

Loxias

Pour citer cet article :

Roger-Michel Allemand,
" Cadrages du sensible : Michel Butor et la photographie ",
Loxias, 60.,
mis en ligne le 10 mai 2018.
URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8952>

[Voir l'article en ligne](#)

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL@Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

Cadrages du sensible : Michel Butor et la photographie

Photographe éclairé, auteur de textes sur la photographie, collaborateur de photographes, Michel Butor s'est très tôt intéressé au huitième art, qui l'a inspiré une soixantaine d'années. Sa propre pratique, sa réflexion théorique et son regard critique témoignent tout à la fois de son sens du cadrage, de son attrait complexe pour la lumière et de son esthétique à fleur de peau.

Butor (Michel), photographie, livre d'artiste, dialogue des arts

France

Période contemporaine

Roger-Michel Allemand

Roger-Michel Allemand est l'auteur de nombreux travaux sur la littérature contemporaine. Ami de Michel Butor, il lui a consacré plusieurs essais, a notamment rédigé sa notice dans le *Dictionnaire mondial des littératures* (Larousse, 2002), réalisé avec lui *Michel Butor. Rencontre avec Roger-Michel Allemand* (Argol, 2009), édité ses *Encadrements* (2009). En 2011, il a organisé en sa présence et avec sa participation un grand colloque international au Brésil, *Universo Butor* (C/Arte Editora, 2012).

Cet article est initialement paru dans Phlit, le 09/11/2011, url : <http://phlit.org/press/?p=46>

Révéler fixer le silence et le paradis
Révéler fixer l'angoisse et le délice
Fixer libérer la mort et l'éveil¹

Michel Butor a fait de la photographie, en autodidacte, pendant un peu plus dix ans, de 1951 à 1961. La Galerie Virgile Legrand, à Paris, a ainsi pu lui consacrer une exposition, *Michel Butor photographe* (10-20 novembre 2010), consistant en des tirages au format 30 x 40 d'originaux, inédits, en noir et blanc, pris aux États-Unis en 1960². A succédé aussitôt à cette période, une autre, depuis lors ininterrompue, où l'auteur s'est « mis à écrire sur ou pour des photographes³ ». Leur nombre avoisine aujourd'hui rien moins que soixante-dix : « Ne photographiant plus moi-même, je vis au milieu des photographes et leur vision aide considérablement la mienne. »

¹ Butor, « Ballade du photographe », *Envois*, 1980 – texte repris dans *Œuvres complètes*, t. IV, p. 892-893. Sauf mention expresse, les citations sont de Butor et toutes les références sont tirées des différents volumes de cette édition, signalées en notes par l'abréviation *ŒC* suivie du chiffre du tome et de la pagination.

² Présente au vernissage, le 27 octobre 2010, Marie-Jo Butor a été emportée trois jours plus tard. Ce fut sa dernière apparition publique. L'exposition a donné lieu à la publication, en dix exemplaires numérotés, dont trois hors-commerce, de l'ouvrage *Mobile de camions couleurs*, avec des textes de James Sacré, 2010.

³ *Michel Butor : un viseur dans ma tête*, édition de Philippe Lutz, catalogue de l'exposition « Michel Butor et ses photographes », médiathèque de Sélestat, du 8 octobre au 30 novembre 2002 – repris sous le titre « Souvenirs photographiques. Un viseur dans la tête », *ŒC*, X, 1169. Désormais abrégé en *SPh*.

(*SPh*, 1177), ce qui nourrit une relation d'équivalence par l'écriture : « Ils me photographiaient ; je les photographiais aussi, mais sans appareil. » (1171). Parmi eux, Marie-Jo, son épouse, tient à l'évidence une place singulière. Ensemble, ils ont mené deux décennies durant, de 1989 à 2010, une collaboration photolittéraire unique en son genre⁴. Autant dire par ces brefs repères que la photographie occupe un territoire non-négligeable dans la vie et dans l'œuvre de l'écrivain. Mais de quelle photographie s'agit-il ?

Avant d'esquisser quelque réponse, inscrivons tout d'abord, pour mémoire, un constat, que Butor pose obligeamment pour nous :

Dès lors qu'un photographe se manifeste comme un grand artiste, on peut employer à son propos le vocabulaire de la critique littéraire, et en particulier de celle qui s'applique à la poésie. Inversement on peut parler des aspects photographiques de la littérature. [...] si l'influence du cinéma sur le Nouveau Roman est bien connue, celle de la photographie n'est pas moindre, dans son immobilité justement. On trouvera dans ces ouvrages de nombreuses descriptions de photographies, mais surtout maint passage qui s'efforce de rivaliser avec une photographie, un instantané, la longue description d'un geste bref l'immobilisant⁵.

L'intérêt, durable, des « Nouveaux Romanciers » à l'égard du médium photographique est de fait avéré. Que l'on songe à Claude Ollier⁶ ou à Claude Mauriac⁷, à Claude Simon⁸ surtout, ou même à Marguerite Duras⁹ et Alain Robbe-Grillet¹⁰. Sans parler de leurs épigones¹¹. Il serait non moins aisé d'abonder dans le sens de Butor en relevant divers passages photographiques dans ses romans¹². Son œuvre cependant dépasse, et de loin, le cadre réducteur et somme toute incertain de la mouvance néo-romanesque. Le point valait d'être signalé, en indicateur d'une constante. Ce n'est pas à lui que je vais ici m'attacher, mais à la pratique de Butor, à ses collaborations avec des photographes et à ses réflexions sur leur art.

⁴ Voir Allemand, « Uma história de amor », préface au catalogue de l'exposition *Michel e Marie-Jo Butor : universos paralelos* (Centro de Cultura Belo Horizonte, du 4 au 28 octobre 2011), Belo Horizonte, C/Arte, 2011. Cette même année, la fondation Tito Balestra a montré vingt-quatre autres œuvres du couple, lors de l'exposition *Michel Butor. Ritorno a Longiano*, au Castello Maletestiano de la cité romagnole, du 14 mai au 30 août 2011. Elles ont été suivies de l'accrochage public monté à mon initiative, *Regarder ensemble*, sur les grilles du musée de Hyères, du 11 janvier au 26 février 2012 (voir « Les univers parallèles de Michel et Marie-Jo Butor », *Var-Matin*, 28 janvier 2012, p. 7).

⁵ Butor, « Poésie et photographie », *Sud*, hors-série, 1984, p. 62-65 – *ÆC*, X, 1164. Désormais abrégé en *PPh*.

⁶ Le personnage d'*Outback ou l'Arrière-monde* est un photographe professionnel, par exemple.

⁷ Mauriac, *L'Aggrandissement*, 1963.

⁸ Simon, *Album d'un amateur*, 1988, et *Photographies*, 1992, avec une préface de Denis Roche.

⁹ Rappelons que le titre initial de *L'Amant* était *L'Image absolue*, par référence à la source du livre : la « photographie absolue » du bac, une image « non photographiée » mais qui « aurait pu être prise » (Duras à Hervé Le Masson, « L'Inconnue de la rue Catinat », *Le Nouvel Observateur*, 28 sept. 1984). Dans le même ordre d'idées, concernant les deux premiers ouvrages autodiégétiques qui, en France, ont porté sur la photographie, chez Barthes, la « Photographie du Jardin d'Hiver », non reproduite dans son livre, est la « blessure », le *punctum* générateur de l'Imaginaire (*La Chambre claire*, 1980, p. 109 et 115), tandis que Guibert inscrit lui aussi *L'Image fantôme* dans l'irréalisation et le rapport à la mère (voir p. 11 et 15-17).

¹⁰ Robbe-Grillet, *Instantanés*, 1963.

¹¹ Voir Toussaint, *L'Appareil-photo*, 1989.

¹² Butor, *Passage de Milan, L'Emploi du temps, La Modification et Degrés* (*ÆC*, I).

