



Varia 3

- Gabriel Gee

Malédiction et renaissance : les images de la ville du nord

Au fil des romans de l'écrivain Luc Lang, *Liverpool marée haute* (1991) et *La Fin des paysages* (2006), le récit avance autour de la préparation de l'exposition inaugurale de la *Tate Gallery Liverpool*, « Cent ans d'africanisme. 1850-1950 ». L'exposition a été pensée par le directeur de la Walker Art Gallery, Abel Manson. Lorsque ce dernier est retrouvé mort au volant de sa voiture sur les quais de la Mersey, c'est le narrateur, Martin Finlay, l'assistant d'Abel, qui se voit chargé de mener les préparatifs de l'exposition à leur terme. Un mauvais présage ouvre le récit : une cargaison en provenance d'Afrique, alors qu'elle est transvasée du navire à la terre ferme, s'effondre sur le quai, tuant un docker sur le coup. Devant la foule immobile assemblée là, un homme ramasse quelques masques précieux, puis disparaît non sans avoir monté les témoins contre les tableaux orientalistes contenus par la caisse assassine. L'intrigue brumeuse n'est pas sans rappeler les vapeurs enfumées entourant *L'Emploi du temps* de Michel Butor (1957). Là aussi, dans les tréfonds pluvieux d'une ville du nord indistincte, se joue une énigme nourrie aux arts visuels. Entre le vitrail de Caïn et les aventures de Thésée, Jacques Revel construit son parcours tout en lisant et en imaginant. Entre image-objet et image-discours, l'enquête dessine une ville

archétypale de l'industrie, dont l'histoire et le devenir sont entachés par un péché originel pour lequel vitraux et tapisseries fournissent le révélateur.

Prenant pour source première à la fois les images ignobles de Luc Lang et le Vitrail du Meurtrier de Michel Butor, cette réflexion cherchera à engager un dialogue avec les récits entrecroisés de Lang et Butor en invoquant le contexte historique spécifique de l'histoire des arts dans les régions du nord de l'Angleterre. Les textes signalent une confrontation entre l'œuvre originelle et le cadre qui vient l'entourer. La rébellion de Caïn porte contre la méthodologie érudite, savante, et didactique d'Abel. On retrouve en fait ici cette question de l'art par qui, pour qui, pour quoi ? Dans le contexte du nord-ouest de l'Angleterre, et en particulier de Liverpool, ville rassemblant certains des dilemmes les plus caractéristiques des anciens bastions industriels britanniques confrontés au déclin de leur économie et aux stratégies de régénérations culturelles, on s'efforcera d'évoquer la justesse tant poétique que politique suggérée par l'intersection du texte avec la sphère visuelle.

Crime originel et malédiction urbaine

Aux premières pages de *Liverpool marée haute*, nous est conté le récit de l'accident « mythologique » qui conduit à la fois l'enquête du narrateur et signale le rôle ambivalent et disputé des arts dans la ville portuaire. Du port Harcourt, vaisseau branlant en provenance du Ghana, s'effondrent quatre caisses destinées à l'exposition « Un siècle d'Africanisme, 1850-1950 ». Deux d'entre elles disparaissent dans les eaux du port, l'une s'abîme sur une bite d'amarrage, la quatrième s'écrase sur le sol. Cette dernière caisse laisse « à nus quatre grands tableaux qui se tenaient encore sur la tranche de leurs cadres dorés... »¹. La précédente a pour sa part éparpillé sur le quai des masques, des statuettes, des parures et bracelets. Ces objets dispersés se trouvent opposés aux tableaux, « orientalistes », dont la foule des dockers contemple en silence l'effet meurtrier :

¹ L. Lang, *Liverpool marée haute*, Paris, Gallimard, 1991, p. 15.

[...] dans le silence stupéfié et l'hébétude hagarde des plus proches témoins, on entend soudain l'entêtant cliquetis (...) de la roue arrière tournant à vide, on remarque l'autre roue, la fourche et le guidon tordus, les jambes de l'ouvrier prises dans la tubulure du cadre, le corps tronqué-mélangé à sa bicyclette et à des bouts de planche... le buste et la tête ne sont plus à présent qu'un plan de chair et d'os entre la caisse et les pavés du quai, invisibles... mais à la lisière du paysage écrasé de soleil, épousant le relief du sol, s'élargit lentement une flaque de sang [...]².

C'est là l'origine – titre de la première partie de *La Fin des paysages* – de l'enquête de Martin Finlay, le fidèle adjoint de feu Abel Manson, le directeur de la Walker Art Gallery qui depuis les Albert Docks s'est donc précipité avec sa voiture dans la Mersey à marée basse. L'enquête va dévoiler des parcours de vie et d'histoire imbriqués qui informent rétrospectivement un événement qui apparaît comme un symptôme. Aux tableaux criminels sont opposés les masques impénétrables et chaque objet déplie une vision du monde et des arts qui s'inscrit dans le présent en devenir de Liverpool au tournant des années 1990.

Un accident tout aussi inéluctable marque le cours de *L'Emploi du temps*. Il ne survient pour sa part qu'à mi parcours, au sein de la troisième partie éponyme qui suit « l'entrée », l'arrivée du français Jaques Revel dans la ville du nord, et « les présages ». L'auteur de roman policier George Burton est alors renversé en pleine rue par une Morris noire. Fait significatif, la voiture aurait brûlé un feu rouge et même changé de direction « pour se précipiter sur George William Burton » avant de disparaître sans qu'aucun témoin n'ait pu relever sa plaque d'immatriculation. Cet accident, cependant, vient conclure une série d'événements qui trouvent leur source dans une image et un ensemble iconographique, eux-mêmes sertis au cœur d'un livre, « le Meurtre de Bleston », signé J. C. Hamilton, alias George Burton. Pour Jacques Revel, qui est le détonateur et le révélateur du récit³ que le lecteur suit au gré des mouvements

² L. Lang, *La Fin des paysages*, Paris, Stock, 2006, pp. 16-17.

