



Le soleil derrière le vitrail du meurtrier: l'étude des éléments envoûtants dans l'Emploi du temps de Michel Butor

par Joanna Kotowska

Car le feu qui me brûle est celui qui m'éclaire.
(Étienne de La Boétie, *Sonnets*, VIII)

Existe-t-il des éléments qui mènent du désespoir à l'enchantement, de la dévastation à la délivrance? Michel Butor, dans son œuvre intitulée *L'Emploi du temps* et classé comme Nouveau Roman, offre une vision élémentaire qui répond bien à cette question. L'aquatique, l'ignée, l'aérien et le terrestre, présents de la première jusqu'à la dernière page du roman, s'unissent pour constituer l'univers butorien, qui est, d'un côté, sournois et étouffant et, de l'autre côté, fascinant. Pendant que Gaston Bachelard élabore dans ses six ouvrages une conception paisible du monde pénétré par quatre puissances positives coexistant avec l'homme, l'auteur de *L'Emploi du temps* semble suggérer que les éléments sont avant tout pourvus de caractère ambivalent qui se manifeste dans la polarisation de la réalité romanesque. Celle-ci, oscillant entre deux extrêmes, se montre tantôt maudite tantôt munie d'un charme envoûtant. Butor se lance dans une exploration audacieuse de ces dualités, souvent délibérément omises par Bachelard. Il inspecte la facette obscure des quatre puissances, pour effectuer par la suite une volte-face vers une perspective contraire qui aborde l'aspect positif de l'élémentaire, ce qui est justement notre centre d'intérêt dans le présent article. Cependant, il n'est pas possible de parler de l'univers envoûtant que suite d'une étude de son côté horrible; parfois, il est nécessaire que les belles images surgissent, appelées par la loi du contraste, de ténèbres les plus profondes pour apprécier leur véritable valeur.

LES QUATRE FLÉAUX ÉLÉMENTAIRES

L'Emploi du temps s'ouvre sur la scène de l'arrivée de Jacques Revel, un jeune Français effectuant un stage d'un an dans une entreprise anglaise, dans une ville



imaginaire de Bleston. Le protagoniste qui est à la fois le narrateur du récit décrit ses aventures dans un journal intime où il note au début son premier contact avec la cité qui l'accueille de manière bien désagréable: elle se montre sombre, sale et pluvieuse. Mais ce n'est qu'une partie de sa caractéristique. Au fur et à mesure, le protagoniste découvre que la ville est dotée d'une sorte de physique et de psychique humaines qui la rendent un personnage du roman. Comme le remarque Gabrielle Frémont (1978: 445), Bleston "n'apparaît plus comme une entité bien délimitée mais comme une personne en chair et en os, avec des 'entrailles', du 'sang', des 'yeux' et un 'visage'". Et en dehors de ce corps anthropomorphe, la ville est munie d'un caractère méchant et détestable, comme en témoignent les termes tels la "colère", la "vengeance" ou le "sarcasme" utilisés par le narrateur pour décrire le tempérament de Bleston. D'ailleurs, selon Claire Mazaleyrat (2008: 24), c'est déjà l'étymologie du nom de Bleston – *Belli Civitas*, la ville de la guerre – qui constitue la justification ultime de sa violence *naturelle* car inscrite dans ses fondements.

Animée d'un esprit maléfique, la cité tourmente ses habitants malchanceux aussi bien directement, par son infernale force ensorcelante, qu'indirectement, par l'intermédiaire de l'eau, du feu, de l'air et de la terre. Tandis que la puissance mentale de Bleston agit principalement sur la psychique des victimes, les quatre éléments sont ses agents "matériels" qui permettent d'atteindre les hommes réellement, de se coller à leur peau vive et vulnérable. Puisque la ville a "réussi à asservir, à soudoyer" (Butor 1956: 355) les quatre puissances, elle s'est emparée de leur pouvoir et a transformé l'élémentaire en instrument de sa rage. Les quatre fléaux ravagent le terrain embrassé par leur tutelle malfaisante et affligent les habitants de Bleston. Quoique chacune de ces calamités ait son propre domaine d'action, il n'est pas rare de les voir se joindre et opérer ensemble dans l'intention d'intensifier leur impact.

Dans *L'Emploi du temps*, l'élément aquatique est présent sous trois formes principales: celle de la rivière, de la pluie et des boissons. La rivière Slee, dont le nom rappelle les mots anglais "slime" (la boue) ou "sleaze" (sordide), est trouble et marécageuse. Ses canaux visqueux dégagent des exhalaisons nauséabondes qui salissent l'air et empoisonnent les gens. Les notions de la fraîcheur, de la limpidité et de la force purificatrice que Bachelard trouve essentielles pour la caractéristique de l'eau n'ont rien à voir avec l'aquatique blestonien. En tant que substance du mal et symbole de la stagnation putride, la Slee perd même son caractère primaire, nourricier ou fertilisant, attribué d'habitude à l'eau (Bachelard 1942), ce qui permet d'en parler dans les catégories anti-maternelles. Sous sa deuxième forme, l'élément aquatique dispersé dans l'atmosphère de Bleston se condense en brume ou en pluie. Celle-ci, "noire et froide" (Butor 1956: 372) ronge les cœurs des habitants, les attriste et les enfonce dans un état de lassitude dont le prolongement mène à l'anéantissement mental. Pareille à des "barreaux mouvants", comme François Mauriac a nommé la pluie (Mauriac 1964: 104), la pluie blestonienne constitue une sorte de prison qui empêche les hommes de sortir et, une fois sortis, elle leur impose les mêmes vêtements imperméables couleur de boue et la même allure, courbée et hâtive. Sous sa troisième forme, l'eau se présente en tant que boissons. Bien qu'elle revête les apparences diverses du thé, du café ou de l'alcool, elle ne perd jamais ses qualités essentielles, à savoir la noirceur et la consistance poisseuse, et ne procure ni réconfort ni chaleur.



