

Michel Butor photographe



Recto de l'invitation au vernissage de l'exposition *Michel Butor photographe*, galerie Virgile Legrand, 27 octobre 2010.

Cadrages du sensible : Michel Butor et la photographie

*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. L'an dernier, 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 photographes* »³. 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.* » (*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'immobilisant.⁵

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.

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 autobiographie* »¹⁴ : 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 langue.* »¹⁵ 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 récent, 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 ! Impossible.* »¹⁶ 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 complexe* »¹⁷. 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 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'autobiographie. (MB, 19)

Observons que les treize « îlots » d'*Archipel*, de sept photos chacune, 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 photographie* »¹⁸, 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 maintenant. »¹⁹. 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-même.* »²⁰ 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 Rembrandt* »²¹.

Alors oui, en ce sens, même indirectement : « Il n'y a de photographie, réellement, que de portrait »²² ; l'acte photographique permet de « *penser* qui regarde dans le spectacle issu de son œil »²³. 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 schizophrénie²⁴, 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*²⁵. *Rétroviseur*, pour sa part, a eu l'heur d'être édité à L'Instant perpétuel²⁶ ; 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 entendu²⁷.

Absence, retrait

Au fond, comme l'écrit Butor de la disparition de Man Ray : « *Rien n'a changé, mais tout a changé ; c'est l'absence.* »²⁸ La prégnance de ce thème vaut d'être soulignée. Il revient encore récemment, dans *Encadrements*, une série de treize photographies couleur²⁹, 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 autre

Peut-être rejoint-elle l'empilement du Luxembourg (*AL*, 7) ? « *Interfuit* »³⁰. 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

ILLUSTRATIONS³¹

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 mélancolie*³², au contraire : « *L'évidence d'une lacune fait que nous regardons bien mieux.* »³³

« 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 existence »³⁴. Certes, si Butor a lui-même toujours opéré en noir et blanc — réservant la couleur à la typographie³⁵ —, 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 anomalies. »³⁶

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 dit « fragile du ventre »³⁷ ; l'idée que s'il a abandonné la photographie « méditative », c'est qu'il a préféré se coller au réel. Il y avait déjà de cela dans ses clichés des États-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 Tûché, l'Occasion, la Rencontre, le Réel, dans son expression infatigable »³⁸. 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'œil »³⁹, 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'avons 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'inévidance 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 général. »⁴⁰.

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" »⁴¹*. 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 est un « *fameux photographe* »⁴² 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* »⁴³. 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), 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 nous* »⁴⁵.

D'époques, d'arrêts, ou même d'« *instantanés successifs de divers combats* »⁴⁶, 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)

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 photographe »⁴⁸, revenant, depuis longtemps déjà (*GL*, 37) et jusques à la fin (*MB*, 101), pour « *nous rendre à notre état primitif de fils du Soleil* »⁴⁹ :

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 aspects* »⁵¹, 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
[...]
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 le profond humanisme de Butor, sa compassion envers autrui, qui passe non par la fusion mais par la réserve. La fraternité universelle accompagne « *le fantôme de l'enfant marcheur* »⁵³ ; c'est là sa « Royauté ».

Clair-obscur

Par la conjonction des deux œuvres, photographique et littéraire, par leurs entre-vues, le butor étoilé devient « Phénix renaissant »⁵⁴ : « [...] *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 dé clic 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 conquise* »⁵⁶, 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 se souvienne 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 secret.⁵⁸

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'invisibilité.* »⁶⁰

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 voyance.* »⁶¹. 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*. La femme, *sujet* de voyance, toute rimbaldienne, comme le montre « *Les Relations de la voyante* », dans *L'Artiste dans son cadre*⁶², où le parallélisme syntaxique, accentué par l'emploi des italiques, égrène les irisations du regard butorien :

« Ce n'est pas seulement... »	qui m'intéresse, mais... »	Paragraphe	Pagination
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
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 photographie	33	1159
la photographie	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. (§ 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 imaginer⁶³. 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. [...] 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 photographie. (**RV**, 1150-1151)

