

Chemins de traverse et mémoire d'une ville : la double spatialité du labyrinthe dans *L'emploi du temps* de Butor

Nicolas SIMARD

Dans la production romanesque de Michel Butor, et de façon plus explicite dans *L'emploi du temps* (1956¹²), le labyrinthe représente un paradigme majeur autour duquel s'organise une réflexion sur la relation du sujet à l'espace urbain et sur sa lecture des images culturelles constitutives de cet espace de figuration et d'écriture qu'est « le texte de la ville » (Butor, 1982). C'est par le biais de telles images démultipliées que le narrateur parviendra à inférer du sens et à se rendre intelligible son expérience de la ville, passant ainsi, dans l'écriture, de la remémoration d'une architecture urbaine pratiquée à la spatialisation d'une architecture textuelle, complexe, suivant en effet le fil (tortueux) des références culturelles croisées. Aussi, la question du labyrinthe sera envisagée sous deux aspects qui semblent déterminants : la perception de la ville dans les parcours qu'y effectue le narrateur, l'espace urbain se donnant dès son premier abord comme espace labyrinthique, et la constitution d'un autre espace, imaginaire celui-là et tout aussi égarant, à partir des différents signes culturels que la ville dispose en ses différents lieux comme de multiples points d'une topologie. La prise en compte de ce labyrinthe second, réseau d'images, offrira également l'occasion d'envisager la ville en tant que structure réticulaire d'une mémoire artificielle (Yates, 1975), mémoire extérieure au narrateur mais fortement investie — on pourrait dire, littéralement, qu'il vient l'habiter, qu'il s'y installe, voire qu'il l'installe en lui, ultimement, par un renversement (la véritable *péripétie*) qu'opérerait « l'aventure du récit » conçue comme appropriation des signes. C'est donc

¹²Les références à *L'emploi du temps* seront indiquées dans le corps du texte par le(s) numéro(s) de page.

depuis ces lieux de mémoire ainsi parcourus et investis que s'enclenchera un processus d'imagerie, le plus souvent motivé par le désir du narrateur d'interpréter son expérience passée dans la ville étrangère de Bleston. Une telle fantasmagorie donnera forme à ces « errances mentales » auxquelles laissait croire James Jenkins¹³ et dont parle Dominique Viart dans « L'écriture et le labyrinthe des signes » :

Le véritable labyrinthe n'est finalement pas celui dans lequel on se trouve, mais celui que l'on porte en soi. Ce n'est plus ici le sujet qui cherche sa voie dans le dédale, mais le dédale qui s'installe au cœur du sujet et de son effort d'intellection : ces errances mentales, ces interrogations sans fin, ces ressassements dans lesquels on s'enlise pour ne plus en sortir [...]. Le mythe — les mythes — peuvent sembler une réponse possible, pour qui s'y reconnaît et y adhère, mais ils ne font jamais que confirmer l'absence de toute solution à l'énigme. (Viart, 1995, 102)

La ville spatialisée ou l'expérience cheminatoire comme égarement

Anticipant sur une errance plus radicale, l'expérience de la perte de soi se présente d'abord, pour le narrateur cheminant dans les rues « inentamées » de Bleston, comme une épreuve physique de l'étrangeté de cet espace urbain. Si la ville parcourue échappe de toutes parts, s'ouvrant à chaque pas sur de nouveaux points de fuite, l'absence de repères accentue ce manque à voir et fait ici des premières traversées de cette ville autant de marches égarantes. Ainsi Revel en sera-t-il conduit (ou éconduit) à revenir malgré lui au point de départ d'un parcours qui devait le mener hors de Bleston, retour au même (retour *du même*) qui définit dans *L'emploi du temps* l'expérience angoissante de l'espace urbain comme spatialité labyrinthique — et qui n'est pas sans rappeler la description freudienne d'un cheminement urbain identiquement *unheimlich* (Freud, 1992, 239). Outre une appropriation progressive de l'espace dans le temps, mais toujours insatisfaisante, seule la mise à distance que laisse espérer

¹³ En précisant au narrateur, à propos de l'égarément, « comprenez-moi (cela est difficile à expliquer, cela refuse de se laisser dire), ce n'est pas votre chemin que vous perdez » (92).