Or, Bleston, un monstre avide de pouvoir, ne se contente pas de maîtriser un seul élément et s'empare des espaces célestes qu'elle métamorphose en deuxième fléau. Pendant que l'air bachelardien est imaginé doux, léger et azur, parcouru aussi bien par des nuages duveteux que par des oiseaux joyeux, l'aérien blestonien, représenté par le ciel gris, les brouillards désagréables et le vent gluant, est décrit comme "amer, acide, charbonneux" (Butor 1956: 11). Le soleil transparaît rarement à travers une lourde couverture nuageuse du ciel constamment chargé. Ce climat asphyxie aussi bien dans le sens littéral que métaphorique. En outre, la salissure de l'air de la ville maudite semble se moquer de la pureté céleste postulée par l'auteur de *L'Air et les songes*; Revel qualifie "cette transpiration, cette terrible exhalaison de Bleston" de "venimeuse, insidieuse, alourdissante, ralentissante, décourageante" (Butor 1956: 131).

L'élément terrestre est la troisième calamité et, en même temps, le troisième moyen d'opprimer les habitants de Bleston. Dans *L'Emploi du temps*, la dialectique bachelardienne de la dureté et de la mollesse tellurique s'efface en ne laissant place qu'à la viscosité omniprésente dans laquelle on s'enlise: la boue désagréable recouvre les trottoirs quelle que soit la saison, colle aux vêtements et tente à les transpercer. Dans les rares endroits non couverts de fange, la terre anti-maternelle produit une végétation pauvre qui se résume souvent à "l'herbe rase et malade" (Butor 1956: 183), même en plein été, alors dans le temps de l'épanouissement de la nature.

Le dernier fléau qui pèse sur la ville maudite est l'élément ignée. Bien loin du "bonheur calorifique" de *La Psychanalyse du Feu*, il s'avère un destructeur malin qui, tapi sous la trompeuse apparence d'un foyer bienveillant ou d'un radiateur chaud, guette le moment propice pour agresser. Il suffit un instant de mégarde pour que la chaleur alors agréable devient brûlante et les flammes, apparemment domestiquées, de nouveau dangereuses. Et si Bachelard mentionne le côté obscur de l'élément igné qu'est la destruction, ce n'est que pour parler ensuite de renouvellement. Au contraire, les incendies qui se perpétuent fréquemment dans toute Bleston, tels les manifestations de la fureur de la ville, n'ont aucun autre but que de dévaster les bâtiments et de nuire aux citadins. En bref, la haine bouillit à l'intérieur du monstrueux organisme de la cité malicieuse et s'exprime à travers les éléments déchaînés.

UNE LIQUER FABULEUSE DU PUR CIEL BLU

C'est justement dans le moment où la malveillance des éléments semble tout enfoncer dans un désespoir éternel, qu'apparaît leur facette contraire, jusque-là inconnue et insoupçonnée. L'origine de cette déchirure dans le tissu ténébreux de la réalité n'est pas naturelle, mais est à chercher dans une intervention extérieure, incarnée dans *L'Emploi du temps* par Jacques Revel. Quand le héros décide de se rendre au cinéma pour la première fois, il est encore inconscient qu'il y trouvera, par l'intermédiaire des productions cinématographiques portant sur les pays lointains bénis de l'élémentaire positif, une certaine libération de la sombre puissance de Bleston. Quoiqu'éphémère, car ne durant pas plus que la longueur du film, cette impression restera cependant particulièrement durable dans l'esprit du Français qui reviendra souvent au cinéma s'enfoncer dans les paysages charmants d'au-delà des terres blestoniennes.



Le film projeté est la première chose qui échappe à la toute-puissante "censure" de la ville méchante. Pour autant, Bleston semble en quelque sorte consciente de ce point faible, alors elle s'efforce de rendre ses cinq cinémas, à savoir le Gaiety, le Royal, le Continental, l'Artistic et le News Theater, les plus repoussants possible. Il ne suffit que de penser à deux exemples parmi ces "sanctuaires des images" (Butor 1956: 66) pour se forger une vision générale de chaque bâtiment de ce type. Le cinéma nommé ironiquement Gaiety est, lors de la saison hivernale, "recouvert [...] de glaces dans son entrée" (Butor 1956: 122), alors inhospitalier bien avant le vestibule. Et à la sortie, l'impression du malaise ne fait qu'agrandir: la porte à peine fermée, la pluie s'abat rageusement sur les spectateurs, comme pour les punir d'avoir assisté à une séance interdite. Quant au Théâtre des Nouvelles, son intérieur s'avère encore plus désagréable qu'était la façade du Gaiety: la salle est froide, les fauteuils sont très inconfortables et toute l'atmosphère semble "mal aéré[e], dense de la fumée des pipes qui trouble les images" (Butor 1956: 128). Pourtant, si un spectateur déterminé n'est toujours pas gêné par cet inconfort, Bleston ne peut faire plus rien pour le forcer de sortir.

