) *Troisième dessous, ibid.*, p. 12, 21, 24, 25, 32.

22) *Ibid.*, p. 18, 2, 29.

23) Comme dans le cas de la série des « nationalités » et celle des personnes de la famille de l'auteur : « Sourires de Cécile burundienne » (p. 51), « sourires de Cécile malienne » (p. 134), « Effleurements d'Irène malawite », « Murmures d'Agnès malaise » (p. 138), par exemple.

24) Comme ici : « Agnès reconnaît cette saveur : pas de doute, c'est un grain de blé », phrase qui fait retour sur les premières lignes du livre.

25) *Troisième dessous, ibid.*, p. 20, 24.

26) La grammaire elle-même se plie à d'étranges transformations : « Nous parle d'Andorre la veille » (p. 31), « Nous raconte les guerres de Charlemagne » (p.36), « Nous décrit le delta de l'Irrawady » (p. 46), etc. Le pronom est personnalisé et devient autonome.

27) *Troisième dessous, ibid.*, p. 32, 37.

Les textes eux-mêmes viennent se plier et se ranger à cette loi des séries que j'évoquais plus haut puisque la plupart des textes de ces « Rêve de... » sont faits de textes divers parus sous des titres particuliers publiés à droite et à gauche à des moments différents, parfois éloignés, et rassemblés, ordonnés, dans cette nouvelle configuration. Leur rassemblement apporte ainsi une couleur spécifique à tel Rêve qui le rend différent du suivant avec lequel il compose pourtant. Ainsi qu'un peintre assemblant différentes couleurs ou tonalités, Butor assemble ses textes selon leur sensibilité, leur réaction par rapport aux autres.

Quoi qu'il en soit, on peut dire que *Troisième dessous* offre, beaucoup plus que les deux précédents, cet aspect extraordinairement fragmenté et nécessite sans doute une approche particulière que la connaissance des deux précédents volumes facilite grandement.

Mais avant d'approfondir un peu le premier de ces Rêves, ce « Rêve des conjurations », disons quelques mots de sa genèse. Si nous examinons un instant la composition de ce Rêve d'ouverture, nous constatons tout d'abord qu'il reprend intégralement le texte du même nom de 1975. Texte qui intègre lui-même trois textes parfaitement distincts et qu'on peut facilement repérer puisqu'ils se trouvent ici repris en italique²⁸, à savoir : *Imprécations contre la fourmi d'Argentine* (1973), *Avertissement aux locataires indésirables* (1974) et *Allumettes pour un bûcher dans la cour de la vieille Sorbonne*²⁹ (1975). Trois textes qui témoignent de difficultés plus ou moins importantes dans la vie de l'auteur. Mais bien qu'intégralement repris, leur distribution à l'intérieur du texte d'accueil n'est pas des plus « lisible » puisque si le premier et le second apparaissent en un seul tenant (p. 10-12 et 16-18), le troisième formé lui-même de trois éléments séparés s'étale ici de la page 13 à la page 42 (p. 19-20 pour le premier élément : l'avis du « comité consultatif » statuant sur la demande d'inscription du candidat Butor sur la liste d'Aptitude à l'Enseignement Supérieur ; p. 27-28 pour sa mise en relation avec l'épisode rapporté par Rabelais du sort tragique de Jean de Cahors et, enfin, p. 13-42 pour le poème de douze alexandrins – auquel un treizième vient s'ajouter – qui se trouve donc ici entièrement disséminé au long de ces pages). Ces trois textes ne constituent toutefois qu'une partie de ce premier « Rêve de conjurations ». Un plus important les recouvre et les relie entre eux et c'est cet ensemble recomposé qui est ici redistribué dans 11 des 21 fragments de ce Rêve. Ensemble au cours duquel on assiste à la métamorphose d'une fourmi en humain qui d'Amérique rejoint la France et cette maison avec « des livres, des disques » puis, peu après, le dormeur ou le rêveur se retrouve dans la bibliothèque de la Sorbonne pour un grand autodafé où c'est le rêveur lui-même qui se trouve en difficulté : on l'attache au « pilori » et on finit par le jeter dans la « fournaise³⁰ ». C'est alors qu'un nouvel élément apparaît qui renvoie à ce thème de la fournaise tiré du prophète Daniel (le dernier mot du texte est d'ailleurs « prophéties »), celui du supplicié sauvé in extremis, thème voisin de celui de l'oiseau Phénix qui renaît de ses cendres. Après cette descente aux enfers, le danger de mort est donc, finalement, bel et bien conjuré. En tout cas, et en tout état de cause, jusqu'au Rêve suivant.

Cependant, à peine avons nous commencé la lecture de ce Rêve, et avant même la fin du premier fragment où il débute, que nous sommes renvoyés à un autre Rêve. Je veux parler du Rêve sur le peintre Paul Delvaux (« Le rêve de Vénus ») sous la forme de courtes mais nombreuses citations. Un texte qui, on s'en souvient, est publié en 1975 avant d'être très rapidement inséré dans *Second sous-sol*. De même, dans ces premières pages nous redécouvrons une partie du « Rêve de l'huître », qui, on s'en souvient aussi, ouvrait *Matière de rêves*. Rêve dans lequel le thème de l'errance, en particulier, était déjà très présent. Thème qui poursuit ainsi obstinément sa course

28) Ils étaient du même caractère que le reste du texte dans l'édition de 1975. Ce qui montre la volonté manifeste de les détacher ici. Ils sont le sous-sol de cette cave en quelque sorte, le substrat de cette première reprise.