De l'Operator au Spectator

Publié la même année qu'*Un viseur dans la tête*, *Archipel de lucarnes*¹³ rassemble quatre-vingt-onze photographies en noir et blanc, prises par Butor entre 1951 et 1960. Elles proposent comme « les étapes d'un itinéraire, les fragments d'une autobiographie¹⁴ » : Paris d'abord, puis l'Angleterre, le Bassin Méditerranéen, les États-Unis enfin. *Le Génie du lieu* en porte la trace, en particulier dans « Cordoue », qui, d'emblée, met en parallèle la littérature et la photographie : « [...] toutes ces photographies sont semblables à ces fiches que remplit un professeur au cours de sa lecture lorsqu'il a l'intention de parler d'un écrivain, citations que je me suis efforcé de bien choisir et découper à l'intérieur de ce grand texte étranger avec lequel je me familiarisais, et que j'ai traduites dans ma propre langue¹⁵ ». La pratique est présentée, en creux, comme un exercice presque documentaire, de progressive appropriation. Une sorte d'inventaire aussi et de carnet de route, couvrant la durée qui conduit des premiers pas de l'opérateur néophyte aux réalisations de l'amateur confirmé, en même temps que des débuts de l'écrivain à son abandon du genre romanesque.

L'impulsion de départ procédait d'un regret a priori touristique : celui de n'avoir pu, faute d'appareil, rapporter des images de son séjour en Égypte, en 1950. À défaut, « [sa] première photo publiée » (*AL*, 5), qui figure en tête du recueil (4), sera celle de la « Fontaine du Fellah, rue de Sèvres, presque en face de l'appartement où [il] habitai[t] alors chez [ses] parents » (5). Signe de prédestination ? La figure évoque irrésistiblement un sphinx dans la pénombre d'un *naos* – ce n'est pas sa place, l'énigme est déplacée. Dans un entretien, il déclare par ailleurs : « Quand j'ai pris ma retraite de l'Université, je me suis dit que j'allais me remettre à faire de la photo, et à dessiner, et à faire de l'aquarelle... Pensez-vous ! Impossible¹⁶ ». Entre le manque initial, d'équipement, et le manque final, de disponibilité, il y va d'une syncope. La découverte du Nouveau Monde, le bouleversement culturel, l'arrêt des images et la révolution de *Mobile* : « J'ai encore fait des photos pendant un ou deux ans, mais je n'en ai pas retrouvé les négatifs. Pourquoi ai-je arrêté ? C'est sans doute que j'avais commencé à écrire des textes pour des photographes. J'ai préféré me retirer comme sur la pointe des pieds. » (*AL*, 77). Ainsi Butor explique-t-il son passage de la pratique à l'écriture sur la photographie, mais sans certitude. L'hypothèse qu'il avance atteste son humilité, la conscience de ses limites face à un art qui exigerait toute son énergie, tant il est vrai, sans doute, « qu'il n'est de grand art que du complexe¹⁷ ». Entendons-nous : pas du complexe psychologique, mais de la complexité, de la composition, de la complication, voire de la sophistication. Or il n'est rien de plus raffiné que l'extrême simplicité ; d'autant plus difficile à mesurer que, chez Butor, le complexe ressortit à une dynamique de l'effacement. Cette sobriété du repli – sa retenue, sa pudeur, la réticence à parler de soi – est

¹³ Butor, *Archipel de lucarnes*, 2002. Désormais abrégé en *AL*.

¹⁴ Valette, « Michel Butor, *Archipel de lucarnes* », 2004, p. 110.

¹⁵ Butor, *Le Génie du lieu*, 1958 – *ÆC*, V, 32. Désormais abrégé en *GL*.

¹⁶ Butor à Myriam Villain, « [“Nous regardions ensemble.”](#) Entretien avec Michel Butor sur l'œuvre de Marie-Jo et sur la photographie », Lucinges, 26 mars 2011.

¹⁷ Roche, « L'Aléa littéraire. Entretien sur l'écriture et la photographie », 2001, p. 288.

spontanément associée par lui à la disparition du photographe à l'affût d'images à saisir :

Je ne suis pas un écrivain de journal intime ou de confessions. Le paysage est très important à mes yeux, c'est un déclencheur. Or le bon photographe est celui qui se fond dans le paysage. Pour mieux voir, il s'efforce d'être invisible, de ne pas troubler. Par contre, lorsqu'il se montre, il peut provoquer une perturbation révélatrice [...]. Au début, je ne voulais rien dire de moi. J'étais sans doute un problème, mais je n'étais pas mon problème. Peu à peu, j'ai été obligé de répondre à des questions sans trop me dérober. Puis il m'a fallu préciser le lieu, la date, les circonstances, essayer d'élucider les raisons qui m'avaient fait écrire ceci plutôt que cela ; ce qui a constitué des îlots d'autobiographie¹⁸.

Observons que les treize « îlots » d'*Archipel*, de sept photos chacun, ne sont pas déployés dans un ordre rigoureusement chronologique. Tel un pas de côté, un écart, qui propose un itinéraire à sens multiple, selon que le lecteur décide d'y circuler en fonction des dates, des endroits, des images (leur matérialité, leur esthétique, leur objet) ou de leurs sens possibles. La structure est ouverte ; les légendes des clichés sont reportées en table des matières ; leurs énoncés sont suffisamment laconiques, leurs indications, simples, précises et un peu vagues – la contradiction n'est qu'apparente – pour que le regard vagabonde à son aise et que l'esprit puisse partir en vadrouille. À défaut d'abstraire les signifiants de leurs référents, le dispositif ménage l'invention, les signifiés que pourra y projeter l'imagination du récepteur. Découverte et liberté, voilà les maîtres-mots.

Pourtant, la sélection, conduite par l'auteur en personne, suppose un choix rétrospectif. Le truisme me semble mériter d'être formulé, dans la mesure où le regard qui a orienté ce « choix, toujours si important en photographie¹⁹ », émanant des yeux d'un seul et même individu est similaire à celui qui a vu les sujets photographiés et, simultanément, différent de lui, puisque séparé des moments captés, par le temps, par l'espace. Parce que nul n'est exempt des transformations intimes qui s'opèrent au fil de l'âge et de ses expériences, c'est tout à la fois une identité et un intervalle ontologique qui est donné à voir : « Je suis le repère de toute photographie, et c'est en cela qu'elle m'induit à m'étonner, en m'adressant la question fondamentale : pourquoi est-ce que je vis ici et maintenant²⁰ ». Montrer ce que l'on a saisi huit ou dix lustres plus tôt, c'est d'abord, peut-être, montrer ce que l'on n'est plus – et ce, même si *Archipel de lucarnes* ne contient *stricto sensu* aucun autoportrait. Pour cause : « Qui suis-je ? Je n'ai jamais su, je ne sais pas quel est mon visage. [...] Et les photographies ne me sont pas d'un grand secours ; j'y reconnais toujours bien plus le photographe que moi-même²¹ ». Dans « Neuf Instantanés de Jérusalem le 29 avril 1994 », il n'est pas indifférent que Butor évoque « une bibliothèque talmudique [...] dans un éclairage à la Rembrandt²² ».

¹⁸ Michel Butor. *Rencontre avec Roger-Michel Allemand*, 2009, p. 19. Désormais abrégé en MB.

¹⁹ Butor, « Philosophie du polaroid », dans *Philosophie du polaroid*, précédé de « L'Image impossible » par Joël Leick, Mémoires Éd., 2007 – *ŒC*, X, 1162. Désormais abrégé en *PhP*.

²⁰ Barthes, *La Chambre claire*, 1980, p. 131.

²¹ Butor, « Sur mon visage », *Répertoire IV*, 1974 – *ŒC*, III, 431.

²² Butor, « Neuf instantanés de Jérusalem le 29 avril 1994 », in : *Multiple Jérusalem*, Adonis, Abdelwahab Meddeb, Maya Khelladi et Caroline Arnould (dir.), Maisonneuve & Larose, 1996 – *ŒC*, X, 272.

