

ŒUVRES COMPLÈTES DE MICHEL BUTOR

SOUS LA DIRECTION DE MIREILLE CALLE-GRUBER

VIII

MATIÈRE DE RÊVES



ÉDITIONS DE LA DIFFÉRENCE

TEXTAMORPHOSE : QUAND LA MATIÈRE RÊVE

« La littérature est une machine qui nous permet de pénétrer dans les rêves d'autrui et dans les nôtres¹. »

Par ces mots qui semblent anodins, Michel Butor donne les pleins pouvoirs à la littérature. Pas seulement le pouvoir, qui lui est généralement reconnu, de l'imaginaire le plus débridé, mais aussi, moins fréquemment admis, les pouvoirs d'une ingénierie calculatrice, capable de fabriquer les machines textuelles les plus sophistiquées. C'est l'association qui étonne des rêves et des techniques.

Est-ce à dire qu'il n'y aurait rien de moins fou que le rêve, donc ? Tout le contraire !

C'est la machine parfaitement réglée de l'écriture aux commandes des lettres et des chiffres qui appelle les muses hors du logis ; exalte l'audace de nécessaires figures que ne régentent plus les moyens rhétoriques catalogués ; passe l'imaginable à partir de quoi commence véritablement l'imagination.

En affirmant que science et poésie ont à faire ensemble car « on ne fait pas de la science seulement avec des laboratoires, mais avec du langage² », Butor reprend en réalité la conception de l'Antiquité classique. Dans *L'Utilité poétique* qui paraît peu avant *Gyroscope*, il consacre une section à *Poésie et science* où il se réclame de Lucrèce et invoque Uranie, la muse de l'astronomie :

L'astronomie était pour les Grecs un genre poétique du même niveau que l'ode ou la tragédie. Uranie présidait à toute une région de la poésie ancienne, la poésie didactique dont le principal représentant pour nous est Lucrèce³.

Il rend également hommage à Gaston Bachelard qui fut son professeur en Sorbonne, dont Butor se plaît à souligner qu'il était « fondamentalement un phi-

1. Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, Paris, La Différence, 1996, p. 279.

2. Michel Butor, *L'Utilité poétique* (1995), dans *Œuvres complètes* (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), III, *Répertoire 2*, Paris, La Différence, 2006, p. 841.

3. *Ibid.*, p. 842.

losophe de la science⁴ », célèbre pour ses ouvrages sur l'imagination littéraire et les rêveries inspirées par les éléments naturels. Dans son sillage, il exhause le compagnonnage intrinsèque qui soude intimement la science à la poésie et en fait les deux moments d'un même processus de la connaissance humaine.

Voici le raisonnement de Michel Butor. D'une part, loin d'aboutir à un savoir définitif, la science est en perpétuelle transformation et ses résultats tout relatifs. Ce qui est certitude aujourd'hui, demain sera caduc – mais porteur d'enseignement tout autant par sa caducité même.

À partir du moment où un texte scientifique est réfuté par une science plus récente, on se rend compte que pour qu'on ait pu voir les choses comme ça, il fallait qu'on rêve la réalité. Nous rêvons encore la réalité aujourd'hui et donc un certain nombre de nos textes les plus scientifiques ne seront plus lisibles dans un siècle que comme poésie⁵.

Façon de dire qu'il n'y a pas de perspective sans rétrospective, qu'il faut toujours y regarder à deux fois, que tout progrès de la pensée nécessite un certain recul, et chaque mouvement comporte, façonne une forme d'intelligence. Car, d'autre part, raisonne Butor, nous n'avancions qu'à coups de rêve. Nous allons toujours déjà rêvant alors même que nous nous croyions scientifiques ; et nous ne sommes capables de science que pour autant qu'il y a force de propulsion de notre rêverie. Cependant, ce n'est que lorsque le texte scientifique est devenu caduc que nous sommes sensibles à sa qualité prosodique.

Rarement lisons-nous la double face des choses et des textes. Ce en quoi Butor, au contraire, excelle. Michel Butor aura toujours eu un sens aigu de l'entre-deux, du seuil à passer et repasser. Ne cessant de se retourner sur son propre geste et de se retourner sur son retournement, de s'attendre à la tache aveugle – disant, par boutade, de lui-même : « Si j'atteins quatre-vingts ans, je serai certainement aveugle à bien des choses qui se feront en ce temps-là⁶ » – il aura toujours cherché à faire de perte gain, soucieux de rendre le temps à l'espace et d'orchestrer le décalage de nos horloges – qu'il s'agisse de la composition fuguée du roman, *L'Emploi du temps* par exemple, ou de l'installation *Dix-millionième de seconde* avec l'artiste Patrice Pouperon⁷.

C'est ainsi que, postulant que la science marche au rêve, ajoutant que si la science se périmé, la poésie, elle, demeure – source active –, Michel Butor *parie sur la littérature* : il instruit le principe du tout-rêve comme puissance d'investigation et d'intelligence.

