

Else Jongeneel

Université de Groningue

Description de San Marco de Michel Butor : vade-mecum et livre d'artiste

Au début des années soixante, Michel Butor prend définitivement congé du roman. Après avoir expérimenté la forme romanesque dans quatre romans avant-gardistes (*Passage de Milan*, 1954 ; *L'Emploi du Temps*, 1956 ; *La Modification*, 1957 ; et *Degrés*, 1960), il s'engage dans des voies nouvelles avec *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis* (1962), un ambitieux collage textuel du continent américain, et avec *Rencontre*, son premier livre d'artiste, en collaboration avec le peintre chilien Enrique Zañartu. L'année suivante Butor publie son deuxième livre d'artiste : *Description de San Marco* (1963). Il y prend pour modèle la basilique Saint-Marc à Venise, un des monuments les plus riches de la culture occidentale, un ensemble architectural millénaire complexe entièrement décoré de mosaïques accompagnées d'inscriptions, aux murs, voûtes et tympans tapissés d'or.

Butor a fait publier une notice de 'mode d'emploi' à l'intention du lecteur sur la quatrième page de couverture de la première édition de *Description de San Marco* (Figure 1)¹. L'auteur présente son texte comme un hommage au lecteur qui désire 'entendre et voir' ('entendre', nous le verrons, dans le double sens de 'écouter avec attention' et 'comprendre'). Parmi les lecteurs célèbres de la basilique, il nomme l'historien de l'art John Ruskin, et Marcel Proust, fervents admirateurs de Venise. Il cite le début du fameux passage du *Temps retrouvé* de Proust (1966, p. 876-879), sur le narrateur butant contre les pavés inégaux dans la cour de l'hôtel de Guermantes, passage qui

■ Else Jongeneel – professeure émérite de l'Université de Groningue, Pays-Bas, départements de Littérature générale et comparée, et de Langues et cultures européennes (sections de français et d'italien – enseignement et recherche : littérature moderne française et italienne). Adresse correspondance : Valeriaan 4, 9801LD Zuidhorn, Pays-Bas ; e-mail : e.c.s.jongeneel@rug.nl

ORCID iD : <https://orcid.org/0009-0008-0134-0505>

1. Toutes nos références sont à cette édition. La notice a été supprimée à tort dans les éditions ultérieures.

tel un sésame ouvre la voie vers les idées proustiennes sur 'la mémoire involontaire', l'ensemble des sensations intimes emmagasinées qu'un déclic provoqué par des sensations analogues peut faire surmonter à la surface.

Dans le sillage de Proust, Butor présente sa description comme un vade-mecum précieux immergé dans les trésors de la basilique, un réceptacle de souvenirs de lecture qui seront restitués par la suite lors d'une visite à Saint-Marc :

Tout ce texte est tourné vers son illustration, c'est-à-dire le monument lui-même, et ne pourra prendre toute sa vertu qu'après avoir été baigné en lui comme dans une eau. Puisse-t-il auparavant donner l'avant-goût, le désir, puis, tout trempé des images qu'il aura contribué à faire se détacher sur l'or et l'ombre, vous restituer tous vos souvenirs précieusement serrés aux pinces de ses pages. (Butor, 1963, p. 4^e de couv.)

En d'autres termes, Butor compare sa description à la mémoire sensorielle de Proust, et les effets que procurera la visite ultérieure à la basilique, visite qu'il conseille vivement au lecteur, à l'activation de la mémoire sensorielle intime. Par le célèbre *votum* angélique² « PAX TIBI MARCE EVANGELISTA MEUS » qui orne le lion ailé vénitien, placée en tête de l'hommage, Butor honore donc Proust en première instance comme son 'évangéliste'. Il compare le lien étroit qu'il postule entre son texte et la basilique à une immersion : « Tout ce texte est tourné vers son illustration, c'est-à-dire le monument lui-même, et ne pourra prendre toute sa vertu qu'après avoir été baigné en lui comme dans une eau ». Étant donné le contexte sacré, la métaphore de l'immersion dans l'eau, indéniable élément vénitien, utilisée à plusieurs reprises dans *Description de San Marco*, fait penser à la cérémonie du baptême³ ; ce qui explique peut-être pourquoi Butor a conservé le nom italien de la basilique dans le titre de son ouvrage. Finalement, la signature 'Michel Butor' en bas de la notice, telle la signature d'un artiste en bas de son tableau, confirme que le 'je' qui nous guide à l'intérieur de la basilique est l'auteur en chair et en os, grand amateur de l'art visuel, observateur minutieux, et praticien infatigable dans le domaine de l'intermédialité artistique.

« Tout ce texte est tourné vers son illustration » : *Description de San Marco* est l'illustration d'une illustration, une *ekphrasis* dans le sens primitif du terme, c'est-à-dire « the special quality of giving voice and language to the otherwise mute art object » (Hagstrum, 1958, p. 18). Captivé par le rapport entre texte et image, mais écrivant à une époque où le textuel prime encore sur l'image, Butor s'est contenté,

2. Selon la légende, l'évangéliste saint Marc, en traversant la mer en barque d'Alexandrie d'Égypte à Aquileia, fut surpris par une tempête et se réfugia dans un îlot de la lagune vénitienne. S'étant assoupi il vit en songe un ange qui le salua en disant : 'Pax tibi, Marce, Evangelista meus' et qui lui prédit qu'un jour son corps reposerait dans l'île où il se trouvait en ce moment.