Alors oui, en ce sens, même indirectement : « *Il n'y a de photographie, réellement, que de portrait*²³ » ; l'acte photographique permet de « *penser qui regarde dans le spectacle issu de son œil*²⁴ ». On ouvre la boîte à souvenirs, le fond de l'optique, le nerf de la personnalité. Non pas nécessairement dans le regret des lieux, des époques, des personnes disparues à notre regard, mais parce que la rétrovision a simplement cet effet-là : d'en faire des apparitions, de les ramener à leur enveloppe physique le temps de la contemplation, fût-elle devenue autre depuis longtemps, à la faveur d'une représentation biaisée, *ipso facto*, dès son origine. C'est aussi le paradoxe de la résurrection et de la schizophrénie²⁵, de l'éphémère et de la vanité, de l'impermanence et de l'éternité que Denis Roche a développé dans sa réflexion et son œuvre photolittéraires. Œuvre qui, à la croisée des chemins, rejoint certaines des préoccupations de Butor, ainsi que l'atteste allusivement *L'Embarquement pour Mercure*²⁶. *Rétroviseur*, pour sa part, a eu l'heur d'être édité à *L'Instant perpétuel*²⁷ ; Michel y donne des textes inspirés par les photos de Marie-Jo. Sans omettre un ouvrage antérieur, cette fois exempt de tout support ou déclencheur photographique, une discussion philosophique et littéraire dont le titre est à lui seul révélateur et ne doit rien au hasard, même objectif : *Vanité*, bien entendu²⁸.

Absence, retrait

Au fond, comme l'écrivait Butor de la disparition de Man Ray : « Rien n'a changé, mais tout a changé ; c'est l'absence²⁹ ». La prégnance de ce thème vaut d'être soulignée. Il y revient dans *Encadrements*, une série de treize photographies couleur³⁰, comme en réponse aux îles d'*Archipel de lucarnes*. Pour le onzième cliché, Michel a écrit le titre et le tercet suivants :

L'absente
 Chaque jour la chaise reste vide pendant une heure !
 personne n'aurait l'idée de s'y asseoir !
 puis elle change de place et devient comme une autre³¹

Peut-être rejoint-elle l'empilement du Luxembourg (*AL*, 7) ? « *Interfuit*³² ». C'est un fil rouge de l'œuvre tout entière. En témoigne l'exergue du premier volume des *Illustrations* :

ILLUSTRATIONS
 d'images absentes qui étaient elles-mêmes des
 ILLUSTRATIONS
 de textes absents qui seraient eux-mêmes leurs
 ILLUSTRATIONS³³

²³ Grivel, « La ressemblance-photo », 1988, p. 25 – en italiques dans le texte.

²⁴ Grivel, « La ressemblance-photo », 1988, p. 29 – en italiques dans le texte.

²⁵ Voir Butor et Santschi, *Une schizophrénie active*, 1993.

²⁶ Butor, *L'Embarquement pour Mercure*, avec des photographies de Denis Roche, 1996.

²⁷ Butor, *Rétroviseur*, sur des photographies de Marie-Jo Butor, 2007.

²⁸ Butor, Launay et Maccheroni, *Vanité*, 1980.

²⁹ Butor, *L'Atelier de Man Ray*, avec des photographies de Maxime Godard, 2005 – *ŒC*, X, 1132. Désormais abrégé en *AMR*.

³⁰ Butor, *Encadrements*, sur des photographies de Claudia Fromherz, 2009.

³¹ Butor, *Encadrements*, 2009, p. 267.

³² Barthes, *La Chambre claire*, 1980, p. 121 – en italiques dans le texte.

³³ Butor, *Illustrations*, 1964 – *ŒC*, IV, 29.

Chez Butor, la photographie ne tient pas une place à part de ce point de vue. Elle entre dans la constellation de ses incomplétudes : « J'aurais bien voulu être un peintre, et un photographe, et un cinéaste, et un musicien, etc. Pas possible. Je dois me contenter de travailler dans la nostalgie de tout cela, soulignant sans cesse mon inachèvement, mes lacunes. » (*MB*, 25). La modestie est sincère. Pour autant, sa création ne peut guère être enfermée dans un boîtier de mélancolie³⁴, au contraire : « L'évidence d'une lacune fait que nous regardons bien mieux³⁵ ».

« Pendant des années on avait appuyé sur un tube pour en faire sortir une larme de visibilité [...]. Un jour le blanc, le noir n'ont plus voulu sortir ; ils se sont pétrifiés dans leurs sarcophages, gardant leurs secrets. » (*AMR*, 1135). Telles sont « Les Dernières Couleurs », et les dernières lignes, sur lesquelles se referme *L'Atelier de Man Ray*. L'observation n'est pas anodine, puisque « les couleurs désignent en fait [...] des éléments fondamentaux de notre existence³⁶ ». Certes, si Butor a lui-même toujours opéré en noir et blanc – réservant la couleur à la typographie³⁷ –, c'est à la fois parce que tel était l'usage réputé sérieux dans les années 1950 et que les pellicules couleurs coûtaient plus cher, à l'achat et au développement, mais il y va surtout d'un choix esthétique, au sens plein du terme : la manifestation d'une sensibilité. En l'occurrence, une perception aiguë du temps qui s'écoule et que l'instantané s'efforce de retenir, en le fixant – « un geste bref l'immobilisant » (*SPh*, 1164), indiquait notre extrait liminaire (*supra*) : « Le photographe du noir et blanc, si vif qu'il soit, fige admirablement la réalité. Un saut devient une éternelle figure. Celui qui ose la couleur nous montre le monde dans son changement. Les heures et les saisons passent autour du moment décisif. » (1179). *Répertoire II* signalait déjà, au sujet du roman : « C'est en déplaçant le regard sur un espace clairement imaginable que nous pourrions véritablement suivre la marche du temps, étudier ses anomalies³⁸ ». N'oublions pas en outre que l'appareil de Butor était un Semflex, ce qui, d'après sa propre distinction, classe ses photographies dans l'ordre de la méditation :

La relation du photographe avec le monde qui l'entoure dépend de l'appareil qu'il utilise. [...] Lorsqu'il y a un viseur à l'œil, l'autre œil reste disponible, tout est plus facile et plus rapide, on attrape l'image au vol. Lorsque l'on vise sur un écran, verre dépoli ou miroir, on tient l'appareil sur son estomac, les deux yeux sont impliqués dans la mise au point, le cadrage qui peuvent être beaucoup plus travaillés. Toute l'attitude est penchée. Indépendamment de la vitesse de l'obturateur, nous avons d'un côté la photographie aventureuse, de l'autre la méditative. (*PhP*, 1161)

Dans cette distinction, plusieurs traits attirent l'attention : l'expression « on attrape l'image au vol », qui fait aussitôt penser au volatile (*Botaurus stellaris*) ; « l'appareil sur l'estomac », alors que Michel se disait « fragile du ventre » (*MB*, 187) ; l'idée que s'il avait abandonné la photographie « méditative », c'était qu'il avait préféré se coller au réel. Il y avait déjà de cela dans ses clichés des États-

³⁴ Voir Roche, *Le Boîtier de mélancolie*, 1999.

³⁵ Butor, « Au moindre signe », *Répertoire IV*, 1974 – *ŒC*, III, 381.

³⁶ Butor, « Du monochrome en photographie », dans *Natures mortes 1997-2003*, avec des photographies de Gérard Lüthi, Ides et Calendes, 2004 – *ŒC*, X, 1127. Désormais abrégé en *MPh*.

³⁷ Voir Butor, *Boomerang*, 1978 (*ŒC*, VI).

³⁸ Butor, « Recherches sur la technique du roman », *Répertoire II*, 1964 – *ŒC*, II, 443.

