

Mené, Mené, Thecel, Upharsin : textes, images et énigmes chez Rembrandt et Butor

Rebecca Josephy

Number 119, 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1086336ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1086336ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Department of French, Dalhousie University

ISSN

0711-8813 (print)

2562-8704 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Josephy, R. (2021). Mené, Mené, Thecel, Upharsin : textes, images et énigmes chez Rembrandt et Butor. *Dalhousie French Studies*, (119), 141–156.
<https://doi.org/10.7202/1086336ar>

Article abstract

In the first part of the article, I examine Rembrandt's Belshazzar's Feast in light of Butor's interpretation of Rembrandt's sight/blindness paradox. In the second part of the article, I then outline the numerous ways in which Belshazzar's Feast flourishes in Butor's own *L'Emploi du temps*. While numerous researchers have highlighted the importance of biblical intertextualities in this novel – Cain and Abel, Babel, the Apocalypse – Belshazzar's Feast has been largely overlooked, despite being central to the text. Through a detailed analysis of both Rembrandt and Butor's representations of Belshazzar's Feast, I argue that, for both artists, the traditional distinctions between text and image blur when the mysterious and divine letters in this biblical scene cease to necessarily form words.

Mené, Mené, Thecel, Upharsin : textes, images et énigmes chez Rembrandt et Butor

Rebecca Josephy

Dans un épisode biblique à la fois mystérieux et saisissant, une main détachée d'un corps humain se met à écrire un message sur le mur d'un palais babylonien au cours d'un repas organisé par le roi Balthazar :

Le roi Balthazar donna un grand festin pour ses seigneurs, qui étaient au nombre de mille, et devant ces mille il but du vin. Ayant goûté le vin, Balthazar ordonna d'apporter les vases d'or et d'argent que son père Nabuchodonosor avait pris au sanctuaire de Jérusalem, pour y faire boire le roi, ses seigneurs, ses concubines et ses chanteuses. On apporta donc les vases d'or et d'argent pris au sanctuaire du Temple de Dieu à Jérusalem, et y burent le roi et ses seigneurs, ses concubines et ses chanteuses. Ils burent du vin et firent louange aux dieux d'or et d'argent, de bronze et de fer, de bois et de pierre. Soudain apparurent des doigts de main humaine qui se mirent à écrire, derrière le lampadaire, sur le plâtre du mur du palais royal, et le roi vit la paume de la main qui écrivait. Alors le roi changea de couleur, ses pensées se troublèrent, les jointures de ses hanches se relâchèrent et ses genoux se mirent à s'entrechoquer. (Dn 5, 1-6)¹

L'association du texte et de l'image dans cet épisode biblique du Livre de Daniel se manifeste de façon évidente. Les doigts autonomes écrivent bien des mots, mais c'est un spectacle aux yeux de tous, exposé aux mille invités sur un mur vierge et éclairé comme une peinture. En outre, le sens du message n'est pas immédiatement intelligible. Pour le roi Balthazar, les mots écrits sur le mur – *Mené, Mené, Thecel, Upharsin* – apparaîtront donc comme une série d'unités linguistiques vides. Il saura, certes, que ces lettres font partie de l'alphabet hébreu et que le message est écrit dans une langue inconnue de lui² ; or, sans signifiant correspondant au signifié, ni sons correspondant aux lettres, les mots n'agiront plus, pour lui, comme des mots.

Cette incompréhension devant l'inscription le pousse à faire appel à un sage juif de la région – Daniel – et c'est dans la transformation de l'image en texte et du texte en image que l'énigme se joue et se dénoue. Selon l'interprétation avancée par Charles Simon Clermont-Ganneau, le « *mené* » en araméen équivaut au « *mina* » hébreu, une valeur monétaire, le « *thecel* » au « *shekel* » et le « *peres* », version singulière du « *parsin* »³, à la moitié d'un « *mina* »⁴. Or, au lieu d'interpréter les mots dans leur sens

1 Dans cette étude, nous utiliserons *La Bible de Jérusalem*, sauf indication contraire.

2 La capacité du roi Balthazar à comprendre l'inscription demeure un des sujets les plus complexes et discutés de cet épisode biblique. Le texte massorétique à la base de la majorité des traductions bibliques utilise le verbe « lire ». Ce choix de verbe ainsi que les références intertextuelles à l'épisode de Babel – sur lesquelles nous reviendrons dans cet article – semblent signifier que le roi ne connaissait pas la langue dans laquelle l'inscription a été écrite. Or, dans une ancienne version grecque de cet épisode, c'est plutôt le verbe « interpréter » qui est employé et dans le contexte du sixième siècle av. J.-C. le roi aurait dû avoir une certaine connaissance de la langue sémitique. Voir surtout la p. 264 de l'ouvrage de James A. Montgomery : *A Critical and Exegetical Commentary on the Book of Daniel*.

3 Le mot « *upharsin* » contient le mot « et » (« u ») qui nécessite un ramollissement de la lettre « p » qui le suit. Sans conjonction, le mot devient donc « *parsin* ».

4 Clermont-Ganneau est le premier à suggérer un lien entre les mots sur le mur et des valeurs monétaires dans son article « Mané, Thécel, Pharès et le Festin de Balthazar ». En 1878 il a découvert au Musée Britannique, une mesure babylonienne avec l'inscription « *peh, resh et sin* ». Or, le message sur le mur s'écrit avec un

premier, comme de l'argent, Daniel – présenté dans le premier chapitre comme un scribe royal – prend leurs équivalents verbaux : « mesurer », « peser », « diviser ». Le sens du message fatidique devient ainsi : « *Mené* : Dieu a mesuré ton royaume et l'a livré ; *Thecel* : tu as été pesé dans la balance et ton poids se trouve en défaut ; *Parsin* : ton royaume a été divisé et donné aux Mèdes et aux Perses. » (Dn 5, 26-28). Il ne s'agit pas cependant d'un jeu de mots fondé simplement sur l'absence de voyelle à l'écrit dans l'araméen. Le succès de l'interprétation du prophète biblique repose sur sa capacité à aller au-delà des permutations de lettres – à mettre de côté un pluriel ainsi qu'à voir les mots comme un ensemble. Les valeurs monétaires sont énoncées selon un ordre décroissant.⁵ Lorsque Daniel préfigure la mort de Balthazar, il recourt alors non pas au signifié de chaque mot, mais à l'image que cette décroissance évoque – celle de la disparition progressive du roi et de son royaume. Le dernier mot du message, « *parsin* », ajoute encore un relais visuel et métaphorique. Au-delà de son équivalent verbal, le mot a un double sens, signifiant également « Les Perses ».⁶ Le dernier mot sur le mur correspond au mot ultime du présage de Daniel, qui, lui, correspond à une nouvelle réalité géographique. L'épisode établit ainsi un va-et-vient entre mots et images, lisibilité et visibilité. Pour emprunter une formule de Liliane Louvel, les mots sur le mur ne sont ni texte, ni image, mais texte et image.⁷

L'objet de cet article consistera donc à comparer deux reprises de cette scène biblique – un tableau de Rembrandt, *Le Festin de Balthazar*, et un roman de Michel Butor, *L'Emploi du temps*, afin de voir comment ces deux artistes interprètent et représentent l'écriture sur le mur. Dans un premier temps, nous proposerons une analyse du tableau *Le Festin de Balthazar* de Rembrandt que nous compléterons par celle de Michel Butor, qui pose de façon judicieuse le paradoxe entre le regard et l'aveuglement dans l'œuvre du peintre. Puis, dans un second temps, nous verrons comment l'épisode du Festin de Balthazar se déploie dans *L'Emploi du temps*, car si la présence de certains épisodes de l'intertexte biblique – Caïn et Abel, le mythe de Babel, l'Apocalypse – a déjà été amplement explorée dans ce roman, l'attention des chercheurs s'est peu portée sur le Festin de Balthazar, épisode pourtant central, selon nous.