29) Il s'agit de trois livres d'artiste réalisés respectivement en 3, 35 et 3 exemplaires.

30) *Troisième dessous*, *ibid.*, respectivement p. 14, 29, 33.

vagabonde. Mais outre ces deux rappels en quelque sorte, deux autres Rêves, à venir ceux-là, sont présents dans ce Rêve d'ouverture. Ainsi « Le rêve des archéologies blanches », le troisième de ce volume, se montre-t-il dès la page 12 pour laisser le relais à la page 28 au « Rêve des temps conjugués » qui, lui, va se poursuivre, toujours sous la forme de courtes citations, jusqu'à la fin de ce premier Rêve.

Entre temps, un autre texte, exogène celui-là, a fait son apparition. Il s'agit de *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe dont le début et la fin constituent un ensemble de six citations, ce qui, on s'en souvient, était la règle pour les romans français dont il était question dans le premier volume. Ainsi après la littérature romanesque française, puis allemande dans le second volume, nous entamons un périple autour de la littérature anglaise cette fois. Ce que confirme, toujours dans ce premier Rêve, la présence d'une première citation du roman de Henry Fielding, de trente ans postérieur au premier, *Tom Jones ou l'enfant trouvé*³¹. Le spectre s'élargit, la littérature occupe une place toujours croissante, elle s'internationalise et telle une vapeur d'eau imprègne tout le tissu du Rêve. Mais comme une découverte n'arrive jamais seule, immédiatement après cette première citation, commence la longue série des citations d'un texte antérieur de Butor lui-même, je veux parler de *Portrait de l'artiste en jeune singe* publié en 1967 et qui, on s'en souvient aussi, faisait la part belle au rêve lui-même sous la forme des chapitres en italique du livre. Et c'est ainsi que de la page 47 à la page 52, ce Rêve reprend presque in extenso le premier rêve du livre en question : « *L'homme de grande vieillesse*³² ». Livre qui faisait déjà, de par son titre, signe à la littérature anglaise, peut-on dire, à travers James Joyce et Dylan Thomas, bien qu'il se passe en Allemagne. Ainsi par-delà l'apparent désordre, le fouillis de citations, les rappels en tout genre, se tissent des liens très étroits à l'intérieur de ce premier Rêve tout en faisant signe comme il vient d'être dit à ceux qui l'ont précédé.

Tout en liant aussi étroitement que possible les volumes les uns aux autres, Butor leur donne à chacun un caractère propre, les dote d'une dimension nouvelle. L'aventure peut continuer. Le rêve se poursuivre. Et le lecteur de s'enfoncer toujours davantage à la recherche de gisements encore ignorés ou plus exactement, peut-être, totalement insoupçonnés dans ce contexte.

Comme pour les volumes précédents, chacun des Rêves de celui-ci est composé d'un certain nombre de fragments, respectivement 21, 19, 21, 19 et 21, dans une disposition exactement conforme à celle que l'on observait déjà dans le second volume³³. Fragments qui se distribuent également sur deux séries. La série des fragments où interviennent les départements et celle constituée des autres fragments. Leur distribution sur l'ensemble du volume obéit à un ordre strict. Le nombre de fragments de la première série est respectivement de 10, 11, 14, 11 et 10 et par voie de conséquence ceux de la seconde de 11, 8, 7, 8 et 11. Ainsi l'on peut observer un accroissement de ceux-ci puis une diminution dans la première série et l'inverse dans la seconde. Le nombre total de fragments étant de 101, le onzième fragment du troisième Rêve, « Le rêve des archéologies blanches », constitue le fragment central de l'ouvrage. De fait, c'est à partir de lui que s'organise la répartition de l'ensemble des fragments de l'une et l'autre séries de sorte que la première moitié du

31) *Ibid.*, p. 47. Cette première citation du roman anglais de Fielding renvoie au début du chapitre II du Livre I. S'agissant des citations des œuvres littéraires françaises, allemandes et anglaises dans les trois premiers volumes de la série *Matière de rêves*, nous constatons qu'elles sont tirées de huit des premières, de sept des secondes et seulement de trois des troisièmes. Ce qui ne rend pas moins présente la littérature anglaise dans ce troisième volume comparativement aux deux autres. En effet, le texte recourt davantage alors au procédé qui consiste à citer les noms d'autres écrivains au cours du texte (John Cleland, Monk Lewis, Laurence Sterne, Charles Dickens, Lewis Carroll et Rudyard Kipling) ainsi qu'à donner les noms des personnages de certaines de leurs œuvres parmi les plus représentatives : Tristram Shandy, Oncle Toby, caporal Trim, Fanny Hill, le moine Ambrosio, Antonia, Oliver Twist, Agnès Fleming, Rose Maylie, Alice, La reine rouge, Akéla, Baloo, Bagheera, pour l'essentiel.

32) *Portrait de l'artiste en jeune singe*, Gallimard, 1967, p. 63-69. Le titre du rêve lui-même est en italique.

