

Henri Desoubaux

*Écrire le rêve
ou la révolution butorienne*

IV/IV

Paris, 2026

Quadruple fond : **un pendant à *Second sous-sol* ?**

« On jouait *Faust*, comme par hasard¹. »

Après le dernier Rêve du troisième volume de la série, il n'est pas étonnant de retrouver le thème de la musique dans le premier des Rêves et même le volume entier de *Quadruple fond*. Le bandeau du volume à sa sortie, en 1981, portait d'ailleurs ces quelques mots : « Le fantôme d'un opéra ». Ce qui constitue une double allusion : à Gaston Leroux et l'Opéra Garnier d'abord (et par là même à l'idée de légende et de monde souterrain² et bien sûr de musique, avec en particulier le *Faust* de Gounod) et évidemment à l'opéra de Henri Pousseur-Michel Butor, *Votre Faust* dont l'histoire à ce jour de la sortie du livre reste plus ou moins dans les limbes. En effet, après l'échec de la représentation de Milan en 1969, cet opéra demeure largement inconnu du public, même éclairé³. La référence à cet « opéra naufragé⁴ » est donc présente dès le début. Cependant ce n'est pas la seule référence musicale d'importance qui apparaît dès le premier fragment de ce « rêve d'Irénée », premier de ces cinq nouveaux Rêves. Ce premier fragment se termine en effet sur ces mots : « Phrase : reposeront dans la question paisible de la paix. ». Or cette phrase provient directement d'un autre texte de Butor paru dans la revue *Textuerre* en juin 1979. Je veux parler des « Cent phrases pour les éventails d'Arnold Schönberg dispersées dans l'ivresse de Noé⁵ » (en hommage direct au *Cent phrases pour éventails* de Paul Claudel). La référence au théoricien du dodécaphonisme se confirme donc et cette fois de façon explicite⁶. La triple passion butorienne pour la littérature, la peinture mais aussi la musique est donc pleinement à l'œuvre dans la série en question et corrobore, de fait, notre analyse du « rêve des lichens ». Et de même que le second

1) LEROUX, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, 2ème partie, chapitre I.

2) « Les dessous de la scène à l'Opéra (- abîme extravagant, sublime et enfantin, amusant comme une boîte de Guignol, effrayant comme un gouffre -) sont formidables et au nombre de cinq. », Gaston Leroux, *Le Fantôme de l'Opéra*, Omnibus, 2008, p. 189.

3) Butor dira notamment en 1996 au sujet de cet opéra : « une entreprise qui m'a occupé pendant des années et qui n'a pas été menée à terme, puisque je n'ai jamais pu en tirer un livre. » (*Curriculum vitae*, 1996, Plon, p. 190). Pour plus de détails sur cette œuvre controversée je renvoie à l'article « *Votre Faust* » du *Dictionnaire Butor* sur Internet.

4) C'est ainsi que Butor l'appelle dans le livre de Skimao et Bernard Teulon-Nouailles, *Qui êtes-vous Michel Butor ?* : "Dans *Quadruple fond*, tout s'organise autour de l'opéra naufragé *Votre Faust*", La manufacture éditions, 1988, p. 312.

5) *Textuerre*, n°17-18, juin 1979, p. 13-15.

6) L'explicite sera entier en fin de volume, *Quadruple fond, Matière de rêves IV*, Gallimard, 1981, p. 132. Butor procède très souvent de la sorte comme pour permettre au lecteur de suivre son propre chemin, d'ouvrir des voies nouvelles, de laisser libre cours à sa rêverie.

volume ouvrait massivement ses pages à la peinture, celui-ci les ouvre tout aussi massivement à la musique : musique savante, musique d'église, musique des rues, « bruits, cris⁷ », etc.

Ce qui, par ailleurs, saute aux yeux, si l'on peut dire, en ce début de Rêve, c'est l'importance du motif des yeux précisément : « Le brillant des yeux comment se peut-il que le mouillé des yeux je ne puis y croire », « ... je n'en pouvais croire mes yeux. », « ... je suis bien obligé d'y croire le velours sombre des yeux⁸. », etc. Or, il se trouve que ce motif était celui qui présidait en quelque sorte au dernier Rêve de *Second sous-sol*, « le rêve de boules et d'yeux » avec « la signature » de Jean-Luc Parant. C'est-à-dire le Rêve qui occupe la place « en regard » de celui-ci dans l'ensemble de la série. Ainsi ce 16^{ème} Rêve vient faire écho au dixième, lui donnant la réplique, lui répondant telle la flûte au cor dans tel ou tel morceau de musique. Et, de fait, on ne peut qu'être frappé par l'organisation, le nombre et la distribution, des fragments de ce premier Rêve avec ceux du « rêve des boules et d'yeux » puisque chacun répond méthodiquement à son correspondant comme le montre très bien le schéma suivant :

RM II, 5 : 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21
RM IV, 1 : 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21⁹

C'est donc bien une structure en miroir qui commence à se dessiner nettement et va progressivement s'imposer. Ainsi toujours sous l'apparent désordre nous pouvons trouver la plus grande maîtrise des éléments qui entrent en ligne de compte, qu'il s'agisse de leur place, de leur thème ou de leur structure. C'est, autrement dit, en dépit des apparences, à une orchestration rigoureuse à laquelle notre lecture est soumise. Essayons donc de suivre un peu le jeu complexe de ces renvois, échos, reflets, reproductions, calques, répétitions, variations en tous genres.

Notons en commençant que, bien que plus court, ce volume retrouve l'aspect typographique du second. De ce point de vue les choses sont assez comparables. Les « fantaisies » du troisième volume s'en sont allées et l'ensemble du texte reprend un cours plus régulier. De plus comme dans le second volume les fragments consacrés au rêve principal sont séparés des autres, lesquels font intervenir d'autres éléments spécifiques. Ainsi cette distinction relative aux « Cent phrases » qu'on remarque dans leur traitement. À l'instar de Claudel, Butor fait intervenir outre les cent phrases proprement dites, numérotées de 1 à 100 dans la première version de ce texte, un certain nombre d'autres phrases numérotées, elles, de « a » à « xx », soit 50 phrases supplémentaires¹⁰. Or ces dernières sont celles qui ouvrent régulièrement chaque fragment de la seconde série, tandis que les cent phrases, pour leur part, ferment l'ensemble des fragments, très souvent sur une note positive comme pour contrebalancer les hantises qui les précèdent : « reposeront dans la question paisible de la paix », « le ciel les sanglera d'amour invulnérable », « désespérément espoir », « difficultés comme aiguillon », « leurs yeux ne leur serviront plus à ne point voir », « enfants la mère ne vous

7) *Quadruple fond*, *ibid.* p. 11.

8) *Ibid.*, respectivement p. 11, 11 et 12.

9) En maigre les fragments qui contiennent le rêve principal ; en gras les autres, ceux qui viennent donner une respiration à l'enchaînement des premiers.

10) C'est ainsi que chez Claudel on compte 172 phrases dans l'édition des *Cent phrases pour éventails* publiées par Gallimard en 1996 dans la collection Poésie (l'édition originale de ce texte date de 1942). Chez Butor, je renvoie à ce sujet, dans le *Dictionnaire Butor*, à l'article « Schönberg, Arnold », à la dernière rubrique : « * Sur le site personnel de l'auteur on peut lire : # "Cent phrases pour les éventails d'Arnold Schönberg" ». J'ai repris cette distinction des « 50 phrases supplémentaires » ici dans un souci de clarification et de simplification. En effet, les « Cent phrases » proprement dites se composent en réalité des « 50 phrases supplémentaires » dédoublées. Ainsi les phrases 2 et 1 correspondent à la phrase supplémentaire « xx », la dernière donc, comme les phrases 4 et 3 correspondent à la phrase « ww », etc., jusqu'à la phrase supplémentaire « a » qui se compose des phrases 100 et 99, les deux membres de chacune des phrases supplémentaires étant inversés. On pourrait tout aussi bien dire qu'en réalité les « Cent phrases » sont reprises deux fois, mais dans des ordres de succession et d'apparition différents. J'y reviendrai.

dérobera plus le sein¹¹ », etc. Et comme l'ouvrage comporte un total de 105 fragments, seul le dernier de chaque Rêve ne se conclut pas par l'une de ces cent phrases. Ce procédé, somme toute assez simple, garantit ainsi une certaine lisibilité et contribue à rythmer un ensemble soumis à une grande fluidité. Fluidité que, justement, la répétition de ces phrases rend d'autant plus grande. Ce que je préciserai plus loin.

Quant à la littérature allemande du XIX^{ème} siècle (que Goethe et son célébrité *Faust* inaugure en 1808 et dont le thème court tout au long de ces pages), on se souvient que dans *Second sous-sol* qui faisait la place que l'on sait à la littérature allemande avec les Romantiques, les œuvres en question étaient corrélées à des couleurs. C'est ainsi que nous avons mis en évidence la relation du « bleu » du premier Rêve avec l'œuvre de Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*. Or il apparaît clairement qu'il en est de même avec *Votre Faust*, dont la version scénique prévoyait cinq couleurs¹² corrélées elles-mêmes à cinq lieux distincts : bleu, vert, jaune, rouge et violet. Il est vrai que les couleurs changent, puisque nous avons le bleu, le blanc, le noir, le vert et le rouge, mais l'idée reste la même qui veut qu'un même ensemble soit vu à travers des perspectives différentes, sous des éclairages propres, mettant en exergue tel ou tel aspect. Couleurs, faut-il ajouter, qui sont elles-mêmes liées à cinq langues distinctes dans *Votre Faust* : le français, l'allemand, l'anglais, l'italien et l'espagnol. Autrement dit, ce point nous rapproche un peu plus de la série entière des *Matière de rêves* puisque cette dernière tend peu à peu à s'internationaliser au fur et à mesure que nous avançons, jusqu'à présenter dans ce quatrième volume un condensé de ce phénomène. Toujours est-il que c'est à partir d'un regard rétrospectif sur le second volume que ce *Quadruple fond* peut véritablement faire sens ou signe, l'un et l'autre s'enrichissant mutuellement de ces nouvelles correspondances, signaux dans la nuit du rêve qui illuminent certains recoins, plis, tréfonds qui, sans eux, resteraient dans une durable obscurité. Par ailleurs, l'unité de la série se renforce considérablement, les renvois se faisant plus nombreux, plus subtils aussi. La lecture s'enrichit en même temps qu'elle se complexifie.

Cependant il faut nuancer ce que je disais tout à l'heure de la « structure en miroir » relative à l'ensemble de la série. En réalité l'organisation de ce texte « pour les éventails d'Arnold Schönberg » bouscule un peu le schéma qu'on observait dans *Second sous-sol*, comme le dodécaphonisme bouscule la notation et les schémas de la musicale existante. Il est notable en effet que ce quatrième volume instaure une grande régularité dans la distribution de la totalité des fragments puisque les cinq Rêves concernés sont constitués de 21 fragments chacun. Autrement dit nous nous écartons légèrement du schéma du second volume. Cela revient à dire aussi que ces « Cent phrases » jouent un rôle essentiel dans ce Rêve, un rôle aussi important en tout état de cause que *Votre Faust* et que la structure du texte est capable de s'adapter aux éléments qu'elle intègre alors que nous avons vu le plus souvent l'inverse, c'est-à-dire des éléments préexistants se (re)distribuer en fonction du nouveau contexte qui s'offrait à eux. L'écriture de Butor fait montre ainsi d'une rare souplesse. Il n'en reste pas moins que la structure en miroir demeure pour d'autres raisons comme nous avons commencé à le montrer.

Mais, outre *Votre Faust* et ces *Cent phrases*, deux autres textes de Butor publiés antérieurement, en 1977 et 1979, pour le premier et en 1981 pour le second, s'agrègent à l'ensemble des textes précédents : « Fouilles » et « Autres fouilles » d'une part et « Textamorphose¹³ » d'autre

11) *Quadruple fond*, *ibid*, respectivement p. 13, 17, 18, 20, 23 et 23.