Unis : « Pour pouvoir y jouer un rôle actif et ne plus seulement subir des influences, [...] il fallait y aller voir. » (*AL*, 71). Cela n'est pas sans rappeler la définition que Barthes donne de la Photographie : « la *Tuché*, l'Occasion, la Rencontre, le Réel, dans son expression infatigable³⁹ ». Butor aurait pu changer d'appareil pour « la photographie aventureuse », mais il a préféré opter pour la vraie aventure : la rencontre des autres, l'exploration de nouveaux horizons, le voyage autour du monde. Pour tenter de vivre, pleinement. Car la photographie, ponctuellement associée au « trompe-l'œil⁴⁰ », peut, quel que soit l'appareil, fonctionner tel un écran. C'est bien ce que Butor pointe, au détour d'un récit sur son travail avec Marie-Jo : « De retour, [...] nous nous plongeons dans cette moisson, et nous réussissons à vivre ce que nous n'avions pas vraiment vécu sur le moment, seulement pressenti obscurément. C'est d'ailleurs ce qui se passe aussi quand je retrouve un de mes vieux clichés d'il y a quarante ans. » (*SPh*, 1178). L'existence procède ici d'un effet-retard. Il n'est pas sûr d'ailleurs que ce qu'il affirme du « viseur à l'œil » (1161) soit justifié : « l'autre œil reste disponible » ? La plupart des opérateurs plissent cet œil, afin de concentrer leur regard dans la visée. Cadrage et mise au point obligent. Avec pour corollaire « [l]a non-présence et l'inévidence dans le clin d'œil de l'instant. Il y a une durée du clin d'œil ; et elle ferme l'œil. Cette altérité est même la condition de la présence, de la présentation et donc de la *Vorstellung* en général⁴¹ ».

Spectres de soi

Comme le structuralisme, qui, par le savoir technique, a ouvert l'Université à ceux qui n'étaient pas membres de l'élite sociale, la photographie a participé d'une démocratisation et « occupe une place stratégique dans la confrontation entre modernes et “anti-modernes”⁴² ». Au risque du paradoxe, je dirai même que la photographie chez Butor, est avant l'heure d'un ressort comparable – fût-il mécanique – au mouvement de l'*arte povera* (1966-1969) : elle privilégie le geste artistique par rapport à son résultat, le processus créatif au détriment de l'objet produit. Pour le photographe, le geste essentiel, c'est le cadrage. Or, justement, Butor était un « fameux photographe⁴³ » parce que ses clichés témoignent d'un sens très sûr à cet égard – talent qui n'est pas si fréquent, mais qui est un marqueur inhérent à toute saisie digne d'intérêt – et Butor écrivain signale qu'avoir été opérateur a contribué chez lui « à une meilleure attention au cadrage » (*MB*, 183).

Et ce geste est un élan : celui de la ligne oblique. Butor y insiste trois fois dans *Le Génie du lieu* : l'Apollon de Delphes, dieu des arts, vainqueur de Python, « est *Loxias*, c'est-à-dire l'oblique, l'énigmatique, celui par qui l'énigme prend forme, au lieu de demeurer illimitée, contagieuse et destructrice » (*GL*, 55). Dans cette perspective, le viseur de l'appareil ferait figure de cadre révélateur et d'œil apotropaïque. La ligne de fuite, c'est la diagonale, qui, à proprement parler, traverse les angles des apparences. Ce sera la vergue d'une barque vénitienne (*AL*, 25),

³⁹ Barthes, *La Chambre claire*, 1980, p. 15.

⁴⁰ Butor, « Transfiguration », *Répertoire IV*, 1974 – *ÆC*, III, 360.

⁴¹ Derrida, *La Voix et le phénomène*, 1972, p. 73.

⁴² Montier, « Avant-propos », in *Littérature et photographie*, 2008, p. 13. L'auteur renvoie ici à Compagnon, *Les Anti-modernes*, 2005.

⁴³ Perros, « En guise de salut », 1973.

l'ossature dressée vers le ciel d'une charrette dans une rue de Cordoue (43), ou le bras tendu d'un petit garçon sur la plage de Palo (37), désignant quelque chose ou quelqu'un derrière le photographe⁴⁴. Venise, le transport du passé, l'enfance révolue. Bien sûr, je choisis mes exemples – « la ruelle transformée était peut-être déjà là (sera peut-être encore là), et les images penchent autrement » (AMR, 1135) –, mais c'est de temps perdu(s) qu'il est ici question : « les moi divers qui meurent successivement en nous⁴⁵ ».

D'époques, d'arrêts, ou même d'« instantanés successifs de divers combats⁴⁶, dont le corollaire, et le refuge, serait « un nid [...] constitué au cours de longues années par les mouvements d'une main, la délectation d'un regard pour extraire l'alcool du plus quotidien, athanor pour mûrir l'élixir de patience » (AMR, 1130). Un atelier pour Man Ray, un « nid » pour le butor : « Entrez avec précautions dans ce transformateur où le moindre de vos objets risque des aventures qui le mèneront à faire le tour du monde [...]. » (1129).

Du rouge au vert tout le jaune se meurt
Paris Vancouver Hyères⁴⁷ Maintenon New York et les Antilles
J'ajoute le lit du Père Noël et le désir de l'enfance. L'espace entre. (SPh,
1176)

Du « nid » à l'appareil « transformateur », il n'y a guère qu'une obturation. Attention ! Le petit oiseau va sortir...

Le chasseur a disposé son piège. Il lui suffit maintenant d'attendre
l'instant décisif, le moment où l'oiseau va sortir de mon visage, l'aveu.
Déclit. Manqué. Déclit. Encore une fois manqué [...]. Il continue encore
un peu, [...] on ne sait jamais...
L'appareil est devenu maintenant coffre-fort. Dans ses ténèbres enroulées
le négatif prépare ses révélations.
Un jour je recevrai l'image. Alors la voix du visiteur résonnera dans son
absence : « voilà donc ce que j'ai réussi à te faire dire, écrivain muet ! »
(SPh, 1172)

Évoquant une hantise photographique de la « couleur particulière » (MPh, 1126), l'écrivain en question n'est pas insensible aux spectres, espérant sans doute, pour lui-même, que « la couleur fantôme s'incarnera enfin ». Quand il parle de Maxime Godard, Michel Butor brosse également un autoportrait en « visiteur essayant de capter la lumière [...] comme s'il était invisible, impalpable, comme si c'était lui le fantôme, hantise aux aguets » (AMR, 1132). Et l'écriture se pose comme une équivalence à la manifestation :

La photographie va nous donner une page « blanche » [...] d'une
infinie variété. Elle nous permet de graduer les transparences, la force du
détachement de la lettre ou du mot par rapport à ce fond, de les voir
devant ou derrière un certain nombre d'objets ou d'écrans. Ce que la
photographie nous donne, c'est une possibilité toute neuve d'étudier
l'apparition même de l'écrit par rapport au reste de la réalité. (PPh, 1166)

⁴⁴ Cf. Barthes encore : « Une photographie se trouve toujours au bout de ce geste ; elle dit : ça, c'est ça, c'est tel ! » (*La Chambre claire*, 1980, p. 15-16).

⁴⁵ Proust, *Le Temps retrouvé*, éd. Garnier-Flammarion, 1986, p. 291.

⁴⁶ Butor, *Passage de Milan*, 1954 – *ŒC*, I, 115.

⁴⁷ Y habitant, je suis frappé par la présence de cette petite ville dans l'énumération, d'autant que Butor fait référence « aux îles d'Hyères » dans l'article « Sites » de *Répertoire III* (*ŒC*, II, 733). Sur le plan photographique, la mention n'est pas sans évoquer le célèbre cliché que Henri Cartier-Bresson y a pris, rue Edith Wharton, en 1932.