le projet d'écriture promet une différenciation des lieux et une saisie plus globale de la ville qui pallieraient l'égaré longtempS reconduit dans ses chemins de traverse. La maîtrise de l'espace passerait donc par sa représentation, que ce soit sous la forme d'une cartographie (43-45) ou de cette spatialisation plus complexe (parce que temporalisée et constamment reconfigurée) qu'est le récit de Revel, « autre [plan] qu'aucun imprimeur n'a encore tiré » (180). Si le chantier de cette représentation à venir place le narrateur sous la figure (tutélaire) de l'ancêtre mythique des artisans, Dédale, dont les réalisations crétoises sont explicitement exposées dans le roman (187), l'expérience de l'errance qui précède ce travail scripturaire (comme elle le caractérisera également, d'ailleurs) fait de Revel un Thésée prisonnier du labyrinthe (173).

L'identification en jeu face à la figure représentée du « prince en cuirasse » (70), portrait de Thésée en jeune homme, prend donc sa source dans l'expérience cheminatoire première du narrateur. Dans la mesure où Revel, marcheur, fait corps avec l'espace parcouru et est engagé dans ce qu'il perçoit, son point de vue est fonction de son déplacement dans l'environnement urbain, et, par cela, implique nécessairement une part d'aveuglement — qui fait en effet des lieux visés une spatialité fuyante de labyrinthe. Comme le présente Jean-François Augoyard dans son essai sur le cheminement en milieu urbain, la synecdoque (partie prise pour le tout) et l'asyndète (coupure dans l'ordre syntaxique) constituent les deux figures de style de ce qu'il appelle une rhétorique du cheminement : « dans le narré de la trajectoire », la synecdoque consiste ainsi à prendre un fragment d'espace pour le tout spatial qui l'englobe (« la butte de terre est prise pour le parc »), et l'asyndète consiste à sélectionner de multiples fragments, en omettant des pans entiers du continuum spatial (Augoyard, in Certeau, 1990, 153). Aussi, dans cet ensemble qu'une partie seulement donne à voir, dans la coupure entre les lieux, la perception de la ville par le sujet déambulant s'articule sur un certain (et irréductible) aveuglement : ce qu'on ne voit pas derrière ce qui en tient lieu par synecdoque, ce qui est omis dans l'intervalle des fragments d'espace observés. Le style du parcours, ou sa rhétorique pour reprendre l'analogie de Augoyard, favoriserait dès lors la possibilité de l'égaré. Quand le narrateur arrive à Bleston, il

confond ainsi deux gares entre elles, les assimilant simplement à quelques détails architecturaux — dont la spécificité ne fait que lui signaler à quel point l'écart creusé entre ces deux lieux lui a échappé :

Je suis retourné vers la place qui s'était vidée entre temps ; j'ai traîné dans quelque unes de ces ruelles [...] ; puis, [...] j'ai décidé de remonter à la gare pour y attendre le matin. Parvenu en haut de la pente, j'ai été surpris par la largeur de la façade ; certes, je ne l'avais pas regardé avec attention tout à l'heure, mais était-il possible que je fusse passé sous ce portique ? N'y avait-il pas une marquise ? Et cette tour, comment ne l'avais-je pas aperçue ? Quand je suis entré, j'ai dû me rendre à l'évidence : déjà ce court périple m'avait égaré ; j'étais arrivé dans une autre gare, Bleston New Station, tout aussi vide que la première. (12)