12) Ces couleurs sont présentes dès la première publication du texte en 1962.

13) « Fouilles », avec Henri Maccheroni, *NRF*, n°298, 1^{er} novembre 1977, p. 1-10 ; « Autres fouilles », avec Henri Maccheroni, *Ubacs*, n°6, 1979, p. 67-77 (les premières paraissent sous la forme d'un texte sur fond neutre comme on le fait habituellement, en revanche les secondes apparaissent sous la forme de planches photographiques) et *Textamorphose ou la réabsorption du commentaire*, poèmes d'après les 22 dessins sur le thème du désir, ouvrage lithographié de Masson et Sartre, pour Paule Thévenin, *Sartre et les arts, Obliques*, n°24-25, éditions Borderie, 1981,

part. Ces textes, contrairement aux autres, sont particulièrement repérables ici puisqu'ils apparaissent en italique. Il en est de même d'un troisième qui les accompagne. Il s'agit de « L'ivresse de Noé¹⁴ » auquel le titre complet du second texte renvoyait déjà. Mais ce troisième texte en italique n'occupe plus que cinq plages quand les deux autres en occupent respectivement 30 et 22 (cependant cet ensemble de textes en italique s'inscrit à l'intérieur des 50 fragments de la seconde série, c'est-à-dire autant qu'il existe de phrases supplémentaires dans les *Cent phrases* et constitue donc un ensemble parfaitement ordonné¹⁵ dont les résonances se prolongent à l'intérieur du texte tout entier, sans même parler de leurs reprises ou annonces partielles ici et là tout au long du livre). Enfin pour compléter la matrice de ce *Quadruple fond* il faut bien sûr mentionner l'apport considérable de textes de Buffon (le livre est d'ailleurs dédié « Aux mânes de Buffon »). Il s'agit de courtes mais nombreuses citations relatives aux animaux tant domestiques que sauvages. Buffon étant un auteur que Butor avait peu de temps auparavant mis à l'honneur, pourrait-on dire, dans son œuvre, puisqu'il constituait déjà à lui tout seul toute la partie « Jungle » de *Boomerang*, le troisième volet de la série du *Génie du lieu*, en 1978. Partie dans laquelle n'intervenaient qu'un petit nombre d'animaux mais particulièrement choisis selon une symbolique religieuse joyeusement pervertie : quatre mammifères (le lion, l'éléphant, le loup et l'ours) qui encadraient, comme un totem, l'oiseau butor (*botaurus stellaris*).

Outre la série de ces nombreux animaux, tirée de Buffon donc, une autre série nous occupe tout au long de ces pages, c'est celle des prénoms aussi bien féminins que masculins : Dorothee, Nelly, Ernest, Edgar, Irénée, Ivan, Sylvain, Odile, Jacques, Héloïse, Jean, Klaus¹⁶, etc. Série qui, certes, n'appelle pas un parallèle avec la précédente mais lui fait escorte en quelque sorte, comme l'espèce aux individus ou, mieux encore sans doute, comme les animaux du rêve central si important du troisième volume, sur lequel nous nous sommes arrêtés, font escorte à chacun des enfants à qui ils enseignent qui l'arithmétique, qui la géographie, qui l'architecture, etc. Ainsi les rêves se répondent, se contaminent, se répandent, s'extravasent, se transforment, se textamorphosent au fur et à mesure que nous avançons. Autrement dit, le kaléidoscope n'arrête décidément pas de tourner délivrant à chaque instant de nouveaux spectacles, de nouvelles illuminations, de nouveaux enchantements...

Et nous découvre aussi de nouveaux enfers. Il est remarquable, en effet, que le choix des citations de Buffon, loin de renvoyer à l'espace idyllique d'une nature enchanteresse et enfantine, fasse a contrario ressortir à ce point le fait que ce que l'homme fait subir à nombre d'animaux peut s'apparenter pour beaucoup d'entre eux à une sorte d'enfer généralisé : « le cheval se fait au bruit des armes, il l'aime, il le cherche et s'anime de la même ardeur que son cavalier », « l'âne souffre avec constance, et peut-être avec courage, les châtiments et les coups », « la grosseur du cou du bœuf et la largeur de ses épaules indiquent assez qu'il est propre à tirer et à porter le joug », « le mouton fournit tout à la fois de quoi se nourrir et se vêtir, sans compter les avantages particuliers que l'on sait tirer du suif, du lait, de la peau et même des boyaux, des os et du fumier de cet animal

p. 205-235. Dans cette publication les poèmes de Butor intègrent déjà les légendes de Masson qui figurent à la suite du texte et des dessins, p. 236. Quant au texte de Sartre qui sert de préface à cet ouvrage de Masson, on le retrouvera sous le titre « Masson », dans *Situations IV*, Gallimard, 1964, p. 387-407.

14) « L'ivresse de Noé », *Anacoluthie*, n°5, juin 1979, non paginé [p. 5-7]. Sous ce même titre on trouvait déjà dans la revue *Textuerre* que je viens de citer un texte signé Henri Pousseur qui concerne bien sûr *Votre Faust*. On y trouve notamment trois des cinq strophes constitutives du poème en question.

15) Certains de ces 50 fragments contiennent par conséquent non pas une mais deux plages de textes en italique. Ainsi les fragments 19 du premier Rêve, 15 et 19 du deuxième, 18 du troisième, 11 et 15 du quatrième et 9 du cinquième et dernier contiennent-ils deux « textamorphoses » chacun.

16) Dans cette longue série de prénoms certains sont très caractéristiques d'une appartenance à une langue donnée. Ainsi Queenie, William, King, pour l'anglais, Krimhild, Otto, Wolfgang, pour l'allemand, pour m'en tenir à ces deux exemples. Où l'on retrouve donc cette question des langues, des cultures, à travers cette série comme à travers la série des œuvres littéraires ou d'autres encore.

auquel il semble que la Nature n'ait pour ainsi dire rien accordé en propre, rien donné que pour le rendre à l'homme », « Et si l'on n'avait pas contre le lapin le secours des furets et des chiens, il ferait désertier les habitants de cette région¹⁷. », etc. Ceci pour les animaux domestiques. Quant aux autres : « Comme il est le plus noble des habitants des bois, le cerf ne sert aussi qu'aux plaisirs des plus nobles des hommes. » - le plaisir n'est pas, à coup sûr, partagé par le cerf dont le sort dès lors se termine sous la dent d'un meute de chiens déchaînés, comme on peut le supposer -, « l'exercice de la chasse au cerf doit succéder aux travaux de la guerre, les précéder même. », « le loup meurt souvent de faim, parce que l'homme lui ayant déclaré la guerre¹⁸... », etc. Même en citant le plus littéralement possible, on ne cite pas innocemment. Le choix de ces citations résulte d'une thématique bien plus générale. La descente aux enfers n'est pas l'apanage de quelque âme « égarée » perceptible dans tel ou tel passage, telle ou telle séquence, affectant tel ou tel personnage, mais bien un vecteur qui donne sa couleur de suie à l'ensemble des rêves ou plutôt des cauchemars.

Au reste, le thème de l'animal est un thème majeur chez Michel Butor, une constante depuis le déjà lointain *Passage de Milan* de 1954 (« Dans le haut de l'air, ailes déployées, si ce n'est un avion c'est un milan¹⁹ »). Il se prolongera sans jamais fléchir jusqu'à la fin, c'est-à-dire jusqu'à ses dernières publications en 2016, en passant notamment par le très explicite *Portrait de l'artiste en jeune singe* ou le moins connu *Naufragés de l'Arche*²⁰ consacré à la Grande Galerie de l'évolution du Jardin des Plantes de Paris lors de sa fermeture définitive. Nul écrivain peut-être n'a jamais agrégé ce thème à la matière de son œuvre de façon si indiscutable comme si aucun aspect de celle-ci n'en pouvait être détaché sans que ce thème apparaisse d'une façon ou d'une autre. Il est d'ailleurs aussi bien lié à sa réflexion sur la littérature que sur la peinture et la musique. Ainsi on se souvient des remarquables « cris » d'animaux, en particulier du loup, ou plutôt des loups, qui, se renvoyant appels et chants de reconnaissance, sont capables de former des ensembles dignes d'une symphonie de Beethoven - et que dire des oiseaux ! -, lors de l'émission de radio consacrée à un vaste panorama de la musique du 5 au 11 novembre 1977 sur France Musique, *Une semaine d'escales ou les sept oreilles des virages de la nuit*²¹. Toujours est-il qu'il est remarquable que le thème musical soit traité dans ce contexte où l'empreinte de l'éminent naturaliste est si manifeste.

Dans « le rêve de Jacques », second Rêve du volume, le thème de l'enfer n'est plus relayé par les citations de Buffon comme dans le premier et la catégorie animale concernée est plutôt une série de petits animaux à poil : belette, hermine, rat, souris, mulot, etc. - le plus souvent familiers des terriers et autres trous, abris souterrains ou retirés, comme les greniers -, l'accent étant mis davantage sur les mœurs et la description de ceux-ci. En revanche le texte est ponctué de cris que l'on devine stridents : « À l'infirmerie de la prison Odile crie : « Jacques ! Jacques ! », « À l'hôpital Pauline crie : « Klaus ! Klaus ! », « Dans la prison Odile crie : « Jacques ! Jacques ! », « À l'hôpital Pauline crie : « Klaus ! Klaus ! », « À l'infirmerie Odile crie : « Jacques ! Jacques !²² », quand de nombreux fragments donnent le ton en ouverture : « je nage. », « je plane. », « je m'enfoncé. », « je

17) *Quadruple fond*, *ibid.*, p. 15, 16, 16, 18-19, 19.

18) *Ibid.*, p. 25, 26, 31.

19) *Passage de Milan*, éditions de Minuit, 1977, p. 8.

20) *Naufragés de l'Arche*. Photographies de Pierre Bérenger. Texte de Michel Butor suivi d'"Adieu à la Galerie de Zoologie" de Yves Laissus, éditions de la Différence, 1982. Dans cet ouvrage toutes les variétés connues de l'oiseau butor sont citées et remplissent la seconde partie du livre dédiées aux oiseaux.

21) *Une semaine d'escales ou les sept oreilles des virages de la nuit*, France Musique, 5-11 novembre 1977. Voir également à ce sujet Henri Desoubes, « Une semaine d'escale ou le texte-partition », *Vingt Promenades littéraires*, L'Harmattan, 2021, p. 229-238.

22) *Quadruple fond*, *ibid.*, successivement p. 37, 38, 38, 41 et 48.

sombre », « je tombe. », ..., « je coule²³. », et que le tourbillon des prénoms²⁴ qui se substituent les uns aux autres n'arrête pas de tourner encore et encore, évoquant davantage une foule de fantômes en délire que la presse d'un soir de première. La notion de personnage en réalité se dissout (« non pas X, mais Y », lit-on à de nombreuses reprises dans chacun de ces cinq Rêves). Nous n'avons plus affaire qu'à des entités incertaines et même qu'à toute une chaîne d'ombres insaisissables²⁵. Nous retrouvons ici le souvenir du « je » qui s'abîme en un « nous », une multitude de « nous », pourrait-on dire, qui forment l'instant d'après une « canalisation » du quatrième Rêve si important de *Second sous-sol*. Le tout brochant sur un improbable opéra en gésine. L'enfer s'insinue donc, s'instille comme on le voit de multiples manières.