Avant cependant de continuer, la question est de savoir à quel titre comparer un peintre hollandais du dix-septième siècle et un écrivain français contemporain. D'abord, il faut préciser que l'art de Rembrandt exerce une influence considérable sur Butor. Ce dernier collabore régulièrement avec des peintres et a écrit une trentaine d'ouvrages sur la peinture⁸, et notamment – en ce qui nous concerne ici – un *Dialogue avec Rembrandt*

« *samech* », une lettre homonyme. Selon lui, ce changement de lettre pourrait s'expliquer par les différences entre l'hébreu et l'araméen.

5 Du moins c'est ce que croyait, sans doute, l'auteur de cet épisode. Le « *peres* » est la moitié d'un « *mina* » et le « *shekel* » est une cinquantième d'un « *mina* ». Dans un ordre décroissant l'inscription serait donc : « *mené, mené, pharès, thecel* » et non « *mene, mene, thecel, pharès* ». Une version grecque rassemblée et traduite par J. Ziegler en 1954 et connue comme « L'ancienne édition grecque » représente les mots dans leur vrai ordre décroissant. Selon JJ Collins, cette ancienne version grecque montre très probablement l'ordre original des mots. Collins émet alors l'hypothèse que les rédacteurs du texte massorétique ne connaissaient plus de façon fiable le sens premier des mots de l'inscription. Voir surtout page 251 de son ouvrage : *Daniel : A Commentary on the Book of Daniel*.

6 Selon une des interprétations proposées par Clermont-Ganneau, Nabuchodonosor sera métaphoriquement lié au « *mina* », le roi Balthazar, à un « *shekel* » et le royaume babylonien à un « *mina* » réparti entre les Perses et les Mèdes (p. 62). Cette théorie rend encore plus complexe le relais entre texte et image. Il est intéressant de noter que le Talmud emploie également le mot « *mina* » dans ce sens métaphorique où la valeur monétaire se rattache à la valeur morale d'un individu. Voir la note de bas de page « 96 » à la page 251 dans l'ouvrage de JJ. Collins : *Daniel : A Commentary on the Book of Daniel*.

7 *Le tiers-pictural : pour une critique intermédiaire*.

8 Relevons quelques ouvrages consacrés par Michel Butor à la peinture : *Les mots dans la peinture* (1969), *Illustrations I à IV* (1964-1976), *Diego Giacometti* (1985), *Dialogue avec Eugène de la Croix sur l'entrée des Croisées à Constantinople* (1991), *Le chemin du ciel et la chute des damnés : une lecture de Dierk Bouts* (2011), *Le musée imaginaire de Michel Butor* (2015).

Van Rijn sur Samson et Dalila. Il semble donc peu probable que ce romancier ne connaisse pas la version du *Festin de Balthazar* de Rembrandt.

Les deux artistes semblent, par ailleurs, partager une fascination pour le motif de l'inscription. À l'âge d'or de la peinture hollandaise, l'idée de représenter l'écriture est courante⁹, mais Rembrandt semble y prêter une attention particulière. Mise à part sa signature, une vingtaine de ses dessins et gravures¹⁰ comportent de l'écriture, et la gravure connue sous le nom « Dr. Faustus » constitue un véritable hommage à l'écriture, car celle-ci inclut un code énigmatique. On pourrait en dire autant de sa représentation du Festin de Balthazar qui elle aussi – nous allons le voir – est focalisée sur les jeux de l'écriture.¹¹ Quant à Butor, il entreprend une série d'études sur le phénomène de l'inscription : ainsi publie-t-il en 1969 l'ouvrage *Les mots dans la peinture* dans lequel il analyse, entre autres, le « Dr. Faustus » de Rembrandt¹², et, en 1987 paraît un article sur le même sujet, « Travailler avec les peintres ».

Enfin, c'est surtout le regard que ces deux artistes portent sur la nature du texte et de l'image qui les rapproche et qui comble le gouffre du temps et de l'espace. Dans un entretien avec Pierre-Marc Biasi sur l'œuvre d'Henri Michaux, Butor relève la tendance culturelle et religieuse à séparer brutalement les deux modalités : « Sous l'effet des grands dogmes monothéistes, l'Occident a établi une coupure radicale entre l'acte d'écrire et celui de dessiner en réservant l'idée de vrai au texte et en considérant l'image, plutôt païenne, comme source d'illusions et de mensonge » (p. 33). Dans l'œuvre de Michaux, Butor voit la remise en question de cette dualité et une réflexion fondamentale pour toute l'histoire de l'art du XX^e siècle. Citant Klee, l'écrivain affirme catégoriquement : « Écrire et dessiner sont semblables en leur fond » (*ibid.*).¹³ C'est un rapprochement essentiel comme nous l'explique Lucien Giraudo dans *Michel Butor, le dialogue avec les arts* lorsque celui-ci prône une lecture butorienne qui vise à faire disparaître « le cloisonnement des disciplines artistiques » (p. 28). Selon ce dernier « il s'agit, pour Butor, d'approcher l'ensemble des beaux-arts comme un langage universel originel qui aurait été perdu mais qui tend à se reconstituer lorsque l'œuvre d'art est suffisamment élaborée » (p. 40). En effet, le message dans le Livre de Daniel nous met simultanément face à un texte et à un dessin. Mais, dans les reprises de cette scène, cette double nature ne se traduit pas nécessairement, les distinctions traditionnelles étant souvent maintenues. Ainsi, dans le tableau de Pieter de Grebber (1625), un contemporain de Rembrandt et du siècle d'or néerlandais, une main émerge du ciel, mais elle ne produit ni traces, ni lettres. Chez Rembrandt et Butor, en revanche, une véritable hésitation transperce leurs œuvres, comme si ni l'un ni l'autre ne pouvaient envisager ce « *Mené, Mené, Thecel, Upharsin* » autrement que par une synesthésie de couleur, de calligraphies et de lettres.

9 Pour une analyse de l'emploi des inscriptions dans l'art néerlandais du XVII^e siècle, voir le chapitre « Looking at Words : The Representation of Texts in Dutch Art » dans *The Art of Describing* de Svetlana Alpers, p. 169-229.

10 Le nombre exact d'inscriptions est discutable, car l'attribution ou non de certains dessins à Rembrandt varie selon les experts.

11 La signature même de Rembrandt constitue une inscription à déchiffrer. À son prénom, Rembrandt ajoute un "d" énigmatique.

12 Voir p. 106.

13 Butor souligne, par ailleurs, son propre désir de transgresser ces frontières : « J'avais très envie d'être un peintre moi-même. J'aurais aussi eu envie d'être un musicien, et, ne pouvant pas être tout à la fois, je me suis résigné à faire de la littérature. Mais en faisant de la littérature, je m'efforce aussi de faire de la peinture et de la musique. Je cherche à utiliser le langage le plus possible de façon à le faire sortir des limites dans lesquelles on le maintient habituellement », « Travailler avec les peintres », p. 15.

Rembrandt et l'inscription cryptique

Examinons donc la peinture de Rembrandt (Fig.1).



Fig. 1 – Rembrandt, *Le Festin de Balthazar* (v. 1635), huile sur toile, 167,6 x 209,2 cm
London, National Gallery

Ce tableau, peint vers 1635, met en scène le moment culminant de l'action : la main trace son message funeste, le roi éprouve de la peur, il tremble et les pichets remplis de vin tombent comme des objets annonciateurs de la déchéance et comme un rappel de leurs origines frauduleuses. Bien que Rembrandt propose un cadre restreint de la scène dans laquelle ne figurent que six personnages, l'impact visuel est patent. Les regards des invités témoignent du choc, mais la source de leur émotion est inconnue, car ce qui est « vu », ne fait pas face aux spectateurs. En raison de l'angle de la table, il est difficile de préciser le rapport de chaque invité à l'écriture et à la main. Si nous traçons une ligne des yeux des invités à la destination apparente de leur regard, certains ont l'air de regarder trop haut, d'autres trop bas, ou c'est le roi qui est visé au lieu de la main et son écriture. Les angles se multiplient, comme si Rembrandt avait voulu mettre en valeur le caractère énigmatique de l'inscription. Non seulement le message en tant que tel est équivoque, mais il jette aussi la confusion dans l'assistance et de là dans le tableau. En effet, Rembrandt utilise la position des corps comme des obstacles à la compréhension. Les deux femmes qui auraient pu avoir une bonne vue de la scène, l'une en face du roi, l'autre tenant un pichet, sont bloquées – la première tourne sa tête, la deuxième est gênée par la main du roi.