Tout comme le retour non-intentionnel de Revel à un même lieu qu'il croyait pourtant différent, la confusion (inverse) de gares différentes mais rapportées sous le signe du même appelle la représentation de la ville comme labyrinthe, dans la mesure où elle fait également naître un sentiment d'angoisse associé à l'égarement. Tel que l'énonce Sylvie Thorel-Cailleteau, « le labyrinthe n'engendre pas tant l'égarement que l'égarement ne suscite l'image du labyrinthe » (Thorel-Cailleteau, 1994, 14). Et le narrateur ne tardera pas à reconnaître, dans les tapisseries du Musée représentant le mythe de Thésée, « le caveau entouré de murs compliqués » (70) figuré sur ce « panneau pivot, le seul dont j'eusse alors identifié le sujet de façon certaine » (157), et qui lui fera dire explicitement « je suis dans un labyrinthe » (187). Que le labyrinthe mythique soit également mis en scène par déplacement dans la forme trivialisée du labyrinthe de miroirs, attraction de foire, ce redoublement même semble définir l'un des aspects du labyrinthe à l'œuvre dans le texte butorien — qui ferait du labyrinthe de miroirs son emblème. Raillard le notait déjà dans « L'exemple », le récit se fonde en effet sur de multiples « systèmes gémeillaires » — telles les deux cathédrales, l'ancienne et la nouvelle, ou les deux gares qui « se confondaient dans [l']esprit » du narrateur (16), ou encore les deux récits mythiques dont la similitude s'articule sur le mytheme commun de l'affrontement de deux figures fraternelles, Caïn et Abel, Thésée et le Minotaure. Or, ces systèmes gémeillaires, qui

constituent la source de l'égarément du narrateur, seront également à l'origine de son entreprise scripturaire — « parce que j'écris pour m'y retrouver » (187) : « si l'on ne perd pas de vue que l'expérience égarante et irritante du double est à l'origine de la recherche de Jacques Revel, on comprendra que d'abord ce sont ces doubles égarants à quoi il est sensible, qui vont donner forme à son récit » (Raillard, 1966, 483). En effet, si le dédoublement constitue une source de confusion, ce qui est autre apparaissant au lieu du même, l'écriture semblera pouvoir permettre de réintroduire une différence entre les termes de cette confusion, assignant chaque terme à son lieu selon le principe d'identité. À reprendre le cas programmatique des deux gares, soit le cas de cet égarément du pratiquant de l'espace urbain dont il était question à l'entrée de Bleston, on doit insister avec Thorel-Cailleteau sur la logique de l'ambivalence qui, à l'opposé du principe d'identité, serait le propre du labyrinthe — qu'on le pense en termes de spatialité ou de discursivité :

Le labyrinthe est pensé de telle sorte que [...] les catégories du même et de l'autre y paraissent inversées, que l'identification et la distinction y soient donc rendues impossibles. [...] Tresses et spirales, effets de miroir, bifurcations, apories et emboîtements, élaborés par un esprit artificieux, défient la logique classique fondée sur les principes d'identité et d'exclusion du tiers. Bien plus, le labyrinthe est fondé sur l'inclusion du tiers — comme le Minotaure, également humain, bestial et divin — ce qui est une manière de dire qu'il est essentiellement fictif et, en conséquence, paradoxal [...]. (Thorel-Cailleteau, 1994, 15).

Comme s'il n'était que la figuration spatiale du discours mythique ou onirique — en lieu et place du « ou » se pose un « et », tel que l'analyse freudienne des rêves le postulait à propos de leur logique propre —, le labyrinthe semble s'articuler sur la conjonction d'éléments que la logique classique oppose chacun en leur lieu, fonctionnant par disjonction. Le motif du miroir apparaîtrait dans le texte butorien, en ce sens, comme le principe d'une suture de l'espace — le lieu d'une autre gare se rapportant à la première, pour reprendre cet exemple —, mais également d'une suture des éléments de représentation. Effectivement, la ville n'est pas seulement métaphorisée par la figure du labyrinthe

mais en même temps par celle du Minotaure : si la représentation architecturale s'avère ainsi investie du sème de l'organicité, quand une « paroi de briques luisantes » devient la « bave » de Bleston (237), inversement la représentation animale se trouve investie du sème de l'architectural, quand à la ville-monstre, « ce mufle taché de sang fumeux », se rapporte le prédicat « écailles de briques et de fonte » (255). Ce principe de la suture serait donc au fondement de l'espace labyrinthique — en tant qu'espace où les lieux se confondent et où toute entreprise de repérage devient impossible — comme d'une hybridité textuelle, texte-Minotaure condensant par antithèses et oxymores ce qui appartient aux pôles distincts de mêmes catégories sémantiques : l'opposition en jeu entre organicité et minéralité dans le groupe nominal/écailles de briques et de fonte/, opposition qui s'articule sur la catégorie du « recouvrement », en constitue un bon exemple. Aussi, puisque le texte même semble fonctionner sur le régime du « tiers-inclu », pour reprendre la réflexion de Thorel-Cailleteau à propos du labyrinthe, penser l'écriture comme moyen de réinsertion d'une différence entre les termes d'un redoublement — tel ce jeu oxymoronique sur les écailles et leurs doubles —, soit à réintroduire le principe d'identité, relèverait davantage du fantasme du narrateur que du travail scripturaire effectif qu'il prend en charge.