³ Michel Butor, *L'Emploi du temps*, Paris, Minuit, 1957, pp. 146-47. Le rôle de l'enquêteur est décrit par l'auteur George Burton dans un commentaire de ses propres ouvrages, qui se répercutent eux-mêmes dans le récit du français : « Tout roman policier est bâti sur deux meurtres dont le premier, commis par l'assassin, n'est que l'occasion du second dans lequel il est la victime du meurtrier pur et impunissable, du détective qui le met à mort (...) par l'explosion de la vérité ». Michel Butor rappelle cette opération dans « le voyage et réécriture », dans *Romantisme*, 1972, n°4, « Voyager doit être un travail sérieux », pp. 4-17.

diachroniques de son journal, « le Meurtre de Bleston » est une bouffée d'air pur au cœur d'une ville où l'air est « amer, acide, charbonneux, lourd comme si un grain de limaille lestait chaque gouttelette de son brouillard », et où le vent a un « poil âpre et gluant comme celui d'une couverture de laine humide »⁴. Le narrateur est un français venu prendre une position de clerc dans cette ville anglaise de Bleston qui nourrit son ressentiment :

Dès les premiers instants, cette ville m'était apparue hostile, désagréable, enlisante, mais c'est au cours de ces semaines routinières (...), que sourdement s'est développée cette haine passionnée à son égard (...), cette haine en quelque sorte personnelle, car si je sais bien que Manchester ou Leeds, Newcastle ou Sheffield, Liverpool qui possède, paraît-il, une cathédrale récente non sans intérêt, ou encore, sans doute, ces villes américaines, Pittsburgh ou Détroit, auraient eu sur moi une influence similaire, il me semble qu'elle, Bleston, pousse à l'extrême certaines particularités de ce genre d'agglomération, qu'elle est, de toutes, celle dont la sorcellerie est la plus rusée et la plus puissante⁵.

Bleston est un concentré de la ville du nord de l'Angleterre. Et ainsi que le signale la comparaison américaine, elle est également quintessence de la ville industrielle produite par la révolution technique des XVIIIe et XIXe siècles qui prit son élan précisément dans le Lancashire, le Yorkshire et le sud du Northumberland. On ne voit cependant pas directement, dans *L'Emploi du temps*, l'enfer sur terre dont parlait le visiteur Engels à propos de Manchester :

Telle est la vieille ville de Manchester – et en relisant ma description, je dois reconnaître que bien loin d'être exagérée, ses couleurs n'en sont pas assez crues pour donner à voir la saleté, la vétusté et l'inconfort, ni à quel point la construction de ce quartier (...) est un défi à toutes les règles de la salubrité, de l'aération et de l'hygiène (...) Bien sûr c'est la *vieille* ville – et c'est l'argument des gens d'ici, quand on leur parle de l'état épouvantable de cet enfer sur terre. Mais qu'est-ce à dire ? Tout ce qui suscite ici le plus notre horreur et notre indignation est récent et date de l'époque industrielle⁶.

Si l'on n'aperçoit pas non plus directement les cheminées et la foule pressée des travailleurs que le peintre de Salford L. S Lowry pouvait encore observer au sortir

⁴ M. Butor, *L'Emploi du temps*, p. 10.

⁵ *Ibid*, p. 38.

⁶ Fr. Engels, *The condition of the working class in England*, Swan Sonnenschein, Londres, 1844. Une traduction française se trouve sur le site Marxists Internet Archive.

de la seconde guerre mondiale, on suit Jacques Revel le long d'une angoisse parallèle auprès des officines des classes marchandes, enveloppées dans un territoire tout aussi enfumé que son passé industriel le requiert. Chaque journée apporte son lot de grisaille, que le narrateur peine à combattre, que ce soit de son hôtel nommé « l'écrou » ou coincé dans les bureaux de la maison d'exportation *Matthews and Son* au centre-ville même de Bleston. La ville blafarde est par ailleurs tentaculaire⁷, et une tentative de fuite vers la campagne avoisinante se solde par une déconvenue : « Oui, je vois, la vraie campagne. C'est un peu difficile à trouver par ici, vous avez des terrains en friche dans certains intervalles entre les villes, mais, comment vous dirais-je, c'est un peu abîmé, sali »⁸. Ville sorcière, envoûtante et omniprésente, contre qui « le Meurtre de Bleston » fournit un rare allié, signalé par l'ambiguïté du titre même⁹ et dont l'auteur, J.-C. Hamilton, pourra être « un complice, un sorcier habitué à ce genre de périls, qui pût me munir de charmes assez puissants pour me permettre de les défier... »¹⁰.

« L'ancienne Cathédrale de Bleston est célèbre par son grand vitrail, dit le Vitrail du Meurtrier... », ainsi commence « Le Meurtre de Bleston »¹¹. Le vitrail du meurtrier, célèbre dans le pays entier mais ignoré des habitants de la ville, est présenté comme une œuvre du XVI^e siècle attribuée à des maîtres français, trônant au cœur de l'ancienne cathédrale de la ville, et consacrée à Caïn et sa descendance. Il illustre le passage de la Genèse introduisant le premier meurtrier de l'humanité¹². Au centre du vitrail, Caïn tue son frère Abel. Sur les panneaux adjacents, on observe la figure de Caïn laboureur, l'offrande d'épis et de fruits, dont la fumée retombe sur Caïn à l'instar « des vapeurs brunes » de Bleston, Caïn marqué par le Seigneur, la fuite avec sa femme Themec. Enfin, Caïn est représenté en maçon, constructeur de villes, bâtisseur d'une cité dont la

⁷ « La lutte de Revel est une lutte fictive, mi-lutte, mi-danse, bien représentée par l'apparence la pieuvre, prise parfois par Bleston, qui avance ses tentacules, qui modifie sa forme, se dérobe aux contre-attaques » (G. Raillard, « De quelques éléments baroques dans le roman de Michel Butor », dans *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 1962, n°14, p. 188).

⁸ M. Butor, *L'Emploi du temps*, p. 34.