Voir « les transparences », « étudier l'apparition », tels seraient les nerfs de la création : « Le Fantôme de l'Inca Garcilaso regarde par-dessus l'épaule du photographe⁴⁸ », revenant, depuis longtemps déjà (*GL*, 37), et jusques à la fin (*MB*, 101), pour « nous rendre à notre état primitif de fils du Soleil⁴⁹ » :

J'aurais besoin d'un autre mot que le soleil pour dire soleil.
TRANSPARENCE⁵⁰

Le phénomène est une épiphanie. « De même [qu']en modifiant la lumière, nous forçons l'objet que nous photographions à nous dévoiler ses autres aspects⁵¹ », la révélation, dans la juxtaposition des deux arts, procède du commentaire de la photographie par le poète :

Si l'insistance est mise sur la photographie, le texte devient une légende. [...] Si l'insistance est mise sur le texte, la photographie devient une illustration, et c'est elle qui transforme notre lecture. À partir du moment où elle intervient [...] naît un nouvel exercice, un nouveau genre littéraire, la description par l'écrivain de ce que l'on a justement devant les yeux. [...] le texte [...] est là pour nous apprendre à regarder ce qui est sous nos yeux, pour nous faire voir ce que nous ne voyons pas, mais justement ce que nous regardons et voyons mal. (*PPh*, 1164-1165)

Toute vision est orientée, tout regard intentionnel, même mû par l'inconscient. Prodige de la photographie, mystère du photographe : il voit. Ce que d'autres perçoivent aussi, mais sans voir véritablement. « Ce découpage constitue peu à peu un langage particulier qui nous fait voir le monde différemment. » (*MPh*, 1126). Le cadrage de l'image est alors doublé par celui du texte, qui vient le décaler : « l'instantané littéraire que j'ajoute [...] s'inscrit dans une relation triangulaire. Je parle du motif à la fois à travers le photographe et à côté de lui ; je puis faire la distinction entre ce qu'il montre et la façon dont il montre. C'est parce que je puis parler autrement que lui de ce dont il me parle que je puis vraiment parler de lui. » (*SPh*, 1177). À Marco Dejaegher, Butor livre ainsi la « Réponse des photographiés » incas :

Bien sûr comme les archéologues et les touristes
qui nous frôlent sans presque nous voir
tu fais tinter le déclic de ton œil à mémoire
[...]

Mais tu te faufiles aussi dans les rues les plus pauvres
de nos faubourgs et villages à la recherche
d'une rumeur de fête avec intensité de dévotion
et de superstition qui ranime en les illuminant
les fantômes de ton enfance déchirée comme la nôtre
[...]

Mimétique tu te mêles à notre foule
[...]

⁴⁸ Butor, *Au Pérou*, avec des photographies de Marco Dejaegher, 1990. Le texte, éclaté, figure dans *ÆC*, VII, 57, 61, 75, 121 et 152.

⁴⁹ Butor, *Transit A*, 1992 – *ÆC*, VII, 152.

⁵⁰ Butor, *Où*, 1971 – *ÆC*, VI, 231. Sur les déplacements lexicaux, qui sont autant de *métaphores*, de transports et de voyages, voir « L'Alchimie et son langage », *Répertoire*, 1960 – *ÆC*, II, 31-32.

⁵¹ Butor, « La Critique et l'invention », *Répertoire III*, 1968 – *ÆC*, II, 728. Pour mesurer l'évolution de l'auteur sur les « objets extérieurs » en lesquels « peut s'inscrire tout [un] monde intérieur », voir ses « Réponses à "Tel Quel" » dans *Répertoire II*, 1964 (*ÆC*, II, 614).

cherchant partout l'anneau pour te rendre invisible
 afin de ne rien perturber de notre rite
 et de notre intimité qui t'attire
 Or il se fait que tu deviens pour nous non pas
 comme l'un d'entre nous mais comme
 un de nos murs ou de nos arbres et bientôt
 nous t'accordons la même inattention qu'à eux
 ton visage est le masque de leurs plâtres ou feuillages
 C'est comme si c'était eux qui nous regardaient
 à travers tes yeux qui se creusent
 jusqu'à l'autre côté du décor de notre obstination
 et bientôt c'est nous qui nous regardons furtivement
 au travers de leurs orbites percées par les tiennes
 Donc ce n'est plus tout à fait notre rite
 tel qu'il était ni vraiment notre intimité
 mais c'est leur transfiguration⁵².

Bel autoportrait, là encore, qui éclaire l'humanisme de Butor, sa compassion, qui passe non par la fusion mais par la réserve. La fraternité universelle accompagne « le fantôme de l'enfant marcheur⁵³ » ; c'est là sa « Royauté ».

Clair-obscur

Par la conjonction des deux œuvres, photographique et littéraire, par leurs entrevues, le butor étoilé devient « Phénix renaissant⁵⁴ » : « [...] derrière les taches, les touches, les couleurs, le cliché définitivement perdu nous fait signe dans son naufrage. Il nous appelle à l'aide, il s'accroche à nos yeux comme à des bouées. Il ressuscite en se transfigurant. » (*PhP*, 1163). Le premier séjour au Japon, en 1989, là où précisément Marie-Jo a commencé à faire de la photographie, prend dès lors un relief saisissant : « D'innombrables pèlerins tournaient autour de l'étang du phénix, perpétuellement interrompus par le déclic des photographes et leurs propres émerveillements. J'avais l'impression que le cœur sautait à chaque arbre. Quand je suis revenu à Genève, une de mes étudiantes japonaises m'a dit : "oui, ce sont les fleurs que nous préférons, parce que ce sont les plus passagères."⁵⁵ » De ce pays du soleil levant, qui admire l'éphémère, Butor a rapporté, en 2008, « des cartes astronomiques, des photographies prises depuis un observatoire, mais des photos des étoiles telles qu'on les voit, des photos à hauteur d'homme, si l'on peut dire » (*MB*, 189), et quand je lui ai demandé si la photographie était une chambre claire ou obscure à ses yeux, m'attendant à ce qu'il me parle de son ami Barthes, Michel, laconique et malicieux, se contenta de répondre en citant Corneille (*Le Cid*, IV, 3) : « Cette obscure clarté qui tombe des étoiles... » (*MB*, 183). En même temps donc, « les mots déroulent des rubans d'ombre autour de la clarté conquise⁵⁶ », comme l'écrivait Jabès. Mais alors, me direz-vous, si la lumière est « Apollon *loxias* » (*GL*, 51), où se cache donc Dionysos, *Bromios*, ce « frère complémentaire de *Loxias*, nous dévoilant l'envers de sa nature, le relayant cet éblouissant, cet aveuglant qui est la noirceur même de la lumière, l'inévitable obscurité de la révélation » (58) ? Qu'on

⁵² Butor, sur son ancien site personnel (consulté en octobre 2011).

⁵³ Butor, *Gyroscope*, 1996 – *ÆC*, VII, 596.

⁵⁴ Butor, « Transfiguration », *Répertoire IV*, 1974 – *ÆC*, III, 365.

⁵⁵ Butor, *Transit B*, 1992 – *ÆC*, VII, 288.

⁵⁶ Jabès, *Les Mots tracent, Je bâtis ma demeure*, 1959, p. 173.

se souviennent des propos de Butor sur « l'acteur de génie » : « Il ne se considère nullement comme un voyant qui aurait connu la vérité dans son enfance et dont les yeux se seraient peu à peu couverts de voiles, mais comme un aveugle-né dont les écailles tombent peu à peu, aveugle-né parmi d'autres aveugles, parmi des masques qui se prennent pour des visages, parmi des comédiens qui se prennent pour des natures [...] »⁵⁷. Il y a là une parenté non moins certaine avec ce que le même écrit du regard d'autrui dans la proximité de l'intime :

L'œil m'aveugle sur lui-même, et je comprends bien pourquoi les Anciens l'ont si souvent comparé au soleil. C'est lorsque je regarde mal quelqu'un, lorsque je ne le regarde pas comme quelqu'un, que je puis voir son œil tel un œil de verre, objet parmi les autres et non plus source illuminant l'envers d'autrui, m'introduisant à son secret⁵⁸.