Car, pour le narrateur, l'écriture se présentera effectivement comme la possibilité de se retrouver et de « faire apparaître une différence entre des doubles » (Raillard, 1966, 483). Et si la situation d'égarement est métaphorisée par la figure de la taupe, à l'opposé, l'accès au statut d'écrivain correspondra à la posture fantasmée de Dédale : regardant la carte de la ville, le narrateur imagine la survoler et pouvoir la lire — posture qui correspond en fait à la situation de l'auteur créant de toutes pièces cette ville imaginaire, mais qui se présente dans la fiction comme le point où tend le narrateur dans son désir de lire la ville, la déchiffrer tel un texte transparent : « Alors, moi, taupe me heurtant à chaque pas dans ses galeries de boue, tel un oiseau migrateur prêt à fondre, j'ai embrassé d'un seul regard toute l'étendue de la ville » (43). Par opposition à la métaphore de la taupe, celle de l'oiseau désigne précisément le fantasme du survol comme condition de distanciation de l'objet et d'un savoir

sur cet objet. Comme le propose Michel de Certeau, si « le corps n'est plus enlacé par les rues qui le tournent et le retournent selon une loi anonyme », alors « son élévation le transfigure en voyeur. Elle le met à distance. Elle mue en un texte qu'on a devant soi, sous les yeux, le monde qui ensorcelait et dont on était «possédé». Elle permet de lire, d'être un Œil solaire, un regard de dieu » (Certeau, 1990, 140).

Il est révélateur, à cet égard, de considérer l'investissement dont fait l'objet le nom Butor, sa véritable fétichisation dans la représentation de cette posture du savoir : car butor est aussi l'autre nom de l'oiseau ibis, lequel réfère au dieu égyptien Thot, le dieu de l'écriture. Ce dieu serait ainsi la figure rêvée, partout présente dans le roman bien qu'implicitement, du savoir. On peut penser cette mise à distance de l'objet, métaphorisée par le survol, comme l'effet (la « qualité ») même de l'écriture : l'écriture en tant qu'elle instaure une séparation entre soi et ce qui est écrit, d'une part, mais aussi entre les choses qu'elle fait passer à la représentation. Tel que l'explique Jean-Pierre Vernant dans *Mythe et pensée chez les Grecs*, l'écriture est apparue comme un facteur déterminant de la fondation de la rationalité articulée sur le principe de non-contradiction et du tiers exclu. Écriture et mesure : la nouvelle pensée grecque, à partir de l'École de Milet, au 6^e siècle, se caractérise par « la rupture avec la logique de l'ambivalence, la recherche, dans le discours, d'une cohérence interne, par la définition rigoureuse des concepts, une nette délimitation des plans du réel, une stricte observance du principe d'identité » (Vernant, 1965, 401). Et que la ville soit contemporaine de l'invention de l'écriture, qu'elle s'établisse sur le pouvoir symbolique du texte, comme le remarque Butor (1982), cela signifie que la loi de l'écriture et les normes qu'elle instaure se trouvent ainsi au fondement de la cité. Exemple à cet égard, le Thésée de Gide — Thésée qui apparaît comme la figure mythique de l'origine d'Athènes — établissait la Loi de la cité sur le découpage en parts identiques des terres, la répartition du pouvoir par la définition du concept de citoyen égal devant la Loi, etc. (Gide, 1996, 94-96), ce qui fera dire à Vidal que le lit de Procuste, un des monstres combattu par Thésée et qui « coupait aux trop

grands tout ce qui dépassait », étirait « les trop petits jusqu'à ce que leurs membres épars finissent par coïncider [...] avec la terrible couche » (Vidal, 1991, 60), faisait fonction d'étalon de mesure anticipant le travail de Thésée le normeur et le mesureur. Le combat avec le Minotaure — en même temps qu'avec le labyrinthe, ville affolante du « bricolage », qui en serait la métaphore spatiale — apparaît en ce sens comme la scène emblématique de la « conquête de l'humain, sur soi, sur l'Autre », à se rappeler que « c'est cette conquête qui fonde la cité » (Vidal, 1991, 53) — conquête de la rationalité sur le tiers, à exclusion.