Telle une récompense d'avoir vaincu plusieurs inconvénients, le film commence. Curieusement, il semble que Bleston a contrôle sur tout, jusqu'aux menus détails, excepté les ouvrages projetés dans les cinémas. La puissance malveillante de la ville se brise de quelque manière sur cet écran fragile et tremblant, y trouvant sa limite. James Jenkins, collègue de bureau de Revel qui n'a jamais osé quitter Bleston, fréquente le Théâtre des Nouvelles régulièrement, car celui-ci constitue sa seule "fenêtre par laquelle il entrevoit, de quels yeux avides, le reste du monde et les autres villes" (Butor 1956: 128). Plus Bleston s'efforce de rendre les visites au cinéma rebutantes, plus Jenkins – et puis aussi Revel – ouvre ses "yeux avides" pour promener son regard sur les beaux paysages lointains, affamé de vues plaisantes qu'on cherchera vainement à Bleston. Se trouver loin de la ville maudite, alors se mettre hors de son influence néfaste pour au moins un moment, produit des conséquences considérables sur Revel, tandis que James Jenkins, n'ayant jamais courage d'y réagir, reste passif; il se contente de dévorer des yeux ces substituts de la réalité enregistrés sur la pellicule. Peureux, il préfère ne pas bouger de son état misérable, car toute activité signifierait la destruction du petit monde tranquille qu'il s'est construit. Au contraire, Jacques Revel, blestonien temporaire et à contrecœur, se paît des images du ciel azur et des eaux limpides montrées par les films afin de les mémoriser soigneusement et d'y puiser par la suite la force de lutter contre la ville. Abstraction faite des "superproductions en technicolor" (Butor 1956: 300) ou des dessins animées que le protagoniste regarde assez distraitement, les séances auxquelles Revel prête attention sont les multiples documentaires-voyage dits travelogues portant, entre autres, sur le Canada, la Nouvelle Zélande, la Crète, la Sicile, San Francisco, Athènes, Petra et Bombay. Parmi eux, trois courts métrages l'intriguent particulièrement: celui sur la Crète, celui consacré aux Athènes et à Petra. Les trois réalisations sur la Grèce remplissent son esprit des images merveilleuses des "eaux transparentes" (Butor 1956: 129), de la terre "tapisé[e] d'herbe fine" (Butor 1956: 279) et des anémones (Butor 1956: 129), du "ciel pur et bleu du désert orientale" (Butor 1956: 160), de "l'or des pierres blanches [...] au-dessus du vert calme des aloès" (Butor 1956: 324) et, avant tout peut-être, de "la ville *vivante*, renaissante



et baroque” (Butor 1956: 297)¹. Revel se nourrit de ces paysages jusqu’au point de transposer leur force éthéré au niveau matériel, en l’imaginant liquide, ayant forme d’un élixir miraculeux et réconfortant, alors pourvu de traits du lait maternel, si célébré par Gaston Bachelard. Comme le narrateur l’affirme, il a goûté à ce plaisir lors d’une séance au Théâtre des Nouvelles où il a “contemplé ce soir, les ruines d’Athènes [...], où [il a] bu, ce soir, cette liqueur fabuleuse [...] qui ruisselait sur les pierres du haut du pur ciel bleu” (Butor 1956: 318). Quoique la pureté aérienne, incarnée par l’azur céleste, est le véritable objet du désir revelien, il n’est possible de l’atteindre qu’à travers l’élément aquatique jouant un rôle de médium, ou mieux un condenseur, grâce auquel l’immatérielle idée de la pureté se rend comestible en tant que boisson. Le vocabulaire doux et imagé révèle la fascination du héros de *L’Emploi du temps* du monde peuplé par les éléments bienveillants qui communiquent à l’espace entourant la beauté, l’énergie et la vie.

Charmé par les paysages inhabituels, dont chaque petite image contredit vivement la réalité de la ville où il est enlisé², Revel revient quelques fois au Théâtre des Nouvelles pour revoir les mêmes courts métrages et pour se laisser saturer des vues admirables. Étant sorti du cinéma, le protagoniste essaie de retrouver les traces de ces endroits exotiques autour de lui: il guette les rarissimes jours ensoleillés à Bleston et, ceux-ci arrivés, il implore leur aide par les mots: “Soutien-moi, beau temps” (Butor 1956: 152). Le temps qui se voit adressé si ardemment semble répondre à la demande de Revel et les quatre puissances blestoniennes sous forme des phénomènes atmosphériques se métamorphosent pendant quelques instants en leurs contraires et déploient leurs charmes. La pluie interminable cesse brusquement, le “ciel séducteur” (Butor 1956:181) fond son épaisse couche de nuages et reprend la teinte presque bleue (Butor 1956: 148), le vent câlin caresse le visage de Revel (Butor 1956: 167), le parfum des roses se répand dans l’air (Butor 1956: 152), le “beau soleil poudroyant” (Butor 1956: 149) adoucit agréablement la température et fait miroiter la Slee dans un spectacle formidable (Butor 1956: 190, 289). Bien que Revel n’ait pas d’illusions sur le véritable but de cet “allègement de [...] chaînes” (Butor 1956: 152) par la ville et ne s’abandonne pas à son atmosphère abracadabrante, il se laisse un peu enchanter par chaque moment charmant et se permet d’admirer le beau temps qui dévoile une facette coquette de Bleston, soudainement attrayante. L’apostrophe du protagoniste de *L’Emploi du temps* lancée à ce temps agréable, citée avant, prouve qu’il pressent la complicité de l’élémentaire bienveillant dans sa délivrance. Les grandes puissances de la nature, cachées sous l’aspect météorologique, peuvent le renforcer dans la lutte contre la suite des jours mornes de la plupart de l’année.

Tout comme le film constitue une sorte de “rempart mental” contre la force de la cité, le bâtiment du cinéma paraît un “rempart matériel”: quoique contrôlé par Bleston, alors rendu froide et inhospitalier, il crée un abri provisoire pour des spectateurs regroupés à l’intérieur (Butor 1956: 329). Tant bien que mal, la bâtisse protège les gens contre la boue noirâtre des rues, éclaboussée par les voitures, et contre la pluie glaciale flagellant

¹ Nous soulignons.