3. Ajoutons que Proust aussi est attiré par le symbolisme du baptême ; dans le passage où le narrateur de la *Recherche* commémore sa visite à Saint-Marc, il décrit exclusivement le Baptistère (1966, p. 646).

comme il l'a dit, d'ajouter un seul plan dépliant de la basilique en fin de volume. Cependant le plan est dépourvu de nomenclature, pour amener le lecteur à s'orienter par le texte en première instance. Butor, nous le verrons, a mis en œuvre le langage poétique et la matérialité du livre pour concrétiser son « illustration ». En d'autres mots, *Description de San Marco* peut être qualifié de livre d'artiste, le deuxième d'une longue série d'ouvrages, créés seul ou en collaboration, qui s'avérera la spécialité de Butor jusqu'à sa mort en 2016.

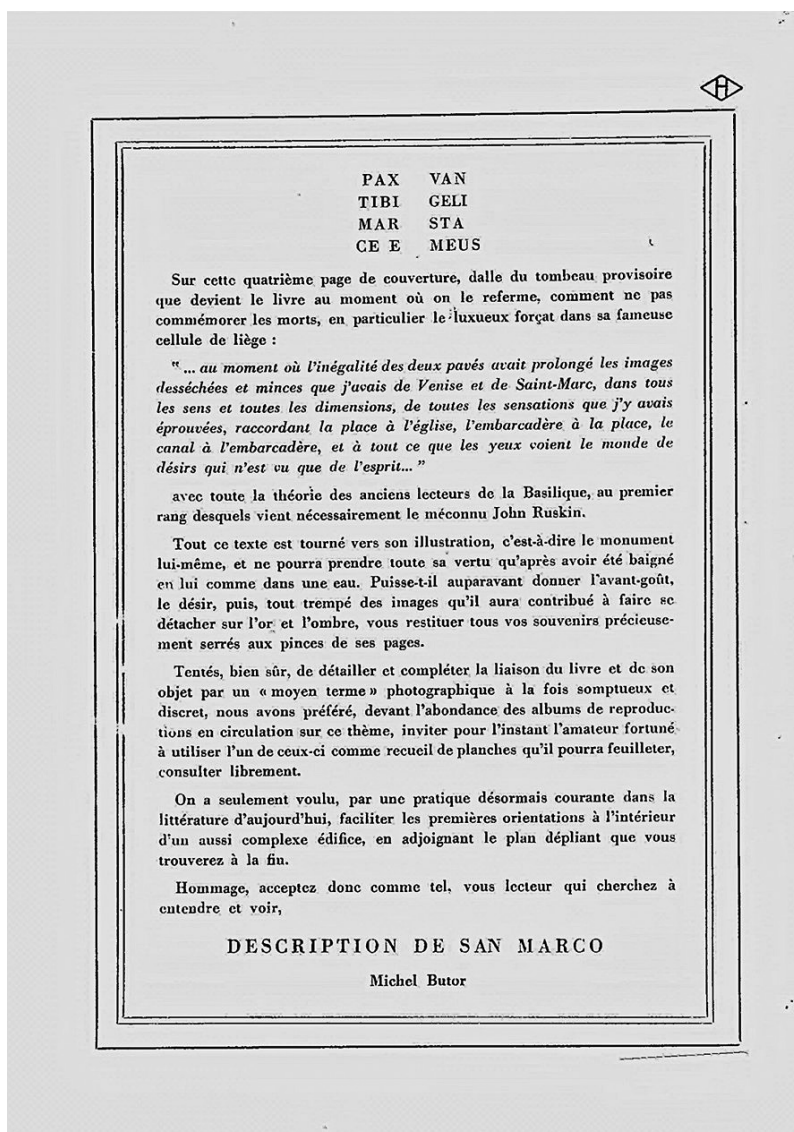


Figure 1. © *Description de San Marco*, Gallimard, 1963 (quatrième page de couverture).

Description de San Marco consiste en cinq parties qui correspondent *grosso modo* aux cinq unités de la basilique :

I LA FAÇADE

II LE VESTIBULE

III L'INTÉRIEUR

IV LE BAPTISTÈRE

V LES CHAPELLES ET DÉPENDANCES

La présente étude se concentre sur la deuxième partie, la partie la plus étendue du texte, consacrée au *narthex* de la basilique. Nous analyserons la façon dont Butor a transposé architecture et mosaïques de cette section basilicale en texte, sur la surface plane de la page.

1. La basilique Saint-Marc : histoire, architecture

La quintuple division de *Description*⁴ est basée sur le plan architectural de la basilique : « les piliers de ma construction à l'image de celle de Saint-Marc. Les cinq portes, les cinq coupoles », écrit Butor dans « La Façade » (p. 13). On retrouve la même division en cinq parties dans *Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis* (1956) d'Igor Stravinsky, à qui est dédiée *Description de San Marco*⁵. Étant donné la structure complexe de l'édifice, nous commençons notre analyse par un bref aperçu de l'histoire de la basilique (Lorenzetti, 1957, p. 157-229, et Musolino, 1957).

L'église actuelle fut bâtie vers 1063, sous le dogat de Domenico Contarini. Les deux constructions précédentes, la première achevée en 832, détruite en partie dans l'incendie de 976, reconstruite avec de nouvelles décorations en 978, ont pourtant laissé leurs traces à travers les siècles. Vers la moitié du XII^e siècle des colonnes en marbre grec, des chapiteaux aériens, des transennes, des sculptures et un quadrigé de chevaux de bronze furent disposés sur la façade, autour des portails et à l'intérieur de l'église.