Qu'en est-il du Thésée de *L'emploi du temps*, celui qui est représenté dans les tapisseries du Musée de Bleston et auquel finira par s'identifier le narrateur, précisant explicitement, « j'étais moi-même Thésée » (173) ? Son affrontement avec le Minotaure se donne à lire comme travail de séparation des caractères conjugués dans le monstre hybride :

Un homme à tête de taureau égorgé par un prince en cuirasse, dans une sorte de caveau entouré de murs compliqués, à gauche duquel, en haut, sur le pas d'une porte ouvrant sur le rivage de la mer, une jeune fille [...] tire de sa main droite un fil se déroulant d'un fuseau [...], un fil qui serpente dans les corridors de la forteresse [et] qui va s'attacher au poignard que le prince enfonce entre le cou du monstre et son poitrail humain. (70-71)

Si l'arme du combat avec le Minotaure est bien ici le poignard, dans l'espace de Bleston seul un restaurant, « the Sword », en portera le nom par un jeu de dissémination du signe, et l'arme du narrateur s'avérera en fait être l'écriture même, « the words ». Brunel souligne dans *Le texte et le labyrinthe* l'enjeu de ce « /s/ baladeur » qui semble inscrire l'écriture comme modalité particulière de la mise à mort du Minotaure, meurtre de l'hybride en ce que l'écriture permettrait précisément d'opérer une séparation, ici entre l'animalité et l'humanité, « entre le cou du monstre et son poitrail humain ».

Lieux de mémoire et déplacements imaginaires

Si l'écriture pouvait apparaître comme le principe fondateur de la rationalité, voire d'une rationalité retrouvée — en assignant à son lieu chacun des éléments condensés dans le bricolage que constitue le labyrinthe comme espace ou le texte-Minotaure comme construction hybride —, un tel travail « séparateur » de l'écriture semble cette fois voué à l'échec, puisque le discours de Revel reprend le fil narratif des mythes rapportés et renoue des identifications avec des figures mythiques pour lui exemplaires : là où les mots (« words/sword ») devaient poser une différenciation, le récit recolle et fait voir la fiction (monstrueuse) d'une fusion entre mêmeté et altérité. L'exemple du mythe du labyrinthe dans *L'emploi du temps* donne en effet l'occasion de voir à l'œuvre la fascination du narrateur pour les images mythiques et son identification aux figures comme aux actions de ces récits, son entreprise scripturaire s'engageant sur la voie tracée par ces modèles : le narrateur lui-même articule dès lors son projet sur la logique de l'ambiguïté qui caractérise le discours mythique, ce qui problématise l'idée de l'écriture comme modalité d'un éclaircissement par la réintroduction du principe d'identité. Si le narrateur « est Thésée », selon le fantasme qui se révèle dans le travail d'écriture, l'identification à l'autre dévoile la spécularité en jeu dans le texte du narrateur et dénie à l'écriture la possibilité de mettre au clair une différenciation — sans parler de la relation spéculaire inhérente au mythe, entre Thésée et le Minotaure, que réinvestit du même coup le narrateur dans son face-à-face avec la ville subjectivée.