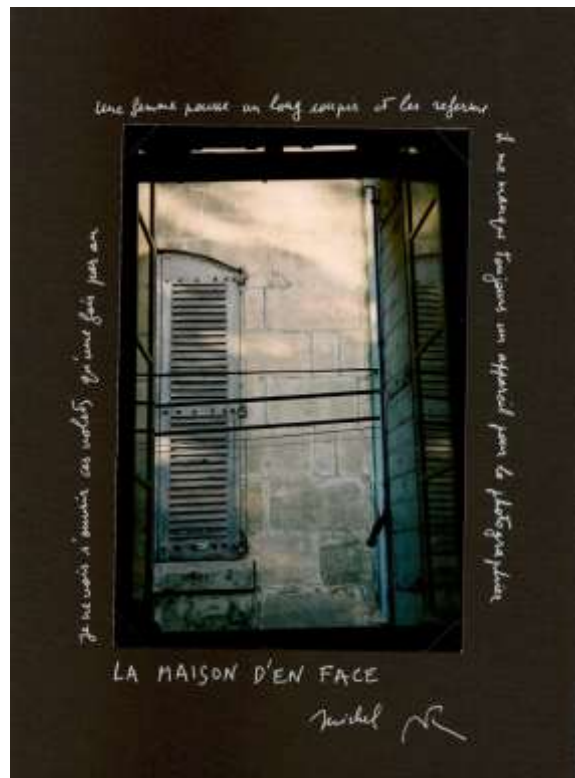
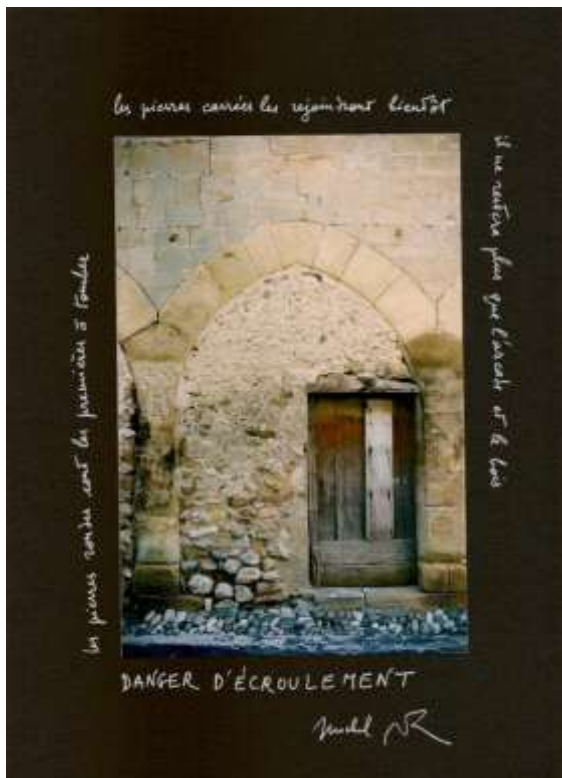
Ouverture, fermeture

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 remarquable.* »⁶⁴ Or « *l'évidence que lui impose l'histoire contemporaine, c'est justement l'écroulement* »⁶⁵. Si la

« bibliothèque nous donne le monde, [...] elle nous donne un monde faux »⁶⁶ : « 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. » (ibid.). 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 dire. »⁶⁷ Et de façon comparable à la dégringolade de la prosodie hugolienne — « le regard doit se précipiter, tomber obliquement »⁶⁸ —, son appréhension de la photographie ressortit en partie à « la poésie des ruines » et à « la nostalgie romantique »⁶⁹. Comment Butor a-t-il intitulé le douzième des *Encadrements* ? « Danger d'écroulement »... Quant aux « Fenêtres sarcastiques », elles jouent en contrepoint avec « La Maison d'en face ».



De la photographie et de l'écriture comme appels à l'amour et appels au secours⁷⁰. 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. »⁷¹ L'absolu féminin est une ab-solution, 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 montrera. »⁷² *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-concentré »⁷³. 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 : « [...] mèdeà photos, tu vois mèdeà 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 peau. »⁷⁴. 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*⁷⁵ s'éclaire d'un autre jour, l'écrivain soulignant autre part l'importance du désir dans l'œuvre de Rabelais⁷⁶. De là, sans doute, la présence de l'« ange »⁷⁷, sans « âge ni sexe » dans *Alchimigramme*.

- Le fantôme, l'ange, c'est donc bien aussi de vous-même que vous parlez ?
- Évidemment.⁷⁸

Le sensible, c'est Michel.