4. C'est ainsi que nous abrégeons *Description de San Marco*.

5. « C'est [le texte de *Description*] dédié à Stravinsky. Son *Canticum Sacrum* m'a beaucoup aidé. Le compositeur a expliqué que la division de son œuvre en cinq parties lui permettait de participer de la structure de la basilique. Il en est de même pour la mienne » (Butor, 1971, p. 67-68). *Canticum Sacrum* (1956) fut composé pour être exécuté dans Saint-Marc. Pour un aperçu des parallèles entre la composition de Stravinsky et *Description*, voir Jongeneel (1988, p. 202-203).

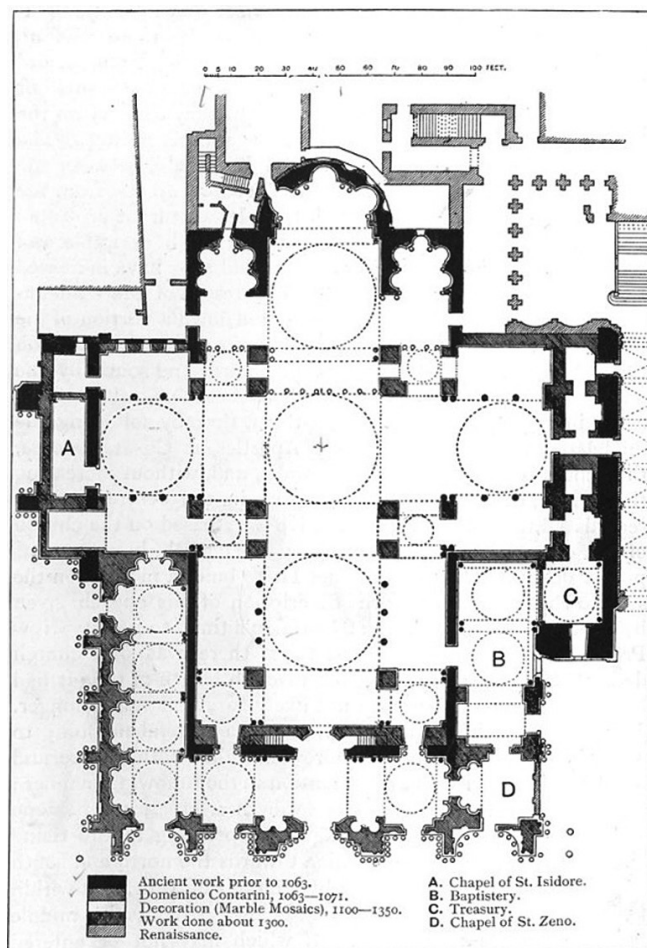


Figure 2. Plan de la basilique Saint-Marc.

La façade principale se compose de cinq niches, percées d'un nombre égal de portails, couronnées au sommet d'arcades et flanquées à la base de gros piliers.

Au cours des siècles, les richesses et le butin des guerres et des croisades, rapportés de l'Orient et du littoral adriatique, contribuèrent à transformer la basilique en une 'basilique d'or'. Du XIV^e siècle datent la construction de l'iconostase et la décoration flamboyante qui envahit peu à peu la façade, qui la transforma en un mélange exubérant de flèches, pinacles et clochetons gothiques. La première période de la décoration mosaïquée commença sous le doge de Domenico Selvo (1071-1084), décoration fidèle à celle de Ravenne, de Byzance et à la tradition romane locale. Aux XIV^e et XV^e siècles plusieurs chapelles furent construites, parmi lesquelles le Baptistère. Dès le XIV^e siècle on commença de vastes travaux de restauration qui se poursuivent jusqu'à l'heure actuelle.

Le plan de la basilique est de type régulier, en forme de croix grecque, probablement conçu sur le modèle de l'*Apostolèion* de Constantinople. Quatre coupoles hémisphériques s'élèvent aux extrémités de la croix. La cinquième coupole se trouve à la croisée de la nef centrale et du transept. Les coupoles sont soutenues par de grands arcs de maçonnerie, percés de petites fenêtres. La basilique se compose d'une abside à niches, à laquelle correspond le chœur surélevé qui surmonte la crypte. C'est dans le chœur que repose le cercueil de l'évangéliste et que trône le Retable d'or, œuvre d'art précieuse commandée au X^e siècle à Constantinople et enrichie ensuite par des orfèvres vénitiens. Parallèlement au bras droit du transept se situe la chapelle du Trésor. Un *atrium* ou *exonarthex* entoure la base de la croix.

Plus de 4000 mètres carrés de mosaïques recouvrent les voûtes et les coupoles de la basilique. Les mosaïques proposent un parcours de lecture bien précis. La façade représente les quatre grandes fêtes de l'Église chrétienne. Dans le vestibule le cycle des mosaïques, inspirées de l'Ancien Testament, sert de prologue aux représentations à l'intérieur, reliées, selon la tradition byzantine, au Nouveau Testament.