En outre, puisque le texte donne à lire une multiplication des identifications, la complexification de ce régime spéculaire de l'écriture du narrateur ferait ultimement de son récit un labyrinthe secondaire reproduisant la forme labyrinthique de ses égarements urbains, de même que celle du labyrinthe de miroirs de la foire qui en constituait une métaphore architecturale. Au reste, le narrateur présente explicitement le fil d'écriture comme un fil d'Ariane, ce « cordon de phrases [...] qui me relie directement à ce moment du 1er mai où j'ai commencé à le tresser, ce cordon de phrases est un fil d'Ariane parce que je suis dans un labyrinthe » (187), et si le fil redouble le « parcours problématique » du labyrinthe comme le propose Françoise

Frontisi-Ducroux, et que « la clé semble [ainsi] reproduire l'énigme » (Frontisi-Ducroux, 1975, 144), le parcours du discours pourra sembler la réplique du parcours du narrateur dans le labyrinthe spatial. Et Revel précise en effet : « toutes ces lignes [du texte] [sont] les marques dont je jalonne les trajets déjà reconnus, le labyrinthe de mes jours à Bleston » (187). En ce sens, le texte comme fil d'Ariane constitue bel et bien un labyrinthe secondaire, en tant qu'il reproduit la forme, c'est-à-dire donne une représentation du labyrinthe spatial — par quoi ce tracé apparaît d'une certaine façon comme la reprise du plan fondateur dessiné par Dédale, architecte. Dans *L'emploi du temps*, ceci dit, même la carte de Bleston ressemble « à un paquet de ficelles embrouillées » (40-41), et le texte du narrateur ne « jalonna » et ne produira que des chemins identiquement aporétiques : à la différence du mythe de Thésée, la réplique filée du labyrinthe — ou l'écriture comme représentation — ne constituerait en rien, cette fois, une clé ou une solution à l'énigme.

Pas de cartographie possible du labyrinthe, en effet, qui ferait du fil d'Ariane un « rendu » fidèle ou une réplique exhaustive de ses méandres et qui permettrait de résoudre l'aporie par une vision d'ensemble, puisque la réalisation du projet diaristique de Revel n'épuise pas, évidemment, les voies innombrables du « labyrinthe de [ses] jours à Bleston ». Mais le roman de Butor, par cette même métaphore du texte comme fil d'Ariane, propose cependant de penser l'écriture dans sa fonction médiatrice avec le passé (notamment) et rappelle le rapport primordial entre l'écriture comme trace et la mémoire qui y est attachée, liée. L'efficacité du fil, dans le mythe comme dans sa reprise métaphorique chez Butor, tient d'ailleurs à ce qu'il permet de retracer un espace-temps antérieur. Aussi, la représentation que constitue l'écriture trouve ici sa valeur en tant qu'elle « fait voir » à nouveau. Et dans ce procès de remémoration par la représentation, les lieux de mémoire de la ville précèdent les traces écrites du narrateur : il y aurait ainsi une première inscription, urbaine, celle des monuments et des œuvres d'art qui y sont associées — éléments de ce que Butor nomme la « ville comme texte » (Butor, 1982) — , à partir desquels la « réanimation » du passé, c'est-à-dire sa représentation, est

rendue possible. Autrement dit, les « marques » ou le texte dont le narrateur « jalonne les trajets déjà reconnus », avant de constituer une mémoire écrite, sont l'effet d'une remémoration première liée aux lieux urbains parcourus : on verra que les identifications aux images culturelles inscrites dans la topologie urbaine comportent en effet une fonction déterminante dans la réanimation des événements passés et dans la figuration qu'en donne la mémoire du narrateur — autrement défaillante, qu'on se rappelle à quel point l'oubli caractérise Revel (dont le récit se veut une lutte contre l'oubli), à l'image de Thésée (oublieux d'Ariane, notamment).