33) Le premier volume quant à lui obéissait au schéma suivant : 25, 19, 15, 19 et 25 fragments.

volume peut se rabattre sur la seconde. Chaque fragment de l'une ou l'autre série trouvera ainsi son équivalent ou si l'on préfère son pendant, son correspondant à l'intérieur du volume. Autrement dit et pour prendre un exemple, le quatrième fragment du premier Rêve qui commence ainsi : « Veilleuse : Atlas national de 1840 : curiosités du département de l'Ain... » fait signe au dix-huitième fragment du cinquième et dernier Rêve, « Le rêve des lichens » : « Curiosité du département de la Moselle : la cathédrale de Metz³⁴... ». Il existe donc autant de fragments de l'une ou l'autre série de part et d'autre de ce fragment central et tous occupant des rangs identiques dans leur succession. Où l'on voit que derrière l'apparent magma de mots disposés sur la page se cache en réalité une redoutable organisation. Mais il faut noter que ce dernier phénomène est particulièrement actif dans ce volume central de la série. Et, disons-le aussi tout de suite, on peut en inférer que l'ensemble des cinq volumes de *Matière de rêves* obéit à cette règle des deux moitiés qui se font signe. Chaque élément de cette vaste combinaison étant comme le miroir, l'image inversée, de son correspondant dans la série. Mais cette sans doute anticiper à ce stade de notre analyse.

Dans « Le rêve des souffles », qui suit « Le rêve des conjurations », on découvre d'emblée une autre série et qui semble lui être particulièrement attachée : c'est celle des souffles justement, ou plutôt, des vents. Pourquoi cette série précisément à propos de Jacques Hérold ? Dans un texte de 1959³⁵, Butor écrivait au sujet de la peinture de son ami : « Cette force de projection qui dissocie les éléments tout en rendant leurs liaisons apparentes (...) et qui remplit immédiatement tout l'intervalle qu'elle vient de creuser, on peut la comparer au vent qui s'engouffre entre les deux pans d'un drap qu'il ouvre (...) Il n'est pas seulement un agent, il est un milieu, et les éléments séparés qu'il tend (...) baignent en lui, communiquent par lui... » Ainsi nous serons baignés par tous ces vents qui accourent à notre rencontre : harmattan, alizés, foehn, zéphyrs, notus, auster, sirocco, etc. Tous y passent ou plutôt nous passons à travers ces vents qui nous projettent dans un univers pour le moins décoiffant (c'est le début ex abrupto de ce nouveau Rêve) : « qui descendent aux vallées, harmattan humecté, baisent les herbes en la nuit de naissance, caressent les ombelles, orgues, effeuillent les graines, soupirs, les emportent jusqu'aux plaines, l'alouette, courbent les moissons, les alizés, lissent les pelages des renards en la nuit agitée, ébouriffent les plumes des cailles, flûtes, rident les étangs, gémissements, font chanter les roseaux³⁶... » Les mots semblent voler à travers ce nuage de forces qui s'agitent en tout sens, les registres se superposant, s'appelant, communiquant, se heurtant, s'entrecroisant. Dès lors aussi le cauchemar prend les dimensions du monde, recouvre la terre entière, se joue des frontières et des nationalités, voire entre en résonance avec le cosmos : « annonciateur de l'espace » lit-on p. 77. Sur un plan narratif, de fait, les vents en question vont jusqu'à provoquer de nombreuses catastrophes : inondations, barrages emportés, « inépuisable lamentation de la sécheresse³⁷ », etc. Cependant Butor ne nous laisse pas seuls face à cette agitation désordonnée. En réalité nous reconnaissons dans le passage ci-dessus quelques éléments déjà entrevus puisque nous avons parlé à propos de *Second sous-sol*, de *La Rose des Vents* et de ses constellations. Ici nous retrouvons donc cette œuvre de 1970 et toute une série de termes et d'expressions qui en proviennent directement comme, dès l'entrée, « la nuit de naissance », « la nuit agitée », « la nuit de mauvaise lune », « la nuit noire » qui servaient de chapeau aux quatre premiers chapitres du livre³⁸. Ainsi nous pourrions nous reporter à cette œuvre qui renforce une fois de plus

34) *Troisième dessous*, *ibid.*, respectivement p. 16 et 232.

35) Le premier qu'il ait écrit sur lui et qui sera repris notamment dans *Hérold*, Le Musée de poche, en 1964.

36) *Troisième dessous*, *ibid.*, p. 57.

37) *Ibid.*, p. 77.

38) Il en sera de même aux « chapitres » suivants (fragments 3, 5, 7 et 10) qui reprennent 4 nouvelles notations de même type : « nuit de fièvre », « approche du jour », « aube » et « aurore », etc. Le fragment 12 n'en reprend que trois, le fragment 15, une seule et le dernier fragment de la série, le fragment 19, à l'inverse, en reprend pas moins de neuf. Ce qui monte à 33 le nombre de ces notations reprises depuis les 32 chapitres (plus le pivot) de cette *Rose des Vents*, sous-titrée, « Trente-deux Rhumbs pour Charles Fourier ». Quant aux fins de chapitres du livre en question, qui concernent les « vents » eux-mêmes, elles sont reprises intégralement, bien entendu, dans les fragments en question.

cette notion de série si chère à l'auteur de *L'Attraction passionnée*. La spirale citationnelle et autocitationnelle s'élargit à mesure que le cauchemar dure et s'accroît de même.