2. Le vestibule : lecture et projection scripturale

Le trajet que le vestibule propose au visiteur, basé sur quelques épisodes cruciaux des livres bibliques de la *Genèse* et de l'*Exode*, repose sur un projet mûrement réfléchi par les mosaïstes, lié à l'histoire de Venise, lien que Butor ne cesse de souligner :

- La représentation récurrente de l'eau dans la Coupole de la création et sur les parois du Déluge renvoie à l'omniprésence de cet élément, à la fois gloire et ennemi de Venise et de sa basilique (« Archipel, telle Venise sillonnée de canaux », p. 29) ;
- Les vêtements et accessoires de luxe représentés par les mosaïstes renvoient aux marchandises de luxe apportées par les commerçants vénitiens : « Le lin de Dieu, le lin des anges, leurs brocarts et leurs broderies. Regardez sur les quais de Venise les soies de la Chine, les châles de l'Inde, les damas, velours et dentelles » (p. 36) ;
- Les touristes-visiteurs, à l'instar de Butor, exhibent un luxe vestimentaire semblable à celui des personnages sur les mosaïques - les touristes font partie de la basilique, ils l'actualisent : « Les robes, les chapeaux, les cravates, les sacs, les écharpes, les chemises, les pantalons, les bracelets » (p. 37) ; « Le luxe déjà de ces premiers hommes : architecture, textiles » (p. 38) ;
- La création d'Adam :

« Alors Yahvé Dieu modela l'homme avec la glaise du sol », version particulièrement intéressante pour Venise, la naissance de l'homme étant liée à la séparation de la glaise et des eaux, à la constitution de l'archipel vénitien. La lagune reproduit

les origines de l'humanité, et ses habitants acquièrent par là même une autorité, un droit sur autrui. (p. 31) ;

- La basilique-arche : « 'mansiunculas in arca facies', 'tu feras dans l'arche des petites maisons', ou des niches, ou des coupoles » (p. 40) ; « Sauvés ceux qui font les navires » (p. 42) ;
- La descendance de Noé :

Cham, ancêtre des Égyptiens, des Éthiopiens, considéré ensuite comme ancêtre des Noirs, représenté les cheveux blonds ; tout se passe dans la race blanche, et pour les Vénitiens, ceux du Nord, les Germains, les envahisseurs, doivent être parmi les maudits. À partir des fils de Japhet se fit le peuplement des îles. (p. 44) ;

- La tour de Babel et la ville de Venise :

La ressemblance entre la tour et le Campanile. [...] Venise, avec son contrôle du commerce barbaresque, avec son ghetto, ses liaisons avec les royaumes terre ferme, comme point de convergence des groupes dispersés à Babel. Orgueil, audace de Venise, la basilique et son campanile comme lieu où les langues viennent se retrouver, les différents peuples s'entendre, la ville de la Pentecôte. (p. 45-46 – notons qu'à l'intérieur la coupole sud de la nef est consacrée au miracle de la Pentecôte) ;

- La descendance d'Agar : « Beaucoup d'Arabes dans la Méditerranée d'alors, dans le commerce de Venise, très évidente la postérité d'Agar » (p. 49) ;
- Le thème de l'Égypte : c'est là le motif le plus manifeste qui accouple l'histoire biblique à l'histoire de la basilique et de Venise (bras nord du vestibule, coupoles de Joseph et de Moïse). Sans doute les mosaïstes ont considéré Joseph, à la fois rêveur et interprète des songes⁶ dont les cendres furent transportées d'Égypte en terre promise (*Exode* 13 :19, *Josué* 24 : 32), et Moïse, sauvé des eaux du Nil, celui qui escorta le peuple hors d'Égypte jusqu'à la terre promise, comme des 'prototypes' du patron de leur basilique :

HIC FILIA PHARAONIS JUBET TOLLI 'Descendit au Fleuve pour s'y baigner ... parmi les roseaux ...'

L'eau.

Moïse : tiré des eaux.

Venise : surgie des eaux.

Cercueil venu des eaux d'Égypte contenant le corps de saint Marc » (p. 60).

6. Voir aussi Jongeneel, 1998, p. 80-82.

Butor désigne pareillement le panier de Moïse comme étant « semblable à un coffre, une arche, un cercueil » (p. 58). Il se réfère certainement à l'équivalent hébreu pour 'arche', qui d'après les commentateurs de la bible est dérivé d'un mot égyptien signifiant 'cercueil', 'coffre', 'quelque chose qui flotte'. Le terme n'est utilisé que deux fois dans la Bible, pour désigner l'arche de Noé et pour renvoyer à la caisse de jonc dans laquelle Moïse fut retiré du Nil.

Notons l'idéogramme typographique de la porte qui s'ouvre, signe de libération et de progrès, que Butor utilise à plusieurs reprises – voir par exemple la coupole de Moïse :

DA

[...]

DA NOBIS

[...]

DA NOBIS AQUAM

[...]

DA NOBIS AQUAM UT BIBAMUS

La porte qui donne à l'intérieur. La basilique terre promise. (p. 61)

Remarquons que la coupole de Moïse donne effectivement accès à l'intérieur par une porte latérale, ou bien à l'extérieur à gauche à la Piazzetta dei Leoncini. Le parcours conçu par les mosaïstes à travers le vestibule, d'après Butor, nous mène de « la porte non seulement fermée mais disparue » (p. 37) du paradis à la porte de la « terre promise », à savoir Venise aussi bien que sa basilique.