Dans *L'art de la mémoire*, Frances Yates insiste ainsi sur la valeur structurante qu'ont pu comporter les lieux de mémoire, en rappelant par exemple que la mémoire artificielle telle qu'élaborée par les Grecs s'articulait sur « un système mnémonique de lieux » de « type architectural », une série de lieux où placer des images à partir desquelles se rappeler des choses vues, de mots, de parties de discours, etc. ; « [cela] fait, dès qu'il s'agit de raviver la mémoire des faits [ou des mots, des discours], on parcourt tous ces lieux tour à tour et on demande à leur gardien ce qu'on y a déposé » (selon Quintilien, in Yates, 1975, 14-15). L'*hypomnesis*, contrairement à l'*anamnesis* — mémoire naturelle qui est identifiée, chez Platon, à la faculté de connaître (Vernant, 1985) —, vise donc des éléments déjà connus mais dont il faut se souvenir par la médiation d'« empreintes étrangères », tout comme l'écriture. Dans les deux cas, il y a d'une certaine façon une extériorisation de la mémoire, à la mesure de la médiation que la mémoire artificielle de même que l'écriture implique, bien que ces empreintes étrangères puissent servir de base, en ce qui concerne l'*hypomnesis*, à un système mnémonique subjectif. Dans *L'emploi du temps*, la ville imaginaire apparaît ainsi comme une structure réticulaire de lieux de mémoire : si les bâtiments de Bleston se donnent d'abord comme les lieux d'une mémoire collective en tant qu'ils abritent des signes culturels majeurs de la tradition occidentale (mythes hébraïques dans les vitraux de l'Ancienne Cathédrale, mythes grecs dans les tapisseries du Musée, notamment), pour le narrateur, faire l'apprentissage des signes sera non seulement l'occasion de retrouver une mémoire

culturelle, mais aussi et peut-être surtout l'occasion de s'approprier ces signes extérieurs, de les prendre comme moyen de se rappeler des expériences passées. Bleston aurait en ce sens une fonction identique à celle de la ville de mémoire décrite par Calvino dans *Les villes invisibles* :

Zora a la propriété de rester dans la mémoire endroit après endroit, dans la succession de ses rues, et des maisons le long des rues, et des portes et fenêtres des maisons [...]. L'homme qui sait de mémoire comment Zora est faite, la nuit quand il ne peut dormir il imagine qu'il marche dans ses rues et il se rappelle l'ordre dans lequel se suivent l'horloge de cuivre, l'auvent rayé du barbier, la fontaine aux sept jets d'eau, la tour de verre de l'astronome, le kiosque du marchand de pastèques, la statue de l'ermite et du lion, le bain turc, le café du coin, la traverse qui conduit au port. Cette ville qui ne s'efface pas est comme une charpente ou un réticule dans les cases duquel chacun peut disposer ce qu'il veut se rappeler [...]. Si bien que les hommes les plus savants du monde sont ceux qui savent Zora par cœur. (Calvino, 1974, 21-22)

De même que « l'horloge de cuivre » ou « l'auvent rayé du barbier » dans le texte de Calvino, les images mythiques chez Butor permettent de ramener à la conscience, par analogie, des impressions sensorielles ou des faits : ainsi, parlant de la représentation du mythe du labyrinthe dans les tapisseries du musée de Bleston, et plus précisément de « la grande Ariane debout sur le rivage de la mer à la porte du labyrinthe » (158), Revel rapporte le souvenir de sa relation avec Ann, « Ann Bailey avec qui je déjeunais presque tous les jours de semaine au Sword en ce temps-là », et mentionnera explicitement : « c'est à elle qu'immédiatement cette figure [d'Ariane] m'a fait penser, sans qu'il y eût, je le sais bien, de ressemblance vraiment frappante pour un esprit moins préparé » (158). D'ailleurs, plaçant Ann sous l'image mythique d'Ariane, il aura écrit, à propos de la carte de Bleston qu'il lui avait achetée lors de leur première rencontre, qu'il s'agissait d'une « petite feuille [...] où le tracé des lignes municipales s'inscrit, semblable à un paquet de ficelles embrouillées » (40-41), référant bien sûr au motif de la pelote de fil associé à la figure d'Ariane. L'importance des images tient donc à ce qu'elles opèrent une médiation entre la perception — les données sensibles résultant de l'expérience concrète des choses — et la pensée réflexive telle qu'elle s'exerce dans

l'écriture. L'expérience blestonnaise devient accessible à la conscience du narrateur par sa représentation selon les images qui s'offrent à lui, et les mythes seraient à l'origine de la constitution de cette expérience en fantasmes — c'est-à-dire au registre de l'imaginaire. Par les images mythiques, il y va donc du passage à la signification de l'expérience insaisissable du narrateur, tel que le souligne Viart :

les signes culturels [...] que le narrateur se plaît à décrire — mythe d'Abel et de Caïn ou de Thésée —, [...] constituent rapidement une grille de perception et d'intellection qui médiatise le regard qu'il porte sur le monde et sur sa propre expérience, semblant s'offrir comme clef herméneutique favorable à l'élucidation d'événements obscurs [...]. (Viart, 1995, 97).