⁹ G. Raillard, « De quelques éléments baroques dans le roman de Michel Butor », art. cit., p. 187.

¹⁰ M. Butor, *L'Emploi du temps*, p. 57.

¹¹ *Ibid*, p. 57.

¹² Genèse 4, 1-26.

représentation précise est inspirée de la Bleston du temps passé et peuplée de sa descendance : Yabal, ancêtre des tisserands, Yubal, ancêtre des musiciens, et Tubalcaïn, « ancêtre de tous ceux qui travaillent les métaux, les tenailles dans la main gauche, tenant une roue sur l'enclume »¹³. L'ecclésiastique guidant Jacques Revel lui rappelle que « l'artiste honorait en Caïn le père de tous les arts ». Et sans doute l'artiste célébrait-il plus particulièrement en Caïn, le père des *artes mechanicae* qui firent autour du coton et de l'acier, la fortune des entrepreneurs victoriens du nord de l'Angleterre¹⁴. Dans le sillage du meurtre originel, Bleston est désignée comme ville maudite aux cotés de Babel, Sodome, Babylone, et la Rome impériale.

Ce vitrail de Caïn, qui éclaire dans *L'Emploi du temps* la faute originelle sur laquelle reposent les fondations et les ressources de la ville du nord, est au cœur d'une intertextualité qui se double d'une intervisualité à la fois interne au récit, et trouvant un prolongement dans le devenir spécifique de Liverpool saisi à la fin du XXe siècle par Luc Lang¹⁵. Les images-objets comme les images verbales renvoient et se superposent les unes aux autres. Le vitrail est en effet incrusté au sein de l'intrigue du « Meurtre de Bleston », et l'image du meurtre d'Abel dédouble celle de la mort de Johny Winn, le joueur de cricket retrouvé gisant « dans la nouvelle cathédrale sous le croisement des jubés »¹⁶, et du fratricide Bernard Winn abattu « par Barnaby Morton dans l'ancienne cathédrale

¹³ M. Butor, *L'Emploi du temps*, p. 75. Le narrateur précise immédiatement ses doutes : « Bleston, ville de tisserands et de forgerons, qu'as tu fait de tes musiciens? ». Gérard Blanchard note que c'est l'écrivain et l'écrivain, Jacques Revel et Michel Butor, qui rempliraient l'art lyrique et musical manquant à l'art besogneux et industriel : « [...] à la programmation mosaïque et proliférante par rapport à un noyau central, (...) Butor préfère un déroulement dans le temps, et c'est ce temps manipulé comme élément structurant de ses données qui rapproche l'art de Butor de celui de musicien » (G. Blanchard, « Le structuralisme de Michel Butor », dans *Communications et langages*, n°11, 1971, p. 8).

¹⁴ Fr.D. Klingender, *Art and the industrial revolution*, St Albans, Paladin, 1972, p. 3.

¹⁵ Sur le mélange d'intertextualité et d'intervisualité, voir Michel Butor cité dans Georges Blanchard, « Le structuralisme de Michel Butor », dans *Communication et langages*, n°11, 1971, p. 10. « L'avantage premier de l'écriture est de faire durer la parole (...) l'unique mais considérable supériorité que possède non seulement le livre mais toute écriture sur les moyens d'enregistrement direct, incomparablement plus fidèles, c'est le déploiement simultané à nos yeux de ce que nos oreilles ne pourraient saisir que successivement ».

¹⁶ M. Butor, *L'Emploi du temps*, p. 121.

parmi les taches rouges que projette le Vitrail de Caïn »¹⁷. Cette image originelle du « meurtre de Bleston » qui commande l'environnement réel de Jacques Revel, se répercute dans l'accident du Port Harcourt de *Liverpool marée haute*. Les tableaux orientalistes du XXe siècle, production d'une distinction prisée des fortunes industrielles et commerçantes du nord, abattent le vivant qui se trouvait là, en laissant le rouge d'une tâche de sang attirer l'œil du spectateur. Cependant, avant de réfléchir aux enjeux des images-objets pour la ville du nord telles qu'elles sont insérées dans l'imagerie textuelle des récits, il convient d'évoquer le poids qu'elles exercent sur les filiations personnelles des hommes.

Le musée des beaux-arts et la lecture des filiations

Ce premier module d'images qui surgit tant chez Butor que chez Lang à l'ouverture du récit campe la ville du nord au cœur d'une pollution. Les arts de l'industrie obscurcissent et condamnent le présent de Bleston. Les toiles de l'Orient fantasmé et les masques africains s'écrasent au sol de Liverpool dans une mare de sang. Dans un second temps, un module d'images complémentaire reflète l'écheveau des relations humaines qui s'insèrent au cœur de la ville. Pour Jacques Revel, l'ensemble qui guide son enquête est une série de dix-huit tapisseries illustrant la vie de Thésée. Martin Finlay cherche pour sa part à éclairer la présence d'un portrait de femme découvert dans le bureau d'Abel Manson. Cette trame le mène à se réapproprier l'art de son ancien mentor, consistant en la définition des justes juxtapositions. Le directeur de la Walker Art Gallery interrogeait sans cesse la disposition des œuvres aux murs du musée, travail d'écriture comme de lecture ; devant les toiles, Abel Manson « leur parlait pour ensuite, silencieux et digne, écouter les maîtres et contempler les œuvres avant que ne s'énonce, me soufflait-il, un jugement de Salomon sur les véritables filiations »¹⁸. Les filiations qui se peignent dans les images et entre les images redoublent les liens existant entre les protagonistes du récit. Le présent s'agence alors sur la surface que forment le musée et ses collections des temps passés.

¹⁷ *Ibid*, p. 148.

¹⁸ L. Lang, *Liverpool marée haute*, pp. 88-89.