Cependant le même phénomène d'anticipation et de reprise observé précédemment revient dans ce Rêve-ci. Si, dans le Rêve précédent, l'anticipation portait sur les Rêves 3 et 4, dans celui-ci elle porte sur les Rêves 4 et 5. Quant aux reprises, si elles portaient sur le premier Rêve des deux premiers volumes, dans celui-ci elles portent sur les seconds. À quoi il faut ajouter la continuation de la série des rêves de *Portrait de l'artiste*. Comme pour le premier, celui-ci, le second donc, « *L'étudiante*³⁹ », est repris presque in extenso (seuls le début et la fin sont escamotés), mais ne se distingue plus ici par l'italique. Il se fond avec son environnement immédiat. La notion de « rêve » tend à se répandre ou si l'on préfère à constituer un substrat onirique au Rêve-même. Nous nous trouvons emportés sur un terrain mouvant où toute notion de contrôle semble se perdre, se diluer entièrement mais où, comme par miracle, les choses recouvrent un cours « normal » in fine. À cet égard la fin du rêve est particulièrement significative. En effet, alors que la série initiale (fragments 1, 3, 5, 7, 10, 12, 15 et 19) - et le Rêve lui-même - s'achève sur un huitième et dernier fragment (lequel ne comporte pas, contrairement aux sept autres, de « Tableau vivant »), on peut voir le « phénix » mentionné six fois, c'est-à-dire autant de fois qu'il y a de lettres dans ce nom :

« ... grillant les mots, basses, les assemblant, rugissements, halant, phénix, semant dans la nuit profonde, moissonnant orgues, berçant soupirs, arrosant phénix calculateur dans la nuit d'orage, déchirant, flûtes étirant gémissements, fumant phénix éclaboussant dans la nuit de paix, hautbois, spasmes, phénix dans la nuit claire, trompes, sommeils phénix dans la nuit de neige douce, gongs, râles, phénix provocateurs de souffles⁴⁰ »

Or, et contrairement à ce qui se passe dans les sept autres fragments de la série où nous pouvons observer un phénomène de reprise à l'intérieur de lui-même⁴¹, une bonne part de ce passage-ci peut se lire en réalité avant même de figurer ici, à sa place (p. 101), puisqu'il apparaît comme anticipant cette renaissance (et donc l'annonçant, la performant en quelque sorte) trois pages plus tôt dans le plus long des dits fragments, le septième, « perdu » au beau milieu de nulle part⁴², comme si cette figure de la renaissance si obscurément recherchée, le phénix, devenait en fin de compte la réalité même de ce pré-texte, plus vraie que vraie, plus réelle et ô combien fantastique pourtant. Ce qui nous amène à conclure que ces phénomènes de reprise et d'anticipation que nous avons rencontrés plusieurs fois déjà et qui ont pour première résultante d'accroître le nombre de pages d'un volume à l'autre, revêtent une signification particulière et donc jouent un rôle essentiel dans l'économie du livre⁴³.

« Le rêve des archéologies blanches » pour sa part, troisième volet de ce quintette, pour employer un terme musical, ou de ce quintuple Rêve, se présente comme un moment particulier du développement de la série des *Matière de rêves* elle-même. En effet, c'est le Rêve central de ce

39) *Portrait de l'artiste*, *ibid.*, p. 87-91.

40) *Troisième dessous*, *ibid.*, p. 101.

41) Ces reprises du même Rêve à l'intérieur de lui-même obéissent en réalité, comme du reste tous les dispositifs importants de cette œuvre, à deux modes : soit la reprise est encadrée par des tirets : p. 76, 88 et 100, soit elle s'agrége au texte alentour : p. 82-83, 85, 87, 91-92, 92-93, 94-95 et 96-97. Ce phénomène s'observait déjà dans « Le rêve des conjurations » mais se cantonnait à de simples reprises. Avec « Le rêve des souffles », le procédé enfle, s'enrichit et se complexifie.

42) Il est notable que tout ce passage de la page 98, un peu plus court, n'offre pas les éléments dont il se compose dans le même ordre d'apparition qu'à la page 101, et que, de plus, de légères modifications affectent telle ou telle forme. Non seulement il anticipe, mais il prépare, façonne, prémédite, la forme définitive du dernier fragment.

43) Il faudrait étudier en détail ces reprises et anticipations car en réalité elles s'effectuent sur des modes divers : de la reprise ou anticipation simple à la reprise ou anticipation retravaillée, autrement agencée. Chaque mode appelant une lecture différente.

volume⁴⁴, mais c'est aussi le Rêve central de l'ensemble puisque celui-ci est composé de 25 Rêves comme nous l'avons dit. Treizième de la série donc, il sert de pivot aux douze Rêves de l'aile ascendante d'une part et aux douze⁴⁵ Rêves de l'aile descendante d'autre part. Ascendante et descendante pouvant s'entendre en raison même de la complexité, selon qu'elle croît ou décroît, dont ces deux séries font preuve. Mais c'est aussi une étape de plus dans le phénomène d'intégration de textes à l'intérieur du Rêve. De fait, six des sept fragments de la première série (la seconde en comporte 14), dont l'élément principal est « Le rêve des archéologies blanches » lui-même, se dédoublent et font apparaître en leur sein un autre rêve qui y figure en italique (il est introduit à chaque fois par les mots « Je rajeunis » et se referme sur « Je retrouve mon âge et ma taille »). Il s'agit en réalité du texte légèrement modifié et adapté, intitulé *Les Petits Miroirs*, livre-contes pour enfants avec des images de Gregory Masurovsky, publié en 1972 aux éditions La Farandole. Les rêves engendrent donc les rêves, s'empilent, se superposent, se multiplient alors que nous abordons au sommet même de cette immense construction bipartite. Mais ce nouveau rêve tranche néanmoins sur tout ce qui l'entoure et nous découvrons alors la part enfantine de ce que rêver veut dire. Un rêve au cours duquel la maîtresse elle-même finit pas passer du côté des enfants. Rêve d'un renouvellement total de l'enseignement. Rêve ô combien important pour le professeur Butor et ô combien fécond dans la littérature même de l'Antiquité à nos jours⁴⁶. Nous nous trouvons aux antipodes en quelque sorte de ce cauchemar ininterrompu que nous suivons depuis le début. Son rôle semble être en premier lieu de mesurer l'écart qui sépare ces deux types de rêves en apparence au moins tout à fait irréconciliables. Et en second lieu, peut-être, d'accentuer l'aspect cauchemardesque à l'œuvre dans ces *Matière de rêves*. Et enfin et surtout, de rendre sensible l'idée même de renaissance que nous venons de rencontrer avec l'apparition du « phénix » au Rêve précédent (on aura remarqué en effet que la division sexpartite de ce phénomène est reprise ici non sans raison). Il y a donc un lien intrinsèque entre ce cauchemar-ci et ce rêve-là, comme il y a un lien intrinsèque entre la « vie réelle » et la « vie rêvée », entre l'activité diurne et l'activité nocturne d'un même individu.