Un autre point sur lequel on peut asseoir l'idée que ce quatrième volume répond au second comme je l'ai déjà souligné, c'est la présence à travers tous ces Rêves d'une autre variante renforçant cette atmosphère extrêmement pesante et dont voici le premier état : « Tandis que Faust, Guignol et Méphisto sont emportés dans leur chevauchée fantastique, j'entends au profond de moi-même une voix grave familière semblable à celle du chanteur des rues qui venait souvent dans ma cour, me crier : 'Fouineur²⁶ !' ». Puis cette même « voix » intérieure (un mot²⁷ particulièrement actif tout au long de ce livre) adressera successivement à son porteur les épithètes suivantes : « 'Traître !' », « 'Espion !' », « 'Ordure !' », (cette dernière, et c'est la seule, faisait déjà partie de la longue liste que j'ai donnée en note dans mon étude sur *Second sous-sol*), « 'Lâche !' », « 'Ignoble !' », « 'Cafard !' », « 'Vendu ! salaud !' », « 'Dégueulasse ! espion !' », « 'Fouineur ! traître !' », « 'Lâche ! ordure !' », « 'Ignoble cafard !' » et pour conclure : « 'Vendu, salaud, dégueulasse !' » (j'y reviendrai). La même conscience tourmentée revient hanter cette fois les parages de « la foire fort singulière », dite aussi « rouge », que le dormeur visite. Bien que moins nombreuses, mais toujours répétées, ces invectives sont cependant plus « toniques » que celles de *Second sous-sol* (dont aucune n'était répétée) dans la mesure où, justement, la « voix » les amplifie autant que la graphie et la ponctuation (majuscule, « », !). Mais c'est la même problématique de

23) Ce sont les mêmes débuts qui sont repris dans chaque fragment (à l'exception du premier) de la première série de chaque Rêve comme pour souligner l'impossibilité de sortir de la redite, du bégaiement, voire du rabâchage dont la phrase emblématique est, tout au long de l'œuvre : « Il faut que cela soit un Faust ». Jusqu'à l'impérieux refus final : « Il faut que cela ne soit pas un Faust » (p. 133 et dernière).

24) Remarquons que la question du prénom est consubstantielle à ce volume. En effet, après « Le rêve d'Irénée », nous avons « Le rêve de Jacques », « Le rêve de Klaus », « Le rêve de Léon » et « Le rêve de Marcel ». Ce qui d'emblée marque à la fois son unité et sa diversité, voire instaure une certaine fluidité entre ces cinq rêves étant donné le retour incessant de l'un à l'autre de beaucoup de ces prénoms. Il n'en reste pas moins qu'une certaine hiérarchisation de ceux-ci apparaît eu égard à leur fréquence. Sur les 84 prénoms que j'ai relevés, seuls deux (Huguette et William) sont présents dans les cinq Rêves, mais ne sont pas les plus souvent cités pour autant. Les plus souvent cités sont Léon (57 fois) et Klaus (47 fois). Il faut noter aussi que les prénoms présents dans les diverses versions du texte butorien de *Votre Faust* : Henri, Greta et Maggy, ont été purement et simplement écartés ici. Comme si l'opéra en question appartenait à un autre monde, celui de la « réalité », quand nous sommes avec tous les autres plongés dans une autre dimension, celle de la fantasmagorie, du rêve. Ce qui rapproche aussi ces 84 prénoms des 88 constellations qui illuminaient la nuit de *Second sous-sol*.

25) « Non pas Nelly, mais Odile » (p. 21), « Non pas Élisabeth, mais Flora » (p. 27), « Non pas Urbain, mais Vincent » (p. 50), « Non pas Xavier, mais Yvon » (p. 125), etc. Nous comptons quatorze occurrences de cette formule en moyenne dans chacun des Rêves, où elles sont présentes deux fois en moyenne également. Sur certaines pages cette formule est présente quatre à cinq fois comme à la p. 125 où elle est redoublée de quelques-unes des occurrences de cette autre formule qui accole tout simplement deux prénoms : « Irène Irina », « Xavier Xipharès », « Yvon Yvain ». Cette dernière formule étant construite, elle, sur la communauté d'initiale alors que la formule précédente l'était sur la succession alphabétique des initiales. Les genres restant identiques. On notera aussi la similarité de la première de ces deux formules avec cette réplique de l'héroïne au début de l'opéra d'Alban Berg, *Lulu* : « Ich heiße nicht Nelly. Ich heiße Lulu. » (« Je ne m'appelle pas Nelly. Je m'appelle Lulu. »). Héroïne qui, d'ailleurs, porte plusieurs autres noms : Ève, Mignonne, notamment. Lulu étant moins un personnage qu'un mythe.

26) *Quadruple fond*, *ibid.*, p.21 et pour les occurrences suivantes : p. 28, 38, 47, 57, 60, 80, 82, 87, 99 (2 fois), 101, 102 (2 fois), 103, 105 et 106.

27) Certaines notations sont assez frappantes à cet égard : « Les tendresses et les caresses et les allongements de sa voix le chant de sa voix l'ombre de sa voix et ma bouche sur son oreille et mon oreille dans sa voix » (p. 105).

cette conscience qui s'interroge et nous interroge sur les pouvoirs et devoirs de l'écrivain ou du musicien, de l'artiste, face à ses choix. Et c'est bien sûr, par un lointain retour en arrière dans l'œuvre de l'écrivain, cette voix, puisque nous sommes passés de « j'entends » dans les premières occurrences à « Léon entend » dans les occurrences suivantes, celle de Léon Delmont dans *La Modification*, puisque ici « Léon » est le prénom qui, de tous les prénoms, revient avec le plus d'insistance dans l'ensemble de ces pages. Un personnage dont on se souvient qu'il était une conscience qui parle, se parle, parle au lecteur des tourments, hésitations, dilemmes, interrogations et doutes qui sont les siens dans le train entre Paris et Rome et auxquels la réponse qui point au jour si difficilement au cours de son voyage permet de sortir de l'impasse.

Fluidité, ai-je dit plus haut. Si les correspondances déjà mises en évidence renvoient à celle-ci à travers l'ensemble des volumes de la série *Matière de rêves*, on peut dire que cette fluidité est surtout et plus spécifiquement la caractéristique de ce quatrième volume. En effet, plus on avance dans la lecture et plus les échos, les répétitions se font sentir. L'aspect musical du langage se développe, prend de l'ampleur, se généralise, comme si le « sens » des mots, des bouts de phrase ou même des phrases tout entières qui font retour, restait en arrière. Comme si de page de texte, la page devenait partition. Le troisième Rêve met assez bien en évidence cet aspect de l'œuvre.

Au début, dans le premier Rêve, les choses semblent se présenter de façon assez simple. Chaque fragment est relié au précédent par la reprise d'une courte phrase telle que : « Il s'assied près de nous », à la fin du premier fragment²⁸ et au début du second. Comme la fin de ce dernier est reliée au début du troisième par : « Il la dévisage » ; comme la « fin » de ce dernier est elle-même reliée au début du quatrième par la phrase : « Non, ne vous inquiétez pas, il faut que vous ayez l'esprit complètement libre, que vous n'ayez plus besoin de tout le temps calculer²⁹ » (donc un passage assez long en l'occurrence). Et ainsi de suite pour les vingt-et-un fragments du Rêve. En réalité les choses sont beaucoup plus complexes que cela, mais nous n'en prenons pas encore véritablement conscience poussés que nous sommes par l'avancée somme toute naturelle de la lecture.

Celle-ci se poursuivant donc, c'est le même phénomène qu'on observe dans le Rêve suivant, « Le rêve de Jacques », où, en réalité, il paraît se compliquer un peu puisque nous n'avons plus affaire à *une* mais à *deux* reprises distinctes d'une fin de fragment au début du suivant et ainsi de suite. Deux reprises distinctes car l'une en effet vient du plus proche et l'autre vient de plus loin. Ainsi entre les premier et deuxième fragments, on saisit tout de suite la reprise des termes : « Elle baisse, la nuit a été très mauvaise³⁰. », alors que la phrase ou plutôt la suite de mots et d'expressions juxtaposés qui suit immédiatement cette première reprise est elle-même une reprise, mais venant de la fin du premier fragment du premier Rêve : « Le brillant des yeux le mouillé des yeux le velours sombre des yeux la sombre douceur des yeux³¹. » Reprise à travers laquelle nous reconnaissons de plus, dans les avant-derniers mots, la liaison dont nous parlions plus haut. Entre les fragments 2 et 3, c'est le même phénomène que l'on peut observer. La phrase ou l'accumulation : « Le ciel sur le toit le rouge-gorge il pleut la jacinthe la langue rouge promenez-vous les eaux des yeux » (où nous rencontrons à nouveau dans les derniers mots un écho de la p.13), est immédiatement reprise dans le fragment suivant où elle est de même que précédemment suivie de la reprise : « Dans la prison

28) Juste après cette phrase, p. 13, une suite de sept expressions liées aux « yeux » apparaît. Or cette série a été commencée dès la page 11 (exp. 1 et 2), puis 12 (exp. 3) et se poursuit dans le fragment suivant (exp. 4, 5, 6, p.13 et 7, p.14) sans préjuger d'autres expressions similaires qui ne sont pas reprises dans le premier fragment. Les quatre premières étant du reste reprises au chapitre suivant (p. 38). On constate donc très rapidement que cette question des reprises revêt un caractère véritablement fondamental.

29) *Ibid.*, p. 15 et 16.

30) *Ibid.*, p. 37 et 38.

31) *Ibid.*, p. 13 et donc 38 ici.

Odile crie : 'Jacques ! Jacques !' (...) 'Connaissez-vous ce Jacques ?' demande le médecin » qui appartient à la fin du deuxième fragment du premier Rêve³².

Or, dans ce troisième Rêve, le « rêve de Klaus », ce n'est plus seulement un élément, ni même deux qui se font écho d'un fragment à l'autre du Rêve, mais bien *trois* ou davantage encore. Ainsi le langage articulé se met à résonner à nos oreilles d'une façon tout à fait étrange. Nous avons l'impression d'être emporté par un tourbillon de mots, de syllabes, de sons, d'intonations que rien ne vient arrêter, ne peut endiguer. Le langage devient symphonie, le rêve musique des sphères. D'autant que ces reprises, répétitions, redites et récurrences ne s'enchaînent pas mécaniquement mais au contraire suivent leur parcours propre fait d'anticipations et retours, de combinaisons diverses, d'échos plus ou moins proches qui résonnent comme des appels en cascades ou des mots, sons, accents, voix qui vous obsèdent.

Ainsi pour prendre un exemple de ce phénomène dans ce troisième Rêve, entre les deuxième et troisième fragments, on constate que les mots « Jardins de chandeliers et d'urnes » anticipent sur la treizième « fouille » (et la première de ce chapitre), quand la phrase qui suit : « Léon entend au profond de lui-même une voix grave bien connue qui lui chuchote : 'Ordures' », est reprise dans le troisième fragment juste avant les mots « jardins de chandeliers et d'urnes » qui se trouvent alors en italique et que l'expression « fouille dans le triple fond » qui s'introduit entre les deux éléments précédents, au début donc de ce troisième fragment, annonce de loin le début du sixième fragment³³, lequel est en effet consacré à la quatorzième « fouille » qui débute par les mots « sémaphore en loques » dont on peut suivre en l'occurrence la réverbération dans le fragment la précédant. Ainsi le langage se met littéralement à jouer comme un orchestre dont la distribution du morceau qu'il exécute porte tantôt sur le ou les violons, tantôt sur la ou les flûtes, tantôt sur un mélange d'instruments divers plus ou moins nombreux. Toutes ces questions portant sur la relation et les échanges entre musique et littérature, on le sait, intéressent Michel Butor depuis longtemps et il semble que la matière des rêves constitue un terrain privilégié pour expérimenter un certain nombre de procédés. Sa collaboration avec Henri Pousseur est bien sûr porteuse de combinaisons et pratiques nouvelles. De nombreux renvois à son œuvre, outre *Votre Faust*, parsèment d'ailleurs *Quadruple fond*, à commencer par les toutes premières œuvres du musicien lorsque Butor cite notamment « Veniet Dominus et non tardabit... » dès le deuxième fragment du livre, puisqu'il s'agit d'une allusion très claire au premier des *Trois chants sacrés* de Pousseur, lesquels datent de 1951. « Je ne savais pas que vous aviez fait aussi de la musique d'église » lit-on peu après comme un écho qui va se répercuter de page en page, telle une onde sonore qui se prolonge indéfiniment pour se perdre on ne sait où. Renvois qui se poursuivent avec le *Quintette à la mémoire d'Anton Webern* qui date de 1955 (Rêve 4), ou encore avec *Le Procès du jeune chien* (Rêve 5), qui date de 1978³⁴, pour

32) *Ibid.*, p. 38 et p. 15.