Jacques Revel découvre par hasard les tapisseries Harrey au musée de Bleston. De nombreux commentateurs ont relevé le rôle structurel joué par les panneaux et les mythes anciens dans le développement de *L'Emploi du temps*¹⁹. Ils y fonctionnent comme un code de lecture et une matrice de ré-écriture contemporaine. S'y trouve représentée une histoire de la mythologie classique : la vie de Thésée. Les différents panneaux de laine décrivent l'enfance de Thésée, son cheminement vers Athènes et les châtiments de Sinnis, Sciron, Cercyon et Procruste, la reconnaissance d'Égée, l'aventure crétoise et le Minotaure, le labyrinthe de Dédale et le fil d'Ariane, l'abandon d'Ariane et le retour de Thésée à Athènes avec Phèdre, puis la déchéance, la descente aux enfers et l'exil²⁰. Le narrateur avait précisé dans son journal l'assimilation personnelle qu'il opérait avec le récit mythologique des tapisseries²¹ :

Il [Lucien] a écouté avec amusement toutes les explications que je lui fournissais sur chaque épisode, tout en me gardant bien de lui raconter que pour moi désormais Ariane représentait Ann Bailey, que Phèdre représentait Rose, que j'étais moi-même Thésée, qu'il était lui-même ce jeune prince que dans le quinzième panneau, la descente aux enfers, je guidais dans la conquête de l'épouse de Pluton, de la reine de l'empire des morts, Proserpine²².

Les deux sœurs, titre du quatrième chapitre, Ann, l'aîné, et la plus jeune, Rose, font l'objet des affections secrètes et finalement ignorées de Jacques Revel. Rose s'éprend de son jeune ami français Lucien, et lorsque Jacques se retourne vers Ann, il est déjà trop tard, celle-ci s'est attachée à son énigmatique collègue, James Jenkins. Néanmoins, le musée des beaux-arts et les tapisseries fournissent pour un temps à Jacques, à l'instar du vitrail du meurtrier, un allié contre la ville du nord, un intertexte visuel dans lequel se trouve projeté son propre périple.

¹⁹ J.-P. Mourey, « Parcours et figures du paysage urbain », dans *Littérature*, n°61, 1986, « Paysages », pp. 85-97.

²⁰ M. Butor, *L'Emploi du temps*, pp. 211-12.

²¹ G. Raillard, « De quelques éléments baroques dans le roman de Michel Butor », art. cit., p. 186.

²² M. Butor, *L'Emploi du temps*, p. 173.

Le musée de l'ère victorienne fournit également des images-indices menant aux filiations liverpudiennes²³. D'une part, on trouve le modèle opératoire d'interprétation des images que commandent les compétences professionnelles d'Abel Manson. Celles-ci dessinent à l'intérieur du texte un commentaire qui anticipe les découvertes ultérieures de l'enquêteur Martin Finlay. Le conservateur arpentant les couloirs de la Walker Art Gallery et ses réserves reconstruit une histoire des arts qui fait écho à celle du vivant :

[...] il a trouvé une Annonciation sur bois ou une Diane à la fontaine qui l'obligent à reconstruire la Walker selon des critères variables : époque, thème, école, format, technique, commanditaire, ou bien encore à partir d'interprétations qui me déconcertent, discourant ainsi (...) sur la vertu d'accrocher ensemble, sur un étroit mur de cimaise, une peinture flamande de la Renaissance représentant Andromède au dragon, un tableau vénitien de Bellini figurant saint Georges et le dragon, et le portrait anonyme d'un jeune noble du XVIIe siècle, car dans ce regard passionné et charnel de l'école napolitaine, et il y a la détermination de Persée... ?...ou encore d'un saint Georges luxurieux... ?... il ajoute, à vouloir sauver la blanche Andromède toute palpitante, à seule fin de la ravir et de la culbuter dans le fond marin du paysage... !²⁴

Les filiations terrestres sont loin d'être platoniques et cette association d'images échappant en toute apparence à la rationalité muséale préfigure le dévoilement des fils amoureux qui doublent l'intrigue esthétique du récit. A l'instar des scènes de la vie de Thésée, la juxtaposition muséale fournit un « présage ».

Martin Finlay en découvre le fil conducteur en cherchant à déplacer le bureau du disparu qu'il doit désormais remplacer. Surgie de derrière le mobilier, « la photographie polaroid d'une jolie femme rousse à la lourde chevelure ondoyante sur des épaules dénudées, fixée par une punaise »²⁵. Une inscription, « à l'éperdue » et une partition d'orgue, l'instrument de prédilection d'Abel Manson, accompagnent la photographie. Deux sœurs attisent ici aussi les passions, Julia et Alice. L'aîné, Julia a épousé Abel. La cadette, Alice, a épousé le même jour le futur capitaine du port de Liverpool, Graham Griffiths. Mais la

²³ La Walker Art Gallery ouvrit en 1873 ; elle fut fondée grâce aux dons du maire de l'époque, Andrew Barclay Walker, par ailleurs un riche brasseur et commerçant.

²⁴ L. Lang, *La Fin des paysages*, p. 41.

²⁵ L. Lang, *Liverpool marée haute*, pp. 36-37.

juxtaposition des toiles évoquait quelque prince sensuel et prodigieux, nourri ou consumé d'un feu intérieur. C'est le frère d'Abel, Jason, de sept ans son cadet, « un frère maudit qui le fascinait comme l'horizon de sa perte »²⁶. Jason séduit Alice et l'emporte en Afrique d'où elle ne reviendra pas. Les tableaux indiquaient déjà une présence ensorcelante qui émanait tant des images victorienne que des masques africains. Visitant les collections Préraphaélites de la Walker, Jason comparait deux portraits de femmes rousses attribués à Dante Gabriel Rossetti et Edward Burne Jones aux deux sœurs aimées. Il s'agissait alors d'une provocation (il subtilisait la femme d'un autre contre la volonté de son frère) et d'une célébration licencieuse. Graham Griffiths relate plus tard à Martin Finlay le retour de Jason à Liverpool. Appelé une nuit de haute mer à la rescousse d'un navire en feu provenant d'Afrique, Griffiths trouve Jason enivré dans une cabine, refusant de quitter la projection au mur d'images filmées où se tient une femme blanche que l'on devine être Alice en terre africaine. Comme le polaroid d'Abel, le dernier d'une longue série de portraits pris le long de plusieurs années, les images filmiques d'Alice en noir et blanc fonctionnent comme document du 'ça a été'. Leur vue appelle la souffrance du présent. Ici, les voyageurs héroïques contempnent aussi des Ariane abandonnées sur des rivages désormais inaccessibles.