La série des personnages de romans tant français qu'allemands ou anglais, quant à elle, loin de se poursuivre sur un mode immuable ou inchangé, trouve avec encore un peu plus de clarté un développement par-delà le roman lui-même. Un développement qui concerne notoirement la disparition, ou la mort si l'on préfère, de chacun de ces personnages. Ce qui n'est pas le moindre des paradoxes. Dans le rêve, il semble que la vie et la mort soient sur le même plan, ne s'opposent plus, font partie d'un grand tout sans limites assignables. Comme les vents de tout à l'heure se jouent des frontières, la vie et la mort, le réel et l'imaginaire se jouent des oppositions trop bien établies. C'est ainsi que le personnage d'Atala, rencontré tout d'abord dans le premier volume, se retrouve ici sous la forme : « Atala rend le dernier soupir » ; « On ferme les yeux d'Atala » ; « Je regarde le cadavre d'Atala⁴⁷ ». Plus avant à propos d'un autre personnage, balzacien celui-ci : « Dans un cimetière je déchiffre sur une tombe le nom de la Vicomtesse de Beauséant. », « Je m'étends sur la tombe et j'entends la voix très lointaine de la Vicomtesse de Beauséant : " Michel,

44) Ce que souligne la « signature » à la fin du texte (« au centre », p. 139), et ce contrairement aux quatre autres qui occupent respectivement chacune ses quatre « coins ».

45) Ce nombre reçoit ici, bien sûr, une connotation particulière assez évidente. Il suffit de penser à la musique dite sérielle ou dodécaphonique dont le premier principe repose sur la série des 12 sons chromatiques. Comme il paraît assez évident aussi que la substitution des mentions : « la basse..., l'alto..., le violon..., le violoncelle *chinoï*s » (p. 71, 78, 83, 91), etc., du second Rêve (dans ce qui représente des anticipations du rêve suivant), aux mentions : « la basse..., l'alto..., le violon..., le violoncelle *viennoï*s » (p. 182, 192, 198, 203), etc., du cinquième, fait référence à Schoenberg lui-même. Ce que je préciserai du reste en étudiant plus avant ce dernier Rêve.

46) Soulignons que dans ce texte la notion de série est, comme partout ici, on ne peut plus présente si l'on songe qu'à chacun des dix petits « frères », acteurs de ce conte, est attaché un animal dont le rôle est d'enseigner qui l'arithmétique, qui la géographie, qui l'architecture, etc. Une série qui tend à s'élargir à d'autres acteurs, d'autres animaux et d'autres disciplines au fur et à mesure du développement du conte.

47) *Troisième dessous*, *ibid.*, p. 15, 21 et 23.

Michel, est-ce toi ? Délivre-moi⁴⁸ ! ". Un peu plus loin, ce sont des personnages du second volume, donc plus récents dans le développement de l'œuvre, qui reparaissent, comme le personnage de Jean Paul : « Qu'est devenue Pauline Oerhmann? », « Pauline Oerhmann n'est pas très bien », « Pauline Oerhmann prend de l'âge⁴⁹ ». Ceci, bien sûr, en attendant la suite du type qu'on vient de voir avec Atala ou la Vicomtesse. Quant aux personnages liés aux romans anglais, propres à ce troisième volume, on les rencontre à travers une suite à laquelle nous avons déjà plus ou moins eu affaire auparavant : « Passage de Lady Bellaston », « Il fait l'amour avec Lady Bellaston », « Lady Bellaston est enceinte⁵⁰ », etc. Les œuvres littéraires semblent vivre leur vie propre. Elles échappent à leur auteur. Leurs ingrédients se répandent alentour et se répondent à distance, se font écho, les personnages paraissent prendre corps et semblent désormais appartenir à une seule et grande famille, comme pour souligner dirait-on le caractère universel du phénomène onirique lui-même.