Désirant accentuer le rapport entre l'édification de la basilique et le rêve de saint Marc originaire d'Égypte, les mosaïstes ont suivi de près le texte biblique où le lien entre le songe et l'Égypte est également important. Joseph fils de Jacob, l'échanson et le panetier, serviteurs du pharaon, le pharaon lui-même et Joseph de Nazareth (mosaïque du Baptistère), tous ces rêveurs ont eu des liens avec l'Égypte. Le rêve est symbolisé par un personnage dans son lit de couvertures (exception faite de Noé qui a succombé au sommeil à cause du vin et n'avait point de rapports avec l'Égypte). Le rêve est signe de prévoyance, de délivrance et de salut : « De songe en songe(s) » (p. 55, 92), « d'Égypte en Égypte » (p. 93), « La porte qu'entrouvrent les songes » (p. 55). Pour Butor le rêve symbolise à la fois la clairvoyance et la liberté imaginative de l'acte d'écrire (1958, p. 111, 1967 ; voir par exemple 1975-1985 les cinq volumes de *Matière de rêves*). En outre, le thème de l'Égypte, en rapport avec le rêve, est cher à Butor : l'Égypte fut pour lui le pays de la « seconde naissance » où il a appris à « rêver méthodiquement » (1958, p. 111, 1967) : il a commencé sa carrière littéraire lors d'un séjour à El Minya à 245 km au sud du Caire, où il fut professeur de français au lycée (1950-51). Par ailleurs, pour Butor, tellement préoccupé à l'époque par le livre comme objet, la porte qui s'ouvre symbolise le texte écrit : « Le mouvement de la porte sur le gond est semblable à celui des pages d'un livre (...) ; on peut dire que

tous les grands livres sont les gonds sur lesquels peuvent tourner les portes de la bibliothèque prison dans laquelle nous sommes enfermés »⁷ (1968, p. 12).

Le vestibule de Saint-Marc comporte 115 épisodes bibliques répartis sur des tympans, des pendentifs et sur un ensemble de six coupoles. Les épisodes illustrent successivement la Création du monde, l'histoire d'Adam et Ève, de Caïn et Abel, l'histoire de Noé, la construction de la tour de Babel, l'histoire d'Abraham (coupole bras sud), l'histoire de Joseph, la plus développée (bras nord, trois coupoles, quarante scènes) et l'histoire de Moïse (bras nord, une coupole). Les mosaïstes ont respecté la direction de la lecture de gauche à droite en usage dans la culture occidentale. Dans les coupoles, les épisodes sont séparés par de petites colonnes, tels les cadres qui séparent les images séquentielles de la bande dessinée.

Butor a conçu sa description comme une œuvre d'art travaillée, à l'image de Saint-Marc. Bien entendu il a été aux prises avec la transposition ardue de la tridimensionnalité de l'édifice sur la surface plane de la page. Il nous confesse de temps en temps ses soucis d'artiste : « Comment faire ruisseler ce texte de gouttes d'or ? Comment plier ce texte en arc ? » (p. 38) « Comment creuser le texte en coupoles ? Comment réaliser une nappe de texte qui passe d'épisode en épisode, de détail architectural en détail ? » (p. 46). On dirait des défis que l'auteur adresse aux lecteurs comme à lui-même.

Effectivement, la basilique Saint-Marc est semblable à un livre qui nous invite à la lecture, surtout le vestibule aux dimensions relativement modestes et aux mosaïques sérielles accompagnées d'inscriptions bibliques. Celles-ci ont été empruntées à la *Vulgate* et à la soi-disant *Bible de Cotton*, un ancien codex grec illustré du V^e siècle, conservé à la British Library. « De tous les monuments de l'Occident », dit Butor, « peut-être celui qui comporte le plus d'inscriptions [...] Quel livre ! » (p. 26-27).

Butor a structuré sa description à partir de la double page ; seule la page de droite (appelée la 'belle page' par les typographes) est numérotée, ce qui fait penser à un album d'images. En outre, il a subdivisé les pages en trois blocs de texte :

I un bloc à marge étroite, espèce de 'ruban de dialogues', un arrière-fond sonore où figurent les exclamations des touristes, leurs cris, des questions amorcées en diverses langues, qui hantent la place et la basilique, et court aussi « en filigrane de page en page » (p. 13). Selon Butor, nous l'avons déjà dit, la foule des visiteurs fait partie de la basilique : « elle est née, s'est constituée dans le constant regard du visiteur » (p. 14) ;

II un bloc à marge moyenne – il comprend les 'gloses' du descripteur, des remarques sur ce qu'il voit ou entend, des commentaires sur les scènes des mosaïques et des versets bibliques en français empruntés à la *Bible de Jérusalem*, afin de contextualiser pour le lecteur les histoires représentées où les mosaïstes ont effectué des « raccourcis de plus en plus violents » (p. 29) ;

7. La métaphore de la bibliothèque prison était chère aux structuralistes.



Figure 3. Deuxième Coupole de Joseph, bras nord du vestibule de Saint-Marc.
 Courtesy of Web Gallery of Art (<https://www.wga.hu/>.)

III un bloc à marge large, comprenant les versets et emprunts à la Vulgate et les sous-titres latins en HIC, suivis de traductions par l'auteur d'après la *Bible de Jérusalem* et de la description des mosaïques.

Les trois blocs superposés tracent les contours d'une colonne avec entablement et piédestal. Nous avons donc affaire à des espèces d'idéogrammes ou calligrammes qui font penser à la poésie visuelle d'Apollinaire (parmi d'autres) que Butor admire et a commenté à plusieurs reprises (1968, pp. 269-305). À la disposition verticale de l'idéogramme se superpose la structure horizontale du rectangle plié qu'est la double page. La pliure des deux pages symétriques peut faire fonction de deux-points : « 'Voyant qu'il [Joseph] avait laissé son vêtement entre ses mains [de la femme de Putiphar] et qu'il s'était enfui dehors, elle appela ses domestiques et leur dit ...' » (p. 52) « 'Voyez cela ! Il nous a amené un Hébreu pour badiner avec nous !' » (p. 53-54). En outre, la présentation en diptyque, entraînant l'œil de gauche à droite et *vice versa*, est obtenue grâce à la disposition contraignante du ruban de dialogues qui parfois court en enfilade sur la double page.