La déclaration est apparemment surprenante qui assimile la mise à bonne distance, focale, à une réification, comme s'il s'agissait d'échapper à un éblouissement qui serait de l'ordre de la pétrification. On pense à Méduse⁵⁹, mais aussi au monstre protéiforme de Psyché : « Il ne m'a jamais dit qu'il craignait la lumière [...]. C'est mon regard qu'il craint pour moi ; il craint que mon premier regard le fixe à jamais dans cette forme qu'il n'aura choisi que pour un instant, lui qui voudrait toujours être un autre pour moi, puiser toujours dans cet intarissable trésor de formes auquel lui donne accès l'invisibilité⁶⁰ ». Eh bien, ce « monstre » (*MB*, 153), le daïmon, le deux-fois-né, double secret, se niche à la source de toute vie : « La femme objet de voyance⁶¹ ». Juliet qui « traverse le cadre » (*AMR*, 1131) par la seule puissance évocatrice de son « sourire » ; « Juliet, femme-strelitzia » (1134) que rejoint « Le Strelitzia gothique » sur lequel se clôt et s'élève tout à la fois la série des *Encadrements*⁶². La femme, sujet de voyance, toute rimbaldienne, comme le montre « Les Relations de la voyante », dans *L'Artiste dans son cadre*⁶³, où le parallélisme syntaxique, accentué par l'emploi des italiques, égrène les irisations du regard butorien :

		Paragraphe	Page
« Ce n'est pas seulement... »	qui m'intéresse, mais... »		
l'œuvre de l'artiste	tout ce qui mène vers elle.	1	1149
le résultat du travail	ce travail même.	2	1149
ce que produit l'artiste	la façon dont il vit.	3	1149
l'œuvre qui va quitter l'atelier	l'atelier même.	4	1150
la lumière qui est dans l'œuvre	celle dans laquelle elle s'est produite.	5	1150
regarder l'œuvre	regarder l'artiste la faire.	8	1151
regarder l'œuvre	regarder l'artiste la regarder.	9	1151
regarder l'artiste regarder son œuvre	le regarder me regarder.	10	1151
la paroi	la fenêtre ou la porte.	21	1155
ce que montre l'artiste	ce qu'il cache.	22	1155
le discours de l'artiste	son silence.	23	1156

⁵⁷ Butor, « Diderot le fataliste et ses maîtres », *Répertoire III*, 1968 – *ÆC*, II, 801.

⁵⁸ Butor, *Portrait de l'artiste en jeune singe*, 1967 – *ÆC*, I, 1009.

⁵⁹ Voir Dubois, *L'Acte photographique*, 1983, p. 160 et suivantes.

⁶⁰ Butor, *Illustrations II*, 1969 – *ÆC*, IV, 426.

⁶¹ Butor, « Au gouffre du modèle », *Répertoire IV*, 1974 – *ÆC*, III, 390.

⁶² Butor, *Encadrements*, 2009, p. 269.

⁶³ Butor, « Les Relations de la voyante », in : *L'Artiste dans son cadre*, avec des photographies de Denise Colomb, Argraphie, 1993 – *ÆC*, X, 1149-1160. Désormais abrégé en *RV*.

le travail de l'artiste	son repos.	24	1156
la maturité de l'artiste	son enfance.	25	1156
la réussite de l'artiste	ses échecs.	26	1157
le succès de l'artiste	sa misère.	27	1157
l'œuvre exposée	son voyage.	28	1158
le sérieux de l'artiste	son rire.	29	1158
la maîtrise de l'artiste	ses hésitations.	30	1158
l'artiste	sa photographe.	33	1159
la photographe	son admirateur.	34	1160

Dans ce tableau synoptique, dont les mots-clés sont en soi significatifs, on aura remarqué que ne figurent pas toutes les occurrences. D'une part, j'en ai déduit celles dont la lecture ne me semblait pas les plus productives en rapport avec la photographie : elles concernent la peinture ou la sculpture (RV, § 11, 12 et 13, 1152 ; § 15 et 17, 1153 ; § 18 et 19, 1154 ; § 20, 1155) – et ce, même si l'ensemble de ces « Relations » est inspiré de l'observation de « 150 photographies » (§ 1, 1149 – en italiques dans le texte). De ce point de vue, il va de soi que : « Ce n'est pas seulement le côté peint de la toile qui m'intéresse, mais l'autre aussi. » (§ 14, 1153) relève des mêmes significations que les énoncés des paragraphes 22 et 23. D'autre part, j'ai réservé trois occurrences qui manifestent, à mon avis, un écart intéressant :

Ce n'est pas seulement la journée de l'artiste qui m'intéresse, c'est sa nuit. (RV, § 31, 1159)
Ce n'est pas seulement la solitude de l'artiste qui m'intéresse, c'est sa tribu. (RV, § 32, 1159)

Le remplacement de la conjonction de coordination *mais* par la tournure présentative *c'est* ne se justifie apparemment pas, en effet, par une exigence de style et ce choix me semble devoir être relié au début de certaines des escales visuelles de *Rétroviseur*, à propos de Venise ou de l'Inde (*passim*), par exemple. Au premier abord, le texte ne semble que mettre en mots ce que la photographie représente, mais, loin d'une telle désignation redondante, il s'agit en réalité d'installer une atmosphère, afin de mieux saisir les ressorts d'une histoire à reconstituer, ou à inventer, d'une fiction à imaginer⁶⁴. Dans « Les Relations de la voyante », enfin, j'insisterais sur les deux dernières occurrences non encore commentées. D'abord celle-ci, tout naturellement :

Ce n'est pas seulement ce qui est dans le cadre qui m'intéresse, mais le cadre même, ni seulement l'œuvre qui se détache sur le mur, mais le mur lui-même. (RV, § 16, 1153)

Que le formant syntaxique soit dupliqué en deux segments propositionnels (ce qui est dans le cadre / le cadre même ; l'œuvre sur le mur / le mur lui-même), à partir du « cadre », ne peut qu'engager à le mettre en parallèle avec le « mur ». Et puis, surtout, le paragraphe « 6 et 7 », double donc, et seul à l'être : c'est justement aussi le seul où Butor ne reprend pas le même type de phrases. Il en propose en revanche d'autres, tout autant porteuses de sens, toujours en italiques dans le texte, sauf la pénultième :

Ici les aventures de la publication ont provoqué une sorte de fenêtre ou niche. [...] Est-ce un peintre imaginaire ? [...] C'est un peintre absent. [...] C'est le représentant des innombrables peintres absents.

⁶⁴ À comparer avec le fameux « noème (“ça a été”) » de la Photographie : « le Temps » (Barthes, *La Chambre claire*, 1980, p. 148).

[...] *Qui trouvera le nom de cet ambassadeur des oubliés ? Un couteau de grand soleil comme en Grèce, réchauffe les boutons de l'hibiscus. C'est comme un négatif dans le laboratoire de la photographe. (RV, 1150-1151)*

Ouverture, fermeture

Un viseur dans la tête utilisait déjà un parallélisme comparable dans « Le Photographe à la fenêtre », celle-ci étant à la fois source de protection et surface d'échange entre l'intérieur et l'extérieur (le relevé est exhaustif) :

La photographie est une fenêtre ; son format [,] c'est son cadre.	SPh, 1172
La marge de la photographie, ce sont ses rideaux ; sa glaçure, c'est sa vitre.	1173
L'appareil de photographie est une fenêtre ; son viseur, c'est sa vitre.	1173
L'obturateur de l'appareil, ce sont ses rideaux ; son objectif, c'est son cadre.	1174
Le laboratoire de photographie est une fenêtre ; l'évier, c'est son cadre ; la lampe rouge, ce sont ses rideaux ; le révélateur, c'est sa vitre.	1174
Le photographe est une fenêtre ; son œil, c'est sa vitre ; ses paupières, ce sont ses rideaux ; son cadre, c'est son orbite.	1175
L'œil est une fenêtre ; le cristallin, c'est sa vitre.	1175
Les rideaux de l'œil, ce sont ses larmes ; son cadre, c'est son iris.	1176
La vision du photographe est une fenêtre ; son cadre est notre aveuglement.	1176
Les rideaux de la vision, c'est la discrétion ; sa vitre, c'est l'émerveillement.	1176