Au niveau de l'écriture, texte et image se chevauchent. Rembrandt a peint un authentique alphabet hébreu. Il aurait pu imiter l'écriture hébreu de façon approximative comme bien d'autres avant lui,¹⁴ mais les lettres sont exactes. L'aspect pictural est

14 Tels Albrecht Dürer, Jan van Eyck, Rogier van der Weyden et Hans Holbein l'Ancien.

toutefois largement présent. Le contraste entre les pigments les plus sombres et les plus clairs, ce clair-obscur si emblématique de Rembrandt, prédomine ici. Le mur presque noir à gauche du tableau crée un arrière-plan profond sur lequel apparaissent les lettres brillantes. Le chandelier ne figure pas dans la scène, mais des rayons baignent la calligraphie de lumière et encadrent les lettres d'un cercle lumineux. C'est une inscription, certes, mais une inscription ayant une dimensionnalité, une couleur et une luminosité particulières.

Inscription également qui joue avec l'emplacement des lettres : le message est écrit verticalement de droite à gauche et non pas horizontalement. Ce choix d'écrire le message du haut en bas revient à l'influence de son ami et homme respecté dans la communauté, le Rabbin Menasseh ben Israel. Celui-ci servait de relais entre les juifs et les calvinistes et il fut l'auteur d'une série de livres destinés à un lectorat chrétien, dont un volume intitulé le *terminus vitae* qui évoque brièvement les interprétations juives de l'épisode du Festin de Balthazar. Dans un tableau qui accompagne son analyse, les lettres énigmatiques sont placées dans des colonnes, allant du haut en bas tout comme dans la peinture de Rembrandt.¹⁵ Cette représentation verticale puise ses origines dans les commentaires talmudiques qui, pour cet épisode, explorent notamment la question de l'écriture et des raisons qui rendent le roi et ses sages babyloniens incapables d'une part de lire les valeurs monétaires sur le mur, d'autre part de proférer leur propre interprétation. Impossible, selon la réflexion de ces rabbins, d'être un sage de la région sans être familier avec la langue des territoires et des peuples soumis. Le message avait donc été codé.

Le rabbin Samuel propose que les lettres apparaissent de haut en bas tout comme dans la peinture de Rembrandt. D'autres ont suggéré que le message était écrit à l'envers de gauche à droite, ou encore que des lettres de la fin de l'alphabet ont été substituées à celles du début.¹⁶ Dans *Rembrandt's Jews*, Steven Nadler souligne à quel point le tableau de Rembrandt constitue ainsi une célébration de la perspective juive :

In the seventeenth century, Christian writers either ignored or rejected the various rabbinic solutions to Belshazzar's perplexity. In artistic depictions of the subject, the issue is avoided as the words on the wall either appear in normal (and readable) Latin or are omitted altogether. Rembrandt alone showed an interest in the Jewish tradition. (p. 126).

En effet, en codifiant le message, Rembrandt semble montrer l'unicité de l'alphabet hébreu. Par l'absence de voyelles à l'écrit, par la correspondance des lettres avec une valeur numérique selon l'étude cabalistique de la « gématrie », l'Hébreu, comme l'affirme Désirée Mayer, « se lit comme une aventure intellectuelle » (p. 143). Et cette aventure exige que les sens comblent l'écart entre visibilité et lisibilité : il faut imaginer les voyelles absentes, il faut tracer et multiplier les correspondances entre les mots de même valeur et créer une géométrie de significations.

Chez Rembrandt, ce jeu entre lisibilité et visibilité est encore plus saillant, car le message sur le mur ne correspond pas tout à fait à la version de son ami le Rabbin Menasseh. Au lieu d'écrire « *Mené, Mené, Thecel, Upharsin* », il a peint « *Mené, Mené, Thecel, Upharsiz* ». Des examens aux rayons X de la peinture révèlent deux choses : premièrement, que la main écrivante a été déplacée à droite pour donner l'impression que la main est en train d'écrire et de montrer l'épisode à l'apogée de l'action. Et deuxièmement, que la bonne lettre (le *nun sofît*) était originellement

15 Reiner Haussherr est le premier à découvrir ce lien en 1963. Voir p. 144-148 dans « Zur Menetekel-Inschrift auf Rembrandts Belsazarbild ».

16 Voir l'édition Sancino du Talmud Babylonien (le traité *Sanhedrin*, *Seder Nezikin*, folio 22a).

présente.¹⁷ Les spécialistes de Rembrandt semblent d'accord sur le fait que cette différence de lettre est une erreur de la part de Rembrandt.¹⁸ Le « *zayin* » et le « *nun sofit* » se ressemblent, certes, et pourraient être confondus.¹⁹ Mais, c'est surtout le choix de la lettre qui complique l'interprétation. Le *zayin* et le *nun sofit* (le « n » final) ont la même valeur numérique, 7, selon la méthode gématrique du « *Mispar Katan* » - un calcul qui se base sur l'association de chaque lettre avec un chiffre.²⁰ Il est donc possible que Rembrandt ait voulu doublement encoder le message. Le *zayin* se termine, par ailleurs, avec la lettre « n », et s'avère donc conforme à une autre convention de la gématricie, « *Ofanim* », selon laquelle la fin du mot devient le début de la lettre de remplacement²¹ ; ou encore, le mot « *zayin* » a la valeur numérique de 67 (« *Mispar hechrachi* »), ce qui le lie traditionnellement et gématriquement au mot de la même valeur, « *Binah* », signifiant « compréhension » ou « connaissance ».

Ainsi, il faut dire que si c'est une erreur – et ici nous rejoignons les experts pour dire que cela en est très probablement une – quelle jolie erreur ! Non seulement elle semble mettre l'accent sur les jeux possibles avec le codage, mais aussi elle relève la difficulté d'être à l'extérieur d'un système langagier, soulignant notamment les origines babéliennes de cet épisode biblique. Le Festin de Balthazar a lieu dans la même plaine babylonienne, *Shinear* (Dn 1, 2), où la Tour de Babel se dressait et le Livre de Daniel est lui-même écrit en deux langues : l'Hébreu et l'Araméen. La confusion, le mélange et les problèmes de traduction incarnent toute la thématique de cet épisode et vont au cœur de l'ambiguïté qui règne entre « image » et « texte », car, ici, « Babel » se voit. Tant que le message sur le mur n'est pas décrypté, la scène du Festin de Balthazar est celle des égarements et du non-sens. Pour celui qui ne connaît pas la langue ou le message, toute l'apparence visuelle – les courbes de chaque lettre, l'épaisseur de la calligraphie, l'espace entre les mots – seraient plus frappantes. Pour reprendre le titre d'un ouvrage collectif sorti en 2004, nous serions dans une situation exemplaire de « Reading Images and Seeing Words ».²²

C'est un phénomène qui pourrait être compris au mieux à la lumière de l'expérience touristique, telle que la décrit Barthes dans *Le bruissement de la langue* :

[v]ivre dans un pays dont on ne connaît pas la langue, y vivre largement, en dehors des cantonnements touristiques, est la plus dangereuse des aventures [...] ; c'est plus périlleux (pour le « sujet ») que d'affronter la jungle, car il faut excéder la langue, se tenir dans sa marge supplémentaire, c'est-à-dire dans son infini sans profondeur. (p.88-89)

Lorsque les mots sont désactivés, indistincts, ne formant plus d'images cognitives, le « touriste » doit recourir à d'autres voies de compréhension. Dans une telle situation, il n'y a pas absence de signes, mais absence de signification. Le touriste doit compter sur les actions et le comportement des autres, le mouvement, le sentiment, le contexte etc., et

17 Pour une analyse détaillée voir p.59-63 dans *Reframing Rembrandt: Jews and the Christian Image in Seventeenth Century Amsterdam* de Michael Zell.

18 À l'exclusion de Shalom Sabar qui suggère dans son article « Between Calvinists and Jews : Hebrew script in Rembrandt's Art », que le déplacement de la main masque la fin du tracé de la lettre, le « *nun sofit* ». Voir notamment p. 390. Or, la partie supérieure et visible de la lettre nous semble plus conforme à un « *zayin* ».