33) Toute une chaîne d'annotations précède chacune des « fouilles » en question. Annotations qui vont du simple « fouille » (p. 16) pour la première d'entre elles, jusqu'à « dernière des trente fouilles dans le quadruple fond d'une aquarelle » (p. 132). Ainsi la série de ces annotations au début de ce troisième chapitre est-elle respectivement pour les « fouilles » 13, 14, 15 et 16 : « fouille dans le triple fond », « une fouille dans le triple fond », « une des fouilles dans le triple fond » et « une des trente fouilles dans le triple fond » avant de passer à « fouille dans le quadruple fond » pour la suivante. Où l'on voit l'extrême précision (toute musicale) de l'allongement progressif de l'introduction de ces passages en italique et de ses variations.

34) Trouvé sur Internet (19771978_Programme_ProcesDuJeuneChien.pdf (tns.fr)) ce papillon de l'Atelier lyrique du Rhin qui explique : « Le jeune chien (dans un jeu de quilles ?), c'est P. H., instituteur et écrivain, qui s'obstine à faire valoir ses droits à une partie de l'héritage de l'illustre J.S. B., ce que tout le monde lui conteste. Dans l'histoire lamentable des démêlés de P.H. avec les institutions, où il perdra jusqu'à la vie - non sans avoir gagné auparavant une claire conscience de son identité et de sa mission - se profile la chronique des avatars d'Arnold Schoenberg, depuis le moment où, vers 1910 en Allemagne, il attire sur lui l'attention sarcastique de ses contemporains en écrivant quelques partitions révolutionnaires, jusqu'à son exil en Amérique, auquel il est contraint par la montée du nazisme en Allemagne. Se profile aussi la difficulté d'un compositeur (Henri Pousseur écrivant "Procès"...) à régler ses comptes avec la musique de l'héritage. P. H. écrit, puisqu'il est écrivain ; une curieuse évocation biblique, en trois actes, de trois

ne citer que les allusions les plus évidentes. D'autres musiciens du reste, au cours de la lecture, se rappellent à notre mémoire, tel qu'Anton Webern avec sa dernière œuvre, la *Cantate* n°2 (Rêve 5), tel que Pierre Boulez avec *Pli selon pli*³⁵ qui montre l'interaction constante de la littérature et de la musique.

Dans le troisième Rêve, l'apparition, toujours à travers Buffon, des diverses espèces de chauve-souris (chiroptères) : roussette, rougette, vampire, céphalote, sérotine, oreillard, pipistrelle, barbastelle, met l'accent sur un aspect évident de part la tradition littéraire à laquelle cet animal est rattaché, à savoir le monde nocturne angoissant et spleenétique (pensons à Baudelaire), mais un autre aspect semble déterminer davantage sa place ici au centre du volume. Je veux parler de la spécificité de cet animal qui est de « voir avec les oreilles ». C'est bien sûr le thème musical sous un aspect moins banal sans doute qui pointe ici le bout de son sonar. En réalité, c'est plutôt grâce à l'écholocalisation que la plupart de ces animaux peuvent s'orienter dans le noir parfois le plus total. Et, de fait, aucun texte n'est plus traversé par cette question des échos que celui-ci si l'on considère, qui plus est, que la nuit est sa sphère d'évolution avec le rêve et que pour nos oreilles ordinaires la faculté de s'y orienter y est rendue particulièrement difficile (comment distinguer dans toutes ces reprises et répétitions ?). Reste que cet animal a un rapport avec le son qui n'est pas le nôtre, qui est aussi différent du nôtre que notre vie diurne est différente de notre vie nocturne et du rêve. Bref, ici comme plus haut, Butor ne cite pas innocemment. Les choix qu'il opère dans un corpus particulièrement étendu doivent être examinés avec beaucoup d'attention. Les chauve-souris ne sont cependant pas les seuls animaux qui sont présents dans ce troisième Rêve. Il y sera également question dans un deuxième temps de la panthère, du jaguar, cougar, lynx et autres tigres de même espèce. Animaux aux dents particulièrement aiguës et très attentifs, aussi, aux sons qui les entourent. Cependant une troisième catégorie vient ici s'ajouter aux deux premières. Il s'agit du raton, du castor, de l'ours, etc., comme pour souligner que le règne animal se prolonge indéfiniment dans sa diversité et telle une onde sonore est capable de se prolonger sans qu'on puisse en assigner la fin (la nomenclature animale est aujourd'hui encore notoirement indéterminée et quelle heureuse surprise, par ailleurs, de découvrir ici tous ces noms si mal connus du règne animal comme par exemple l'isatis, le kinkajou, le vansire, la fossane, le gerbo, le coqualin, le phalanger, le kouri, l'aï, la vigogne, pour n'en citer que quelques-uns présents dans le cinquième Rêve).

Tous ces phénomènes de retour et anticipation dont je viens de parler n'excluent pas, par ailleurs, les citations des autres volumes comme c'était jusqu'ici le cas. Ces dernières ne sont pas oubliées. Elles viennent s'insérer dans le corps du texte comme précédemment et charrient le souvenir des Rêves antérieurs enrichissant davantage encore la gamme des résonances en tous genres, multipliant les passerelles d'un livre à l'autre de la série. Ce qui s'avère particulièrement vrai dans le cinquième rêve de ce volume où nous sommes renvoyés non seulement à *Matière de rêve*, mais aussi à *Second sous-sol* et *Troisième dessous*, le septième fragment en offrant un échantillon singulièrement parlant.

Omniprésente, la musique des mots nous entraîne ainsi dans un univers difficilement cernable par l'analyse courante des textes littéraires. Son rapport au temps, grâce aux surimpressions, aux glissements incessants, aux retours partiels ou entiers d'unités plus ou moins définies, sa labilité en un mot, met le lecteur dans la situation pour le moins inconfortable dans un

patriarches. Moïse, Abraham, Noé. Trois patriarches qui ne manquent pas d'humour, et seraient les prophètes de la musique nouvelle. Les trois actes, bien sûr, sont chantés, de la cantate polyphonique à l'orage électroacoustique, en passant par un petit opéra expressionniste. "Procès du jeune chien" ou deux compositeurs - Arnold Schoenberg et Henri Pousseur - dans tous leurs états. »

35) Pierre Boulez, *Pli selon pli*, portrait de Mallarmé (1957-1990), dont la première version complète date de 1960 ou 1961. Voir à ce sujet le texte critique de Butor « Mallarmé selon Boulez » dans *Répertoire II*, éditions de Minuit, 1964 (un texte qui date de 1961). *Quadruple fond*, *ibid.*, p. 87.

premier temps et lui rend cette idée centrale du cauchemar d'autant plus lancinante. Nous nageons, tombons, plongeons à notre tour dans un véritable quadruple fond comme dans celui, imaginaire, de l'Opéra Garnier selon Gaston Leroux, un espace dans lequel nous risquons à tout instant l'asphyxie. D'où l'importance d'une très grande régularité dans le rythme ou la cadence imprimée au texte avec notamment les *Cent phrases*.

Pourtant, même ces dernières ne sont pas exemptes de ce phénomène de retour et répétition. Mais la place de ces reprises, cette fois, se fait de façon très ordonnée puisqu'on retrouve les cent phrases reprises en sens inverse au début de chaque fragment de la seconde série où elles sont au nombre de deux dans chacun de ces 50 fragments. Ainsi, p.16, le quatrième fragment et le premier de la seconde série commence par : « brûleront les mots et dans les mots, vénérant tous soupirs parfums fourrures humeurs pierres éclairs ombres étoiles vents sources chemins et mères ». Soit successivement les centième et quatre-vingt-dix-neuvième phrases de la page 132 et avant-dernière. Autrement dit ces cent phrases se trouvent reprises à rebrousse poil, de sorte que chaque fragment de la seconde série, tout au long du livre, se trouve encadré par trois des 150 phrases du texte d'ensemble, deux au début et une à la fin (voir plus haut). Véritables digues destinées à contenir la logorrhée menaçante³⁶, ces phrases impriment une certaine cadence à l'ensemble du texte qui se compose moins de cinq Rêves distincts que d'une quintuple variation. Il s'agit d'un dispositif en l'occurrence très contrôlé³⁷ mais qui n'apparaît comme tel qu'au fur et à mesure de la lecture et même qu'à partir du milieu du livre. Le point de bascule intervenant entre la fin du onzième fragment et le début du douzième du Rêve central³⁸. Il en résulte que les cent phrases en question sont entièrement réitérées et contribuent fortement à tous ces effets d'échos, de renvois sonores, de voix répercutées que la musique tant symphonique que vocale, tant classique que moderne, tant savante que populaire, cultive abondamment. En recueillir tout l'enseignement, telle pourrait être la voie privilégiée suivie par Michel Butor dans ces pages.

Remarquons tout de même que le rôle des ces 150 phrases ou ces 100 phrases redoublées ne se limite pas à cerner un ensemble dont on peut penser qu'il pourrait se développer à l'infini. Dans son texte sur Masson, Jean-Paul Sartre³⁹ développe l'idée qu'il existerait deux types de poètes, deux types de peintres, les uns qui usent d'un type d'inspiration dit « expansif » et les autres d'un type dit « rétractile ». D'un côté Mallarmé dont l'attitude se caractérise par « l'avarice », de l'autre Rimbaud dont l'inspiration use de « l'unité d'éclatement ». D'un côté Rouault, Cézanne et Gris et de l'autre Masson. Ici Butor, à travers ce dispositif, semble vouloir unir ces deux types. En effet, d'un côté nous avons bien un clôturé mais de l'autre on remarquera que la caractéristique majeure de ces phrases est justement l'emploi du futur : « Reposeront », « exigeront », « amasseront », « brûleront », « achèveront », « reviendront », « s'équilibreront », « libéreront », etc. Ainsi tout en rendant sensible l'idée de clôture, de cerne, d'anneau, on voit bien que la frontière loin d'être

36) Participant aussi de cette tendance du dormeur à la logorrhée ou à une utilisation du langage non conventionnelle qui, laissant en suspens en quelque sorte la question du sens des mots, en recueille a contrario tout l'aspect sonore, on peut relever toute une série de notations dans laquelle le mot « voix » souligne cet aspect sonore des mots ou plutôt des syllabes dont sont composés certains de ces mots, comme par exemple : « les caresses de sa voix dido le paon » (p. 26, 27, 28), « Le chant de sa voix kolo » (p. 73, 76), « les ongles de sa voix kiko » (p. 99), « les éclats de sa voix kikolo » (p. 100), « les tendresses de sa voix kilino » (p. 101), etc. Jusqu'à l'extension maximale : « mon oreille dans sa voix Queenie kikokinikonikolinikinomaQueenie » (p. 105). On pense ici évidemment aux recherches antérieures de James Joyce.

37) Quelques-unes de ces phrases se retrouvent encore ailleurs dans le texte. Il serait trop long et fastidieux sans doute d'en donner le détail. Ma démonstration est donc une simplification destinée à faire mieux comprendre ce processus complexe et quelques-uns de ses effets.

38) *Ibid*, p. 69.

39) Texte repris de l'ouvrage signalé plus haut, on le trouvera dans Jean-Paul Sartre, *Situations IV*, sous le titre « Masson », aux éditions Gallimard, en 1964 (p. 387-407). Voir en particulier p. 389-391.

imperméable, infranchissable dans ce cas, est au contraire *poreuse* et laisse, à ce titre, cet ensemble « fermé-ouvert⁴⁰ ».