L'insistance de l'écrivain à user de la métaphore du cadre et de l'ajour ne peut que rappeler ce qu'il déclare de « notre grand-père national » (*MB*, 179) : « La vision du mur, fondamentale dans l'imagination de Hugo, trouve dans la bibliothèque une réalisation remarquable⁶⁵ ». Or « l'évidence que lui impose l'histoire contemporaine, c'est justement l'écroulement⁶⁶ ». Si la « bibliothèque nous donne le monde, [...] elle nous donne un monde faux⁶⁷ » : « de temps en temps des fissures se produisent », « la réalité se révolte contre les livres », notamment « par l'intermédiaire de nos yeux ». Toute l'œuvre de Butor concourt à cette remise en cause : « En ajoutant de nouveaux livres, nous cherchons à redistribuer toute la surface pour que s'y creusent des fenêtres. » Davantage encore : « Tout livre achevé, fermé, plein, est ainsi un masque, une façade ; le livre véritable, le livre juste est nécessairement lui-même ruine, délabrement découvreur ; ce que le poète propose ne peut être qu'un ensemble de fragments s'écartant les uns des autres, laissant découvrir entre eux tout ce qu'eux ne peuvent pas dire⁶⁸ ». Et de façon comparable à la dégringolade de la prosodie hugolienne – « le regard doit se précipiter, tomber obliquement⁶⁹ » –, son appréhension de la photographie ressortit en partie à « la poétique des ruines » et à « la nostalgie romantique⁷⁰ ». Comment Butor a-t-il

⁶⁵ Butor, « Germes d'encre », *Répertoire III*, 1968 – *ÆC*, II, 892.

⁶⁶ Butor, « Babel en creux », *Répertoire II*, 1964 – *ÆC*, II, 543.

⁶⁷ Butor, « La Critique et l'invention », *Répertoire III*, 1968 – *ÆC*, II, 720.

⁶⁸ Butor, « Babel en creux », *Répertoire II*, 1964 – *ÆC*, II, 542.

⁶⁹ Butor, « Babel en creux », *Répertoire II*, 1964 – *ÆC*, II, 535. À comparer à « l'obliquité » des Cathédrales dans « Claude Monet ou le monde renversé », *Répertoire III*, 1968 – *ÆC*, II, 921.

⁷⁰ Valette, « Michel Butor, *Archipel de lucarnes* », 2004, p. 111.

intitulé le douzième des *Encadrements* ? « Danger d'écroulement⁷¹ »... Quant aux « Fenêtres sarcastiques », elles jouent en contrepoint avec « La Maison d'en face⁷² ».

De la photographie et de l'écriture comme appels à l'amour et appels au secours⁷³. La femme, donc. Plus précisément telle que chantée dans la « Ballade du sexe féminin » : « *Henri Maccheroni a pris des centaines de photographies de cette région d'un corps aimé. Passion, maîtrise de soi, courage en particulier celui de risquer les pires malentendus. Tout relent de péché, donc toute pornographie, disparaît dans cette lumière de chambre noire. Le bain révélateur n'en finit pas de laver la honte et les ricanements ancestraux*⁷⁴ ». L'absolu féminin est une abolition, sa contemplation – sa *theôria* – est une lustration. Par le texte, Butor épouse le travail photographique de son ami, le fait même sien : « Je suis passé jadis par cette porte dérobée [...] Vestibule de soie étoile noire serrure et charnière à la fois » (*Ex*, 1079 et 1080), qui est aussi « fissure des fées » (1080). *Mille et un plis*, d'ouverture. L'oxymore est justifié. Se souvenant de ses premiers tirages, Butor signale presque toujours qu'ils comportaient une marge ou « un talon blanc pour les tenir » (*MB*, 183). Or, il faut ici le récrire : « La marge de la photographie, ce sont ses rideaux ; sa glaçure, c'est sa vitre. » (*SPh*, 1173) « Rideau de [l']entrée en scène » (*Ex*, 1079), mais aussi « porte vitrée » (*MB*, 42) de la séparation et de « la parole silencieuse » (41). Celle de la mère. Reverdy le disait bien : « Importance énorme de la marge, dans ce qui est écrit, dans ce qui est vécu. Le plus vrai est là, qui jamais ne se montrera⁷⁵ ». *Regredior ad uterum* ? Que nenni. Avec Butor, on est loin du « fétichisme de la vue : une seconde fovéa à l'intérieur de la fovéa, un enfant monstrueux, un abîme minuscule, un super-concentré⁷⁶ ». Mais au fait, et si l'admirateur de « Prométhée » (*MB*, 25 et 176) avait précisément délaissé la pratique photographique pour y échapper, laissant la boîte de Pandore à son double passé ?

Le point aveugle de la photographie, chez lui, en tout cas, c'est le sexe. Le sien : « [...] *médéa photos*, tu vois *médéa* ça peut vouloir dire les pensées, ou les parties de l'homme, *photos* la lumière ou l'homme ; est-ce que c'est pour cacher ses pensées ? Et *péri chroï*, *chroï* c'est la peau⁷⁷ ». La pellicule en somme : « en négatif les démons redeviennent archanges ; les cicatrices fleurissent en étoiles et les anciens vices en vertus nouvelles. » (*AMR*, 1134). *L'Œil de Frère Jean*⁷⁸ s'éclaire d'un autre

⁷¹ Butor, *Encadrements*, 2009, p. 268.

⁷² Butor, *Encadrements*, 2009, p. 264 et 266.

⁷³ Voir Butor, « La Fascinatrice », *Répertoire IV*, 1974 – *ŒC*, III, 391-394.

⁷⁴ Butor, *Exprès*, 1983 – *ŒC*, IV, 1079 – en italiques dans le texte. Désormais abrégé en *Ex*. L'une de ces « deux mille vues d'un même sexe de femme » est reproduite dans *Le Boîtier de mélancolie*, *op. cit.*, p. 187 (citation de D. Roche, p. 186).

⁷⁵ Reverdy *Le livre de mon bord 1930-1936*, 1948, p. 229. Que l'on songe à ce que Butor écrit au sujet de la peinture de Rothko : « Il faut commencer par tremper tous ces objets dans un bain qui les décape, mais sans risquer de détruire les meilleurs ; il faut introduire dans cet encombrement un espace vide, une page blanche, où l'esprit puisse trouver le repos nécessaire à son activité. [...] [§] La marge, en permettant à la couleur d'apparaître comme inconnue, représentait le tableau lui-même en tant que moyen terme entre le lieu où je me trouve et le lieu idéal désigné par les taches. » (« Les mosquées de New York ou l'art de Mark Rothko », *Répertoire III*, 1968 – *ŒC*, II, 1003 et 1016).

⁷⁶ Barthes, *La Chambre claire*, 1980, p. 110.

⁷⁷ Butor, *Degrés*, 1960 – *ŒC*, I, 990.

⁷⁸ Butor, *L'Œil de Frère Jean*, avec des photographies de Bernard Plossu, 1993 – *ŒC*, X, 1136-1148.

jour, l'écrivain soulignant autre part l'importance du désir dans l'œuvre de Rabelais⁷⁹. De là, sans doute, la présence de l'« ange⁸⁰ », sans « âge ni sexe » dans *Alchimigramme*.

– Le fantôme, l'ange, c'est donc bien aussi de vous-même que vous parlez ?

– Évidemment⁸¹.

Le sensible, c'était Michel. Le premier des *Encadrements* ne s'intitule pas « Cadenas⁸² » pour rien. Y répond en quelque sorte « La Clef » de Barbe-bleue :

La façon dont l'évocation vire, dérapant sur le grain de la feuille. Celle de la septième porte naturellement ; on dirait qu'elle a séjourné pendant des siècles sous la terre, et la serrure a l'air au moins aussi vétuste, il y a bien longtemps que personne n'y a touché. [...] « J'avais oublié de vous dire de ne point essayer d'ouvrir cette dernière porte. Il faut la faire sauter. Vous trouverez derrière une bibliothèque de contes⁸³ ».