D'un côté, on trouve ainsi des récits mythiques et des modules visuels qui fournissent un intertexte dans lequel se lit et s'écrit la forme des filiations qui relient les protagonistes les uns aux autres. Ce pan de la lecture du monde est conservé par le musée, protecteur mais aussi générateur de l'histoire. A la fin du XXe siècle, l'apport spécifique de l'image photographique, tel le voile de Véronique – relique cachée pour Abel, surface brouillée pour Jason –, introduit un second enjeu attaché aux arts et aux images dans la ville du nord : après celui de la lecture du réel – imbriqué certes dans sa médiation textuelle –, celui de sa construction.

²⁶ *Ibid.*, p. 158.

Iconoclisme et trophées de l'empire

L'Emploi du temps comme *Liverpool marée haute* questionnent le pouvoir des arts et des images. Jacques Revel explore ce pouvoir à travers son journal même, et le voyage physique comme intellectuel qu'il écrit au jour le jour afin de combattre l'emprise de la ville du nord. Jacques est un voyageur, exilé pour un an dans un univers hostile au sein duquel il ne cesse de retracer son cheminement²⁷. Le journal du voyageur dessine ainsi une cartographie urbaine et humaine²⁸, où les symboles visuels jouent un rôle moteur. De même, Martin Finlay est le saint Christophe d'Abel Manson, un voyageur médiateur contre son gré. Il refuse à contre cœur la proposition d'embauche du musée des sciences et de l'industrie de Birmingham dans les Midlands, région d'où il est originaire²⁹, pour poursuivre la mission curatoriale léguée par son mentor à Liverpool. Voyageurs confrontés au pouvoir des images, ils en découvrent également les médiations à travers leur destruction. Cet iconoclisme interroge l'origine de la ville du nord, et le poids de l'histoire face au vivant.

Dans la ville de Bleston, un acte de profanation accompagne l'image des origines : le vitrail du meurtrier. Lors des conflits religieux du XVI^e siècle qui frappèrent Bleston, opposant les catholiques aux anglicans, l'évêque de la cathédrale fut lynché devant les images qu'il avait commandées, et le pendant du vitrail de Caïn et des villes maudites fut détruit. Le berger, Abel, qui aurait dû se trouver à la droite du Père dans le programme iconographique non achevé et vandalisé, a donc disparu, tout comme les villes saintes qui l'accompagnaient³⁰.

²⁷ George Burton fournit à Jaques Revel et au lecteur la clé de l'opération : « [...] dans les meilleures œuvres du genre, il saluait l'apparition à l'intérieur du roman comme d'une nouvelle dimension, nous expliquant que ce ne sont plus seulement les personnages et leurs relations qui se transforment sous les yeux du lecteur, mais ce que l'on sait de ces relations et de leur histoire (...) de telle sorte que le récit n'est plus la simple projection plane d'une série d'événements, mais la restitution de leur architecture [...] » (M. Butor, *L'Emploi du temps*, p. 161).

²⁸ La cartographie urbaine qu'opère le journal redouble la carte, objet que Jacques Revel achète à Ann Bailey pour s'orienter, qu'il brûle symboliquement pour, finalement vaincu, devoir la racheter.

²⁹ Luc Lang se réfère à la région de Liverpool comme à la région des Midlands. On peut comprendre cette appellation à l'échelle de la Grande Bretagne où, sans doute, le nord de l'Angleterre se trouve « au milieu » de l'île.

³⁰ M. Butor, *L'Emploi du temps*, p. 76. Le vitrail était consacré à l'histoire d'Abel et de Seth.

Ne demeure que la représentation de la ville de Bleston, « ville de Caïn »³¹, alliée au crime ayant présidé à son ascendance. Cependant, cette malédiction est tempérée par l'existence d'une nouvelle cathédrale, anglicane, construite au XIXe siècle par les édiles de la ville. Le texte de Michel Butor date des années 1950, mais il est tentant de superposer à cette vision l'histoire de l'architecture religieuse de Liverpool au XXe siècle. La ville a plus que toute autre dans le nord de l'Angleterre, et à l'instar de Glasgow en Ecosse ou de Belfast en Irlande du nord, été marquée par une forte bipolarité religieuse, due notamment à la présence d'importantes communautés irlandaises. Cette cathédrale anglicane correspondait ainsi à la monumentale construction néo-gothique conçue par Giles Gilbert Scott en 1903 et achevée en 1978, et qui serait dans *L'emploi du temps* la « nouvelle cathédrale ». Pour ce qui concerne l'ancienne cathédrale, romaine, il faudrait se projeter dans la construction *ultérieure* de la Metropolitan Catholic Cathedral consacrée en 1967 sur Mount Pleasant. Il paraît surtout porteur de noter les pendants architecturaux de salvation, qui se côtoient sur le plan de la ville de Bleston imaginée ouvrant *L'Emploi du temps* et celui de Liverpool inclus au début de *La Fin des paysages*. La nouvelle cathédrale, anglicane, de *L'Emploi du temps*, affirme une régénération urbaine et citadine. La grandeur imposante de l'édifice qui surprend un Jacques Revel venu avec des *a priori* sarcastiques, est ornée de figures allégoriques et d'un bestiaire, où il remarque en particulier une grande tortue, ainsi que la présence de mouches. Ici encore, les modules visuels doublent l'intrigue. Car si l'ancienne cathédrale romaine est liée à Jacques Revel pour l'accusation iconographique qu'elle porte sur la ville de Bleston, la nouvelle cathédrale anglicane est liée à son collègue James Jenkins, l'autochtone, dont la mère se révèle être la fille de son architecte. Les mouches renvoient ainsi à la bague de Mme Jenkins, et au parti indigène de la ville du nord qui assure sa reproduction. Si la symbolique des mouches n'est pas éclairée dans le texte (dans la notice illustrée de la cathédrale de Bleston, Jacques Revel n'y trouve « aucun éclaircissement à ce sujet »), on peut néanmoins relever que les mouches dans la littérature chrétienne ainsi que dans leur usage métaphorique à l'époque