² Butor semble tomber délibérément dans les stéréotypes dans la description de la Grande-Bretagne, dont Bleston est la représentation. L’Angleterre est habituellement associée par les Européens à un pays pluvieux, où la nourriture est fade et les boissons détestables. Les images paradisiaques de la Grèce permettent d’accentuer le contraste manifeste entre ces deux endroits. D’ailleurs, lorsque Revel rêve de la Grèce, il rêve en réalité au retour symbolique vers les origines de la culture européenne.



impitoyablement les rares passants des gouttes mêlées aux cristaux de neige sale. Dans un milieu si atroce, un refuge quelconque est meilleur que rien. Nonobstant, trouver l'abri contre la ville au sein de cette ville même reste paradoxal. Bleston manifeste son courroux en *brûlant*, dans le sens à la fois littérale et figuré, de colère incontenable et pourtant vaine. Revel apprend le matin

par les affiches du *Bleston Post* [...] qu'hier au moment même où [lui et Jenkins] contempl[aient] sur l'écran du Théâtre des Nouvelles, sous le ciel pur et bleu du désert oriental, ces sombres flammes de pierre brillant, ces braises d'une ville romaine [...], pendant ce temps, un grand hangar brûlait dans le onzième le long de la Slee. (Butor 1956: 161).

Quelle ironie regarder le feu métaphorisé sur une pellicule et évoqué par les notions des "flammes" et des "braises", pendant que le feu réel ravage la ville! Et pourtant, le même scénario se répète (Butor 1956: 320), laissant supposer que chaque fois que Revel évoque l'élément igné vu dans les films, un incendie s'attaque à quelque bâtisse blestonienne. Que ce soit une vengeance sublime projetée par la ville méchante ou une étrange et peu probable coïncidence, le message igné arrive à son destinataire. Troublé, Revel avoue: "je n'ai pu me défendre de l'impression que cette information m'était en quelque sorte personnellement destinée, j'ai songé aux flammes qui dévorent Athènes dans la dernière tapisserie du Musée, au ciel rouge derrière la ville de Caïn dans le Vitrail de l'Ancienne Cathédrale" (Butor 1956: 161). Il est clair que la cité traite le protagoniste en adversaire redoutable, alors elle lui adresse ses jeux subversifs qui ont un double rôle de la provocation et de l'avertissement. D'ailleurs, ces manifestations de la furie blestonienne canalisées dans des duels ignés ne sont pas sporadiques et Revel en connaît les causes: "Les incendies ont toujours été fréquentes à Bleston, mais depuis quelque temps, ils semblent se multiplier [...]. Tout cela n'est que cauchemar provoqué par l'opium des exhalaisons de la Slee, la lassitude, la superstition de Bleston, et la contagion du mauvais temps" (Butor 1956: 161). À présent, il n'est plus étonnant que le protagoniste range le mauvais temps parmi les majeurs facteurs destructeurs.

Dans ce climat délirique et cauchemardesque, qu'est le résultat du pacte conclu entre les ténébreuses puissances élémentaires, s'accomplit dans l'esprit de Revel la première étape d'une prise de conscience. Les films-stimuli et les films-substituts de la réalité montrent l'existence d'un monde magnifique rempli d'éléments positifs, digne d'en rêver la nuit et de le chercher le jour, et éveillent ainsi un désir libérateur d'apathie qui pousse le héros à l'action. Est-ce d'ailleurs un simple hasard que les deux substantifs, le "rêve" et le "réveil", se fondent si facilement dans le nom du Français, en créant cet inquiétant "Rêve(i)"?

ENTRE LE RÉEL ET L'IRRÉEL

Pourtant le fait de sortir du cinéma ne signifie pas forcément le retour à la réalité. Tout au contraire, une fois réveillé de l'engourdissement – telle une particule lancée au mouvement – Revel se met à chercher des endroits intéressants pour qu'ils le délivrent du



poids accablant de la quotidienneté de Bleston. Dès que Revel apprend, par hasard, l'existence du Bleston Museum of Fine Arts, appelé par la suite simplement le Musée des Tapisseries, il circule entre le réel et le mythologique, figuré sur les œuvres d'art textile. Bien que les salles de l'édifice soient remplies des objets différents, comme les meubles, les pièces archéologique, l'argenterie ou les peintures, ce sont les tapisseries Harrey (en nombre de dix-huit) qui occupent la place centrale du Musée. Ces "grandes illustrations de laine, de soie, d'argent et d'or" (Butor 1956: 228), pour lesquelles tout le bâtiment avait été construit, représentent les scènes tirées de la mythologie grecque, en l'occurrence, elles racontent l'histoire de Thésée. Cependant, ce n'est pas la thématique ancienne qui éblouit Revel; en fait, il ne reconnaît tout de suite que le sujet d'un seul panneau, celui qui montre la mort du Minotaure égorgé par le prince. Ce qui l'attire véritablement, c'est le charme subtile de l'élémentaire terrestre et l'évocation du feu métaphorisé:

[I]l m'est difficile de retrouver ma première impression devant cet ensemble prestigieux [des tapisseries] [...] bien que, *dès le début, j'en suis sûr, j'eusse été ému par les paysages, par les arbres notamment, [...] représentés aux quatre saisons de l'année, [...] en bourgeons, en pleines feuilles de tous les verts, en pleine fantasmagorie de douces flammes, ou les branches nues.* (Butor 1956: 88-89)³.