Dans le quatrième Rêve, les quinze strophes intitulées « Dans les cloîtres du vent » dans l'*Anthologie nomade* et qui datent de 1973 sont distribuées sur les sept premiers (sur huit) fragments de la première série de la façon suivante : 1 / 2 / 3 / 3 / 3 / 2 / 1. Autrement dit, ils reprennent un schéma bien rôdé dans ces *Matière de rêves*. Quant au texte qui les accompagne, il apparaît d'emblée que nous avons affaire à une sorte d'agrégat de mots et de formules poussé à son paroxysme. Aucun signe de ponctuation ne semble pouvoir en arrêter le cours, si ce n'est le signe « : » avant l'introduction des dites strophes :

« ... ce que je venais de décrire vous méditez du lundi au mardi pluvieux ce que nous avons dialogué lentement du mercredi au jeudi ensoleillé en pensant à ce qu'il lirait rapidement du vendredi au samedi venteux quand j'aurais écrit lentement du dimanche au lundi brumeux⁵¹... (etc.) »

De fait, certaines formules reviennent, le thème de la semaine est prégnant, le rythme marqué par les adverbes est bien assuré, mais le discours ne semble pas pouvoir s'arrêter et semble voué à la seule répétition et au délire verbal (la présence notamment de verbes forgés à loisir : peindre, dépeindre, repeindre, surpeindre, souspeindre ; écrire, récrire, décrire, surécrire⁵² ; lire, relire, délire, surlire ; dialoguer, redialoguer, dédialoguer⁵³, va dans ce sens). Or, on perçoit très nettement cependant une certaine évolution, en particulier thématique, qui nous conduit des jours de la semaine teintés de considérations météorologiques à un thème non plus temporel mais spatial au fur à et mesure que nous avançons. Ainsi après avoir parcouru un certain nombre d'anciennes régions françaises (Lorraine, Champagne, Bourgogne, Île-de-France) le texte se termine sur un horizon beaucoup plus élargi :

« ... les printemps du Sud le lendemain effacent l'éraflé furieux voluptueusement les étés des ivresses toute la semaine ruminent le vaporeux superbe discrètement les automnes de l'Ouest de mois en mois peignent l'incandescent voluptueux délicieusement les hivers des confidences de saison en saison repeignent l'iridescent délicieux attentivement les transhumances de l'Équateur rêvant aux Pôles⁵⁴ »

Tout en intégrant et en reprenant les motifs précédents de la dimension du temps (semaines, mois, saisons), nous sommes projetés dans un espace dimensionné à celui des vents qui

48) *Ibid.*, p. 104, 117.

49) *Ibid.*, p. 25, 37 et 45.

50) *Ibid.*, p. 91, 94 et 95.

51) *Ibid.*, p. 61.

52) *Ibid.*, p. 151-152.

53) *Ibid.*, p. 157-159

54) *Ibid.*, p. 177.

parcouraient « Le rêve des souffles » (qui sert de pendant à celui-ci dans ce volume), celui de la Terre entière.

Ce qui est notable, en tout cas, dans ce Rêve, c'est l'aspect disséminé du texte d'accompagnement. On a l'impression en effet que les souffles du second Rêve ont emporté sous forme de menus fragments une partie du rêve principal à travers l'ensemble du Rêve, c'est-à-dire jusques et y compris à l'intérieur des fragments de la seconde série⁵⁵. Il ne s'agit plus de simples reprises ou anticipations comme précédemment. Ce phénomène est nouveau et interroge. Il laisse entendre que nous avons franchi un cap comme le suggérait déjà ce que j'ai essayé de montrer de l'organisation générale de la série *Matière de rêves*. Un tournant a été pris qui nous oblige à reconsidérer le texte lui-même, le comparer avec ce qui l'a précédé. C'est un peu comme une réflexion du rêve à l'intérieur de lui-même ou sur lui-même. Et si l'on voulait employer une formule, on pourrait dire que chez Butor, le travail du rêve pense. Toujours est-il que nous nous trouvons devant une œuvre qui ne cesse de relancer l'intérêt, de susciter des interrogations grâce auxquelles nous avançons, progressons, curieux de percer le mystère.

En revanche, les citations de *Portrait de l'artiste* dans ce quatrième Rêve ne se retrouvent que dans un seul fragment (le premier) comme dans les premier, second et cinquième Rêves (alors qu'ils se répartissaient sur deux fragments dans le troisième). On voit donc que la notion d'équilibre dans la construction conserve une importance très grande à travers tous ces changements.

Venons-en maintenant au cinquième et dernier Rêve de *Troisième dessous*, « Le rêve des lichens⁵⁶ » dont la signature porte le nom de Bernard Saby, lequel est décédé depuis deux ans déjà lors de la sortie de ce livre⁵⁷. C'est sans doute le plus singulier de ces cinq Rêves dans la mesure où il est d'abord le plus long et surtout dans la mesure où il introduit un élément que nous n'avions pas encore rencontré dans le développement de la série tout entière, je veux parler de la forme dialoguée. En effet, une partie de ce rêve est constituée d'un long dialogue entre le peintre et l'écrivain : "Conversation dans l'atelier avec Bernard Saby", paru dans la revue *L'Œil* en juillet-août 1961. Dans cet entretien, c'est Michel Butor qui sert d'interviewer⁵⁸.