Le paradoxe de ce mode de pensée qui balance entre des forces contraires qu'elle rallie, nourrit tout l'Œuvre Butor. Il est particulièrement sensible dans le

4. *Ibid.*, p. 843.

5. *Ibid.*

6. Michel Butor, entretien avec Gilles Quéant : « Un art nouveau ? Michel Butor nous éclaire sur les recherches d'aujourd'hui », *Plaisir de France*, juin 1969, dans *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, vol. II, Nantes, Éditions Joseph K, 1999, p. 17.

7. Michel Butor, Patrice Pouperon, Christian Skimao, *Dix-millionième de seconde*, Nîmes, Artothèque Sud, 1997.

présent volume des *Œuvres complètes*, où *a lieu* le mouvement de bascule : de la rêverie du gyroscope, instrument à indiquer la rotation de la Terre et à faire voyager les voyages de l'écrivain, à la machine poétique qui a l'art de donner matière à rêver les rêves d'autrui, peintres, musiciens compositeurs, écrivains, photographes...

Il arrive en effet, dans ce recueil VIII au titre de *Matière de rêves*, un assemblage des plus inorthodoxes : le volume ne commence ni au commencement ni à la fin, il commence au beau milieu du livre, à la moitié tout juste du *Génie du lieu cinquième et dernier Autrement dit Gyroscope Entrée lettres*. Cependant que la première moitié : *Gyroscope Autrement dit le Génie du lieu, 5 et dernier Porte chiffres* termine le tome VII intitulé *Le Génie du lieu*³⁸ sans refermer ce dernier livre de la série – qui bée entre VII et VIII. Ainsi *Gyroscope*, qui était conçu dans sa première édition⁹ comme un livre à deux entrées tête-bêche, réversible, avec ses extrémités au centre, se trouve-t-il ici, par la nouvelle résolution de son dispositif, ouvert à sa pliure : pli ouvert, adresse incontournable par quoi l'adressé, le destinataire-lecteur, est toujours déjà *impliqué*. Il faudrait dire : embarqué. Dans l'aventure d'une lecture vertigineuse, entrecoupée de mille et un passages inattendus et d'accidents de récits en tous genres.

La lecture ne peut se déprendre de la matière lettrée par l'abstraction d'un sens global : les quatre canaux du texte, parallèles, contraignent de zapper le fil narratif. Et le sujet ne saurait rêver sans le subjectile qui rêve à sa façon, et façonne ainsi les rêves du narrateur et de ses lecteurs. « Je vais suspendre *sur la cimaise de la page* les citations empruntées à la vie de Thésée¹⁰ », écrit Butor, Canal B, au programme « Picasso-Labyrinthe ». Nous voilà avertis : ce sera écrire comme peindre, l'*Ut pictura poesis* d'Horace dans une forme revisitée, où l'imaginaire puise à la matière scripturale et aux règles qui en régissent les propriétés, un « dérèglement raisonné de tous les sens », tel Rimbaud. Ou encore, c'est Miró affirmant de ses tableaux : « Ceci est la couleur de mes rêves. »

C'est ainsi que se construisent les *Matière de rêves* qui viennent bientôt après, logiquement, c'est-à-dire dans la logique du rêve butorien, à la suite de *Lettres sur la Chine* (2001), sorte de coda à ce demi-*Génie du lieu cinquième et dernier*, lequel mute et porte désormais le nom de l'autre, de sa face cachée de matière à rêver : VIII, *Matière de rêves*. Souvenirs de voyage, *Lettres sur la Chine* fait écho aux premières pages du volume qui programment sur Canal D de *Gyroscope*, « Cathay », du nom que Marco Polo donnait à la Chine du Nord, d'après les populations mongoles qui l'habitaient à l'époque. À cette fascination ethnologique de découvreur de mondes, Butor superpose à présent, en dédiant cette région à la mémoire de Bernard Saby, peintre et sinologue, sa propre fascination face aux matières scripturales et langagières porteuses de représentations de l'étranger.

8. Michel Butor, *Gyroscope Autrement dit le Génie du lieu, 5 et dernier Porte chiffres*, dans *Œuvres complètes* (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), VII, *Le Génie du lieu 3*, Paris, La Différence, 2008.

9. Michel Butor, *Gyroscope Autrement dit le Génie du lieu, 5 et dernier*, Paris, Gallimard, 1996.

10. Michel Butor, *Le Génie du lieu Cinquième et dernier Autrement dit Gyroscope Entrée lettres*, *infra*, p. 37. C'est moi qui souligne.

Dans l'ordre de la série, on lira donc ensuite : *Matière de rêves* (1975) ; *Second Sous-sol (Matière de rêves II)* (1976) ; *Troisième Dessous (Matière de rêves III)* (1977) ; *Quadruple Fond (Matière de rêves IV)* (1981) ; *Mille et Un Plis (Matière de rêves V)* (1985). À quoi s'ajoute *Votre Faust* (1962) « fantaisie variable genre opéra » imaginée avec le compositeur Henri Pousseur.