Cependant si l'amplification des nombreux mondes sonores qui se croisent est patente et participe d'un climat de plus en plus lourd et angoissant, on constate aussi que du point de vue dramatique une évolution se fait jour au regard, en particulier, de la fin de chaque chapitre de cet unique Rêve en cinq actes. En effet, à la fin du premier, annonce est faite que « Nelly est au plus mal » ; qu'à la fin du second : « il est trop tard » (dixit le médecin) ; qu'à la fin du troisième c'est de la fuite du musicien dont il est question ; que dans le quatrième le complot se précise (« Il s'agit de lui faire croire qu'elle est amoureuse de vous⁴¹ »), que les termes injurieux de « la voix furieuse » qui résonne au plus profond de Léon, redoublent (« Vendu ! salaud ! », « Dégueulasse ! espion ! », « Fouineur ! traître ! », « Lâche ! Ordure ! », « Ignoble cafard⁴² ! ») et que parallèlement, alors qu'elles se faisaient plutôt discrètes dans les trois premiers Rêves, les espèces composant la « gent ailée » se font de plus en plus envahissantes (le geai, le faisan, le roitelet, la grive, le bouvreuil, le chardonneret, la mésange, le rossignol, la fauvette, le paon, la colombe, le rouge-gorge⁴³), suggérant par l'absence, la plupart du temps, de toute indication autre que leur nom les concernant⁴⁴ (contrairement aux autres animaux présents dans ces pages sur lesquels les informations abondent), comme un contrepoint éloquent à cette « voix terrible », « torturante », « spectrale ». À travers tout ce bruit, c'est donc la question du silence qui est objectivement posée, laquelle, comme on sait, est au cœur de toute la musique et c'est aussi, peut-être, le silence qui précède bien souvent la catastrophe. C'est encore dans ce quatrième chapitre l'irruption d'un policier s'en prenant à Queenie qui crie : « Léon ! Léon ! C'est toi qui m'as⁴⁵... », avant d'être embarquée. Après quoi, la voix se démultipliant à son tour : « Vendu, salaud, dégueulasse⁴⁶ ! », Léon lâche sa coupe de champagne « qui tombe et se brise » et apparaît alors, par un effet prononcé de dramatisation, « le fantôme de Queenie en robe verte⁴⁷ ». Dans le cinquième, le complot se précise encore et se renforce : il s'agit de faire croire à la mort d'unetelle, d'acheter les services d'unetel, etc. Bref, de manipulations, manœuvres dilatoires et comédies grossières pour arriver de la part du Directeur à ses fins, celles de faire accepter au musicien de composer un *Faust*. Une offre pour laquelle celui-ci se montre selon toute apparence pour le moins hésitant. Et tandis que la pluie qui s'est installée redouble d'intensité (« On sonne... c'est Xavier trempé⁴⁸ »), Rosie, comme un couperet, pose ses conditions à une relation franche, pleine et entière pour l'écriture d'un opéra : « Il faut que cela *ne* soit *pas* (je souligne) un Faust ». *Ite missa est*⁴⁹.

Drame que viennent contrebalancer par ailleurs les lointains échos des « je t'aime » et des « dors » (ces derniers, en effet – et plus encore peut-être les « je t'aime » –, soutenaient déjà

40) Sur cette notion de frontière poreuse, je renvoie à « Méditation sur la frontière », poème repris dans le recueil *Frontières* précédé d'entretiens avec Christian Jacomino en 1985, aux éditions le Temps parallèle. Poème repris en 1996 dans le recueil *À la frontière*, aux éditions de la Différence. Butor y distingue douze types de frontières : de la « frontière limite » et « frontière menace » jusqu'à la « frontière libre », la « frontière franchie », la « frontière ouverte » et la « frontière habitable ».

41) *Ibid*, p. 90.

42) *Ibid*, p. 99, 101, 102, 103. Auparavant les termes en question apparaissaient isolément : « Fouineur » (p. 21, 23, 47), « Traître » (p. 28, 57), « Espion » (p. 38), « Ordure » (p. 60, 82), « Lâche » (p.80) ; « Ignoble » (p. 87) et « Cafard » (p. 99).

43) *Ibid*, p. 80, 106 ; 81, 104 ; 82 ; 87, 89 ; 99 ; 100 ; 101 ; 102 ; 102 ; 103, 107 ; 104, 106 ; 105.

44) C'est à peine si sont mentionnés ici ou là le chant de l'un ou de l'autre des représentants de telle ou telle espèce : « le chant d'une (je souligne) mésange » (p. 85), par exemple.

45) *Ibid*, p. 104, 105.

46) *Ibid*, p. 106.

47) *Ibid*, p. 108.

48) *Ibid*, p. 130-131.

49) Dans la version sonore de l'opéra *Votre Faust* actuellement disponible sur Youtube, les dernières paroles, question et réponse, sont celles-ci : « Voulez-vous me composer un opéra ? - Non ! ».

fortement, par leur constante répétition, le rythme du « rêve du tatouage » qui terminait *Matière de rêves*), les « je t'aime » et les « dors » donc, qui terminent ici chaque chapitre, mais dont le nombre va en s'accroissant de façon régulière⁵⁰. Le « livret » peut paraître futile aux yeux de certains dans un tel ensemble musical comme il est rappelé au début de façon ironique (« ce qui compte, c'est la musique⁵¹ »), il n'en demeure pas moins que *Quadruple fond* se rattache de façon très évidente à la thématique développée tout au long de la série avec, en particulier, outre le thème de l'échec, celui central de l'enfer et qu'on voit souligné dans ce qui forme le pendant à ce quatrième volume, c'est-à-dire dans *Second sous-sol* où, notamment, la fin de chaque rêve, on s'en souvient, fait intervenir successivement « cet enfer grammatical », « cet enfer narratif », « cet enfer sémantique », « cet enfer stylistique » et enfin « cet enfer germinatif ». Une germination que l'on peut dire effective, en effet.

Certes, ce quatrième volume peut apparaître comme un pendant au second comme j'ai essayé de le montrer tout d'abord et servir à équilibrer un ensemble composite de textes soigneusement pesés et calculés, cependant on voit très bien aussi comment ce volume sert à relancer une dynamique à l'œuvre depuis le premier volume et à amener le lecteur à une réflexion plus grande, plus poussée sur la littérature onirique du vingtième siècle, c'est-à-dire actuelle, et ses possibilités. Une littérature onirique qu'on pourrait qualifier de « totale ». Totale en ce sens qu'on pourrait y faire entrer tout composant nouveau, non seulement la littérature et la peinture qu'elles soient modernes ou bien anciennes, mais aussi la musique tant classique que dodécaphonique ou sérielle⁵². Un des éléments qui empruntent à coup sûr à cette dernière est par exemple : « nenilinenilililimaNelly », ou encore : « kikinikikikolokimaQueenie ». Où l'on reconnaît les douze sons de la gamme chromatique ou plutôt leur transposition butorienne⁵³. Dans la suite de mots (« débarrassés du harnais de la syntaxe » dirait Claudel⁵⁴) déjà citée : « soupirs parfums fourrures humeurs pierres éclairs ombres étoiles vents sources chemins et mères⁵⁵ », l'absence absolue de hiérarchisation entre ces douze termes (tous sont au pluriel), accentuée par l'absence de toute ponctuation, ne fait-elle pas penser elle aussi à la gamme chromatique même ? Il ne fait aucune doute par ailleurs que les différentes séries dont la sérialisme s'est doté : la série d'origine, la rétrograde, l'inversion et la rétrograde de l'inversion, ont inspiré Butor dans ces pages, mais que leur utilisation a été largement transposée, c'est-à-dire librement adaptée. Il s'ensuit que la littérature loin de perdre ses droits dans cette confrontation-collaboration avec la musique, s'enrichit de possibilités nouvelles. Reste donc à aborder le dernier volume de la série qui met justement en scène cette littérature onirique, cette fois passée, telle que le dix-neuvième siècle en particulier se la représente et à voir ce qu'il résulte de cette comparaison.

50) *Ibid.*, p. 36 : « Dors » ; p. 58 : « Dors », « Je t'aime », « Dors » ; p. 79 : « Dors », « Je t'aime », « Dors », « Je t'aime », « Dors » ; p. 107-108 : « Dors », « Je t'aime », « Dors », « Je t'aime », « Dors », « Je t'aime », « Dors » et enfin p. 133 : « Dors », « Je t'aime », « Dors », « Je t'aime toujours », « Dors », « Je t'aime », « Dors », « Je t'aime », « Dors ». Soit un ensemble construit sur une montée de chiffres impairs de 1 à 9 : 1, 3, 5, 7 et 9 termes (ou 10, si l'on compte le dernier « 'Je t'aime' », le seul entre guillemets).

51) *Ibid.*, p. 12, voir aussi 104.

52) Le mot lui-même est introduit tardivement dans le texte de *Quadruple fond* : « 'Pendant un certain temps, commence Marcel, la musique sérielle a été ressentie par son public...' » (p. 122). Et c'est d'ailleurs la seule fois.

53) *Ibid.*, p. 11, 15, 17 et 82. Ce qui n'empêche pas Butor de se jouer du procédé en pratiquant des expansions diverses du type : « sa voix Queenie kikokinikonikolinikinomaQueenie » (p. 105) ou encore « RoseliriseloselilomaRoselie » (p. 120).

54) *Cent phrases pour éventails, ibid.*, préface.

55) *Quadruple fond, ibid.*, p. 16. À noter que cette série subit elle-même une réduction (au sens où on parle en musique d'une réduction pour piano) dans le dernier texte en italique de « L'ivresse de Noé », p. 116.

Mille et un plis : le rêve retrouvé ?

Pour le coup, « les obstinés⁵⁶ » pourront facilement se rendre compte combien ce cinquième et dernier volume de la série fait signe dès l'abord au premier. Question de présentation sans doute pour commencer, puisque chaque nouveau Rêve retrouve l'apparence typographique, textuelle, des cinq premiers, mais c'est aussi une question de reprise, de retour à la littérature française dont il était tellement question dans *Matière de rêves I* à travers l'ensemble citationnel que l'on a vu. La littérature est à nouveau privilégiée par rapport aux autres arts. Les titres de quatre de ces cinq derniers Rêves le disent assez : *Le rêve de... Charles Sorel*, ... *Gérard de Nerval*, ... *Charles Baudelaire* et ... *Joris-Karl Huysmans*. Avec une sorte de mise en lumière du XIX^{ème} siècle dont il a déjà été beaucoup question dans les volumes antérieurs. C'est donc à un souci d'équilibre auquel nous avons affaire en premier lieu. Retour à la littérature française donc, mais non plus, cependant, à travers la littérature romanesque avec Chateaubriand, Benjamin Constant, Victor Hugo, Balzac, Stendhal, George Sand, Gustave Flaubert et Émile Zola, mais à la travers la littérature qu'on peut qualifier d'onirique bien qu'il ne s'agisse ici que de fragments d'œuvres ou de correspondance. Quant au titre de l'œuvre elle-même, *Mille et un plis*, il fait tout de suite penser aux *Mille et une Nuits*, cette œuvre majeure du XVIII^{ème} siècle dans sa traduction d'Antoine Galland dont la coloration onirique est si importante et qui est expressément citée dans le volume : « *mais je vois le jour, dit Schéhérazade en se reprenant, ce qui reste est le plus beau du conte* ». *Le Sultan résolu d'en entendre la fin, laissa vivre encore ce jour Schéhérazade....*

Un passage du roman au rêve qui n'est bien sûr pas sans rappeler que l'œuvre publiée de Butor commence par le roman de 1954 à 1960, soit de *Passage de Milan* à *Degrés* en passant par *L'Emploi du temps* et *La Modification*, pour aboutir à la présente série qui court sur une dizaine d'années, de 1975 à 1985. Par où l'on voit que la réalité des faits n'est pas sans jouer son rôle dans ce dispositif. Ce qui est essentiel de se rappeler.