³¹ *Ibid.*, p. 80.

médiévale sont symbole de châtement divin³². Quant à la tortue, elle est mise en rapport avec la troisième tapisserie du musée, « immense vautour » qui se nourrit des proies du géant Sciron. Des images détruites au nouvel édifice, s'opposent ainsi le désir mortifère du visiteur et la persistance des facultés de régénération de la ville de Caïn, dont l'iconographie produite par son industrie « moderne » reconduit la figure de la ville maudite et anthropophage.

Outre « Le meurtre de Bleston », Jacques Revel s'appuie sur quelques alliés dans sa lutte contre la ville : l'ancienne cathédrale, les tapisseries Harvey, les sœurs Bradley. Il a aussi un ami de fortune, Horace Buck, dont la peau noire signale peut-être une « haine noire » partagée contre la ville³³. Mais Horace Buck est plus que cette métonymie. Il est également un émigré venu d'Afrique³⁴, soumis au racisme ambiant, débarqué à Cardiff au Pays-de-Galles il y a plus d'une dizaine d'années, et rêvant de repartir pour de bon, à bord d'un bateau pour « un pays tout différent »³⁵. Le rhum qu'il offre à son hôte dans sa maison de la périphérie évoque un ailleurs lumineux, qui comme la Grèce ancienne fournit des armes contre « le désert de fumées » et la fadeur de la nourriture locale. Parachuté dans Bleston, Jacques Revel prend en effet d'abord ses repas dans une gargote typiquement locale du centre ville, un sous-sol sans fenêtre, où l'on consomme toujours le même menu : soupe, poisson frit, des pommes de terres dures, « et pour finir, une pâtisserie justement nommée "éponge", couverte de cette immanquable crème couleur de jonquille fanée, qui laisse dans la bouche un goût de colle »³⁶. C'est encore le livre de J.-C. Hamilton qui fournit à Jacques Revel une porte d'échappée à cette pitance humide : le restaurant "l'oriental Bamboo" qui figure dans les premières pages du roman policier, et que le Français découvre en sortant de l'ancienne cathédrale. L'oriental Bamboo, l'Oriental Pearl et l'Oriental Rose, trois restaurants de Bleston qui, à l'instar de la compagnie et du

³² M. Studnickova, « *Theological Metaphor as an object* », CIHA Conference, Nuremberg, 16.07.2012.

³³ G. Raillard, « De quelques éléments baroques dans le roman de Michel Butor », art. cit., p. 189.

³⁴ M. Butor, *L'Emploi du temps*, p. 26.

³⁵ *Ibid.*, p. 30.

³⁶ *Ibid.*, p. 22.

rhum de Horace Buck, permettent au prisonnier de s'évader momentanément vers une terre lointaine aux parfums exotiques.

Si l'Orient apparaît comme un refuge pour le voyageur de la ville du Nord, il est également un acteur en quête d'émancipation. La présence de l'Orient et de l'Afrique dans *L'Emploi du temps* et *Liverpool, marée haute* rappelle l'histoire et le développement économique très singulier des régions et des villes du nord de l'Angleterre, berceau de la révolution industrielle. Premières grandes villes globales, Manchester et Liverpool se nourrissent de l'importation de coton et de la production et exportation de textiles manufacturés. La présence très ancienne d'une population d'origine africaine et caribéenne à Liverpool est directement liée à la fortune de la ville bâtie sur le commerce triangulaire. Les matières premières étaient importées d'Orient puis renvoyées et revendues avec une valeur ajoutée. Entre le coton et les textiles, le flux d'hommes venus d'Afrique servait l'exploitation des plantations et les besoins des industries citadines. C'est ainsi que l'accident sur les Docklands au déchargement du Port Harcourt évoque en premier lieu le rejet de l'impérialisme victorien et de ses violents fantasmes culturels. Secondement, ce rejet se télescope avec celui d'un impérialisme tout contemporain.

Du monticule de bois s'étant écrasé sur le dock, on apercevait clairement la scène d'un tableau d'Arthur Melville, peintre orientaliste britannique de la seconde moitié du XIXe siècle. La description du tableau nous indique qu'on y voyait un oued et des cavaliers africains menant un combat. Trois autres grands tableaux « africanistes », signés Thomas Baines, Pal Fried, et Robert Talbot Kelly, se trouvaient dans la caisse³⁷. Dans un acte symbolique, un dockeur quelques instants après l'accident déchire la toile de Melville de part en part à l'aide d'un crochet. Interrogé par la police, « le dockeur avait soutenu (...) qu'il savait ces

³⁷ L. Lang, *Liverpool marée haute*, p. 146 et p. 201. Ces trois autres toiles en provenance du Ghana sont décrites ultérieurement. L'une représentait un roi dansant devant ses femmes lors d'une cérémonie, une autre une scène de pêche à la lance, deux sujets de genre. La troisième dépeignait sur une place de village africain un attroupement autour d'une femme blanche berçant un nourrisson noir. Il est possible de voir dans cette troisième image une filiation menant aux complications tant personnelles – le départ d'Alice – qu'esthétique – le texte évoque la figure d'une Madone à l'enfant – du récit.

représentations maudites, qu'il y avait dans ce malheur le signe de la désapprobation divine, et qu'il fallait défaire toutes ces images qui prétendaient refaire le monde »³⁸. L'acte iconoclaste placé sous une autorité supranaturelle met en cause un mode de représentation associé aux « artistes voyageurs » qui exprimaient « leur fascination pour l'Afrique » à travers des œuvres recréant pour les européens un certain désir de l'Orient.