Chaque texte ci-après, dans sa version définitive en ces *Œuvres complètes*, est monté de telle sorte qu'il éclaire de l'autre une face cachée – sa face rêvée –, le volume du livre, tel un gyroscope, faisant tourner les sphères de la narration (« Tout solide de révolution, est-il noté à l'ouverture, pouvant être déplacé sans que la direction de son axe de rotation soit modifiée, constitue un gyroscope¹¹ »).

Le voisinage des cinq *Matière de rêves* rend ainsi plus sensible, dans l'« appareil auto-régulateur de commande des gouvernails¹² » du texte qu'est *Gyroscope*, la part des éblouissements, des hallucinations, des taches aveugles, et le désir inassouvi d'étudier des strates différentes afin de tenter d'approcher l'inapprochable source de lumière de toute chose.

Réciproquement, le voisinage de *Gyroscope* souligne qu'il faut lire dans *Matière de rêves* des rêves et bien davantage : des constructions organiques où le sujet devient subjectile – cadre, toile, tissu, corps à *textamorphose* ainsi que Michel Butor nomme les épiphanies que le travail des matières fait surgir.

Plus encore. Ces rêves « construits comme des fictions¹³ », donnent naissance dans l'œuvre de Butor à un genre nouveau : le *rêve littéraire* se présente comme un poème en prose à forme fixe, avec strophes, refrains, rimes et systèmes combinatoires des éléments sonores et lettrés ; mais aussi, il est sillonné de voies et de signalisations multiples comme la cartographie imaginaire des continents de *Boomerang*¹⁴ ; et il s'étend en réseaux et bifurs inattendus, univers prolifique, en expansion, à la respiration follement libre qui s'accroît et se produit sous nos yeux, dans la ruche des mots. Mystérieuse fabrique du miel des rêves et des savoirs infixables.

Le rêve littéraire, forme à transformés, relève également de l'exercice du *mobile* : tout événement textuel s'inscrit dans des relations d'indirection, des jeux de couplages et de contrepoints. Ce n'est pas un rêve raconté, c'est un *filigrane*, travaillé serré, qui fait re-rêver les rêves à chaque lecture, les produit à nouveau, tout comme Butor les a « re-rêvés en les rédigeant¹⁵ ». Les rêves littéraires sont alors traités comme des planètes qui « ne font que se renvoyer les unes aux autres [la lumière] après l'avoir reçue [du Soleil] » : « Elles peuvent faire, pour ainsi dire des échanges entre elles, mais elles ne la peuvent produire » : « d'une planète à l'autre il s'épand de longues et vastes traînées de lumière qui se croisent, se traversent et

11. *Ibid.*, *infra*, p. 25.

12. *Ibid.*, *infra*, p. 28.

13. Michel Butor, *Curriculum vitae*, entretiens avec André Clavel, Paris, Plon, 1996, p. 216.

14. Michel Butor, *Boomerang*, dans *Œuvres complètes* (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), VI, *Le Génie du lieu 2*, Paris, La Différence, 2007.

15. Michel Butor, *Curriculum vitae*, p. 216.

s'entrelacent en mille façons différentes, et forment d'admirables tissus de la plus riche matière qui soit au monde¹⁶. »

On ne saurait trouver page plus adéquate que cette description dans le programme « Ciel », pour exposer le travail des écritures communicantes de *Matière de rêves*.

Ce projet d'écriture est à la fois voué à l'extrême précision et aux rencontres de hasard. Car s'il est nécessaire d'articuler un système de charnières, biais, passages pour frayer d'un récit à l'autre – à savoir cinq livres, chacun contenant cinq songes et chaque songe une citation des quatre autres alentour puis des livres précédents, ce qui entraîne emboîtements et télescopages –, il importe tout autant de faire en sorte que le récit rêvé reste une virtualité parmi d'autres.

La démarche est fort différente de celle des surréalistes. Pas question de noter ou d'enregistrer au matin des rêves de la nuit. Qui ne sont plus dès lors que matière morte. Papillons d'entomologiste. L'ambition de Butor est de cueillir le rêve dans sa déambulation – « troupeau des mots qui ondule » (*Quadruple Fond*) – dans son inachèvement ; et d'en faire, par l'écriture littéraire, le lieu d'un exercice mental de transformations. Afin qu'il demeure rêve actif, entrevu, au secret de sa fabrique, magma *et* énergie démiurgique.

Il dit : « Ils sont là, devant nous, en train de se fabriquer¹⁷. » Mais aussi : « Je voulais arriver à la nappe phréatique, à la source même de l'activité onirique¹⁸ » ; et finit par avouer : « Mon but [...] non pas raconter mes rêves mais produire du rêve à partir de mes rêves¹⁹. »

Chez Butor, c'est le rêve de la connaissance totale – la divine, œil de Dieu, Soleil – qui subsume toute activité onirique. C'est le désir de parvenir à la source du savoir, de capter la puissance énergétique du rêve. Le rêve, dit-il, est « une sorte de dynamo de l'imaginaire²⁰ ».