Mais si ce volume retrouve l'aspect du premier pour une vue d'ensemble, en revanche son organisation en est assez différente. Différente dans la mesure où le nombre de fragments qui composent chacun des Rêves est beaucoup plus réduit. Comme le quatrième volume, il offre par

56) *Mille et un plis*, *Matière de rêves V*, Gallimard, 1985. Le livre porte en guise de dédicace la mention « pour les obstinés ».

ailleurs un nombre régulier de fragments par Rêve, mais ceux-ci sont seulement au nombre de 7 (et non plus de 21) plus une sorte de coda très courte (la dernière fait une ligne et demie) qui poursuit et termine le rêve dont il est question dans chacun de ces ultimes Rêves. Simplification et régularité caractérisent ainsi, à première vue, ce cinquième et dernier volume.

Simplification toute relative du reste puisque le morcellement du texte est tout de suite perceptible comme dans le premier fragment où, après la longue citation du texte de Charles Sorel, suit, sans transition, celle du début du second Rêve (marquant l'ensemble d'un effet d'anticipation, de rupture temporelle), laquelle est elle-même suivie d'un premier « nuage », premier élément d'un ensemble de cent-vingt « Nuages » qu'on pourra retrouver rassemblés plus avant dans l'œuvre de Butor dans son *Anthologie nomade* de 2004 et dont la distribution dans *Mille et un plis* est de vingt-quatre par Rêve, suivant en cela, là aussi, un chemin régulier⁵⁷. Un ensemble de longues phrases qui fait tout de suite penser à l'auteur des *Illuminations*.

Après le rappel d'un temps du rêve profondément distinct du temps de la narration si on le considère dans sa linéarité (en effet dans le roman par exemple si le temps n'est pas uniformément linéaire, il n'est pas pour autant labyrinthique), comme un premier « pli », dans le premier fragment, ce premier Rêve va progressivement multiplier non seulement les marques d'une anticipation sur les Rêves suivants, mais poursuivre le grand mouvement de rappel des Rêves antérieurs que nous avons déjà rencontré dans les volumes précédents. C'est ainsi que dans ce premier *Rêve de Charles Sorel* ce sont les Rêves 2, 3 et 4 du volume précédent, *Quadruple fond*, qui plissent à leur tour le tissu formé par l'écriture butorienne, de même que d'autres Rêves des volumes II et III. Ainsi s'organise une architecture complexe qui vient parfaire celle des volumes antérieurs.

Quatre rêves font donc tout d'abord leur entrée dans ce livre. Il s'agit successivement du rêve tiré du livre III du roman de Charles Sorel, *Histoire comique de Francion*, publié en 1623 pour la partie qui nous intéresse. Un rêve qui trouve une place éminente dans l'histoire de la littérature française⁵⁸. Puis vient le rêve emprunté aux chapitres IV et V de la première partie d'*Aurélia* de Gérard de Nerval, un livre publié en volume en 1855 de manière posthume, et qui relève de ce seul fait d'une approche singulière. Le troisième est un rêve raconté par Charles Baudelaire à un ami dans une lettre datée du 13 mars 1856 et qui figure en tête du livre de Butor *Histoire extraordinaire*, « essai sur un rêve de Baudelaire », de 1961⁵⁹. Butor dans cet essai voit la ou les « clefs » pour lire l'œuvre de Baudelaire. C'est donc un rêve qui revient dans l'œuvre de Butor comme un texte incontournable, fondamental, puisqu'il donne successivement naissance à un long essai particulièrement éclairant sur l'œuvre de Baudelaire et à une reprise disons poétique où il côtoie d'autres récits de rêves. L'essai se terminant sur cette « Autre note » : « Certains estimeront peut-être que, désirant parler de Baudelaire, je n'ai réussi qu'à parler de moi-même. Il vaudrait certainement mieux dire que c'est Baudelaire qui parle de moi. Il parle de vous. » Enfin le quatrième est, comme les deux premiers, extrait d'une œuvre littéraire. Il s'agit du roman *En rade* de Joris-Karl Huysmans publié en 1887. Un auteur dont il avait déjà été question précédemment (*Second sous-sol*, *Troisième dessous*) à travers son personnage de Des Esseintes. Un rêve qui appartient à un roman où la question du rêve justement occupe la première place tant par le nombre de ceux-ci que par les questions débattues sur son existence, sa place, ses implications, les troubles qu'ils répandent tout autour d'eux, les réflexions et les questionnements dont ils font l'objet, sans compter la part du rêve éveillé qui n'est pas moindre chez le protagoniste en proie au désespoir et

57) Selon un schéma immuable de 1, 3, 7, 4, 4, 4 et 1 « Nuages » distribués sur les sept fragments de chaque Rêve.

58) « Parmi les récits de songes du XVII^e siècle, ordinairement négligés comme purs artifices par les amateurs de rêves littéraires, s'il en est un qui fait exception, c'est celui que rapporte Francion au troisième livre de l'*Histoire comique*. », écrit par exemple Florence Dumora-Mabille au début de son article « Logiques du sens dans le songe de Francion » (*Littératures classiques*, n°41, hiver 2001, p. 133-152).

59) BUTOR, Michel, *Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire*, Gallimard, 1961.

même le caractère onirique que recèle la description des paysages. Il s'agit donc du troisième grand rêve, dixième chapitre, de l'œuvre en question, qu'on pourrait appeler « le rêve de la tour Saint-Sulpice ». Au total, quatre rêves, ou plutôt parties de rêves⁶⁰, d'une particulière importance relevant d'un choix mûrement réfléchi.

Butor entend ainsi se positionner dans une certaine filiation, ou si l'on préfère entend se revendiquer d'un certain héritage ou comme celui qui en est le dépositaire, qui prolonge leur existence, la perpétue nonobstant la révolution qu'il leur fait subir dans ses pages. Quant au dernier et vingt-cinquième de la série il est signé Michel Butor lui-même, si l'on peut-dire, puisqu'il s'intitule « Le Rêve de la signature qui disparaît » (j'y reviendrai).

Voici pour l'ensemble des textes dont il est facile de suivre la progression dans la mesure où ils constituent le début de chaque fragment du livre (coda comprise), soit sur quarante pages de texte, avec cependant des reprises qui se chevauchent pour un même rêve dans les fragments en question.

D'autres textes cependant jouent leur partition dans cette symphonie : *Buffon rêve* tout d'abord, qui prolonge l'ensemble développé dans *Quadruple fond*. Ce ne sont pas moins de quinze interventions à raison de trois par Rêve (dans les fragments 3, 4 et 5) qui parodient le grand naturaliste et qui examinent les mœurs, le langage, le plumage de divers oiseaux doubles : le pivert-colibri, le paradisier-pivert, le martin-pivert, le paradisier-martin, le rossignol-martin, le paradisier-rossignol, etc. Suite concertée qui forme une chaîne (et plus qu'une chaîne, une ronde puisque le dernier, « le colibri-pivert », répond comme dans un miroir au premier, « le pivert-colibri ») liant étroitement ces divers éléments entre eux. Éléments composés comme on pouvait s'y attendre de traits empruntés en réalité à toutes sortes d'animaux précédemment rencontrés dans *Quadruple fond*. On s'amuse des auteurs qu'on aime non plus pour en souligner les insuffisances ou les manques mais pour en prolonger les bienfaits. C'est donner également dans ce cas au discours scientifique un horizon différent de celui qui est normalement le sien, celui de la fantaisie, du jeu poétique, de la rêverie contre toutes les *intempéries* et les *voix* discordantes qui s'en offusquent.

En second lieu la constellation formée par les dix poèmes suivants (à raison de deux par Rêve dans les fragments 4 et 5 et qui sont toujours introduits par les mots : « Je découvre alors... »), poèmes qui sont tous issus d'une collaboration de l'auteur avec un peintre ou un photographe : « Mille et une caravanes⁶¹ », « Les oranges de Binche », « Le papier de mur », « Le tunnel », « Le rhizome », « La gueule de proue », « Le sphinx en chapeau », « De toutes parts », « Le chien-roi⁶² » et « L'espace arabe⁶³ ». Puis c'est le tour de la série *Intempéries*, elle aussi issue d'une collaboration avec un peintre⁶⁴, qu'on rencontre deux fois au cinquième fragment de chaque Rêve.

60) C'est le cas du rêve de Huysmans dont Butor ne retient à peu près que la moitié.

61) Ce texte, avec des photographies d'André Villers, date de 1980. Il a été repris dans *Hors-d'œuvre*, L'Instant perpétuel, 1985, p. 25-27.

62) Ce texte, avec des illustrations de Pierre Alechinsky, a été publié en 1984 dans la collection Repères chez Daniel Lelong éditeur. Il comprend alors en réalité, sous ce titre, *Le Chien roi*, huit des dix poèmes en question. L'ordre des poèmes n'y est pas le même qu'ici, mais « Le chien roi » occupe cependant la dernière place, comme « Oranges de Binche » la première. L'ensemble de ces huit poèmes se trouve donc dans *Mille et un plis* encadré par les deux autres poèmes de la série comme dans un souci de parfait équilibre.

63) Ce texte, avec le peintre Mehdi Qotbi, date de 1983. Il a été repris dans *Hors-d'œuvre*, loc. cit., p. 75-76.

64) Ce manuscrit sérigraphié a été publié avec six encres et acryliques originales de Michel Sicard par la Galerie L'Hermitte en 1984.

Un texte, là encore, composé de dix éléments. Et enfin la série *Voix*⁶⁵ à raison d'une occurrence seulement par Rêve (dans le cinquième fragment).

On le voit la régularité n'empêche nullement la diversité des composants de chacun de ces Rêves. Diversité notamment des rapports de ces textes ici avec la peinture, là avec la littérature.

Inscrire son propre rêve dans la filiation de rêves d'autres écrivains qui ont apporté le plus grand soin à préciser ce phénomène spécifique, c'est bien sûr se mêler à eux comme pour signifier que cette succession de rêves se déroule aussi patiemment que méthodiquement pour n'en former en réalité qu'un seul à l'image de ce que décrit Nerval dans ce passage : « il me semblait voir un chaîne non interrompue d'hommes et de femmes en qui j'étais et qui étaient moi-même » qu'on retrouve au troisième fragment du second Rêve. Cette notion du continuum ne va pas évidemment de soi. Elle est le fruit d'une longue maturation faite d'allers et de retours incessants entre les diverses parties de cet ensemble hétéroclite et particulièrement embrouillé à première vue. Elle n'en est pas moins essentielle pour comprendre la visée de la série qui me paraît résider en définitive dans la volonté de redonner au rêve une place qu'il a progressivement perdue au cours des siècles malgré les efforts des uns et des autres pour palier ce retrait (pensons en particulier au rôle que jouera en son temps le Surréalisme de ce point de vue⁶⁶). Cette place ainsi retrouvée met au défi la littérature reconnue comme telle de se réinventer en prenant en compte les exigences de cet envers que représente cette nouvelle forme d'écriture du rêve.

Écrire le rêve serait donc au moins trois choses : le réactiver, le prolonger, l'engendrer, à l'image de ces volcans dont il est question dans ce passage du 24^{ème} Rêve : « ...jusqu'à des cheminées d'anciens volcans qui rêvent de se réveiller, rêvent qu'ils se réveillent et se réveillent enfin ».