Ce rêve prend pour fil conducteur une promenade dans Paris. Une ville que les deux amis connaissent bien et avec laquelle ils ont des liens très importants. C'est à la galerie Nina Dausset, rue du Dragon, non loin de Saint-Germain-des-Prés, que les deux hommes se rencontrent. « Rue du Dragon j'entre avec Xénomanes, le grand voyageur et traverseur des voies périlleuses... » Tel est le début de ce Rêve. « Et nous nous retrouvons rue du Dragon pour admirer l'*usnea barbata* pendant aux branches des grands arbres ». Telle en est la fin. C'est un lieu qui a beaucoup compté pour l'écrivain à ses débuts. Il y rencontre surtout des peintres avec lesquels il se lie d'amitié et pour lesquels il rédige des textes publiés ça et là. « C'est chez elle [Nina Dausset] que j'ai rencontré

55) Pour être tout à fait clair, je précise que dans les fragments 3, 6 et 11 de la deuxième série nous avons de courtes reprises du rêve proprement dit encadrées qu'elles sont par deux tirets. Nous avons déjà rencontré ce phénomène. Elles sont au nombre de 1 par fragment. Les autres « menus fragments » dont il s'agit ici semblent directement détachés, sans être des « reprises » à proprement parler mais plutôt des « suites » ou des « variations », du rêve principal et se trouvent dans le texte d'accompagnement des fragments 1, 5, 8 et 10 où l'on en compte respectivement 4, 4, 2 et 1. Elles sont presque systématiquement rattachées à l'un ou l'autre des acteurs de la série des nationalités : le Norvégien, le Néo-Zélandais, etc.

56) Ce Rêve a été publié une première fois dans *Les Cahiers du chemin*, n°27, le 15 avril 1976.

57) Une disparition que le texte signale du reste : « Aujourd'hui Xénomanes est parti avec l'oncle Tchouang de l'autre côté de ses lichens. » (p. 246).

58) La reprise ici n'est que partielle. Par ailleurs cet entretien se prolongera au-delà de ce que nous offre la revue. Page 234 on lit en effet : « Je voudrais ajouter quelque chose. » Un prolongement purement spéculatif de la part de Butor, semble-t-il.

Cremonini et que j'ai vu la première exposition d'Alechinsky⁵⁹ » dira-t-il par exemple. « L'oncle Jules » (Verne) leur sert d'intercesseur et forme avec eux deux un trio que l'on peut comparer à celui qui s'embarque pour le célèbre voyage *Autour de la lune*, de la série des *Voyages extraordinaires*, de 1869. Et c'est ainsi que dix-neuf des vingt-trois titres de chapitre du livre de leur aîné constellent en lettres capitales l'ensemble de ce nouvel espace onirique. Et puis c'est le tour des quelques mots qui accompagnent chacune des illustrations de ce livre⁶⁰ : « Voilà donc comment. », « Le gaz s'alluma. », « Cette plaine ne serait qu'un immense ossuaire⁶¹. », etc. Mots qui introduisent toujours ici un « nouvel » espace : Nouvelle Belgique, Nouveau Dahomey, Nouvelle Bulgarie⁶², etc. Autant de miroirs tendus à chacun des pays en question, pourrait-on dire.

Cet entretien, comme je l'ai fait remarquer dans une note précédente, non seulement n'est repris que partiellement mais surtout, alors qu'il porte sur l'œuvre du peintre, voit son objet en réalité changer au cours de cette réédition. En effet, c'est essentiellement sur la partie de la botanique constituée par l'étude des lichens que cet entretien donne l'impression de rouler alors qu'il y est exclusivement question de peinture dans la première version. Butor a opéré cette transformation en substituant par exemple les mots « pictural », « peinture », « tableau », « dessin », « fond et forme » ou « figure » de l'entretien originel aux mots « botanique », « lichénologie », « lichen », « chromosome », « thalle et spore » ou « cellule » tout en conservant la relation à la peinture ailleurs dans le texte. Il met ainsi l'accent sur la double activité, la passion double de l'artiste pour la peinture aussi bien que pour les lichens en y ajoutant toutes sortes de références à la langue chinoise⁶³ que ce dernier s'est mis également à pratiquer au cours de sa vie. Trois passions donc qui n'en font plus qu'une ici. Trois passions qui sont enfermées dans un seul et même individu comme les trois compères du roman vernien (Michel Ardan, Barbicane et Nicholl) le sont dans leur obus visant un unique objectif. Nous avons affaire dès lors à une réinterprétation de cet entretien originel tendant à renforcer la cohérence interne de l'artiste et qui interroge peut-être, par la même occasion, sur l'intérêt triple que Butor lui-même a toujours manifesté tout à la fois pour la musique, la peinture et la littérature avec ce désir toujours affirmé chez lui de la coexistence de ces trois formes artistiques, de leur interaction, de leurs nécessaires échanges. Moyen de conjurer le sort ? Toujours est-il que ce cinquième Rêve fait pendant, on l'aura compris, au premier, « Le rêve des conjurations » où l'auteur exposait ses difficultés personnelles à travers notamment les trois textes primitifs de celui-ci. Ainsi tel ou tel Rêve prend véritablement sens que dans son rapport à ceux qui

59) Michel Butor, *Curriculum vitae*, Entretiens avec André Clavel, Plon, 1996, p. 53.

60) J'utilise ici l'édition de poche illustrée de l'œuvre de Jules Verne aux éditions Le livre de poche, 1966.