C'est le rêve faustien par excellence. On se souvient des paroles de Méphisto-phélès au *Faust* de Goethe :

Nul homme n'a jamais digéré cette vieille pâte qui fermente !
Crois-en quelqu'un comme moi : ce Tout
N'est fait que pour un Dieu²¹ !

On aura donc soin de relire les cinq livres de *Matière de rêves* avec, à l'esprit, le portrait de l'écrivain en Docteur Faust. Goethe encore :

Sa tête qui fermente le pousse au loin
[...]

16. *Gyroscope*, *infra*, p. 169. Les citations sont tirées des *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle.

17. Michel Butor, *Curriculum vitae*, p. 218.

18. *Ibid.*, p. 216.

19. *Ibid.*, p. 219.

20. *Ibid.*, p. 218.

21. Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, trad. H. Lichtenberger, Paris, Aubier-Montaigne, 1981, v. 1779-1781.

Au ciel il réclame les plus belles
étoiles.

À la terre les suprêmes jouissances.
Nul objet proche ou lointain
n'apaise ce cœur tumultueux²².

Et surtout les rêves du « jeune singe », ainsi que se décrivait déjà Butor en 1967, proie des sortilèges conjoints de la connaissance et des artifices méphistophéliques dans la fabuleuse Bibliothèque d'Allemagne. OÙ le Musée imaginaire de cette autobiographie intellectuelle présente, entre autres, quelque inouïe représentation de « *La Tragique Histoire du Docteur Faust* mise en scène et interprétée par Orson Welles avec une musique de Duke Ellington²³ ».

Actualisation et brouillage du mythe dans les parages de la création, où le lecteur-écrivain reste voué au fragment, à la collecte, à l'hétéroclite, aux disjonctions, redites, réemplois.

C'est ainsi que s'écrit, avec Henri Pousseur, l'opéra variable *Votre Faust* – variable selon la capacité de chacun de rêver la légende, de recharger la dynamo de l'imaginaire littéraire. De faire intervenir textes, musiques, tableaux déjà constitués.

B : Il prétend de la terre avoir tous les plaisirs,
Du ciel les plus belles étoiles...

L'actrice donne le masque d'Hélène à Greta qui le met et salue. Applaudissements.

B : Il veut de la nature arracher tous les voiles,
Mais rien ne peut là-bas contenter ses désirs.

BM : *Accords du Tristan de Wagner.*

L'acteur met le masque de Guignol.

S, A et B à l'unisson : Faust²⁴ !

L'écriture de Michel Butor assure l'intrinsèque partition qui la taraude, et se nourrit de la connaissance que son désir démiurgique est exorbitant : conquête et défaillance ; dynamique et infirmité. L'écriture qui n'est point dupe de ses illusions, les met en scène : à défaut d'embrasser l'univers(elle), rebrasse la vieille pâte. Se tient aux failles. Se paie de mots dont elle s'attache à faire lire tout le prix. Et que tout fermente dans ce bouillon de(s) culture(s).

Plus que jamais, avec les textes de *Matière de rêves*, l'écriture et la lecture devront procéder par rime et raison, et sans rime ni raison ; s'interrompre ; reconnaître qu'elles sont *occidentées* ; s'y reprendre à plusieurs fois.

22. *Ibid.*, v. 302-307.

23. Michel Butor, *Portrait de l'artiste en jeune singe*, dans *Œuvres complètes* (sous la direction de Mireille Calle-Gruber), I, *Romans*, Paris, La Différence, 2006.

24. Michel Butor, *Votre Faust*, *infra*, p. 991. BM est la bande magnétique, ainsi décrite : « parole continue sans ponctuation, avec des variations d'amplitude allant du presque inaudible à un maximum nettement inférieur à la voix normale des acteurs » (*ibid.*, p. 962).

Il faudra s'efforcer de changer de vision, changer de place et d'état d'esprit. « Phrase : yeux à neuf oreilles à vif » (*Quadruple Fond*).

Changer non seulement de point de vue, mais d'œil – et les papiers froissés de Jiří Kolář y aident.

Changer non seulement d'oreille mais de tympan : « tympaniser²⁵ », recommande Derrida, les textes les uns par les autres en les maintenant sous tension poétique comme la peau tendue d'un tambourin – et les recherches d'Henri Pousseur tentant de mettre au point « une espèce de mécanique grammaticale qui permette de faire rimer Monteverdi et Webern²⁶ » nous y aident. Ou encore le dispositif de *Mille et Un Plis* par exemple, qui reprend les rêves déjà écrits par des auteurs célèbres : Charles Sorel, Nerval, Baudelaire, Huysmans. Pour cette réécriture des rêves d'autrui qui s'entretiennent et se mêlent aux siens, Michel Butor se voit « comme un harpiste qui adapte une partition pour son instrument²⁷ ».

Changer non seulement de position mais déplacer son centre de gravité, s'essayer à l'apesanteur.