C'est pourquoi le *Rêve de la signature qui disparaît*, qui vient à la suite des quatre précédents marqués du sceau d'un écrivain particulier, occupe une place si éminente dans l'économie de l'ouvrage comme l'indice d'une invite au lecteur, de la part de l'auteur, à s'inscrire lui-même dans la longue histoire du rêve, à s'approprier une démarche le mettant en position de passeur, l'inscrivant lui-même dans la longue histoire de la littérature onirique, comme on passe insensiblement de la description du monstre huysmanien à la pièce tout aussi monstrueuse et fantastique dans laquelle il se rend dans le deuxième fragment du quatrième Rêve, par exemple⁶⁷. Le mouvement imprimé à l'ensemble de ces différents textes qui se télescopent emportant l'imagination au-delà de ce qui se joue dans chacun d'eux pris séparément. Le glissement de l'un à l'autre, leurs reprises et continuations successives renvoyant à une sorte de symphonie fantastique pour utiliser une métaphore musicale. C'est ainsi que « Le rêve de la signature qui disparaît » tout en conservant rigoureusement le même schéma directeur que les autres, reprend en fait au début de chacun des sept fragments, plus la coda, le premier Rêve de la série tout entière, « Le rêve de l'huître⁶⁸ », un rêve, on s'en souvient, au cours duquel le conférencier Michel Butor se trouve en

65) Cet ensemble, sous le titre général « Dialogue des peintres », est d'abord paru dans Gérard Ducimetière, *Peintures académiques*, Musée d'Art et d'Histoire, Genève, 1983. Catalogue de l'exposition qui s'est déroulée au Musée Rath de Genève du 9 décembre 1983 au 29 janvier 1984 et au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles du 17 mai au 24 juin 1984. Il a été repris en 1985 dans *Hors-d'œuvre*, loc. cit. Il commençait alors, après la mention de la première des cinq parties, « Premier service », par ces mots : « Premier vernissage : les mouvements succèdent aux écoles, les écuries aux groupes ».

66) « L'homme, ce rêveur définitif (je souligne), de jour en jour plus mécontent de son sort, fait avec peine le tour des objets dont il a été amené à faire usage, et que lui a livrés sa nonchalance, ou son effort, son effort presque toujours, car il a consenti à travailler... », lit-on dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924.

67) *Mille et un plis*, loc. cit., p. 87.

68) Un rêve plein de métamorphoses dont la dernière avant le retour à la forme humaine est la suivante « "Adieu, adieu, multiple regard qui t'es appelé Michel Butor ; va de part le monde, il est temps !" Je deviens fleuve, et me précipite vers

mauvaise posture : « Je suis sur une plage ; c'est le soir... Le ciel est vert... Mes pieds sont noirs de mazout... Je claque des dents... Je halète... » etc., peut-être le plus ancien de tous⁶⁹, et n'en reprend que le début comme pour rappeler une dernière fois la permanence de la matière onirique malgré tous les avatars dont elle n'a cesse de se reformer au fil du temps. Le caractère cyclique, voire cosmique, de ce phénomène étant souligné, me semble-t-il, par la présence des quatre saisons dans les deux dernières occurrences de la série *Intempéries* (fragment 5) de ce Rêve.

Mais au nombre des textes que nous avons cités, il en est un que l'on découvre au fur et à mesure de notre lecture et qui du fait de sa régularité et du nombre de ses composants, revêt une place particulière. Ainsi à travers un schéma immuable, on découvre les cent vingt « Nuages », qui viennent colorer ces Rêves d'une nuance résolument fantastique comme l'indique assez les deux « Nuages » encadrants : « Traces de dinosaures dans la boue le long des fleuves de laves parmi les cendres de sigillaires dévastées par la tornade, nuages. » et « Poissons à trompes, chenilles, béquilles, phares, tarières ou radars, à poches habitables, à salons et bibliothèques, poissons-musées des étangs tibétains, poissons-zoos des golfes de Ceylan, poissons-aquariums qu'a devinés Leibniz, poissons-écoles, poissons de l'espace avec leurs flottilles d'alevins galactiques, poissons parleurs, poissons rieurs, poissons chanteurs ; et de l'autre côté du concert et du chœur, de l'autre côté des orbites et des sphères, les maîtres du silence, les poissons de l'écoute, l'au-delà de la musique dans les profondeurs, nuages⁷⁰. » Le rythme qu'ils imposent à travers la distribution suivante : 1, 3, 7, 4, 4, 4 et 1 dans les sept fragments de chaque Rêve, teinte l'ensemble de l'œuvre de cette poésie où, pour ma part, je vois clairement l'influence du Rimbaud de « Fleurs⁷¹ » : « D'un gradin d'or, - parmi les cordons de soie, les gazes grises, les velours verts et les disques de cristal qui noircissent comme du bronze au soleil, - je vois la digitale s'ouvrir sur un tapis de filigranes d'argent, d'yeux et de chevelures. / Des pièces d'or jaune semées sur l'agate, des piliers d'acajou supportant un dôme d'émeraudes, de bouquets de satin blanc et de fines verges de rubis entourent la rose d'eau. / Tels qu'un dieu aux énormes yeux bleus et aux formes de neige, la mer et le ciel attirent aux terrasses de marbre la foule des jeunes et fortes roses », poème qui se caractérise par une sorte de boulimie verbale au travers de laquelle les images se succèdent à une vitesse telle que nous éprouvons avant tout un sentiment d'ivresse, de rêve hypnotique.

Témoins de cette volonté de renforcer la plus grande fluidité possible entre tous ces Rêves, quelques changements ont été introduits par Butor dans les quatre rêves qu'il met en scène, en particulier en intervenant significativement dans celui du roman de Huysmans, lequel, outre un changement du temps de la narration (passage de l'imparfait-passé simple au présent), n'est plus supporté par le personnage huysmanien en question mais par un « je » qui caractérise en réalité chaque rêve et les rapproche les uns des autres sous le même régime de la première personne assurant une prégnance plus grande à l'égard du lecteur qui peut d'autant mieux faire sien chacun de ces rêves et circuler librement à travers eux. Une sorte d'équivalent du « vous » de *La Modification*, en somme, qui voyait le lecteur lui-même s'embarquer avec le narrateur dans ce train à destination de Rome. Dans « Le rêve de JKH », ce n'est plus Jacques qui distinguait la face de cet homme⁷², mais « je » : « je distingue la face de cet homme... » L'appropriation est patente et délibérée comme pour mieux réactiver le rêve tout entier.

la mer. »

69) Rêve dont la première publication, en langue anglaise, est la suivante : "Dream of the Oyster", trans. Derk Wynand, with an introduction and notes by Jennifer Waelti-Walters, *The Malahat Review*, n°32 (October 1974), pp. 99-118.

70) *Mille et un plis*, loc. cit., respectivement p. 12 et 148-149.

71) L'un des nombreux poèmes des *Illuminations*.

72) Littéralement : « Peu à peu, quand ses yeux eurent vidé la nuit dont ils étaient pleins, Jacques distingua la face de cet homme... » (Joris-Karl Huysmans, *Roman I*, Robert Laffont, 2005, p. 876).

Dans le rêve de Baudelaire la réécriture est moindre puisque nous avons déjà le « je » de l'auteur du rêve mais le temps verbal change en effet : « Il était (dans mon rêve) 2 ou 3 heures de matin, et je me promenais seul dans les rues. Je rencontre Castille, qui avait, je crois, plusieurs courses à faire... » devient « Il est deux ou trois heures du matin ; je me promène dans les rues. Je rencontre un ami qui a, je crois, plusieurs courses à faire... » et que, mis à part quelques modifications de détail, le rêve est tout entier repris.

En ce qui concerne le rêve de Charles Sorel, on constate le même changement de temps pour un présent intemporel mais aussi, renforçant cette appropriation par le lecteur, une certaine modernisation de l'écriture, graphie, vocabulaire (« sexe » pour « catze », par exemple) et syntaxe, sans pour autant gommer l'état de la langue propre au XVII^e siècle. Le plus grand changement réside dans l'espèce d'élitage dont il fait l'objet, les réflexions adjacentes au rêve étant mises de côté. Comme pour celui de Huysmans, seule une partie de ce rêve y est reprise.

Enfin celui de Gérard de Nerval est issu d'une œuvre sous-titrée « Le Rêve et la Vie » qui a clairement pour unique objet cette « seconde vie » dont parle l'auteur en commençant. Un livre dans lequel Nerval narre sa propre expérience de la « folie » ou bien du rêve. Une expérience qui va le conduire jusqu'à cette nuit du 25 janvier 1855 rue de la Vieille-Lanterne où on le retrouvera pendu à la grille d'un égout. Le texte de Butor, opérant comme avec les autres rêves un changement de temps, tend également à « objectiver » le rêve lui-même. Ainsi : « Un soir, je crus avec certitude être transporté sur les bords du Rhin. » devient « Je suis transporté sur les bords du Rhin. » Cette nouvelle formulation entre en réalité en parfaite harmonie avec le début des autres rêves, conférant à l'ensemble un même statut qui corrobore la volonté d'unifier tous ces rêves, de leur permettre de mieux communiquer entre eux et au lecteur de mieux s'y mouvoir, voire s'y promener, n'était l'atmosphère cauchemardesque que revêtent ces derniers pour une bonne part.

Tout autour les intempéries se multiplient, les voix résonnent en cascade, les animaux s'agitent en tous sens, les métamorphoses s'enchaînent, les « Nuages » ne cessent de dérouler milliers d'objets dont le sens nous échappe, les planètes même se transfigurent⁷³. Bref ! l'agitation est à son comble mais avec une telle régularité de métronome, une telle exactitude de placement, qu'elle apparaît plutôt comme un rêve qu'une réalité palpable, une simple illusion dont notre cerveau se trouve momentanément la proie. Un dispositif qui en vient à donner l'impression de toucher du doigt la matière même du RÊVE, à la fois si prégnante, obsédante même et si inconsistante, insaisissable.

Ce n'est pas ce qui s'y exprime de désirs plus ou moins voilés de la part du rêveur (toujours soumis à interprétation) qui forme l'essentiel du rêve, c'est son existence même (contre l'oubli en particulier), ce sont les mécanismes qui le rendent possible, qui le font advenir. Ce sont les rencontres entre les différents rêves comme celle des deux monstres dont il est question dans les rêves de Baudelaire et de Huysmans⁷⁴, par exemple ; la perte ou la détérioration de la montre ailleurs qui fait sens dans ce contexte d'unification des rêves entre eux ; la thématique sexuelle

73) Un thème – les astres – que nous avons vu, on s'en souvient, très largement développé dans *Second sous-sol*. Ici, dans la cinquième et dernière occurrence des *Voix* (fragment 5 du cinquième et dernier Rêve), on voit apparaître six (1 + 5) « mots » en lettres capitales qui émaillent le texte « L'espace arabe » : SONE LURS MACURE MERPITER JUNUS VETURNE. Il s'agit de toute évidence d'un jeu d'écriture dans lequel le nom des cinq planètes que sont Mars, Mercure, Jupiter, Vénus et Saturne plus la Lune sont démembrés et reconstitués (luRS MAcure, par exemple pour Mars), à ceci près que pour former Saturne (dont l'initiale rejoint les dernières lettres de la série, accentuant de ce fait l'impression de tourbillon) on devrait lire SANE et non SONE. Je propose d'y voir un second rébus indiquant simplement les quatre directions ou points cardinaux donnés généralement sous la forme NSEO, accentuant, s'il était besoin, l'effet de désorientation. Ce qui, il faut l'avouer, n'est pas le moindre des paradoxes.

74) *Mille et un plis*, op. cit., p. 70-71.

particulièrement mise en évidence dans ceux de Sorel, Baudelaire et Huysmans qui se font écho et les rapproche⁷⁵. Bref, un réseau de chemins, d'embranchements, de routes, de voies de traverses, que chacun pourra explorer à sa guise.

Bien des choses resteraient à analyser dans ces coulées, ces cascades, ces précipitations, ces torrents de mots qui s'enchaînent les uns aux autres, nous débordent et entraînent à la fois. Il faudrait en effet entrer dans le détail de chaque texte pour en examiner chaque pli et découvrir chaque recoin, ressusciter les textes sous-jacents qui innervent certains d'entre eux, retracer leur histoire et leur rapport avec la vie de l'auteur brasseur de textes et d'images à nul autre pareil, toujours à l'affût d'une collaboration avec les auteurs du passé comme avec les artistes du présent mise ici au service du rêve. Chacun y pourvoira selon sa plus ou moins grande implication dans l'intérêt qu'il porte à cet aspect de la vie humaine, mais une chose paraît désormais certaine, c'est que Michel Butor a complètement renouvelé l'approche d'un tel phénomène et nous donne les moyens, ce faisant, de poursuivre l'exploration.