19 Récemment, des recherches ont été effectuées sur la « déjudaïsation de Rembrandt » (cf. notamment Mirjam Alexander-Knotter, *The « Jewish » Rembrandt: the Myth Unravelling*, 2007). Cette erreur de lettre est donc citée comme un argument pour le manque de connaissances juives de la part de Rembrandt. Il est cependant patent que la représentation de Rembrandt est née d'un échange avec le rabbin Menasseh Ben Israel et d'une exégèse talmudique.

20 Cette méthode est plus complexe que la méthode conventionnelle de calcul « *Mispar Gadol* », car les zéros sont tronqués. C'est pourquoi le « *nun sofit* » qui a habituellement la valeur 700 devient remplaçable par la septième lettre de l'alphabet, le « *zayin* ».

21 Ici, l'association fonctionne dans le sens inverse : le *zayin* serait remplacé par le *nun*.

22 *Reading Images and Seeing Words*, éd. Alan English and Rosalino Silvester, New York : Rodopi, 2004.

cette réorientation est moins fiable. L'épisode biblique le montre bien. Le roi Balthazar est incapable de déchiffrer le texte et néanmoins il tremble. La présence d'une main détachée du corps humain qui s'anime est, certes, suffisamment choquante pour provoquer une réaction de peur, mais il nous semble que ce tremblement révèle une émotion bien plus profonde. Devant des mots censés diffuser un message, le roi n'éprouve-t-il pas plutôt un sentiment de panique, voire d'horreur, lorsqu'il cherche désespérément à s'accrocher à d'autres repères non textuels ? Autrement dit, le châtiment divin ne vient-il pas, avant la mort de Balthazar, au moment même où le message s'écrit sur le mur et que le roi se trouve terrifié non pas devant ce qu'il comprend, mais devant ce qu'il ne comprend pas ?

C'est précisément cette incompréhension qui nous met sur la piste de Michel Butor. Dans la sélection de tableaux qui compose son « musée imaginaire »²³, celui-ci retient une œuvre de Rembrandt – *Samson et Dalila* – dont il avait déjà proposé une interprétation dans *Dialogue avec Rembrandt Van Rijn sur Samson et Dalila*. Dans le texte de son musée imaginaire, Butor place ce tableau sous l'égide du diptyque « chambre caverne » (p. 146). Camera obscura, caverne platonicienne ? Butor brouille nos repères avec ce tableau qui représente l'aveuglement de Samson. Ce qui précède cet évènement, c'est la perte progressive du discernement : « scène de théâtre nocturne [...] les couvertures, les draps, la literie entière s'agit confusément dans la lumière et l'ombre, comme des vagues » (*ibid.*). Ce qui rend Samson impuissant c'est – plus que la perte de sa chevelure – son incapacité à reconnaître ses ennemis tapis dans l'ombre tout comme la volonté de Balthazar s'affaisse devant des lettres qu'il ne sait pas interpréter. Voir, dans ces œuvres, ce n'est pas savoir. Tel est le paradoxe de la peinture de Rembrandt selon Michel Butor : « Tous les yeux sont fixés sur les yeux qu'on aveugle » (Butor, *Dialogue avec Rembrandt*, p. 39). « Un tel peintre », poursuit l'auteur, « ne peut continuer qu'au-delà de l'aveuglement. Il lui faut démontrer que les autres sont aveugles malgré leurs yeux ouverts, leurs regards avides et fixés » (*ibid.*, p. 43).

Ce que nous montre donc Rembrandt lorsqu'il calligraphie le message divin, c'est, selon Butor, la panique liée à cette incapacité à comprendre : « ...devant un alphabet totalement étranger, mon regard est dérouté ; je reconnais qu'il s'agit bien d'une inscription à cause du système formé par les signes, mais elle constitue comme une zone de perdition » (*Les mots dans la peinture*, p. 139-140). Cette remarque survenant au cours d'une analyse sur des peintres qui se trompent justement de lettres nous met sur la voie du *modus operandi* de *L'Emploi du temps*.

Le Festin de Balthazar, Babel et *L'Emploi du temps*

Le roman écrit en 1956 (le deuxième roman de Butor après *Passage de Milan*) raconte l'année d'un Français, Jacques Revel, dans une ville britannique, Bleston. Ce « *Town* », (en changeant légèrement la prononciation de la ville) n'est en aucun cas « *blessed* ». Damnée, elle rejoint d'autres villes maudites, celles de Sodome, de Babylone. Le feu et la mort menacent à tout moment les bâtiments, le bruissement des mouches est envahissant, l'eau est sale, l'air asphyxiant, les rues labyrinthiques et les enseignes semblent se mêler, se multiplier, se fragmenter pour n'en faire qu'une seule : « *Mené, Mené, Thecel, Upharsin* ». La dernière lettre de la version singulière de ce message et composé de trois mots : « *Mané, Thecel, Pharès* »²⁴ s'inscrit sur le vitrail dans « L'Ancienne Cathédrale » de la ville. Elle contamine, par ailleurs, par sa correspondance sonore l'établissement, « Matthews and Sons », lieu où le protagoniste travaille. Lorsque Jacques, qui comme

23 Voir *Le Musée imaginaire de Michel Butor*.

24 Cette formule de trois vient de la traduction de Lemaître de Sacy. Il s'agit d'une erreur orthographique. Sans la conjonction « et », « u », le mot « Parsin » au singulier devient *Pares* et non pas *Phares*. Voir la note 3 de bas de page.

Daniel est un narrateur-scripteur, essaie de reconstituer par écrit ses expériences dans cette ville maudite, le « s » de « *Pharès* » semble se détacher du reste. (p. 246). Ce « s » seul, comme l'indique Brunel, « pourrait être celui qui distingue Matthew de Matthews ... » (p. 63). En effet, en plus de « Matthews and Sons », on note : « Plaisance Gardens »²⁵, « Amusements », « Mountains St. » « Lanes Park », « Ferns Park », « All Saints Park », voire « Bleston ». Même Jacques n'en est pas à l'abri. Dans cette ville, modelée comme l'indique l'auteur sur ses expériences à Manchester, les gens prononcent son prénom à l'anglaise avec un « s » vocalisé.

L'idée du déchiffrement – et plus précisément du « *Mané, Thécel, Pharès* » – infiltre ainsi les lieux, et ce dès le début du roman. L'incipit « [I]es lueurs se sont multipliées » réapparaît quelques lignes après la mention de « l'inscription 'Mané, Thécel, Pharès' dans le fragment du vitrail de Babylone » (p. 246) et place donc tout le roman sous les auspices de cette formule biblique. En arrivant en ville, Jacques doit décrypter la « masse de mots et de paroles » (Brunel, p. 61, 2013) qui l'entourent. Mais, il s'égare toujours dans la mauvaise rue (toujours plus au sud ou plus au nord qu'il ne le croit), et il se trompe souvent de bus. Bleston devient donc l'équivalent architectural du code qui nécessite des supports à la fois textuels et visuels pour y naviguer.²⁶ Jacques se procure un plan de bus, mais la carte ne suffit pas, car elle ne comporte pas le nom des rues. Il doit recourir ainsi à un deuxième plan avec du texte et il se sert de *L'Evening News* ainsi que des références qu'il trouve dans un livre policier, *Le meurtre de Bleston*. Pour suivre le trajet du narrateur et pour s'orienter dans le récit, le lecteur doit lui aussi se servir d'un plan fourni au début du roman. Entre la description de la ville elle-même et les plans de la ville, le lecteur se retrouve exactement dans la même position que Jacques le narrateur, assailli par des couches de texte et d'images, d'objets et de couleurs, de lettres et de numéros.