Le rêve littéraire permet à l'écrivain de ménager des zones et des lignes de flottaison du sens – où prendre le large. « D'un coup d'aile ivre » (Mallarmé), il se délivre des protocoles de la vraisemblance et de la chrono-logique. Ne rend plus de comptes : au bienséant, au bienpensant, au biensonnant, au bienfaisant.

Les rêves littéraires de Butor sont comme les nuages de Baudelaire, « les merveilleux nuages » : ils passent. Présence poétique, ils hantent, ils sont étrangers, viennent d'un autre monde.

Dans *Passage de Milan*, ce sont les passages oniriques qui constituent le cœur ténébreux du roman. Ils évoquent la face d'ombre des personnages, certes, mais surtout ils marquent une anacrouse chaque fois, et ces temps faibles aux points vitaux de la narration finissent par former un archipel secret bien plus fascinant que les « récits de jour ».

Dans *Mobile*, les rêves nouent, labiles et obsédants – quelques mots en arpège, une phrase qui fugue des pages plus loin –, des liens entre les contraires et traversent la disparité des 50 États échelonnés de la côte Atlantique à la Pacifique. Forment comme un diaphragme qui donne aux récits une respiration inconnue. De quelque chose – pas quelqu'un : quelque chose – qui veille, et s'alarme avant « nous ».

Il y a dans ces zones franches du texte une sorte d'ivresse de l'écriture. L'ivre livre ne répond plus de personne ; n'attribue plus la parole laquelle perle plus qu'elle ne parle. Et cependant, le texte n'est pas dans l'anonymat. S'il est sans appartenance, il n'en est pas moins en tous points affecté. Adressé, performé, chuchoté. Soufflé. Et : soufflé. Arrivé parti. *Du sujet*, il y en a : polymorphe, polyphone et aphone, polyglotte. Et pour les *Matière de rêves* le plus souvent : sidéré charmé

25. Jacques Derrida, « Tympan », dans *Marges de la philosophie*, Paris, Éd. de Minuit, 1972.

26. Henri Pousseur, Entretien avec Mireille Calle-Gruber, dans *Les Métamorphoses Butor*, Sainte-Foy-Québec/Grenoble, Le Griffon d'argile/Presses Universitaires, collection « Trait d'Union », 1991, p. 115.

27. Michel Butor, *Curriculum vitae*, p. 218.

atterré angoissé dépaycé. Le rêve ouvre à l'écriture un espace sidéral où tout peut arriver. *Personne* parle. Personne ne parle car : *Tout parle*.

Mi-jour mi-nuit et ni nuit ni jour, l'espace-temps des *Matière de rêves* est celui des impressions ; de la matière impressionnable. Sont à l'œuvre l'imprimerie et la réimpression des textes littéraires, ou des fragments parus dans des éditions précédentes²⁸ ; les perceptions les plus subtiles, esthésie, synesthésie, anesthésie. Et la presse à lithographie, les gravures, les encrages, les eaux-fortes, les tatouages sur tous supports. Y compris sur la terre même : à même les boules de glaise de Jean-Luc Parant²⁹.

Car nombreux sont les rêves inspirés des œuvres picturales et plastiques : souvent, ils font d'abord l'objet d'un « livre d'artiste » réalisé en collaboration. Les *Matière de rêves* qui reprennent ces textes et les mixent avec d'autres, les transforment par ces contacts inattendus. Ainsi, pour le premier volume : « Le rêve de l'ammonite » avec 5 eaux-fortes et 16 lithographies de Pierre Alechinsky. Mais aussi avec Cesare Peverelli (« Le rêve de l'ombre », *Second Sous-sol*), Camille Bryen (« Le rêve des temps conjugués », *Troisième Dessous*), ou Henri Maccheroni (« Le rêve des archéologies blanches », *Troisième Dessous*).

Bien d'autres œuvres sans collaboration préalable, font lever l'imaginaire des textes butoriens : Paul Delvaux, William Blake, De Chirico, Bram Van Velde³⁰...

Dans la masse intriquée des textes et de leurs filons, on ne saurait plus distinguer *qui* rêve *qui*, l'écrivain redonnant au double génitif toute sa puissance. « Rêve de Bram Van Velde » (re-nommé « Le rêve de la montagne noire » dans *Second Sous-sol*) : est-ce ce que rêve l'œuvre de Bram Van Velde ? ce que Butor rêve à son égard ? Est-ce Butor rêvé par l'œuvre du peintre rêvant l'écrivain qui rêve... ? Tout cela, bien sûr, et la prolifération à venir qui est en germe dans l'intitulé « Le rêve *de...* ». Telle est cette immensurable *Matière* de rêves : génitrice, prolifique, nébuleuse. « *À suivre* », toujours. Ce sont les mots du premier prière d'insérer. Il s'adresse aux psychanalystes, entre autres, à qui il s'agit de soustraire le rêve qu'ils institutionnalisent.