Mais ce travail herméneutique apparaît livré à une aporie devant la multiplication des références mythiques — aucun signe se donnant comme la clé interprétative ultime qui assurerait une cohérence à l'ensemble des représentations. L'investissement des images proliférantes par le narrateur provoque ainsi une représentation de la ville en constante transformation, véritable mobile. L'influence du mouvement surréaliste semble ici déterminante : « Le vice appelé *Surréalisme* est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image » écrit Aragon, « ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses » (Aragon, in Ouellet, 1992, 305). Quand le narrateur de *L'emploi du temps* met en récit une nuit fertile en images, la représentation (monstrueuse) de la ville se transforme de cette façon en une fantasmagorie délirante :

sans pouvoir cesser un seul instant de ressentir sur moi le souffle de ce mufler taché de sang fumeux, de cette tortue monstrueuse aux écailles de briques et de fonte, aux cornes de taureau poussiéreuses, planant immobile, quelques centimètres au-dessus de moi, grâce à l'imperceptible mouvement de ses grandes ailes d'énorme mouche, [...] baigné, roulé, traîné, comme dans une âpre couverture humide, par les eaux mousseuses et visqueuses de cette mer morte que draine [sic] la Slee, déposant sur mes vêtements une carapace de bitume, sur mon visage un masque de bitume réservant mes yeux ouverts, des gantelets de bitume sur mes mains paralysées, comme

rivées par des anneaux dans cet enfer de mon enfer, [...] écoutant le murmure de tous mes jours à Bleston, qui tournoyaient autour de moi comme une neige de soufre crépitant. (255-56).

La constitution imaginaire de la ville dans cet extrait s'articule sur la figure du Minotaure, comme l'expriment les lexèmes /mufle/, /cornes de taureau/, sur celle de la tortue monstrueuse combattue par Thésée et celle de la mouche représentée dans la Nouvelle Cathédrale, qui renvoie à un texte sur l'enfer de Saint-Augustin (Sellier, 1985). Mais elle se fonde également sur des motifs relatifs au mythe de Sodome, soit « la mer morte que draine [sic] la Slee » — la mer morte ayant été décrite ailleurs comme « ces marais déserts sous lesquels dorment les cendres sulfureuses de Sodome sans affleurer » (128) —, soit encore la « neige de soufre » qui constitue un déplacement du motif biblique de la pluie de soufre. Enfin la figure de Thésée prisonnier du fauteuil d'oubli semble également déterminante, quand le narrateur présente ses mains « comme rivées par des anneaux dans cet enfer de mon enfer », référence au mythe repérable tant par le motif des anneaux que par le superlatif /enfer de mon enfer/, qu'on peut rapporter à celui utilisé dans la description de cette même prison figurée sur la tapisserie et présentée comme « la cave de cette cave » (212). D'autre part, l'oxymore /neige de soufre/ exemplifie de façon très nette ce qu'il faut entendre par condensation : les termes que la logique classique opposait en des lieux circonscrits, le discours butorien — informé par le modèle du discours mythique ou onirique — les combine. Le Minotaure, l'hybride, exprimerait bien, en définitive, le fonctionnement même de ce type de discours.

Devant la prolifération des images, et les métamorphoses qu'elle provoque au plan de la représentation, à envisager tant la constitution imaginaire de la ville pour le narrateur que la sienne propre dans un travail de refondation identitaire, le désir de Revel d'inférer du sens dans le désordre de son expérience labyrinthique de la ville est appelé métonymiquement d'image en image : se constitue ainsi un second labyrinthe, puisque ces images se succédant le mènent toujours sur des *chemins* de pensée divergents. Le principe labyrinthique n'est donc pas seulement au fondement même de la représentation urbaine dans la fiction de

Butor, mais il régit également le discours qui nous donne à lire cette double expérience de la ville physique, remémorée, et de la ville de mémoire.