Ces supports visuels qui sont cependant censés représenter et organiser les lieux ne font que souligner l'aspect labyrinthique de la ville. Sur le plan de la ville (Fig. 2), la foire se situe dans huit endroits distincts (montrant sa nature itinérante), la rosace des points cardinaux est absente et les numéros correspondant aux douze quartiers de la ville n'ont aucune valeur réelle, car aucun repère n'existe en dehors de la ville (tant au niveau des directions qu'au niveau des lieux).²⁷

25 Parfois écrit « Plaisaantse Gardens », p. 185.

26 Butor consacre un chapitre, « La ville comme texte » à cette notion de déchiffrement dans *Répertoire V* :

« Par texte de la ville j'entends d'abord l'immense masse d'inscriptions qui la recouvre. Si je me promène dans les rues d'une métropole moderne, les mots m'attendent, m'assaillent partout : non seulement les gens que je croise parlent entre eux, mais surtout les plaques sur les immeubles, les pancartes à l'entrée des stations de métro, aux arrêts de bus, me permettent, si je suis capable de les déchiffrer, de savoir où je suis, comment aller ailleurs. Si je suis illettré à cet égard, me voici perdu, impuissant, livré à un incontrôlable guide ; je retombe dans une triste enfance » (p. 34).

27 Dans les premiers chapitres, le lecteur apprend que les voies ferrées mènent à différentes villes, même à une campagne pittoresque. Or, Jacques se retrouve déjà sous l'emprise de Bleston : « Jamais, ce qui montre bien à quel point je suis contaminé, à quel point ma volonté est droguée, je n'ai pris le train pour changer franchement d'air, et j'ai peur dans les quatre à cinq mois qu'il me reste à vivre ici d'être incapable d'aller chercher à l'extérieur le secours d'autres édifices, d'autres horizons, d'autres sols.

J'ai peur de ne pouvoir m'arracher à la sorcellerie de Bleston [...] » (p. 44).



Fig. 2 – Plan de la ville de Bleston

La majorité des rues, parcs et bâtiments figurent sur la carte, mais certains sont curieusement absents, comme la fameuse « Greek St. ». Cette rue, indéchiffrable comme celle du mythe de Thésée et du minotaure qu'elle symbolise, semble se créer au fur et à mesure de l'écriture, se manifestant au moment même où Jacques se retrouve devant des tapisseries de mythes grecs et de la ville d'Athènes (p. 205). Qui plus est, si « Alexandra Place » - en haut et au milieu du plan - a l'air de constituer un centre, puisqu'elle se place dans un cercle et à l'intersection de trois voies ferrées (Dudley Station, Hamilton Station et New Station), ce lieu fixe est d'emblée remis en question lorsque Jacques demande à un passant²⁸ s'il peut le diriger au centre et que celui-ci répond « quel centre ? » (p. 29). Jacques comprend dès lors qu'il aurait pu « lui dire tout aussi bien : 'l'Ancienne Cathédrale' ou 'l'Hôtel de Ville' » et que « Alexandra Place » était seulement « le premier exemple qui lui soit « venu à l'esprit » (*ibid.*). Le plan devient donc un *No Man's Land*, un lieu instable qui se place, tel que nous l'indique Andrea Goulet, dans la subjectivité du langage, entre fantastique et réalisme et même entre langues (« Butor's Bleston », p. 53-54). Parmi les lieux écrits en anglais : « All Saints St. », « Tower St. », « Green Park » etc., émergent des dénominations en français : « le grand Cimetière du sud », « la maison des Jenkins », ou encore, dans une formule bilingue : « le²⁹ Royal Hospital ». Comme l'indique Mireille Calle-Gruber, la ville – et le plan qui la représente – incarne la « topologie d'une Babel moderne » (p. 41).

Le déchiffrement décliné dans l'art et l'architecture de la ville

28 Ce passant finit par être Horace Buck, l'homme qui partage une haine aussi violente pour la ville.

29 C'est moi qui souligne.

Le processus tortueux du déchiffrement ne s'arrête cependant pas là. *L'Emploi du temps* est un roman à énigme. *Le Meurtre de Bleston* plonge Jacques dans sa propre enquête de détective. Ce texte est écrit par J.C Hamilton, dont le visage nous est inconnu : « à la place de la photographie, il n'y avait qu'un rectangle blanc » (p. 71). Il se lance ainsi dans des investigations pour démasquer l'auteur qui finit par être un certain George William Burton, un prolifique écrivain de romans policiers utilisant un pseudonyme pour – comme le récit nous le laisse entendre – assurer sa sécurité. En effet, lorsque Jacques découvre qu'un homme de la ville, Richard Tenn, a perdu un frère dans un accident d'auto et que sa maison « correspond pièce par pièce, meuble pour meuble » (p. 81) à celle de l'assassin du polar, il commence à se demander si « George William Burton, non content d'écrire une histoire de détective, n'avait pas joué lui-même au détective en la publiant » (*ibid.*). Ses craintes semblent, de toute évidence, se confirmer, quand ce dernier se retrouve à l'hôpital, renversé par une voiture. Le terrain est donc préparé et, comme tout bon roman à énigmes, les indices sont plantés pour être collectionnés, amassés et interprétés par un lecteur diligent. Le nom de Richard Tenn ressemble curieusement par son dédoublement de consonnes à celui de la victime assassinée dans le polar, Johnny Winn ; l'ami de Jacques trébuche sur le nom du détective, Barnaby Morton, en l'appelant Barnaby Burton ; la Morris noire qui renverse George Burton est la voiture que conduit à la fois le patron de Jacques, James Jenkins et Richard Tenn ; la bague avec sa mouche enfermée dans une bulle de verre de la mère de Jenkins revient à des moments clés dans le récit.

Des indices s'accumulent, se retournent, s'opacifient, et, dans un tour de force de *mise en abyme*³⁰, chaque lieu devient parlant : le Musée des Beaux-Arts (sujet auquel s'intéresse John Winn la veille de sa mort), les trois restaurants chinois qui donnent sur différents bâtiments : l'Oriental Bambou sur « l'Ancienne Cathédrale » (*l'incipit* du polar), l'Oriental Pearl sur la « Nouvelle Cathédrale » (lieu de l'assassinat de John Winn), l'Oriental Rose sur l'Hôtel de Ville, etc. Non seulement les divers espaces composent donc un atlas visuel à décoder, mais aussi les énigmes deviennent inextricablement liées à la culture esthétique de la ville.³¹ Lorsque Jacques visite le Musée des Beaux-Arts, Butor décrit minutieusement les salles qui exposent les couches d'une histoire artistique³² constituant la mémoire anthropologique³³ de la ville : les monuments funéraires trouvés dans le sol de la ville datant du deuxième ou troisième siècle, les robes et les meubles du dix-septième, les tapisseries et les vitrines de diverses époques, les peintures du dix-neuvième, ainsi qu'une dernière salle consacrée aux échantillons de la production locale (*L'Emploi du temps*, p. 87). Bleston, précise-t-il, est la ville des artisans. Elle appartient à ceux qui « filent, qui fabriquent et teignent des toiles » (p. 94), à ceux également qui « tissent [et] forgent » (p. 153). En effet, durant le seul moment où Jacques pense pouvoir se protéger contre l'hostilité de ses alentours, il s'achète un mouchoir de coton, un « talisman » « fait à Bleston et dans la matière de Bleston » (p. 67).

30 Lucien Dällenbach explique ainsi cette mise en abyme dans le roman : « exerçant une fonction de charnière entre l'intrigue à dominante policière et amoureuse et le pacte conclu avec Bleston, [Butor] transforme le 'récit d'une aventure' en 'aventure d'un récit' (J.Ricardou) et infléchit par là même la thématique antérieure dans un sens délibérément scriptural » (*Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, p. 154).

31 L'analyse de Dällenbach sur la mise en abyme dans *L'Emploi du temps* poursuit avec une analyse de l'art de la ville : « [I]es œuvres d'art ont l'appanage d'éclairer un présent individuel à la lumière du passé de Bleston » (*Le récit spéculaire*, p. 155). Pour une étude sur l'art dans le polar, voir le chapitre « Entre université et roman policier » dans *Littérature contemporaine et « histoires » de l'art* de Nella Arambasin. Voir également « L'art dans le polar » de Bernard Tadié dans *L'Art dans l'art*, ainsi que *Eyewitnessing : The Uses of Images as Historical Evidence* de Peter Burke.