Non point les notes au réveil, mais la forme du récit de rêve, travaillé pour exploiter de nouveaux gisements. La vie quotidienne y passe, bouleversée parmi ses revers de hantises. Cinq descentes dans le premier niveau de cette mine dont les galeries s'entrecroisent. À suivre³¹.

Michel Butor l'annonce : la littérature va permettre à chaque lecteur de *se laisser suivre les rêves*. Pas seulement ses « propres » rêves mais tous les rêves. Audace de l'utopie jusqu'au bout : collectiviser le travail du rêve.

28. Voir en fin de volume en annexe la bibliographie des prépublications.

29. Cf. aussi Michel Butor, « Le rêve de boules et d'yeux », dans *Second Sous-sol, Matière de rêves II, infra*, p. 613. Il reprend le texte « Rêve de boule et d'yeux, pour Jean-Luc Parant », paru dans *Succion, L'Œux-dit autour de Jean-Luc Parant*, n° 7-8, 1975, p. 71-81.

30. Pour le détail, consulter ci-après les notices précédant chaque volume de *Matière de rêves*.

31. Michel Butor, *Matière de rêves, infra*, p. 437.

Le titre du dernier texte de *Mille et Un Plis* qui suspend la série le dit expressément : « Le rêve de la signature qui disparaît. »

C'est l'art de l'écrivain qui fait tenir ensemble *et un état magmatique de la matière langagière* – blocs de balbutiements borborygmes : « nenilinenililemaNelly », « Queenie kikinikikolokimaqueenie » – *et le devenir-organon* du texte littéraire, lequel par nos yeux et nos mains de lecteurs, tire du chaos ses fils à tisser et métisser. Car le vivant est tramé corps et biens de tous les fils de langue, et avec eux tous les phénomènes du monde.

La tâche de l'écrivain est de lui faire tirer la langue à cette langue : une langue comme ça, une langue sans fin, qu'elle bave fourche s'enroule, sorte de sa réserve. Car nous avons la langue mais la retenons ; nous ne savons pas la tirer, en tirer tout ce qu'elle recèle, déverse sans compter lorsque comme Butor on sait la prendre – et *s'y prendre* avec elle, au plus grand risque. Ou comme Alechinsky qui allonge sans vergogne, sur papier, litho, toile, des langues de caméléon et en fait voir de toutes les couleurs au « rêve de l'ammonite³² » (*Matière de rêves*).

À pratiquer la fouille systématique des dépôts des rêves dont il fait déposition ; à dresser les cartes des mystérieux plans d'occupation des sols de l'imaginaire ; à tendre l'oreille et l'œil à cela qui rêve et veille dans toutes les choses et qu'aucun discours jamais ne pourra formuler, Michel Butor par ce travail qui *crible* le travail onirique, finit par faire venir sur la page la part la plus donnante du rêve : *matrice* et *archive*.

C'est cela la textamorphose de Michel Butor – mot qui scande les avatars de la fouille dans *Quadruple Fond*.

« Textamorphose ou la réabsorption du commentaire » constitue d'abord un ensemble de poèmes suscités par *22 dessins sur le thème du désir*, ouvrage lithographié de Masson et Sartre³³, où l'écriture de Butor se laisse travailler par la mise en miroir des fonctionnements du texte, et rend trait pour trait. Butor prend langue avec l'œuvre picturale, parle en poète à l'artiste, suivant en cela l'enseignement de Baudelaire selon quoi « le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie [...]. Pour être juste, pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite d'un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons³⁴ ».

Dans *Quadruple Fond*, où « Le rêve de Jacques », « Le rêve de Léon », « Le rêve de Marcel » mixent les textes sur le thème du désir avec deux autres écrits de Butor, « Fouilles » et « Cent phrases pour les éventails d'Arnold Schönberg dispersées dans l'ivresse de Noé », à quoi s'ajoutent les références à l'expérience de *Votre Faust*, la textamorphose s'aggrave, devient désormais un plus-que-poème – comme on parle pour la conjugaison des verbes du plus-que-parfait.

32. Cf. en annexe la reproduction d'un des dessins préparatoires pour « Le rêve de l'ammonite » par Pierre Alechinsky (1962).

33. Pour le détail, cf. la Bibliographie ainsi que la Notice de *Quadruple Fond*, *infra*, p. 777.

34. Charles Baudelaire, « À quoi bon la critique ? », *Salon de 1846*, dans *Écrits sur l'art*, texte établi, présenté et annoté par France Moulinat, Paris, Livre de Poche, 1999, p. 141.

Textamorphose, c'est l'alchimie verbale lorsque l'écrivain avec tous les plasticiens du trait, poursuit la fouille textuelle et remonte à un espace-livre d'avant la création, un espace indéfinissable de particules en suspension, poussière de textes, pensée-matière. Où les phrases se plient aux aléas de l'éventail, sont distraites de la ligne, sont « dispersées dans l'ivresse », « dispersées dans l'opéra », « dispersées lors de la représentation » etc. Où elles n'élèvent plus mais « creuse[nt] la tour de Babel » : prennent les langues par les racines, ouvrent à la diversité matricielle, sans craindre de miner toute construction. Où la construction, montrant qu'elle est construction, se déconstruit en « l'espace du suspens, pesée de pensée matière de rêves, parmi les phrases pour éventails dans l'ivresse, la piste continue, une textamorphose » (*Quadruple Fond*).