La composition de la page en trois blocs de texte fournit une réponse à la question 'comment creuser le texte en coupoles' ? Les blocs de texte perturbent la lecture linéaire et amènent le lecteur à reparcourir la double page dans le sens oblique, tel le visiteur qui s'efforce de lire les séries de mosaïques des coupoles formant une boucle :

[De gauche à droite] : « 'Le jetèrent dans une citerne...' (p. 50)

« 'Vide, où il n'y avait pas d'eau' » (p. 51)

[De droite à gauche] » : « 'Ils envoyèrent la tunique à longues manches, ils la firent porter à leur père' » (p. 51)

« 'Avec ces mots : 'Voilà ce que nous avons trouvé !' » (p. 50)

Mentionnons encore les refrains commençant par « L'or de la coupole » que Butor a introduits dans le bloc à marge moyenne se rapportant à l'histoire de Joseph, bourdonnant d'assonances et d'allitérations :

'Le maître de Joseph le fit saisir et mettre en geôle.' (p. 53 bloc à marge large)

'Où étaient détenus les prisonniers du roi.' (p. 54 bloc à marge moyenne).

L'or de la coupole devenant cliquetis d'armes, nielles, ciselure de boucliers, écailles et plaques. (p. 54)

'Joseph donna à l'ainé le nom de Manassé, car, dit-il, Dieu m'a fait oublier toute ma peine et toute la famille de mon père.'

L'or de la coupole devenant houle de foule dans la sécheresse et dans la chaleur.

'Quant au second il l'appela Ephraïm, car, dit-il, Dieu m'a rendu fécond au pays de mon malheur.' (p. 57)

L'or de la coupole devenant promesse de pain (p. 58).

[...]

‘Ils ne savaient pas que Joseph les écoutait, car, entre lui et eux, il y avait l’interprète.’

L’or de la coupole devenant souvenir des pâturages, des paysages d’autrefois, des songes de Joseph pleins de grains de blé et d’étoiles, du chemin sec éblouissant parcouru par lui autrefois. (pp. 57-58)

Les refrains accompagnés de descriptions succinctes offrent une réponse à la question « Comment faire ruisseler ce texte de gouttes d’or ? ». L’or du descripteur, c’est la sonorité des représentations langagières, la transposition de l’effet lumineux que produit le champ d’or des coupoles en éléments narratifs – bruits, paroles, émotions, souvenirs, détails du paysage qui est rarement représenté par les mosaïstes des coupoles de Joseph, faute d’espace et faute d’artifices de perspective. Les mosaïstes se sont concentrés sur les personnages et leurs attributs. Il en résulte des scènes aplaties se détachant du champ d’or, se déroulant dans une espace théâtrale où les personnages font face directement au spectateur-visiteur et le prennent à témoin. Ainsi la description effectue-t-elle une espèce de métamorphose du champ d’or, comparable au fondu enchaîné (anglais : *fade-in*) pendant le montage filmique.

Butor a mis en relief ses ‘colonnes’ textuelles par l’usage de trois caractères typographiques différents qui jouent un rôle important à l’intérieur de l’économie signifiante de *Description* : des lettres majuscules, des lettres minuscules et des italiques. Les caractères typographiques fonctionnent d’abord comme phonogrammes, procédé emprunté à la poésie visuelle et à la bande dessinée, où la dimension des lettres renvoie au volume respectif des bruits et énoncés. Dans *Description* les majuscules, minuscules et italiques donnent une impression acoustique des ‘voix’ qui résonnent à l’intérieur de la basilique⁸.

Les lettres majuscules renvoient à la voix dominante, celle des inscriptions latines empruntées à la Vulgate. Celles-ci sont remplacées par des indications déictiques en HIC dès l’épisode du péché originel représenté dans la coupole de la Création. Les déictiques transfèrent le prestige de la source biblique à la prestation artistique des mosaïstes. Au lieu de source primaire à transposer en image, les HIC fonctionnent comme des doigts qui pointent vers l’image, des sous-titres abrégés. Ils présupposent un visiteur actif, versé dans les histoires de l’Ancien Testament, qu’ils encouragent à lire et à compléter les épisodes. Comparez par exemple l’inscription « HIC ISMAELITAE VENDUNT JOSEPH PU » (p. 52) et le verset biblique correspondant que Butor a ajouté : « Potiphar, eunuque de Pharaon et commandant des gardes, un Égyptien, l’acheta des Ismaélites qui l’avaient amené là-bas » (p. 52).

Les lettres minuscules, quant à elles, servent à la traduction des versets bibliques et à la description des mosaïques. Les italiques sont réservés au ruban de dialogues⁹. Leur corps coulant n’est pas sans évoquer le caractère fugace des propos stéréotypés

8. Butor est fasciné par le rapport entre texte et musique. Signalons que son texte sur les chutes du Niagara (1965) porte comme sous-titre ‘étude stéréophonique’.