A ces représentations picturales s'opposent directement une série d'objets. D'une part, les statues éparpillées au sol de la troisième caisse, dont un homme vêtu d'un panama, le premier à s'approcher de la scène, a prélevé en connaisseur trois (ou quatre dans *La Fin des paysages*) masques : une tête d'Ejabam, un masque de ceinture Bini, un masque de sommet de tête (une tête artati du Ghana)³⁹. D'autre part, deux fétiches découverts *in situ* par Martin Finlay lors d'une excursion au bord de la Mersey, et dont la vision disparaît avec la marée montante qui manque de l'emporter :

[...] deux longues figures sculptées de biais dans la masse des piliers. L'une était un Janus aux deux visages symétriques scellés par les joues et les tempes et marqués de scarifications frontales (...) L'autre était une femme au front lisse (...) Elle tenait un enfant sur ses genoux à la façon d'une madone⁴⁰.

Ces masques et figures opposent à la représentation du monde une agentivité dynamique. Ils ne se bornent pas à une fonction contemplative mais s'insèrent et interagissent avec le monde et les hommes. Cette tension entre représentation et agentivité est cristallisée par le contexte muséal spécifique de la fin du XXe siècle.

Les tableaux comme les masques tombés du ciel sont destinés à l'exposition devant inaugurer l'ouverture d'un nouveau musée : la Tate Gallery. Le projet d'ouverture d'une branche de la Tate Gallery londonienne à Liverpool remonte aux débuts des années 1980. Le directeur, Alan Bowness, avait alors parcouru avec son équipe divers sites du nord de l'Angleterre (Manchester,

³⁸ *Ibid.*, p. 19.

³⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 135.

Newcastle, Sheffield, Leeds) avant de s'arrêter sur les Docks conçus par Jesse Hartley à Liverpool dans les années 1840⁴¹. Ces Albert Docks étaient tombés en désuétude dans l'après Seconde Guerre mondiale, alors que l'activité portuaire de la ville déclinait dramatiquement. Ils furent fermés en 1972. Leur rénovation est évoquée précisément par le roman, qui évoque l'implantation du musée de la marine, de galeries marchandes, de restaurants, de bars, la présence d'artistes en résidence... Cette régénération alliant commerce et culture fut dirigée à l'époque par la Merseyside Development Corporation, un nouveau type d'organisation créé par le gouvernement conservateur aux tout début des années 1980 dans le but de redynamiser des territoires en friche au moyen de partenariats public-privé.

Le développement des docks fut ainsi commandé par l'Etat britannique plutôt que la ville de Liverpool. L'ouverture en 1988 de la Tate of the North – ainsi que le musée s'appelait originellement – s'insérait dans une vision exportée par la capitale. Elle permettait au musée-mère d'agrandir ses espaces d'exposition, une stratégie qui s'est poursuivie avec la création de la Tate St Yves (1993) et de la Tate Modern (2000). Les filiations personnelles du musée font également écho à la trame de l'exposition « Cent ans d'Africanisme », si l'on songe que Henry Tate, le fondateur et mécène du musée, avait construit sa fortune à partir du commerce du sucre à Liverpool⁴². L'ouverture de la Tate Liverpool participait à un projet de reconversion économique. On entérinait un long processus de désindustrialisation régional, et l'on confirmait la conversion à une économie de service où les arts et la culture jouent un rôle non négligeable dans la captation d'investissements externes. « Qu'est ce que vous croyez, Finlay ? Qu'il va suffire de multiplier les musées et de transformer les bâtiments en autant de salles d'exposition entrecoupées de lofts luxueux avec vue sur la Mersey ? »⁴³. Ainsi s'exprime Graham Griffiths, le mari d'Alice et capitaine du port de Liverpool, lors d'une discussion houleuse avec l'enquêteur de la Walker Art Gallery : « Ce ne

⁴¹ Lettre de John A. Roberts à Alan Bowness, Tate Archive, Kryman Research Centre, 1980.

⁴² Pour précision, la création de son entreprise par Henry Tate remonte à 1859, soit après l'abolition de l'esclavage. Les liens symboliques demeurent puissants dans une ville dont l'essor s'est construit sur les commerces impériaux.

⁴³ L. Lang, *Liverpool marée haute*, p. 260.

sont pas des bataillons de soldats que vous formez pour coloniser la planète, ce sont des régiments de touristes, vous faites du monde un décor, une aire de loisir, un cinémascope planétaire avec ici et là des musées qui prolifèrent comme un cancer »⁴⁴. Sont désignés deux phénomènes négatifs de la régénération culturelle. D'une part, une gentrification du territoire, induisant la transformation de l'habitat indigène à travers l'importation et la culture des « classes créatives »⁴⁵. D'autre part, une théâtralisation du vivant, le monde devenant un spectacle où ne subsistent plus que les reproductions d'un réel disparu. A ces simulacres, Griffiths opposait un projet de redéveloppement économique du port. C'est entre ces deux pôles que les deux frères confrontent deux visions du monde, entre représentation et agentivité.

Abel est bien le berger, qui guide jusqu'après sa mort son disciple à travers les méandres organisationnels de la production de l'exposition « Cent ans d'africanisme » – une exposition fictive qui sert la poétique de *Liverpool, marée haute* en synthétisant un pan de l'univers muséal et culturel de Liverpool au tournant des années 1990⁴⁶. Il relie les images entre elles et assure la navigation du monde à travers elles. Pourtant, Abel met en doute sa propre vision au cours du récit. Il émet d'abord des réserves quant à la pertinence d'exposer les arts africains : « De toute façon, c'est une Afrique du passé que nous allons exposer, Finlay, elle sera exotique à souhait... juste un masque... pour cacher la misère ou la richesse du présent »⁴⁷. Dans *La Fin des paysages*, Martin Finlay relate les tentatives d'immersion du commissaire au sein de l'Afrique que véhiculent les pièces qu'il va exposer. Assis en tailleur et portant un masque-casque, le commissaire tente de se glisser dans l'envoûtement des rites en écoutant des chants africains et en projetant quelque film ethnologique muet⁴⁸. Sans succès.