La textamorphose a l'art de frayer la voie tout en invitant à la divagation. L'écriture balance entre la structure et l'amorphe, la règle et l'inorganique, la forme et le fantôme, l'opéra (œuvre, architecture) et la bribe. Le rêve littéraire s'élabore et s'évapore par ce jeu d'oscillations.

Fiction, réflexion, autofictionnement, dissémination et miroitement sémique, le rêve *compose* avec la triple loi de la textamorphose qui est loi de la lettre et fait arriver métamorphose, anamorphose, amorphe.

Le côté métamorphose présente des changements d'objets à *vue*. Les contaminations lexicales – il dit : les « mots-brandons³⁵ » – s'y emploient à faire tourner les variantes dans la structure. Capillarité textuelle : il n'est pas un domaine qui ne soit infiltrable par la langue lorsqu'elle rêve.

Le côté anamorphose exhause les changements de point de vue, les images conjointes et dissociables. Des effets de trouble de l'identique s'ensuivent qui enseignent que rien ne revient au même.

Le côté amorphe fait masse, en absence de « toute forme cristallisée propre » (dictionnaire Robert), prend l'écriture *dans* la déliaison. Le texte ne tient plus qu'à un fil de pointillés qui barre régulièrement la page – attente narrative.

Ainsi les récits de *Matière de rêves* opèrent-ils à la fourche des sens : y affleurent la réalité fantôme et le mouvement rythmique de la matière. Le texte chez Michel Butor s'accroît du polymorphisme de ses états successifs. L'opéra est *operare*, et organise sa propre remise en jeu. La préhension (des matières, des signes) et la compréhension (des gestes qui façonnent, se relaient sur la ligne de fuite qu'est la création).

Que la matière rêve, rien n'est moins anodin, car elle pense et dépense hors des lois culturelles. C'est dire que l'écrivain n'en a pas fini de ses démêlés avec la communauté des biens culturels. Avec Butor, point de propriété littéraire mais des emprunts. Point de reprise mais des entre-prises. Point d'origine mais des interprétations. Point de spécialisation mais la spécificité d'un voyage polytechnique où le roman est texte apocryphe, la poésie voix oraculaire, le rêve globe-trotter.

35. Michel Butor, *Quadruple Fond*, *infra*, p. 803.

Avec Butor, c'est l'institution littéraire qui est contrainte de se remettre en question : à commencer par cette Préface qui perd la face, aurait dû marquer la porte d'entrée du livre et trébucher sur le seuil – qui est un faux seuil et le vrai mitan du *Génie du lieu 5*. Ma Préface ici est prise au pli du livre et en flagrant délit de divagation entre les tomes VII et VIII : phénomène de « réabsorption du commentaire » dans les plissements géologiques des terrains textuels...

Fantôme d'introduction, désir d'être prise pour ce qu'elle n'est pas tout à fait, ma pauvre préface tire une langue comme ça pour arriver à joindre les deux bouts : postface pour le premier demi-livre de *Gyroscope*, liminaire pour la seconde moitié, elle ne fait ni une ni deux, tout au plus fonctionne-t-elle comme une interface. Plaque tournante.

À moins qu'elle ne soit, en fin de comptes, une ammonite : préface-fossile, tournant et retournant, d'un programme à l'autre, incrustée symétrique entre les tomes, entre les époques VII et VIII des *Œuvres complètes* de Michel Butor.

À la réflexion, les matières de rêves et autres textamorphoses de Butor ne pouvaient qu'être à l'enseigne de Faust, habité du démon de la connaissance. Une fois de plus, la planète aura tourné, le portrait de l'artiste se sera déplacé, révélant une nouvelle face cachée. L'écrivain, démultiplié et partagé, tel Faust *en passe de* transformation, n'écrit pas seul. Butor, c'est le Portrait de l'écrivain en plus-d'un-Faust.

Mon Faust, Paul Valéry³⁶ :

On a tant écrit sur moi que je ne sais plus qui je suis. Certes, je n'ai pas tout lu de ces nombreux ouvrages [...]. Mais ceux dont j'ai eu connaissance suffisent à me donner à moi-même, de ma propre destinée, une idée singulièrement riche et multiple [...].

Il résulte de tout ceci que ma vie, telle qu'il m'en souvient, se mêle de toutes ces vies non moins imaginaires, mais non moins authentiques, que l'on m'a attribuées.
[...]

Mais il importe peu. C'est cela qui est moi. Le passé n'est qu'une croyance. [...] Ce que j'ai fait, ce que j'ai voulu faire, ce que j'aurais pu faire sont à l'état d'idées également vivantes devant moi ; et je me trouve également capable de toutes les aventures que ma mémoire me représente ou que mes biographes me prêtent.