9. Signalons que l’italique a été créé par l’imprimeur vénitien Aldo Manuzio (fin XV^e siècle).

des visiteurs, par opposition au corps massif de la lettre majuscule représentant la parole divine.

3. L'image textualisée

Les mosaïques du vestibule sautent aux yeux par la mobilité des actions représentées. Dès la coupole de la Création, la nature et les créatures sont en mouvement. Le ciel et la terre, la lumière et l'eau, les hommes, les animaux et les plantes bougent, tremblent, frémissent, se déplacent, s'enfuient, conversent, commandent en gesticulant, se voient agir en songe, naissent et meurent. Le visiteur se voit confronté à des histoires figées en train de se faire, caractéristique élémentaire du dessin et de la peinture figuratifs. Parfois Butor a temporalisé les épisodes en les soumettant au flux de son discours descriptif : « ...quelques pommes jaunes, quelques pommes déjà toutes rouges » (p. 28), « Adam déjà vêtu, désolé, regarde Dieu » (p. 36), « Lot par devant, déjà prêt » (p. 46), « Sur le sol humide, encore tordu de vagues... » (p. 41). En outre il s'est efforcé de copier fidèlement certaines scènes à force d'énumérations de couleurs, d'animaux et des plantes, de physionomies et de vêtements. *Description* comprend plus de soixante teintes et dégradés (la couleur bleue qui connote l'omniprésence de l'eau dans le territoire vénitien l'emporte en ce qui concerne le nombre de dégradés : bleu, bleu ciel, bleu constellé, bleu profond moutonné d'or, bleu clair, bleu sombre, un peu verdâtre, bleu à taches blanches, bleuté). Notons que Butor a aussi introduit tout un catalogue de teintes dans le ruban de dialogues, pour désigner les chevelures, colliers, ongles, lèvres, et objets de luxe ; c'est qu'il est d'avis que les touristes, répétons-le, font partie de la basilique.

Butor a consacré le plus grand nombre de pages (dix-neuf sur un total de trente-cinq pages consacrées au vestibule) à la description de la Création du monde et aux voûtes du Déluge, les sections les plus colorées du vestibule. Il nous offre même une énumération fidèle des animaux représentés dans les deux mosaïques de l'entrée dans l'arche (p. 39-40), simulant de prendre la place du mosaïste. Il reproduit en mots sonores et colorés les espèces animales qui s'apprêtent à entrer dans l'arche. Il confirme l'idée des mosaïstes que « Pour que la basilique soit vraiment l'arche, il faut qu'y soient représentés les animaux » (p. 40 ; il compare d'ailleurs les visiteurs à une faune crierde – voir p. 14).

Butor peint avec des mots qu'il fait résonner à force d'allitérations et d'assonances. À titre d'exemple je cite la description colorée de la mosaïque de la sortie de l'arche :

Un segment de ciel clair qui traverse le sommet de l'arc rouge, ocre, jaune, vert. Sur le toit de l'arche s'ébattent une pintade, une pie, une caille, une colombe qui veut rejoindre sa compagne. Noé, tunique bleutée, étole vert pâle, bas gris, espadrilles noires, aide à sortir le lion qui s'étire et va rejoindre sa lionne. Les mules rouges de sa femme sous les replis de sa robe blanche. Sem, manteau bleu agrafé sur sa tunique mauve à bordure d'or, bas

verts ; Cham, manteau vert noué sur tunique bleu clair semée de carrés d'or, bordée d'or, bas pourpres ; Japhet, manteau mauve sur tunique verte à bordure d'or, bas gris. Sa femme lui caresse l'épaule. Sur le sol humide, encore tordu de vagues, un arbre mort. Et commencent à courir deux lapins, le cerf et sa biche, l'ours et l'ourse, deux renards et deux léopards. (p. 41)

Afin d'impliquer le visiteur dans la lecture des scènes représentées, Butor se sert parfois de déictiques temporels : « C'est maintenant seulement que l'on commence à compter les jours. Ce sont d'autres jours désormais », « Et maintenant [Adam et Ève chassés du paradis] tout a besoin d'un nom nouveau » (p. 37), « Voici maintenant l'arc de Babel » (p. 43).

En même temps l'auteur confronte le lecteur avec les régimes sémiotiques antagonistes du texte et de l'image : l'image configure le temps en espace, le texte exprime l'espace dans le temps : « Dieu penché guérit sa [d'Adam] blessure, et, à quelques pas, quelques instants de là, finit le modelage d'Ève » (p. 33). Parfois le mélange des deux régimes provoque un sourire : [après la destruction de la tour de Babel] « Dieu est descendu en force, entouré d'une armée de quinze anges » (p. 45).

Étant donné les raccourcis intervenant dans les inscriptions et dans les mosaïques, Butor a recours à la *Bible de Jérusalem* à la fois pour les compléter et pour servir de sous-titres aux mosaïques. Le texte biblique devient donc de nouveau source principale, tandis que les descriptions fragmentaires des mosaïques invitent le visiteur à remplir les lacunes de l'image et de sa description. Par exemple : « 'Pharaon fit appeler tous les devins et tous les sages d'Égypte et il leur raconta son rêve'. Les plumets sur les casques des gardes. L'agrafe du manteau royal incrustée de nacre. La perplexité des trois sages » (p. 55).