Et il décida (...) qu'il ne garderait de l'Afrique que la beauté des galbes, l'équilibre des volumes, la vérité expressive des formes, la fonction

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ R. Florida, *Cities and the creative class*, New York, Routledge, 2005.

⁴⁶ L'exposition inaugurale de la Tate of the North fut l'exposition *Starlit Waters*. On trouve une exposition d'art africain du XXe siècle à l'été 1994.

⁴⁷ L. Lang, *La Fin des paysages*, p.135.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 130-131.

symbolique de ses sculptures et de ses masques et que la préparation de sa grande exposition serait paradoxalement une retraite ou un moyen de se préserver d'un univers qui le déconcertait et l'affolait parce qu'il n'en déchiffrait aucun signe objectif et concret⁴⁹.

L'approche formelle et scientifique demeure stérile, en cela qu'elle ne parvient pas à convier le vivant, mais au contraire enferme les objets et les arts dans l'espace de contemplation anesthésiant du musée. Les arts d'Afrique demeurent des « trophées de l'empire », pour reprendre le titre d'une exposition critique organisée par l'artiste Keith Piper à Hull, Bristol et Liverpool⁵⁰.

A l'envers de la médaille se dessine la silhouette du frère d'Abel, Jason. Figure hybride, du guérisseur, Jason est aussi figure de Caïn, père des arts, « le forgeron, celui qui était Numu Bala, ou celui qui avait pour lui les génies de l'eau et du feu »⁵¹. C'est lui sans doute l'homme au panama qui soustrait les trois masques après l'accident du port et attise la colère des dockers. Jason habite les entrailles des docks, là où les ouvriers travaillent encore et où il se mêle à la communauté africaine et caribéenne. Il est « géographe et géomètre, géologue et arpenteur du sol »⁵² peintre et sculpteur, celui qui écrit sur le sol et auquel tous les matériaux conviennent pour agencer le réel. En somme, il est à l'image d'un art africain non assujéti à l'Histoire héritée du passé colonial, et d'un art contemporain vivant qui se refuse à être empaqueté pour une consommation "à distance".

La grande question de politique culturelle ranimée par le changement paradigmatique des politiques thatchériennes, ce serait « l'art pour qui, pour quoi ? ». Depuis 1945, l'investissement public dans la sphère artistique est géré en Angleterre par un organisme indépendant, le conseil des arts, qui redistribue les subsides de l'Etat aux acteurs du champ artistique national. Il est rapidement infiltré par les alliés du gouvernement conservateur au début des années 1980. Ces derniers impriment à sa ligne conductrice la vision instrumentaliste, libérale et

⁴⁹ L. Lang, *Liverpool marée haute*, p. 250.

⁵⁰ *Trophies of empire*, Merseyside Maritime Museum Liverpool, Willberforce House Museum, Hull, Bluecoat Gallery, Liverpool, Ferens Art Gallery, Hull, Arnolfini, Bristol, 1994.

⁵¹ L. Lang, *Liverpool marée haute*, pp. 238-245.

⁵² *Ibid*, p.245.

romantique du gouvernement. La culture est un investissement, et ses employés se doivent de respecter les mesures d'efficacité et de rentabilité économique et sociale promues par l'ordre nouveau. Cette vision, physiquement et symboliquement concentrée dans l'ouverture de la Tate Gallery et l'exposition « Cent ans d'Africanisme » (représentatifs de la période *précédant* la chute de l'empire), cherche à bâtir une société où les forces collectives associées aux industries traditionnelles sont inéluctablement vouées à disparaître. Dans *L'Emploi du temps*, Jaques Revel note au fur et à mesure qu'il écrit son journal le nombre croissant d'incendies qui se déclarent dans la ville. Ceux-ci reflètent le mal qui couve au cœur de la ville du nord, comme la haine qu'il nourrit à son égard⁵³. A la fin de l'enquête de Martin Finlay, le coup porté aux forces conservatrices qui veulent muséifier les arts et raser le vivant, s'apparente à l'embrasement du musée et de son exposition inaugurale.

L'emprise d'un crime originel unit le destin de Bleston, Belli Civitas, et Liverpool, liver-pool, la ville prométhéenne étant ici préférée au mot de Carl Jung qui y voyait une source de vie (life-pool). Les arts de la forge, du métal et de l'industrie président au mal qui nourrit la croissance de Bleston, synthèse des conurbations du nord de l'Angleterre, et quintessence de l'urbanité industrielle. Le vitrail de Caïn concentre tout à la fois la damnation et la fortune de la ville. Quant au sang qui s'écoule sur le quai du port de Liverpool, il dénonce un passé criminel, qu'on voudrait à tout prix encadrer et conserver à travers les voluptueux paysages d'Orient hérités de l'histoire impériale. Les représentations travesties de l'Orient ne peuvent désormais plus voiler sa présence vivante au cœur même de la ville. Cette tache rouge qui s'épand sur le sol, c'est également celle de la saignée opérée par la désindustrialisation accélérée et politiquement orchestrée des années 1980. L'instrumentalisation des arts à des fins économiques est condamnée par les masques d'Afrique qu'on voulait pendre aux cimaises et qui s'évadent pour réclamer leur capacité à interagir et exister au delà de la représentation. Le temps peut s'employer et se déplier dans une journée, un mois ou une année, tout autant qu'entre le soleil rêvé de Crête et la pluie continue de Bleston. De même, les

⁵³ G. Raillard, « De quelques éléments baroques dans le roman de Michel Butor », art. cit.

paysages d'Orient comme de la mer d'Irlande peuvent toucher à leur extinction physique, leur fin et mort organisées par le redéploiement économique et le canevas culturel de la représentation venue remplacer le réel, comme rechercher une fin téléologique, une ressource et une finalité alternatives, à même d'éclairer l'ambiguïté poétique du présent.