Ce paysage arboré qui envoûte Revel, revient encore quelquefois dans son récit dans les rôles hétérogènes: initiatique, comme le montre la citation ci-dessus, alors celui qui attrape le regard et introduit dans l'univers mythologique brodé sur les panneaux; descriptif, qui présente les types et les fonctions différents d'arbres, tel le moment où Revel admire les "arbres élancés, printaniers, ormes et bouleaux", ou les "chênes d'automne, leur grosses branches courbes" (Butor 1956: 205) ainsi que les affreuses "arbres déployés comme de lanières de fouets" et les "arbres instruments de supplice" (Butor 1956: 205), dont se servent les criminels légendaires Sinnis et Cercyon afin de torturer les voyageurs; et le dernier rôle, référentiel, alors celui qui fournit les repères spatiaux (ou plutôt méta-spatiaux, car oscillant entre le monde réel et mythique), se résume dans la déclaration de Revel: "les tapisseries du Musée [...] m'ont si souvent servi de termes de référence dans ton déchiffrement, Bleston, dont les arbres m'ont fait découvrir certains de tes arbres" (Butor 1956: 388-389). Les autres descriptions des tapisseries ne consacrent autant de place à l'élément terrestre sublimé dans l'image végétal; en revanche, elles mettent en relief l'eau et l'air, ou bien font allusion au feu, comme dans le cas de ce premier panneau reconnu, celui présentant le Minotaure, parsemé par trois éléments: sur une quinzaine de lignes s'entrecroisent "le rivage", "la mer", "le bateau", la couleur "bleue", le "vent" et le "sang" (Butor 1956: 88), ce liquide particulier, à mi-chemin entre l'aquatique et l'ignée.

Tout comme les arbres poussant dans le sol blestonien qui se superposent dans la conscience de Revel à ceux représentées sur les tapisseries, les personnes réelles habitant la ville lui rappellent les héros des mythes grecs. Et ainsi, tandis que le Français se voit Thésée (Butor 1956: 227) ses amis, Ann Bailey, sa sœur Rose et Lucien Blaise incarnent, respectivement, Ariane, Phèdre/Perséphone et Pirithoüs/Dionysos. Bien sûr, le choix des personnages n'est pas aléatoire, car les péripéties des héros mythiques trouvent leurs analogues situationnels dans la réalité de Bleston: Ann-Ariane, dont le fil tissé d'amour

³ nous soulignons



aurait pu délivrer Revel-Thésée du grand labyrinthe de la ville de Caïn, se trouve abandonnée par son bien-aimé et décide de se donner à Lucien, pareil au dieu Dionysos. Rose Bailey, cette Phèdre pour qui Revel-Thésée refuse Ann-Ariane, est comparée aussi à Proserpine, "la reine de l'empire des morts" (Butor 1956: 227) dans lequel il n'est pas difficile de reconnaître le portrait de Bleston infernale. Revel-Thésée accompagne le jeune Blaise-Pirithoüs dans sa "descente aux enfers" (Butor 1956: 227), qu'est l'arrivée à la cité maudite, et lui facilite la conquête de Rose-Perséphone. Après plusieurs tristes événements qui lui arrivent, Revel suit l'exemple de Thésée et quitte la ville.

Peu à peu, le protagoniste de *L'Emploi du temps* s'enfonce dans ce jeu étrange où l'imaginaire bouscule le quotidien, jusqu'au point de ne plus percevoir les deux réalités comme distinctes, mais comme fortement entrelacées. Dans les descriptions des tapisseries Harrey, Revel insère les descriptions des salles du Musée, comme si elles faisaient partie de l'exposition, ou bien comme si on badinait avec l'espace-temps en passant tout naturellement du tissu au brique et de la Grèce antique au Bleston contemporain: "dans la quatrième salle, à l'angle de Greek Street [...] j'ai vu à droite de la porte que je venais de traverser, un autre géant au visage encore plus bestial, tué par le même jeune homme en cuirasse, dans un paysage de fourrés noirs et des grottes" (Butor 1956: 205). Et puis, "[j]e me suis approché de la grande Ariane debout sur le rivage de la mer [...] qui, dans la salle suivante, à l'angle de Museum Street et de Roman Street, repose endormie, abandonnée sur le rivage d'une île montagneuse" (Butor 1956: 206-207). Revel localise les personnages du géant Procruste vaincu par le Thésée conquéreur et d'Ariane esseulée sur le plan de la cité. De plus, les noms des rues semblent prolonger l'envoûtement des tapisseries, en se référant au Musée et à ses collections; par ce fait, ils dédient les ruelles blestoniennes à l'univers d'au-delà de Bleston, assimilé par la ville et pourtant resté magnifique.

Fasciné par l'énigme des grands panneaux de laine, Revel revient plusieurs fois au Musée pour les contempler en détails. Les tapisseries, signées seulement d'un nombre et d'un titre laconique, incitent le visiteur à chercher lui-même de l'éclaircissement sur leur sujet ou à renoncer d'avance. La curiosité aiguïlée par le mystère pousse le protagoniste à combler son ignorance de la mythologie, en puisant les renseignements dans le guide de Bleston. Le long chemin vers la compréhension des événements, des personnages et des divers symboles représentés sur les dix-huit tapisseries, enchaînées logiquement en une histoire complète tissée par Plutarque, constitue un défi qui occupe Revel pendant plusieurs semaines. L'examen mené scrupuleusement, scène par scène, débouche sur un triple résultat, bien que le protagoniste ne s'attende qu'à un seul. Le premier, tout à fait prévisible, est la création d'un inventaire de l'univers mythique dont Revel devient spécialiste. Le deuxième, assez surprenant pour le héros, est le bénéfice purement mental: Revel se rend compte que ce "labeur d'éclaircissement et de fouille" (Butor 1956: 173) l'a enrichi considérablement et a apporté à sa vie une valeur supplémentaire:

[S]i ce travail d'approche m'avait été épargné, si j'avais eu d'emblée à ma disposition un catalogue semblable à celui-ci par lequel je sais maintenant les noms de tous ces criminels exécutés, de toutes ces femmes, de tous ces lieux, les tapisseries n'auraient pas pris dans ma vie autant d'importance. [...] [J]e n'aurais pas cherché plus loin, je ne serais peut-être jamais revenu dans ces salles, tandis que, déjà engagé dans l'exploration de cette contrée d'énigmes, lorsque j'ai eu entre les mains ces



renseignements, j'ai pu les estimer aussi précieux que maigres, en extraire toute l'information. (Butor 1956: 204).