... qui me permet de terminer par ce qui « point⁸⁴ » : « Le Retour du solitaire⁸⁵ ».

Œuvres de Michel Butor

BUTOR Michel, *L'Embarquement pour Mercure*, Paris, Le point du jour, 1996.

BUTOR Michel, *Archipel de lucarnes*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 2002.

BUTOR Michel, *Œuvres complètes*, Paris, La Différence, t. I, 2006 :

– *L'Emploi du temps*, Paris, Minuit, 1954.

– *Passage de Milan*, Paris, Minuit, 1956.

– *La Modification*, Paris, Minuit, 1957.

– *Degrés*, Paris, Minuit, 1960.

– *Portrait de l'artiste en jeune singe*, Paris, Gallimard, 1967.

BUTOR Michel, *Œuvres complètes*, Paris, La Différence, t. II, 2006 :

– *Répertoire*, Paris, Minuit, 1960.

– *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964.

– *Répertoire III*, Paris, Minuit, 1968.

BUTOR Michel, *Œuvres complètes*, Paris, La Différence, t. III, 2006 :

– *Répertoire IV*, Paris, Minuit, 1974.

BUTOR Michel, *Œuvres complètes*, Paris, La Différence, t. IV, 2006 :

– *Illustrations*, Paris, Gallimard, 1964.

– *Illustrations II*, Paris, Gallimard, 1969.

– *Envois*, Paris, Gallimard, 1980.

– *Exprès*, Paris, Gallimard, 1983.

BUTOR Michel, *Œuvres complètes*, Paris, La Différence, t. V, 2007 :

⁷⁹ Voir Butor, « Les Hiéroglyphes et les dés » *Répertoire IV*, 1974 – *ŒC*, III, 242.

⁸⁰ Butor, *Alchimigramme*, pour Pierre Cordier, 1991 – *ŒC*, X, 1121.

⁸¹ Butor, « [“Nous regardions ensemble”](#) », *loc.cit.*

⁸² Butor, *Encadrements*, 2009, p. 257.

⁸³ Butor, *Illustrations II*, 1969 – *ŒC*, IV, 695-696. Selon ses modalités propres, plus ténébreuses sans doute, Roche ne dit pas autre chose : « Il s'agirait de perforer une lucarne, à la machine ou avec l'appareil-photo dedans la masse écrite (des images) pour voir en direction d'un nouveau absolu en arrière. [...] cette masse est “féminine”. La visée est sexuelle. » (*Dépôts de savoir & de technique*, 1980, p. 65). En vertu de quoi, « on devrait pouvoir retrouver le détonateur d'origine. Et se placer face à la lucarne par où il faudra passer, exiguë et dure, très dure à franchir » (p. 108).

⁸⁴ Barthes, *La Chambre claire*, 1980, p. 49.

⁸⁵ Butor, *Encadrements*, 2009, p. 262. De mémoire, Michel a légendé à la main trente-neuf autres photos de Claudia Fromherz, toujours inédites.

- *Le Génie du lieu*, Paris, Grasset, 1958.
- *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*, Gallimard, 1962.
- BUTOR Michel, *Œuvres complètes*, Paris, La Différence, t. VI, 2007 :
- *Où. Le Génie du lieu 2*, Paris, Gallimard, 1971.
- *Boomerang. Le Génie du lieu 3*, Paris, Gallimard, 1978.
- BUTOR Michel, *Œuvres complètes*, Paris, La Différence, t. VII, 2008 :
- *Transit. Le Génie du lieu 4*, Paris, Gallimard, 1992.
- *Gyroscope. Le Génie du lieu 5*, Paris, Gallimard, 1996.
- BUTOR Michel, *Œuvres complètes*, Paris, La Différence, t. VIII, 2008 :
- *Mille et un plis. Matière de rêves 5*, Paris, Gallimard, 1985.
- BUTOR Michel, *Œuvres complètes*, Paris, La Différence, t. X, 2009 :
- « Poésie et photographie », 1984.
- *Alchimigramme*, Lucinges, Éditions de l'Écart, 1991.
- « Les Relations de la voyante », 1993.
- *L'Œil de Frère Jean*, Abbaye de Seuilly, 1993.
- « Neuf instantanés de Jérusalem le 29 avril 1994 », 1996.
- « Souvenirs photographiques. Un viseur dans la tête », 2002.
- « Du monochrome en photographie », 2004.
- *L'Atelier de Man Ray*, Paris, Dumerchez, 2005.
- « Philosophie du polaroid », 2007.
- BUTOR Michel, *Encadrements, @analyses*, vol. 4, n° 3, Université d'Ottawa, automne 2009, p. 257-269.
- BUTOR Michel, *Mobile de camions couleurs*, Paris, Virgile, 2010.
- BUTOR Michel, *Œuvres complètes*, Paris, La Différence, t. XII, 2010 :
- *Rétroviseur*, Rouen, L'Instant perpétuel, 2007.
- BUTOR Michel et ALLEMAND Roger-Michel, *Michel Butor. Rencontre avec Roger-Michel Allemand*, Paris, Argol, 2009.
- BUTOR Michel, LAUNAY Michel et MACCHERONI Henri, *Vanité. Conversation dans les Alpes-Maritimes*, Paris, Balland, 1980.
- BUTOR Michel et SANTSCHI Madeleine, *Une schizophrénie active. Deuxième voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1993.
- Autres textes et critiques
- ALLEMAND Roger-Michel, « Uma história de amor », préface à *Michel e Marie-Jo Butor : universos paralelos*, Belo Horizonte, C/Arte, 2011, p. 9-11.
- BARTHES Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éd. de l'Étoile / Gallimard / Le Seuil, 1980.
- COMPAGNON Antoine, *Les Anti-modernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.
- DERRIDA Jacques, *La Voix et le Phénomène*, Paris, Presses universitaires de France, 1972.
- DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan & Labor, 1983.
- DURAS Marguerite, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984.
- GRIVEL Charles, « La ressemblance-photo », *Revue des sciences humaines*, vol. LXXXI, n° 210, avril-juin 1988 : « *Photolittérature* », p. 25-47.
- GUIBERT Hervé, *L'Image fantôme*, Paris, Minuit, 1981.
- JABÈS Edmond, *Les Mots tracent, Je bâtis ma demeure*, Paris, Gallimard, 1959.

- LOUVEL Liliane, MÉAUX Danièle, MONTIER Jean-Pierre et ORTEL Philippe (dir.), *Littérature et photographie*, Presses universitaires de Rennes, 2008.
- MAURIAC Claude, *L'Agrandissement*, Paris, Albin Michel, 1963.
- OLLIER Claude, *Outback ou l'Arrière-monde*, Paris, P.O.L., 1995.
- PERROS Georges, « En guise de salut », *Les Cahiers du chemin*, n° 17, 15 janvier 1973, p. 218-221.
- PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé* [1927], Garnier-Flammarion, 1986.
- REVERDY Pierre, *Le livre de mon bord 1930-1936*, Paris, Mercure de France, 1948.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Instantanés*, Paris, Minuit, 1963.
- ROCHE Denis, *Dépôts de savoir & de technique*, Paris, Le Seuil, 1980.
- ROCHE Denis, *Le Boîtier de mélancolie*, Paris, Hazan, 1999.
- ROCHE Denis et ALLEMAND Roger-Michel, « L'Aléa littéraire. Entretien sur l'écriture et la photographie », *Ariane*, n° 17 : "Le Cercle des Muses", Université de Lisbonne, 2001, p. 273-302.
- SIMON Claude, *Album d'un amateur*, Remagen-Rolandseck, Rommerskirchen, 1988.
- SIMON Claude, *Photographies, 1937-1970*, Paris, Maeght, 1992.
- TOUSSAINT Jean-Philippe, *L'Appareil-photo*, Paris, Minuit, 1989.
- VALETTE Bernard, « Michel Butor, *Archipel de lucarnes* », *Kritikon Litterarum*, 31^e année, cahier 3/4, Trèves, 2004, p. 110-111.