32 Sudarsan Rangarajan voit ces collections comme des hétérotopies tel que les définit Foucault. Voir « Heterotopias and Collections in Butor's *L'Emploi du temps* », p. 27.

33 Pour une analyse du lien entre la vie souterraine et le roman policier, voir *Legacies of The Rue Morgue : Science, Space, and Crime Fiction in France* d'Andrea Goulet.

Il faut noter, par ailleurs, que sa haine même pour cette Nouvelle Babylone s'ajoute à celle qu'il voue à son art et à son architecture. La majorité des bâtiments tels que le Musée des Beaux Arts, Hamilton Station, le Musée de l'Histoire Naturelle, l'Hôtel de ville et l'Université datent de la fin du dix-neuvième siècle. Ils sont présentés sous un éclairage défavorable comme de mauvaises copies d'un original bien meilleur, ou encore comme des bâtiments froids, sans personnalité, telle l'Université qui a un beffroi que le narrateur décrit comme un « grand catafalque néo-gothique » (p. 66). Les effets de cette période de croissance et d'industrialisation – période de l'invention de l'ampoule – se répercutent toujours dans la ville : une épaisse « couche de crasse charbonneuse » (p. 136) couvre les bâtiments, la rivière Slee qui coupe la ville est polluée, les enseignes clignotent sans relâche, et l'air est contaminé d'une odeur lourde et violente.

L'Ancienne et la Nouvelle Cathédrale se dressent, en outre, elles-mêmes comme des modèles artistiques de deux périodes distinctes de la ville :

Pour ce roman, c'est évidemment Manchester qui m'a servi de modèle [...] mais j'ai ajouté deux cathédrales fictives qui sont un mélange des églises gothiques anglaises, de la basilique de Liverpool et de la Sagrada Familia de Gaudi, à Barcelone. (*Curriculum vitae*, p. 74)

La première, avec ses vitraux refaites au milieu du seizième siècle, commence par être valorisée, car elle comporte le fameux « Vitrail du Meurtrier ». Ce vitrail montre Caïn dans l'acte de fraticide et placé curieusement dans la position d'approbation – à droite. Au départ, le jugement dernier était censé être placé dans l'abside avec le « Seigneur assis au centre de la Jérusalem céleste » (*L'Emploi du temps*, p. 97), ce qui aurait permis de montrer Caïn dans sa position traditionnelle, à gauche ; mais, au moment du passage de l'Angleterre à l'anglicanisme, plusieurs vitraux ont été détruits lorsqu'une foule « fracass[a] le vitrail d'Abel avec des cailloux, et ceux des villes saintes » (p. 101). Pour Jacques, cette cathédrale personnifie donc la cruauté de Bleston et place ses habitants sous le signe de Caïn. Elle fait d'eux les descendants d'un meurtrier et explique leur penchant pour l'artisanat, car, dans cette œuvre de la Renaissance, l'artiste du vitrail « honorait en Caïn le père de tous les arts » (p. 95). L'édifice s'élève alors comme un chef-d'œuvre attestant de l'histoire de la ville, de ses habitants et de ses origines maudites.

En contraste, la « Nouvelle Cathédrale » a l'air, à première vue, d'un « reflet amoindri de l'Ancienne » (p. 156). Construite à la fin du dix-neuvième siècle (p. 102), elle incarne cette modernité si méprisée par Jacques. Située dans la proximité de « L'Ancienne Cathédrale », elle est décrite cependant sous une toute autre lumière : sa grande flèche s'élève parmi « les créneaux de l'Hôtel de Ville dans le halo des enseignes lumineuses qui s'allumaient et s'éteignaient » (p. 69). L'édifice fait montre également d'une esthétique unique – le texte laisse supposer une « construction bizarre » (p. 157). Dans le style de Gaudi,³⁴ elle est truffée de faune et de flore : un « ensemble d'ovoïdes, d'étoiles, de vases, de formes cornues et hérissées » forme le chapiteau des radiolaires ; à côté se trouve celui « des échinodermes [avec] les étoiles de mer, les oursins » ; un bras abrite « les poissons, les grenouilles, [...] les salamandres, [...] les lézards, les serpents, les tortues » ; un autre dépeint « les mammifères ; au milieu les singes » ; la nef contient « les invertébrés » et aux angles du transept des insectes ornent le mur (p. 163-164). La zoologie, les plantes, les organismes et une peinture bleue-marine quasi aquatique donnent au bâtiment une tonalité naturelle.

Les deux cathédrales se dressent alors dans une opposition totale comme « deux pôles d'un immense aimant perturbant la trajectoire des corpuscules humains dans leur

34 Pour une excellente description des similarités entre le bâtiment fictif et celui de Gaudi, voir « Butor and Gaudi : The New Cathedral in *L'Emploi du Temps* » de Jean Duffy.

voisinage à des degrés et dans des sens divers selon les métaux qui les constituent et les énergies dont ils sont chargés » (p. 263). Elles établissent également une affinité avec différents citoyens de la ville. George Burton alias J.C Hamilton commence son polar dans « l'Ancienne Cathédrale » et profite de toute occasion pour critiquer la nouvelle construction : « cette misérable farce », écrit-il, « this make-believe », « imitation vide d'un modèle incompris », « monument de sottises », « l'œuvre d'un singe radotant » (p. 157) ... aucune remarque sarcastique n'est épargnée. James Jenkins, en revanche, s'aligne du côté de la « Nouvelle Cathédrale ». Décrit comme un citoyen qui n'a jamais quitté Bleston, il devient le représentant même de ce nouvel édifice qui, depuis son érection, attire la plupart des catholiques de la ville.³⁵ Lorsque Jacques, influencé par les mots de Burton, et confiant dans son dédain pour l'art religieux de l'époque, critique la nouvelle construction et conseille à son patron de lire le polar, il ne voit pas encore le mal qu'il lui inflige. Ce n'est, de fait, que plus tard qu'il découvre, dans la chapelle de la Vierge, la statue qui ressemble curieusement à une jeune Madame Jenkins entourée, comme la bague qu'elle porte, par des mouches.³⁶

Or, si la « Nouvelle Cathédrale » est bien décrite comme excessivement ornementée avec ses insectes, ses organismes et ses nombreux amphibiens, c'est néanmoins elle qui finit par prendre le dessus. Dès sa première visite, sa puissance est incontestable. Jacques l'avoue bien :

J'avais été bien obligé de sentir qu'un esprit d'une étonnante audace y dénaturait violemment les thèmes, les ornements, et les détails traditionnels aboutissant ainsi à une œuvre certes imparfaite, je dirais presque infirme, riche pourtant d'un profond rêve irréfutable, d'un sourd pouvoir germinateur, d'un pathétique appel vers des réussites plus libres et meilleures ; oui « a distorted shadow », une ombre déformée, comme dit J.C Hamilton, mais ce qu'il n'avait pas su voir, c'était combien précieuse était cette déformation ! (p. 157).

Dans le mois précédant son départ de la ville (le 1^{er} septembre), Jacques a donc le sentiment qu'une énorme tortue avec des ailes de mouches, symbolique de cette « Nouvelle Cathédrale », plane au-dessus de lui et le paralyse sous une « carapace de bitume » (p. 338). Le 12 septembre, il rêve que le bâtiment s'anime « d'une scandaleuse respiration » et croît, de sorte qu'il se retrouve englouti avec la foule et « tous les édifices de la place à l'intérieur de [lui] » (p. 366). C'est un triomphe darwinien, certes, car il n'est bien sûr pas anodin, comme nous l'indique Jean Duffy, que la « Nouvelle Cathédrale » soit construite à la même époque que le « Natural History Museum » et que la tortue soit un des reptiles les plus anciens de la terre (p. 168). Mais, c'est un triomphe également du mythe. Engendrée par une ville placée sous le signe de Caïn, la « Nouvelle Cathédrale » s'imprègne de ce mal ancien, biblique et meurtrier, et, dans un fabuleux renversement œdipien, tue sa prédécesseuse.³⁷ Dans son article « Butor and the Power of Art », J.C. Davies relève la citation suivante chez Butor : « Tout évangile qu'on prend pour l'évangile est un apocryphe, foyer d'un massacre » (p. 115).³⁸ L'horreur s'empare de Jacques lorsque le nouvel édifice émerge comme une aura menaçante, renversant l'ordre, écrasant son père artistique, et avec celui-ci la notion du sacré.