75) Une exploration thématique systématique à l'intérieur des cinq volumes reste bien sûr à faire. Je ne fais ici que la pointer.

Bibliographie générale

APOLLINAIRE, Guillaume :

- « Le Passant de Prague », *L'Hérésiarque et Cie*, Stock, 1922, p. 3-20.

ARNIM, Achim von :

- *Isabelle d'Égypte*, dans *Romantiques allemands II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973.

BÉGUIN, Albert :

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

BLAKE, William :

- *America a Prophecy*. Pour la traduction française voir *Œuvres de William Blake*, Paris, Aubier-Flammarion, V. III, 1980, p. 219-251.

BRANT, Bill :

- *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.

BRETON, André :

- *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, coll. Idées, 1977.

BUTOR Michel, CLAIR Jean, HOUBART-WILKIN Suzanne :

- *Delvaux*, Lausanne-Paris, La Bibliothèque des arts, 1975.

BUTOR Michel :

- *Passage de Milan*, Minuit, 1954.
- *L'Emploi du temps*, Minuit, 1956.
- *La Modification*, Minuit, 1957.
- *Le Génie du lieu*, Grasset, 1958.
- « Les libertés du romanesque », *Arts*, n°717, 8 avril 1959.
- *Degrés*, Gallimard, 1960.
- *Répertoire*, Minuit, 1960.
- *Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire*, Gallimard, 1961.
- *Votre Faust*, avec Henri Pousseur, voir pour le développement de ce titre l'article sous ce nom dans le *Dictionnaire Butor* sur internet.
- *Mobile, Étude pour une représentation des États-Unis*, Gallimard, 1962.
- *Héroid*, Le Musée de poche, 1964.
- *6 810 000 litres d'eau par seconde, Étude stéréophonique*, Gallimard, 1965.
- *Portrait de l'artiste en jeune singe*, Gallimard, 1967.
- *Illustrations II*, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin, 1969.
- *L'Arc/Butor*, Aix-en-Provence, n° 39, 1969.
- *La Rose des Vents, 32 Rhumbs pour Charles Fourier*, Gallimard, coll. Le Chemin, 1970.
- « 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*, *Où*, Paris, Gallimard, 1971.
- *Où, Le Génie du lieu*, 2, Paris, Gallimard, 1971.
- *Travaux d'approche*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1972.

- *Les Petits Miroirs*, livre conte pour enfants avec des images de Gregory Masurovsky, éditions La Farandole, 1972.
- "Opusculum baudelairianum", dans Jiri Kolar, *Hommage à Baudelaire*, Nurnberg, R. Johanna Ricard, 1973. Tr. Helmut Scheffel.
- *Répertoire IV*, Paris, Minuit, 1974.
- "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.
- « Tableaux vivants pour Hérold » dans *Opus international*, n°51, juin-juillet, 1974.
- *Le Rêve du déménagement*, dans *Revue rêvée*, éditions Lettera Amorosa, 1974-1975.
- « Le rêve de Vénus », *Les Cahiers du chemin*, n° 23, 15 janvier 1975, p. 52-73.
- « Le rêve de Jiri Kolar », pour Jan Vladislav, *L'Énergumène*, n° 6-7, deuxième trimestre 1975, p. 62-77.
- « Le rêve de Jiri Kolar », *Coloquio artes*, n° 23, juin 1975, p. 5-14.
- « Le rêve de BVV », *Celui qui ne peut se servir des mots*, Montpellier, Fata Morgana, 1975, p. 45-49.
- *Bryen en temps conjugués*, Camille Bryen, la Galerie de Seine, 1975.
- *Matière de rêves I*, Paris, Gallimard, coll. Le chemin, 1975.
- « Rêve d'Archéologies blanches », pour Henri Maccheroni, catalogue *Henri Maccheroni, archéologies*, Musée d'art moderne-Céret, juillet-août-septembre 1975.
- *Rêve des conjurations*, éditions Les Mains libres, 1975.
- « Pour Michel Butor les frontières entre science-fiction et littérature tendent à s'effacer », *La Quinzaine littéraire*, 16-31 janvier 1976, entretien avec Xavier Delcourt repris dans Michel Butor, *Entretiens, quarante ans de vie littéraire*, V. II, Nantes, Joseph K éditeur, 1999, p. 127-133.
- « Le rêve de Bernard Saby », *Les Cahiers du chemin*, n°27, 15 avril 1976, p. 59-81.
- « Le rêve des lichens », *Les Cahiers du chemin*, n°27, le 15 avril 1976.
- *Le Rêve de l'ombre*, avec dix eaux-fortes et quarante vignettes de Cesare Peverelli dans le texte et sur la couverture, Nouveau Cercle parisien du livre, 1976.
- *Obliques / Michel Butor et Gregory Masurovsky*, Les Pilles, février 1976.
- *Illustrations IV*, Gallimard, coll. Le Chemin, 1976.
- *Second sous-sol, Matière de rêves II*, Paris, Gallimard, coll. Le chemin, 1976.
- « Fouilles », avec Henri Maccheroni, *NRF*, n°298, 1^{er} novembre 1977, p. 1-10.
- *Troisième dessous, Matière de rêves III*, Paris, Gallimard, coll. Le chemin, 1977.
- *Une semaine d'escales ou les sept oreilles des virages de la nuit*, France Musique, 5-11 novembre 1977.
- *Boomerang, Le Génie du lieu*, 3, Gallimard, 1978.
- « Cent phrases pour les éventails d'Arnold Schönberg dispersées dans l'ivresse de Noé », *Textuerre*, n°17-18, juin 1979, p. 13-15.
- « L'ivresse de Noé », *Anacoluthie*, n°5, juin 1979, non paginé [p. 5-7].
- « Aspects de Jules Verne », cours mis en ligne : <http://mediaserver.unige.ch>. Année 1978-1979.
- « Autres fouilles », avec Henri Maccheroni, *Ubacs*, n°6, 1979, p. 67-77.
- *Mille et une caravanes*, avec des photographies d'André Villers, 1980.
- *Textamorphose ou la réabsorption du commentaire*, poèmes d'après les 22 dessins sur le thème du désir, ouvrage lithographié de Masson et Sartre, pour Paule Thévenin, *Sartre et les arts, Obliques*, n°24-25, éditions Borderie, 1981, p. 205-235.
- *Quadruple fond, Matière de rêves IV*, Paris, Gallimard, coll. Le chemin, 1981.
- *Naufragés de l'Arche*. Photographies de Pierre Bérenger. Texte de Michel Butor suivi d'"Adieu à la Galerie de Zoologie" de Yves Laissus, éditions de la Différence, 1982.

- « Dialogue des peintres », dans Gérard Ducimetière, *Peintures académiques*, Musée d'Art et d'Histoire, Genève, 1983.
 - *L'Espace arabe*, livre-manuscrit, avec des encres et gouaches de Mehdi Qotbi, 1983.
 - *Le Chien roi*, avec des illustrations de Pierre Alechinsky, Daniel Lelong éditeur, collection Repères, 1984.
 - *Intempéries*, avec six encres et acryliques originales de Michel Sicard, Galerie L'Hermitte, 1984.
 - « Méditation sur la frontière », dans *Frontières* précédé d'entretiens avec Christian Jacomino, éditions le Temps parallèle, 1985.
 - *Hors-d'œuvre*, L'Instant perpétuel, 1985.
 - *Mille et un plis*, *Matière de rêves V* et dernier, Gallimard, coll. Le chemin, 1985.
 - « Souvenirs sur le théâtre de société » dans *Klossowski, Cahiers pour un temps*, Centre Georges Pompidou, 1985, p. 27-29.
 - *Curriculum vitae*, entretiens avec André Clavel, Paris, Plon, 1996.
 - *À la frontière*, éditions de la Différence, 1996.
 - *Entretiens, quarante ans de vie littéraire*, Nantes, Joseph K., 1999, vol. II.
 - *Anthologie nomade*, Gallimard, coll. Poésie, 2004.
 - « Les mondes utopiques de Jules Verne », 9 juin 2008, Aubervilliers, <http://www.aubervilliers.fr/article5096.html>
 - *105 œuvres décisives de la peinture occidentale montrées par Michel Butor*, Paris, Flammarion, 2015.
 - *La Grande Armoire*, avec Olivier Delhoume, Genève, Notari, 2016.
- Catalogue, *Paul Delvaux*, Martigny (Suisse), Fondation Pierre Gianadda, 1988.
- CHARBONNIER Georges :
- *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1967.
- CHATEAUBRIAND, François-René de :
- *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Gallimard, 2005.
- CLAUDEL, Paul :
- *Cent phrases pour éventails*, Poésie, Gallimard, 1996.
- DESOUBEAUX, Henri :
- *Promenades butoriennes*, Paris, L'Harmattan, 2018.
- DUMORA-MABILLE, Florence :
- « Logiques du sens dans le songe de Francion », *Littératures classiques*, n°41, hiver 2001, p. 133-152.
- GALLAND, Antoine :
- *Les Mille et Une Nuits*, Garnier-Flammarion, 1965.
- GRIMAL Pierre :
- *La Mythologie grecque*, coll. Que sais-je ?, Paris, PUF, 1975.
- HUYSMANS, Joris-karl :
- *En rade*, dans *Roman I*, Robert Laffont, 2005.
- JEAN PAUL (Richter) :
- *Vie de Fixlein*, dans *Romantiques allemands I*, édition présentée et annotée par Maxime Alexandre, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981.
- KAFKA, Franz :
- *La Colonie pénitentiaire*, Le Livre de poche, 1971.
- KOERING, René :
- « Une information : être musicien et collaborer avec Butor », dans *Butor, Colloque de Cerisy*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1974, p. 299-305.
- KLOSSOWSKI Pierre :
- *La Révocation de l'édit de Nantes*, Paris, Minuit, 1970.

- *Le Souffleur ou le théâtre de société*, roman, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1960.
- LA MOTHE Jacques :
 - *Butor en perspective*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- LEROUX, Gaston :
 - *Le Fantôme de l'Opéra*, Omnibus, 2008.
- LEVASSEUR, Victor :
 - *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.*
- NERVAL, Gérard de :
 - *Aurélia*, dans *Œuvres I*, Gallimard, Pléiade, 1974.
- NOVALIS :
 - *Heinrich von Ofterdingen*, dans *Romantiques allemands I*, édition présentée et annotée par Maxime Alexandre, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981.
- RENAUD, Philippe :
 - « 'Au carrefour des plaies tendres' », *Europe/Michel Butor*, n°943-944, novembre-décembre 2007, p. 138-159.
- RIMBAUD, Arthur :
 - *Poésies / Une saison en enfer / Illuminations*, Gallimard, coll. Poésie, 1973.
- SARTRE, Jean-Paul :
 - « Masson », *Situations IV*, Gallimard, 1964, p. 387-407.
- SKIMAO et TEULON-NOUAILLES, Bernard :
 - *Qui êtes-vous Michel Butor ?*, La manufacture éditions, 1988.
- SOREL, Charles :
 - *Histoire comique de Francion*, dans *Romanciers du XVII^e siècle*, Gallimard, Pléiade, 1988.
- VERNE Jules :
 - *Voyage au centre de la terre*, Paris, Le Livre de poche, 1979.
 - *Les Enfants du capitaine Grant*, V. II, Paris, Le livre de poche, 1970.
 - *Autour de la Lune*, Le livre de poche, 1966.

Je renvoie par ailleurs pour une bibliographie détaillée des œuvres de et sur Butor au *Dictionnaire Butor* sur internet.