Reprenant le portrait dessiné par Valéry, Butor fait de Faust la figure paradigmatique du rêve – rêve qui nous fait plus grands que nous. Faust, pour Butor, est toujours *plus d'un*. Comme l'écrivain.

Lequel, brasseur de pâte en fermentation, risque de devenir à son tour « bien culturel ». Lieu commun. Singulier, toutefois, à chaque interprétation. C'est pourquoi, à l'opposé du monument, l'Œuvre de Butor ébauche continuellement un Hors

36. Paul Valéry, *Mon Faust* (ébauches), *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 283-284.

(d')œuvre qui résiste à la consommation. C'est là que s'articule l'autre aspect du dilemme faustien façon Butor : à savoir, le problématique rapport du créateur aux conditions et aux moyens de production. *Votre Faust* en considère les enjeux, les transposant en variations scéniques où le directeur devient employeur méphistophélesque, inquiétant double / diable du musicien Henri dont il tente l'ambition. Même lorsque Henri rompt le contrat (« Je ne veux plus que ce soit un Faust »), c'est le directeur qui reste maître de la scène théâtrale par le boniment final. Ou plutôt qui reste maître des ambitieux phantasmes de l'artiste puisque, aussi bien, c'est à l'intérieur de ce dernier que se pose le dilemme. Perpétuellement rejouable.

Ce sera donc *Votre Faust* dans le dispositif imaginé par Michel Butor et Henri Pousseur c'est-à-dire : la figure de tous les possibles, avec un public qui « joue » en direct, en studio ou par téléphone.

Mesdames, Messieurs, nous pèserons vos votes tout à l'heure [...]. Vous aurez pendant cette seconde partie, 4 possibilités d'intervention, 4 seulement, dont j'aurai plaisir à vous expliquer les modes à mesure. Mais je tiens à vous dire tout de suite que l'utilisation de ces quatre possibilités vous permet de renverser totalement la décision de votre majorité que nous allons bientôt connaître³⁷.

Henri Pousseur, évoquant dans un entretien les difficultés rencontrées lors de la première théâtrale à la Scala de Milan, en 1969, de cette œuvre sans précédent, dont la démarche, choquante par son ouverture et son hétérogénéité, a eu besoin de temps pour être comprise, rappelle qu'il y eut aussi « quelques tentatives partielles, dans les studios de radio, avec des acteurs qui disaient le texte, parfois même un public qui “jouait”, en studio ou par téléphone : et ça marchait³⁸ ! »

Votre Faust présente ainsi le dispositif de ce qui, par excellence, ne peut pas *tenir parole* mais doit sans cesse en considérer les déplacements singuliers, et *réélaborer*. Pousseur remarque avec pertinence : « nous ne sommes pas de la famille des abstraits purs, ni des gens qui nient la réalité, qui la réduisent à la Culture. [...] C'est par la perception, élaborée, travaillée, qu'on a effectivement contact avec la réalité³⁹ ».

Dans sa facture à double pupitre et à multiples versions satellites, *Votre Faust* est aussi une sorte de gyroscope qui montre que la terre tourne et que l'œuvre, en présentant les vies imaginaires de Faust, en appelle à tous les rêves du monde. Et ne va pas sans *le partage des voix*.

M. C.-G.

37. Michel Butor, *Votre Faust*, *infra*, p. 961.

38. Henri Pousseur, Entretien avec Mireille Calle-Gruber, dans *Les Métamorphoses Butor*, p. 118.

39. *Ibid.*, p. 125.

ŒUVRES COMPLÈTES DE MICHEL BUTOR

- I. *Romans.*
- II. *Répertoire 1.*
- III. *Répertoire 2.*
- IV. *Poésie 1.*
- V. *Le Génie du lieu 1.*
- VI. *Le Génie du lieu 2.*
- VII. *Le Génie du lieu 3.*
- VIII. *Matière de rêves.*
- IX. *Poésie 2.*
- X. *Recherches.*
- XI. *Improvisations.*
- XII. *Poésie 3.*

La Chronologie générale, la Bibliographie et la Filmographie figurent dans le volume I, *Romans.*

Ouvrage publié avec le concours de la région Île-de-France.

Remerciements à Sarah-Anaïs Crevier-Goulet et Sofiane Laghouati, assistants de recherche.

© Gallimard : *Matière de rêves*, 1975 ; *Second sous-sol (Matière de rêves II)*, 1976 ; *Troisième dessous (Matière de rêves III)*, 1977 ; *Quadruple fond (Matière de rêves IV)*, 1981 ; *Mille et un plis (Matière de rêves V)*, 1985 ; *Gyroscope (Entrée lettres)*, 1996.
© Michel Butor : *Votre Faust*, 1977.
© Michel Butor : *Lettres sur la Chine*, 2001.
© SNELA La Différence, 30, rue Ramponeau, 75020 Paris, 2008 pour la présente édition.