61) Respectivement : illustration 20, p. 160, ill. 1, p. 10, ill. 21, p. 170. Le compte exact de ces emprunts est de 19 titres et 38 (2 X 19) formules liées aux illustrations, comme le nombre de rues parcourues lors de cette promenade (dans le quartier latin) est lui aussi de 19 ; comme les « marqueurs » spécifiques de ce Rêve disséminés dans le texte : une cassure, un prisme, une falaise, etc. sont au nombre de 38 également. Où l'on voit une fois encore la précision à l'œuvre tout au long de ces pages. Même si une erreur peut se glisser ici ou là dans un ensemble aussi vaste que complexe. Ainsi une interversion s'est produite entre le marqueur de la page 244 (« Une heure ») et la formule de la page suivante : « Une protubérance aux confins du Nouveau Cambodge ». Il faut bien sûr lire respectivement « Une protubérance » et « Une heure aux confins... ». Erreur qui n'a malheureusement pas été corrigée dans l'édition des *Œuvres complètes*. Précisons encore ici que l'aspect géographique est particulièrement marqué dans ce volume puisqu'il va du quartier de la ville (Paris) à un espace imaginaire (nouvelle Belgique, Nouveau Cambodge, etc.) en passant par les départements et régions françaises (le pays) aussi bien que par l'ensemble des pays de la planète (l'Afghan, l'Africain du Sud, l'Albanais, etc.). Quant à l'espace tout court, il suffit de penser au voyage *Autour de la Lune* et à Jules Verne, projection s'il en est, purement imaginaire. Ce sont ainsi deux aspects, deux modes d'une même question, là encore, que le texte explore, met en scène.

62) Ce qui donne par exemple ici : « Le gaz s'alluma aux confins du Nouvel Afghanistan » (p. 179), « J'aurais pris des attitudes de chimère en partance vers le Nouveau Dahomey » (p. 229), etc.

63) Cette dernière est plus ou moins assimilée à la musique. En effet voulant marquer le passage de l'intérêt musical à la peinture chez son interlocuteur, Butor évoque le passage de « la sinologie musicale à la lichénologie » (p. 200). Intérêt musical dont le peintre a fait preuve en suivant pendant un temps l'enseignement de René Leibowitz, disciple de Schoenberg (voir note 45).

l'entourent, que dans la confrontation, la comparaison avec tel ou tel autre en raison, par exemple, de la place qu'il occupe, des thèmes qui s'y développent, etc. Le Rêve, dans sa forme présente, manifeste ainsi une souplesse, une plasticité qu'on aurait bien du mal à trouver ailleurs. Et c'est sans doute une des grandes réussites de ce *Troisième dessous* que d'en dessiner les contours et de nous rendre si sensible cette plasticité même.

Enfin je voudrais terminer provisoirement en évoquant un aspect du rêve on ne peut plus commun aux dormeurs en général, je veux parler de l'aspect extrêmement transgressif de ce dernier. Ici nous ne demeurons pas en reste. Ainsi dans un rappel du premier volume à l'intérieur de ce cinquième et dernier Rêve du troisième⁶⁴, nous pouvons lire :

« Il a volé des livres, souillé nos musées, il ne se lave jamais les dents, il a désiré sa mère, l'a trompée, il trompe sa femme, désire ses filles, les trompe, il a voulu la mort de son père, mis en danger l'ordre public, il était nul en thème latin, a déçu tous les espoirs que nous mettions en lui, empoisonné nos sources, fait des propositions non seulement à nos filles, mais à nos femmes, à nos fils mêmes, mais à nos paysages, un seul de ses regards suffit à envenimer nos familles, une seule de ses paroles apporte la zizanie dans nos collèges ; quant à ses livres, ils réussiraient à pervertir le feu ; et voyez maintenant comme il bave ! »

Ne restait, après cela, qu'à s'attaquer aux morts. C'est ce que, dans une flambée d'humour noir, la longue série attachée aux personnages de roman du premier volume va s'employer à faire tout au long de celui-ci par petites touches :

« Atala [le nom du personnage, féminin ou masculin, variant sans cesse] rend le dernier soupir. » « On ferme les yeux d'Amélie. » « Je regarde le cadavre de Chactas. » « On met la Esmeralda dans son cercueil. » « On sonne le glas pour Quasimodo. » « J'assiste à l'enterrement de Djali la chèvre. » « On recouvre de terre le cercueil de Delphine de Nucingen. » « Dans un cimetière je déchiffre sur une tombe le nom de la Vicomtesse de Beauséant. » « Je m'étends sur la tombe et j'entends la voix très lointaine de Vautrin : " Michel, Michel, est-ce toi ? Délivre-moi ! " ». « Agenouillé sur les graviers, j'approche mes lèvres de la pierre et murmure : "Madame de Rênal, Madame de Rênal..." » « Avec un ciseau à froid je soulève le couvercle du cercueil de la petite Marie. » « Avec un levier je soulève la pierre tombale d'Emma Bovary. » « La puanteur du petit Pierre me monte à la tête ». « Me bouchant les narines je considère le visage en décomposition d'Emma Bovary. » « Surmontant mon dégoût je baise la bouche sans lèvres de Des Esseintes. » « Je plonge la main parmi les os à l'endroit où se trouvait le cœur de Des Esseintes. Pourriture ; je m'en barbouille le visage⁶⁵. », etc.

Accumulation d'un côté, dissémination de l'autre. La dichotomie, si souvent à l'œuvre dans ces pages, est, une fois de plus, parfaitement opérante.

64) *Troisième dessous*, *ibid.*, p. 187 et p. 125 dans *Matière de rêves*, Gallimard, 1975.

65) *Ibid.*, respectivement, et parmi beaucoup d'autres occurrences, p. 15, 23, 35, 59, 67, 78, 91, 104, 123, 131, 159, 164, 170, 176, 184 et 194.