35 Après les guerres de religions, l'Ancienne Cathédrale est redevenue catholique.

36 Les statues dans la « Nouvelle Cathédrale » ont été construites par E.C. Douglas, le père de Madame Jenkins. Voir p. 221.

37 L'image de la tortue meurtrière renvoie également au mythe de Thésée. Sciron, géant qui pousse ses victimes d'une falaise vers son complice reptilien, finit par être vaincu par Thésée. Une des dix-huit tapisseries exposées au Musée des Beaux Arts montre la scène avec l'énorme tortue « au milieu de restes humains déchiquetés » (p. 202).

38 Michel Butor, *Répertoire II*, Paris, Minuit, p. 240, cité dans « Butor and the Power of Art: the Quest of Jacques Revel », p. 115. Pour une analyse approfondie de cette thématique œdipienne, voir notamment p. 110-115 dans l'article de J.C. Davies.

Révélation ou la mise en exergue de l'intermédialité

Dans la dernière partie du roman, le lecteur comprend ainsi que parmi les nombreux mystères à décoder, c'est la ville et son lien à la création qui s'impose comme la vraie colonne vertébrale de l'œuvre – une découverte dans laquelle Jacques lui-même s'avère impliqué. « Je vous vois maintenant, rues de Bleston », s'écrie-t-il, « vos murs, vos inscriptions et vos visages ; je vois briller pour moi, au fond de vos regards apparemment vides, la précieuse matière première avec laquelle je puis faire l'or ; mais quelle plongée pour l'atteindre, et quel effort pour la fixer, la rassembler, toute cette poussière ! » (p. 357). Entre Jacques et Bleston s'établit ainsi un pacte. C'est l'année passée dans cette ville « rusée » et « venimeuse » (p. 131) qui est le véritable ferment de son écriture. Dans une image profondément symbolique, Jacques se retrouve donc lui aussi baigné dans le sang du meurtrier : « [...] débordant du Vitrail, à couler sur les murs et sur les dalles, même sur les bancs, même sur mes mains, surtout sur mes mains couvertes, teintées, imprégnées de cette épaisse couleur lumineuse, comme des mains de meurtrier, comme si j'étais condamné au meurtre » (p. 258). Son art, né du tourment de Bleston, ne peut donc se libérer que lorsqu'il s'imprègne de la ville et qu'il tue métaphoriquement son prédécesseur Burton.

Cette découverte nous projette, par ailleurs, dans un moment ultime de rencontre entre texte et image. Non seulement il existe une correspondance entre l'image de la ville et ses diverses inscriptions lorsque l'on comprend « je vous vois maintenant rues de Bleston » dans un sens littéral, mais derrière les masses de lettres et d'images se trouve cette idée³⁹ essentielle de symbiose entre ville et artiste : de la poussière de Bleston, des cendres, de « ses propres entrailles », émerge la flamme de l'écriture (p. 391). De fait, le nom même de Jacques, Revel, forme la moitié de « Révélation », qui vient du latin « velare », voiler. Son nom signifie donc ce qui n'est plus caché et introduit un réseau typologique⁴⁰ reliant le « *Mané, Thecel, Pharès* » de l'Ancien Testament aux *Révélation*s du Nouveau. Ce moment parfait, voire mystique où l'énigme est donc révélée, n'oblitérera-t-il pas, ne consume-t-il pas le « *medium* » même ? Autrement dit, dans l'instant de compréhension, ne sommes-nous pas face à l'union ultime du regard et du message.

Il en a bien été ainsi avec le tableau de Rembrandt. Le chandelier n'était pas présent dans la scène et néanmoins les lettres brillaient. Comme le dit bien Luisa Capodiceci, « [L'éclairage] est la révélation de la présence divine. La lumière de Rembrandt est supraterrrestre et confère à la peinture un sens mystique » (p. 21). Chez Butor on voit également apparaître, dans les dernières pages du roman, un éclairage, venu d'ailleurs, de l'extérieur, voire de ce brasier qu'est Bleston. Dans un tryptique comme le « *Mané, Thecel, Pharès* », lettres, images et sons se combinent, et c'est sur un mur de la ville que s'illuminent les mots qui donneront le signal de la fin :

... alors j'ai pu écrire sur une page toute blanche ces trois mots qui ne sont pas venus de moi, mais que j'ai lus au travers de ma fenêtre sur certains reliefs du mur de brique à gauche de moi, de l'autre côté de Copper Street⁴¹, soulignés par l'éclairage frisant, ces trois mots dont je sentais qu'ils résumaient tout ce qui

39 Le mot « idée » vient du verbe grec « voir ». Il est souvent lié à la notion de la perception, « l'eidolon ». Or, ici je distingue bien entre la perception de l'image et l'idée.

40 Voir *Figura* d'Erich Auerbach.

41 Le lien typologique aux révélations dans le *Livre de L'Apocalypse* est particulièrement saillant ici. Jacques habite à « 37, Copper St, Bleston 7 », il trouve cette chambre le 7 novembre et il commence à écrire ses mémoires sur la table dans cette maison sept mois après son arrivée à la ville. Ce chiffre compose bien sûr la colonne vertébrale du *Livre de l'Apocalypse* : il y a les sept lettres aux sept Églises, les sept sceaux, les sept trompettes, les sept visions de la Femme et de son combat avec le dragon, les sept fléaux des sept coupes, les sept tableaux sur le châtiment de Rome et finalement les sept visions finales de l'avenir.

m'était adressé dans cette sorte de bruissement qu'il me fallait entendre, ces mots que je n'ai fait qu'enregistrer : « Nous sommes quittes. » (p. 340).

Révélation ? Oui, bien sûr, mais pas celle à laquelle on s'attendait. L'énigme liée aux personnages de Bleston se dissout tout doucement pour donner lieu à un récit sur l'art, sur le processus créatif, sur la ville et ses deux cathédrales.

Le roman doit, de fait, selon Butor « tend[re] naturellement [...] à sa propre élucidation », créant une « indissociable unité » entre « réalisme, formalisme et symbolisme » (« Le roman comme recherche », p.13). Ce message divin qui représente donc le *telos* de l'année que Jacques passe dans la ville, est une formule qui concentre et rassemble les nombreux enjeux du roman. Le bruissement qui intervient comme un appel évoque ce bruit des mouches, si représentatif de la « Nouvelle Cathédrale ». Butor, comme le raconte Philippe Sellier dans son article « La ville maudite chez Michel Butor », a été frappé par un sermon sur les mouches de Saint Augustin (p. 126). Peut-être était-ce celui qui se trouve au septième chapitre de *La Cité de Dieu* où le philosophe se moque ouvertement de la supériorité de l'homme ?

Les hommes seraient-ils donc assez sots pour s'imaginer que la naissance d'un homme arrête si bien le développement de tous les autres germes, qu'une mouche ne puisse naître sous la même constellation que lui ? Car, si on admet la production d'une mouche, il faudra remonter par une gradation nécessaire à la naissance d'un chameau ou d'un éléphant (p. 98).

Dans la faune et la flore de la « Nouvelle Cathédrale » se retrouve donc ce puissant défi que les êtres naturels lance au *statu quo* et au catholicisme. Bruissement, de plus, qui par son association à « l'éclairage frisant », prend une qualité définitivement moderne, émanant d'un message qui s'inscrit de l'autre côté d'une rue prenant son nom du grand conducteur électrique, « Copper ». Le message de la fin rejoint alors celui du début, car l'œuvre s'ouvre sur l'arrivée de Jacques en ville et sur une inscription qui l'accueille, « clignotant à intervalle régulier » et également en trois mots comme le « *Mané Thécél Pharès* » : « Bleston Hamilton Station » (p. 9). Mots qui, dans le style si caractéristique de Bleston, font place, quelques pages plus loin, encore à un autre message : un nouveau « Bleston New Station » (p. 13).