Le troisième fruit de cet effort de la recherche et de la déduction, le moins attendu et pourtant le plus important, s'avère l'entrée au stade préparatoire d'une quête véritable, obscure, polyvalente et marquée par des actes criminels: celle qui mènera le Français au pied des deux Cathédrales blestoniennes. Le savoir conquis difficilement mais couronné de succès l'incite à entreprendre un labeur plus exigeant. Une fois l'épreuve passée, Revel voit son admission à l'apprenti détective signée. Désormais, il s'enfonce dans la substance de la ville pour dépasser son apparence terrible et la redécouvrir en tant que milieu doté de plusieurs dimensions fascinants. Le Français se sent prêt à répéter après Créon, le personnage d'une pièce de Jean Cocteau que "les secrets les plus secrets se livrent un jour à celui qui les cherche" (Cocteau 2003: 130).

LES GARDIENNES DES ÉNIGMES

Quoique l'aventure avec les Cathédrales commence avec l'achat fortuit d'un roman policier dont le titre ambigu *Le Meurtre de Bleston* attire le regard intrigué de Revel vers la vitrine du librairie Baron's, alors au début du séjour du protagoniste à Bleston, ce n'est que plus tard, avec la découverte du cinéma Théâtre des Nouvelles et du Musée des Tapisseries, qu'elle pourra prendre son véritable ampleur. Grâce à ce nouveau "guide" de Bleston, les deux édifices sacrales, la Nouvelle et l'Ancienne Cathédrales, cessent d'être les monuments inconnus et deviennent pour le protagoniste des endroits mystérieux de ses pérégrinations infinies. Chaque fois qu'il y pénètre, elles lui montrent une autre facette de leur visage complexe, car les églises sont à la fois témoins architecturaux des siècles antérieures, dépositaires des histoires et des légendes, les arènes de l'imaginaire en tant que décors pour un roman policier, lieux du culte chrétien presque oubliés et, enfin, demeures pour les éléments. Les quatre puissances y apparaissent le plus souvent sous apparences métaphoriques ou allusives, leur présence rarement directe et pourtant manifeste dans chaque Cathédrale à sa propre façon.

Puisque *Le Meurtre de Bleston* débute sur la phrase présageant un crime sournois: "The old Cathedral of Bleston is famous for its big stained glass window, called the Window of Murderer..." (Butor 1956: 72), Revel-apprenti détective se sent obligé de s'initier auprès des Cathédrales afin d'arracher de leur entrailles la solution de l'énigme qu'elles cachent, celle-ci pouvant être, à son tour, la clé au déchiffrement de toute Bleston. Le Français tente de se familiariser avec les monuments, même si leur résistance semble presque tangible. Son premier contact avec les Cathédrales se passe sous le signe des éléments hostiles; l'aérien, l'aquatique et le terrestre s'allient pour convaincre Revel de renoncer à son plan: le jour brumeux et humide s'étend au-dessus des pavés sales sur lesquels se forment, devant deux sanctuaires, des flaques gluantes remplies de "boue presque liquide" (Butor 1956: 67), en sorte de lui gêner le passage; et quant aux marches des pierres menant à leurs portes, elles sont construites pour faciliter, en théorie, l'accès aux Cathédrales, mais paraissent plutôt défendre l'entrée contre chacun qui chercherait, comme Revel, à troubler le silence des nefs, recouvrant un secret inscrutable. En montant sur les escaliers



froids et glissants, le protagoniste tombe à plat ventre dans la crasse bourbeuse et poussiéreuse (Butor 1956: 68), et pourtant, habitué aux obstacles élémentaires de la ville malveillante, il se relève sans se décourager et continue son entreprise.

S'étant glissé à l'intérieur de l'Ancienne Cathédrale, Revel se retrouve dans une atmosphère lourde et pénible, à peine éclairée par une lumière morte venant des vitres salies. Cette bâtisse religieuse, datant du Moyen Âge, se montre un domaine principalement biélémentaire, c'est-à-dire, elle abrite le feu et l'eau dans toutes leurs formes: sur quelques autels *brûlent les cierges* entourés d'un halo de l'*humidité* (Butor 1956: 68) et la verrière célèbre, fabriquée au seizième siècle et appelée le Vitrail du Meurtrier du fait de soulever l'histoire de Caïn avec l'image du fratricide dans la partie centrale, est marquée par "les *flammes* et les sombres *eaux*" (Butor 1956: 120)⁴. Même une *lampe* – l'exemple bachelardien du feu domestiqué (Bachelard 1961: 16-17) – suspendue au milieu du chœur et censée dissiper un peu l'obscurité du sanctuaire, a une "petite *flamme* vacillante dans son vase de verre *rouge*" (Butor 1956: 96)⁵ et projette une lumière couleur du feu, telle une préfiguration nocturne du spectacle lumineux diurne. Car lors du jour ensoleillé, les rayons transparaissent par la grande verrière de la Cathédrale et baignent les murs de l'église dans la teinte rouge, prédominant dans le Vitrail du Meurtrier: "Un rayon de soleil traversait la flaque de sang ruisselant des blessures d'Abel, et venait s'écraser [...] sur la paroi du transept, en une tache rouge qui bientôt s'est éteinte" (Butor 1956: 91). Par surcroît, Revel se sent personnellement concerné par le spectacle, parce que ce

sang rouge [s'est mis] à couler comme une teinture épaisse depuis les blessures d'Abel [...] jusqu'en bas, comme une lente averse dans tout le ciel rouge de la cité, [...] puis, débordant du Vitrail, à couler sur les murs et sur les dalles, même sur les bancs, même sur mes mains [...] comme si j'étais condamné au meurtre. (Butor 1956: 258).