Signalons que Butor emploie souvent ici l'article défini en tant que démonstratif déictique (comparable au HIC des inscriptions). Des fragments qui, d'après lui, sautent aux yeux – des abstractions (« la perplexité des trois sages », p. 55), des effets de lumière (« luisance mouillée de la margelle », p. 59), des détails du décor (« luxueuse maison vide : colonnes de marbre gris, base, anneau, et chapiteau d'or, petits créneaux sur la terrasse, étage, fenêtre sous un arc », p. 52) sont des traits de plume qu'il adresse au lecteur pour concrétiser les images. Quelquefois l'auteur jette un regard de connivence au lecteur français à qui n'échappera pas la référence à la « Balade des pendus » de Villon dans « 'Quant au grand panetier, il le pendit comme Joseph l'avait expliqué'. Sur une croix, les bras passant derrière la barre, plus becqueté d'oiseaux que dés à coudre... » (p. 54).

4. Le livre d'artiste et le lecteur

« ...il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées [...], de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me pa-

raissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art ? » (1989, p. 457). Ce ferme propos du narrateur de Proust lorsque, en pensée, il franchit de nouveau le seuil de la basilique de San Marco, doit avoir encouragé Butor à se ranger à son tour dans la lignée des 'descripteurs' qui ont laissé leur empreinte sur la basilique vénitienne. Véritable défi, étant donnée la vaste structure complexe de l'édifice, la splendeur multicolore de sa décoration et le grand nombre d'artistes qui, de siècle en siècle, y ont apporté des modifications. Butor nous offre un livre d'artiste qui met à la fois en relief les propriétés du texte poétique et du livre – sonorisation, assonances, mise en relief du contexte spatio-temporel des épisodes, format du livre – et certaines spécificités artistiques de l'édifice byzantin. S'y ajoute que la basilique Saint-Marc invite à la lecture. Il en va de même pour sa description, si modeste soit-elle (l'auteur souhaite qu'elle procure un « avant-goût » et un « désir », le désir de voir et d'entendre). Ici comme ailleurs dans son œuvre Butor ne cesse de souligner l'appel que toute œuvre d'art, ancienne ou moderne, fictive ou non-fictive, littéraire ou artistique, fait sur le récepteur (Jongeneel, 1988). *Description de San Marco* nous fait savoir que lire une œuvre d'art, textuelle aussi bien qu'artistique, est une performance où nous sommes impliqués. « Entrons ».

RÉFÉRENCES

- Butor, M. Zañartu, E. (1962). *Rencontre*. Paris : Éditions du Dragon.
- Butor, M. (1962). *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*. Paris : Gallimard.
- Butor, M. (1963). *Description de San Marco*. Paris : Gallimard.
- Butor, M. (1965). *6810000 litres d'eau par seconde*. Paris : Gallimard.
- Butor, M. (1967). *Portrait de l'artiste en jeune singe*. Paris : Gallimard.
- Butor, M. (1968). *Répertoire III*. Paris : Minuit.
- Butor, M. (1971). Influences de formes musicales sur quelques œuvres. *Musique en jeu*, 4, 67-68.
- Hagstrum, J. H. (1958). *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago : University of Chicago Press.
- Jongeneel, E. (1988). *Michel Butor et le pacte romanesque. Écriture et lecture dans L'Emploi du temps*, Degrés, *Description de San Marco et Intervalle*. Paris : Corti.
- Jongeneel, E. (1998). La bible d'images de Saint Marc à Venise. Dans M. Heusser, C. Clüver, L. Hoek, L. Weingarden (dir.), *The Pictured Word* (p. 77-89). Amsterdam – Atlanta, GA : Rodopi.
- Lorenzetti, G. (1957). *Venezia e il suo estuario*. Trieste : Éd. Lint.
- Musolino, G. (1957). *La Basilica di San Marco in Venezia*. Venezia : Ferdinando Ongania.
- Proust, M. (1966). *La Fugitive*. Vol. III. Paris : Gallimard.
- Proust, M. (1989). *Le Temps retrouvé*. Vol. IV. Paris : Gallimard.
- La Sainte Bible*. (1995). Nouvelle édition (d'après la traduction de Louis Segond). Trinitarian Bible Society / Imprimerie Jongbloed.

RÉSUMÉ : *Description de San Marco* peut être caractérisée comme un ‘livre d’artiste’ où Michel Butor s’engage à textualiser un édifice millénaire : la basilique Saint-Marc à Venise. En même temps Butor actualise ce complexe ensemble architectural et invite le lecteur à prendre part à la lecture, lecture de l’édifice aussi bien que de la description. La présente analyse regarde la deuxième partie de *Description de San Marco*, ‘Le Vestibule’, où Butor entame un dialogue scriptural avec les séries de mosaïques pourvues d’inscriptions du *narthex* qui toutes sont consacrées à des scènes pilotes de l’Ancien Testament.

Mots-clés : livre-artiste, Michel Butor, Saint-Marc, rapports texte-image, la lecture-performance

Description of San Marco by Michel Butor: Vademecum and Artist’s Book

ABSTRACT: *Description de San Marco* can be characterized as an ‘artist’s book’ in which Michel Butor is committed to textualize a thousand-year-old building: St Mark’s Basilica in Venice. Meanwhile Butor updates this complex architectural ensemble and invites the reader to take part in the reading of it as well as of the text. This study regards the second section of *Description de San Marco*, devoted to the vestibule, where Butor initiates a scriptural dialogue with the series of sub-titled mosaics in the narthex, all devoted to pilot scenes of the Old Testament.

Keywords: artist’s book, Michel Butor, St Mark’s Basilica, relationship text and image, the reader’s performance