Enfin, c'est un bruissement, un éclairage crépitant – un « SSSZZZZ » lancinant – qui nous ramène vers cette seule lettre restante de l'inscription, le « s » de « *Pharès* », « avec le doigt qui achève de la tracer » (p. 98). Butor, comme l'avait fait Rembrandt trois siècles plus tôt dans son message codifié qui se terminait (à dessein ou non) par ce « z » énigmatique en train, lui aussi, d'être tracé, nous renvoie à la forme, à la couleur, au son, à l'impact, au caractère des lettres (et par-delà des mots), à l'écriture et à l'art. Si le rapprochement de ces deux artistes si éloignés dans le temps comme dans leur projet est donc bien inattendu, c'est justement ceci qui nous pousse à nous interroger sur la nature et la source des arts. Le « s » de « *Pharès* » s'inscrit, rappelons-le, parmi les vitraux maudits, dans ce mal d'où émerge, selon Butor, l'inspiration. Il est le survivant même de cette lutte qui fait de « tout évangile qu'on prend pour l'évangile [...] le foyer d'un massacre » (Butor dans Davies, p.115). Rembrandt, « chrétien suspect » comme le qualifie Michel Butor⁴², repousse les frontières religieuses et esthétiques de son époque. Il représente l'inscription divine non en caractères latins ou dans une perspective typologique qui aurait été l'apanage de ses prédécesseurs, mais dans une optique nouvelle, prenant comme inspiration un rabbin, le Talmud et les jeux de mots ésotériques

42 Rembrandt est, comme le souligne Butor dans son essai *Dialogue avec Rembrandt Van Rijn sur Samson et Dalila*, « moitié païen, par sa passion, son adoration des images, sans jamais l'avoir été tout à fait, moitié juif par sa méfiance à leur sujet, sans pouvoir le devenir jamais ; et tout cela fait un chrétien suspect, suspendu entre la mort et la vie, entre les ténèbres et la vue. » (p. 43).

et juifs. Butor, quant à lui, joue sur la déconstruction du sacré et des idées reçues. En apostat de la religion catholique, sa nouvelle cathédrale constitue une remise en question radicale du culte et de la primauté de l'homme. Il met ainsi sa foi dans le pouvoir de l'art à nous changer, à nous enseigner, à nous emmener toujours, dans son infini renouvellement – comme les mémoires de Jacques – vers « un futur déchiffrement, [...] un futur éclaircissement » (p. 350).

Oakland University

OUVRAGES CITÉS

- La Bible de Jérusalem*, Paris, Cerf, 2007.
- La Bible de Lemaître de Sacy*, Paris, Robert Laffont, 1990.
- Le Talmud babylonien soncino*, le traité de Sanhedrin (folio 22a) de la section « Seder Nezikin », chapitre II., trad. de l'anglais par Jacob Shachter (ch. I à VI) et par H. Freedman (ch. VII-XI).
[accessible en ligne, <https://halakhah.com/sanhedrin/index.html>].
- Alexander-Knotter, Mirjam. *The « Jewish » Rembrandt : The Myth Unravelling*, Zwolle, Waanders Uitgevers, 2008.
- Alpers, Svetlana. *The Art of Describing : Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- Arambasin, Nella. *Littérature contemporaine et « histoires » de l'art*, Droz, Genève, 2007.
- Auerbach, Erich. *Figura*, trad. Marc André Bernier, Paris, Belin, 1993.
- Augustin, *La Cité de Dieu*, Œuvres complètes, tome XIII, éd. Raulx, Bar-le-duc, L. Guérin & Cie, 1869.
- Barthes, Roland. « Digressions », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- Biasi, Marc et Michel Butor. « Michel Butor : 'Le rêve d'une langue universelle' », entretien avec Marc Biasi, *Magazine littéraire*, n. 364, avril, 1998, p. 28-33.
- Brunel, Pierre. *Butor, L'emploi du temps : le texte et le labyrinthe*, Paris, Presses universitaires de France, 1995
- . *Michel Butor, L'emploi du temps ou le mode d'emploi d'un labyrinthe*, Paris, Les éditions du littéraire, 2013. (Édition définitive de la version de 1995).
- Burke, Peter. *Eyewitnessing : The Uses of Images as Historical Evidence*, Londres, Reaktion Books, 2001.
- Butor, Michel. *Le musée imaginaire de Michel Butor*. Paris, Flammarion, 2019.
- . *Dialogue avec Rembrandt Van Rijn sur Samson et Dalila*, Paris, Abstème et Bobance, 2005.
- . *Curriculum vitae*, Paris, Plon, 1996
- . « Le roman comme recherche », *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1995.
- . *L'Emploi du temps*, Paris, Minuit, 1995.
- . « Travailler avec les peintres », *Arts et littérature*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1987.
- . *Les mots dans la peinture*, Paris, Flammarion, 1980.
- . *Répertoire V*, Paris, Minuit, 1960-1982.
- Calle-Gruber, Mireille. *La ville dans l'Emploi du temps* de Michel Butor, Paris, Nizet, 1995.
- Capodieci, Luisa. « Salomé dansant devant Balthazar : Rembrandt entre Mirbeau et Huysmans », *Présence de Joris-Karl Huysmans*, actes coll. (Paris, Fondation Singer-Polignac, 23 oct. 1998), A. Guyaux (dir.), *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, n. 94, 2001, p. 4-29.
- Clermont-Ganneau, Charles Simon. « Mané, Thécel, Pharès et le Festin de Balthazar », *Journal Asiatique*, vol. 8, n. 8, 1886, p. 36-67.

- Collins, J.J. *Daniel : A Commentary on the Book of Daniel*, Minneapolis, Fortress Press, 1993.
- Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- Davies, J.C. « Butor and the Power of Art: the Quest of Jacques Revel », *Australian Journal of French Studies*, vol. 16, 1979, p. 105-115.
- Duffy, Jean. « Butor and Gaudi : The New Cathedral in *L'Emploi du Temps* », *Text(e) Image*, Margaret Anne Hutton (dir.), Durham Modern Language Series, 1999, p. 157-175.
- English, Alan et Rosalino Silvester (dir.). *Reading Images and Seeing Words*, Amsterdam : Rodopi, 2004.
- Giraud, Lucien. *Michel Butor, le dialogue avec les arts*, Lille, Septentrion, 2006.
- Goulet Andrea. « Malet's Maps and Butor's Bleston : City-Space and Formal Play in the 'roman policier' », *L'Esprit Créateur*, vol. 48, n.2, 2008, p. 46-59.
- . *Legacies of The Rue Morgue : Science, Space, and Crime Fiction in France*, University of Pennsylvania Press, 2015.
- Haussherr, Reiner. « Zur Menetekel-Inschrift auf Rembrandts Belsazarbild », *Oud Holland*, vol. 78, n.3/4, 1963, p.142-149.
- Louvel, Liliane, *Le tiers-pictural : pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- Mayer, Désirée. « Dire, redire ou contredire : Éclats du corpus sacré dans la littérature hébraïque moderne », *La Bible en littérature*, Actes du colloque international, Pierre-Marie Beaude (dir.), Paris, Cerf, Metz, 1997, p.139-158.
- Montgomery, James A. *A Critical and Exegetical Commentary on the Book of Daniel*, Edinburgh, Clark, 1927.
- Nadler, Steven. *Rembrandt's Jews*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.
- Rangarajan, Sudarsan. « Heterotopias and Collections in Butor's *L'Emploi du temps* », *Symposium*, vol. 57, n.1, 2003, p. 27-48.
- Sabar, Shalom. « Between Calvinists and Jews : Hebrew script in Rembrandt's Art », *Beyond the Yellow Badge : Anti-Judaism and Antisemitism in Medieval and Early Modern Visual Culture*, Mitchell B. Merback (dir.), Leyde, Brill, 2007.
- Sellier, Phillipe. « La ville maudite chez Michel Butor », *Mosaic*, vol. 8, n. 2, 1975, p. 115-130.
- Tadié, Bernard. « L'art dans le polar », *L'Art dans l'art*, André Topia, Marie-Christine Lemardeley et Bernard Brugière (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 195-207.
- Zell, Michael *Reframing Rembrandt : Jews and the Christian Image in Seventeenth Century*, Amsterdam, Berkeley, University of California Press, 2002.