Sous influence du soleil, le sang, ce liquide aux traits ignés solidifié dans des éclats de verre colorés, s'éveille à une vie singulière, flamboyante et éphémère, s'emparant pour quelques moments de tout espace entourant, de toute surface possible, pour s'y refléter. Aux yeux émerveillés et terrifiés de Revel, cette transformation momentanée s'exerce sur un niveau bien plus profond; une fois de plus, l'irréel se mêle au réel et la lumière rougeâtre imprégnant les mains du protagoniste le rend presque co-coupable du premier crime biblique. Le jeu captivant des deux puissances élémentaires demeurant dans l'Ancienne Cathédrale, renforce encore le climat mystérieux de l'édifice et pousse Revel à se renseigner auprès d'un ecclésiastique sur cet intrigant Vitrail du Meurtrier. Le clerc lui fournit plusieurs informations d'ordre historique ou religieux, et raconte quelques anecdotes pour mieux illustrer ses dires, mais les explications semblent toujours éloignées de l'essentiel. Le héros de *L'Emploi du temps* s'aperçoit que ces paroles infirmes, car insuffisantes et dépourvues du pouvoir elucidateur, n'offrent, en fin de compte, que des justifications illusoires. Aucune information ne permet de se forger une idée claire et cohérente, et, en conséquence, les questions prolifèrent. Pourquoi consacrer une verrière immense à Caïn et son histoire criminelle? Quel est le but de placer, à droit, tout un défilé

⁴ nous soulignons.

⁵ nous soulignons.



grandiose des villes maudites, depuis Babel, Sodome et Gomorrhe jusqu'à la Rome impériale, tandis que les villes saintes sont représentées à gauche, à ce "côté de la réprobation" (Butor 1956: 96), sur les vitraux minuscules du déambulateur? D'où vient une différence flagrante entre les villes damnées, dont les images magnifiquement conservées sont exhibées en-dessus des autels, et les cités bénies, dont il ne reste que quelques fragments? L'énigme et l'ambiguïté suggèrent que les constructeurs des verrières "avaient voulu montrer, à travers l'illustration même de la lecture officielle de la Bible, *qu'eux y découvraient autre chose!*" (Butor 1956: 99)⁶. N'ayant nul moyen de résoudre cette énorme devinette, Revel décide de suivre le conseil de l'ecclésiastique et d'aller voir la deuxième cathédrale blestonienne. Ainsi, une ligne d'alliage se tracera-t-elle entre un univers biélémentaire de l'Ancienne Cathédrale et un étonnant monde tétraélémentaire de la Nouvelle Cathédrale.

La grande bâtisse construite au dix-neuvième siècle, le "nouveau chaînon de cette piste intrigante" (Butor 1956: 146) que le protagoniste parcourt, ressemble à un énorme aquarium avec son intérieur plongé dans une lumière "quasi sous-marine" (Butor 1956: 146). Mais toute suggestion de vie s'anéantit aussitôt que Revel remarque une stupéfiante galerie des silhouettes recouvrant les murs de la Nouvelle Cathédrale: il s'avère que le sanctuaire est plutôt un jardin zoologique surnois, dont les animaux sont autant étrangers à la vie que la pierre froide dans laquelle ils ont été sculptés. Les chapiteaux, les nefs et les transepts de l'édifice sont ornés de toutes sortes d'espèces animaliers et végétaux, regroupés dans les ensembles tels les invertébrés, les insectes, les oiseaux, les mammifères et les diverses races humaines; il n'en manque pas de plantes ni de minéraux. La faune et la flore, la matière organique et inorganique, toute une richesse terrestre s'y trouve représentée avec plus ou moins d'exactitude. Il n'échappe pas à l'œil attentif de Revel que parmi les sculptures l'artiste a arrangé un bras entier pour y figurer les animaux-symboles des quatre puissances: "les poissons, les grenouilles avec la salamandre aussi, les lézards, les serpents, les tortues, les oiseaux" (Butor 1956: 164). Le rassemblement de ces espèces différentes dans une même rangée semble intentionnel: le poisson, la salamandre, le serpent et l'oiseau représentent, respectivement, l'eau, le feu, la terre et l'air. Ce premier animal est naturellement l'élémentaire du milieu hydrique, le deuxième est habituellement considéré comme un avatar de l'ignée (cf. Paracelse ou Nicolas Montfaucon), et dans les deux derniers, Gaston Bachelard voit soit un "archétype terrestre" matérialisé en reptile ayant forme d'une racine vivante (Bachelard 1946: 264) soit l'incarnation sublime du ciel pur exprimé par la figure aviaire (Bachelard 1943: 93)⁷ Qu'avait voulu dire le sculpteur, en alliant les quatre éléments dans cet univers désormais *complet*? D'ailleurs, l'énigme de la Cathédrale n'atteint son point culminant que lorsque Revel remarque la statue de la Vierge Marie à l'auréole composée de mouches, c'est-à-dire d'insectes emblématiques de Bleston.

⁶ Nous soulignons.

⁷ Michel Mansuy (1967: 333) souligne la tendance du philosophe à animaliser les éléments. En poursuivant la méthode de l'auteur de *L'Eau et les rêves*, nous mettons à part, pour le présent article, les élémentaires "classiques", attribués traditionnellement aux quatre puissances naturelles, tels les sylphes ou les elfes (les créatures aériennes), les ondines ou les nymphes (les génies aquatiques) et les gnomes (les esprits telluriques), en faveur des élémentaires animaliers formés en prenant en considération leur relation symbolique avec un élément particulier.



Perdu dans son travail cryptographique, le protagoniste cherche avec entêtement quelque éclaircissement mais, contrairement à ses attentes, ni le prétendu "guide" de la ville, le polar *Le Meurtre de Bleston* dont l'intrigue criminelle se déroule dans cette église, ni même le "petit ouvrage qu'[il] venai[t] d'acheter dans la Nouvelle Cathédrale" (Butor 1956: 200) n'en fournissent la moindre justification.

Et pourtant, ce moment de désespoir se montre révélateur: Revel commence à se rendre compte que la quête de la vérité qu'il a entreprise n'aboutira à aucune fin, car la résistance des deux Cathédrales est la résistance de toute Bleston. Quand l'impossibilité de vaincre cette opposition devient évidente, le protagoniste comprend que sa délivrance de la sombre puissance blestonienne ne réside pas dans la résolution du mystère des églises, ni même celui de la ville entière, comme il en était persuadé avant, mais s'accomplit dans l'action et dans le travail acharné de déchiffrement. Le long cheminement parmi les obstacles, les pièges et les secrets l'ont déjà libéré, par le fait même de le réveiller d'un triste engourdissement de la quotidienneté, dans lequel pataugent ses concitoyens. Une fois son stage à Bleston terminé, Jacques Revel s'empresse de partir, en laissant les deux édifices sacrales veiller silencieusement sur leur énigme, et emmène avec lui la conscience du rôle non négligeable des Cathédrales dans sa vie.

LE QUADRILATÈRE SINGULIER

Bien qu'il n'ait pas résolu le plus grand mystère de la ville, Revel ne part pas désolé, car il a gagné la conscience que le secret véritable de Bleston se trouve bien loin des deux sphinx en forme de Cathédrales. Le protagoniste découvre que la cité n'est pas mauvaise jusqu'au fond et, quant à sa méchanceté, elle exerce *de facto* une fonction positive: les menaces et les éclats de colère offrent à celui qui sait les utiliser une possibilité de s'éprouver, de d'éveiller. S'abritant au cinéma, Revel se laisse embaumer de l'arôme de l'air ensoleillé s'exhalant de courts métrages sur la Grèce; au Musée de Tapisseries, il s'enfonce dans un espace où l'art textile se mêle au mythique et à l'élémentaire; et, finalement, aux Cathédrales, il enflamme son imagination par le désir ardent de dévoiler le mystère sculpté dans les murs ou figuré sur la verrière. À la fin de son séjour, le protagoniste change son attitude: "du même coup, cette ville, je l'ai vue elle-même dans une nouvelle lumière, comme si le mur que je longe depuis mon arrivée ici [...] soudainement s'amincissait" (Butor 1956: 324). Par ce rempart ébréché qui entoure l'univers sombre de Bleston pénètre la clarté d'une fraîche perspective, la preuve définitive que le pouvoir primordial du feu – élucider – quoique dénaturé par la ville, est retrouvé. Le langage adopté par Revel, rempli de cet ignée réduit à son aspect lumineux, alors le plus sublime selon Bachelard, témoigne de sa nouvelle position envers le monde, bien plus *lucide* qu'au début. À présent, "chaque jour, éveillant de nouveaux jours harmoniques, transforme l'apparence du passé" par une "accession de certaines régions à la lumière" (Butor 1956: 388).

La poétique de l'élémentaire mijotée avec l'inconnu intrigant s'avère revigorant. Observé attentivement, l'univers blestonien dévoile ses multiples dimensions et gagne du charme indéniable. L'intérêt que Revel porte à l'eau, au feu, à l'air et à la terre l'arrache à la somnolence afin de l'orienter vers une figure géométrique significative, tracé par les quatre bâtiments. Aux sommets du quadrilatère singulier se rencontrent les édifices dont



le choix semble bien réfléchi, puisque chacun de ces endroits renvoie à un autre et les aventures qui s'y déroulent, s'encouragent réciproquement dans leur développement à mesure que Revel termine certaines étapes de sa quête. Du savoir transmis directement par les films on passe vers une connaissance conquise laborieusement car précédée par une longue recherche, et on finit sur un savoir impossible, nécessitant un effort considérable mais futile. De toute façon, le protagoniste de *L'Emploi du temps* parvient à dépasser les apparences terribles de Bleston, en trouvant le soutien au sein même de la ville. Désormais, le soleil qui transparaît à travers le Vitrail du Meurtrier s'étend sur tout univers butorien et le remplit d'une multitude de couleurs, inquiétantes et enchanteresses.

BIBLIOGRAPHIE

- Butor M., 1956, *L'Emploi du temps*, Minuit, Paris.
Bachelard G., 1938, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris.
Bachelard G., [1942] 2009, *L'Eau et les rêves*, José Corti, Paris.
Bachelard G., [1943] 2009, *L'Air et les songes*, José Corti, Paris.
Bachelard G., [1946] 2004, *La Terre et les rêveries du repos*, José Corti, Paris.
Bachelard G., [1948] 2004, *La Terre et les rêveries de la volonté*, José Corti, Paris.
Bachelard G., 1961, *La Flamme d'une chandelle*, PUF, Paris.
Cocteau J., 2003. *La Machine infernale*, Grasset, Paris.
Frémont G., 1978, "Dé-lire Butor", *Études littéraires*, vol. 11, n° 3, pp. 441-458.
Mansuy M., 1967, *Gaston Bachelard et les éléments*, José Corti, Paris.
Mauriac F., 1964, *Thérèse Desqueyroux*, Grasset, Paris.
Mazaleyrat C., "La Carte et le plan, fils d'Ariane de L'Emploi du temps de Michel Butor et de Topographie idéale pour une agression caractérisée de Rachid Boudjedra", *Revue Textimage*, n° 2, 2008,
<http://www.revue-textimage.com/03_cartes_plans/mazaleyrat.pdf > (7 février 2012).

Joanna Kotowska, doctorante à l'Université de Wrocław (Pologne). Auteur du Mémoire de Master « Les Quatre Éléments dans l'œuvre de Michel Butor: une lecture (anti)bachelardienne de *L'Emploi du temps* ».

kotowska.joanna@gmail.com