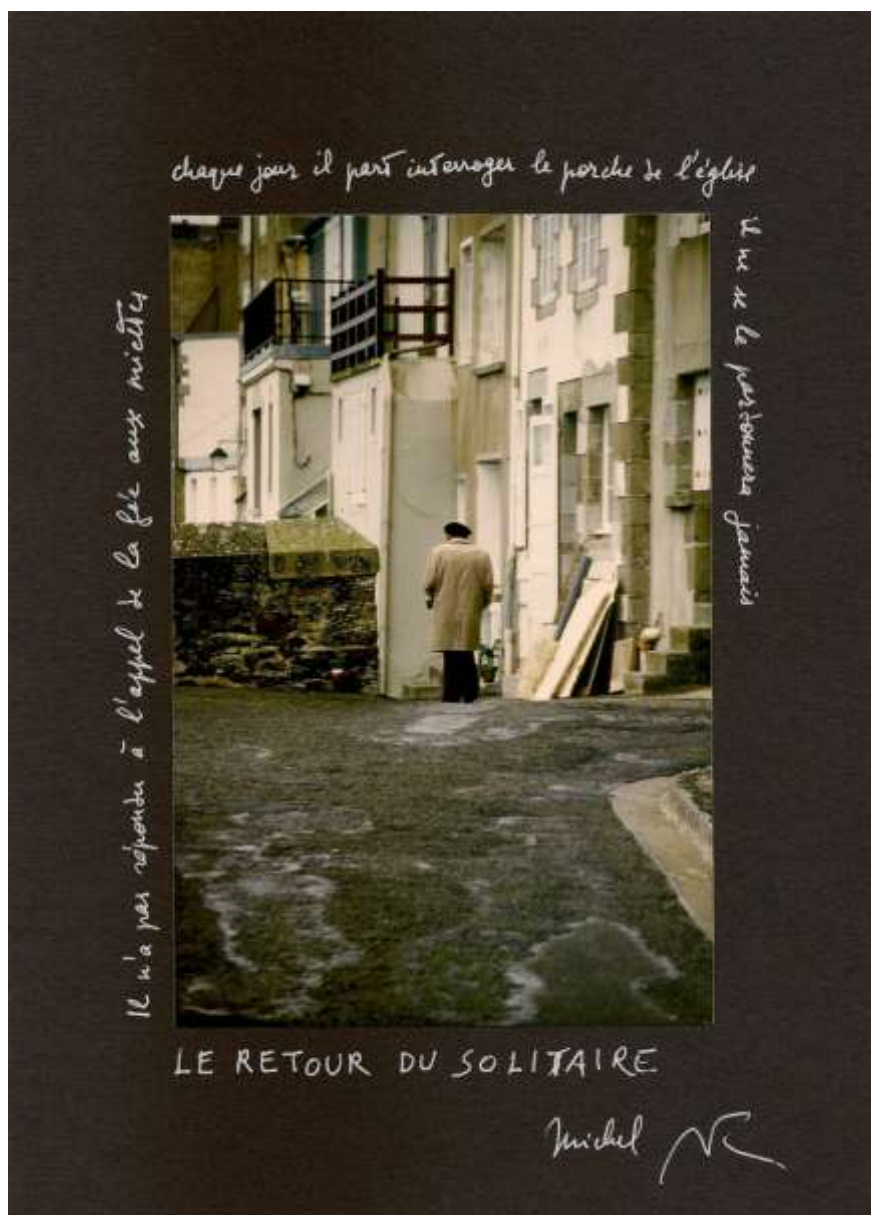


Tel est le premier des *Encadrements*. Y répond en quelque sorte « La Clef » de Barbe-bleue :

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 contes. »⁷⁹

... qui me permet de terminer par ce qui « point »⁸⁰ :



Roger-Michel ALLEMAND
Programme PHLIT

Notes de fin

¹ M. Butor, « Ballade du photographe », *Envois*, Gallimard, 1980 — *Œuvres complètes*, Mireille Calle-Gruber (éd.), La Différence, t. IV, 2006, p. 892-893. Sauf mention expresse, les citations seront de Butor et toutes les références seront tirées des différents volumes de cette édition, signalées en notes par l'abréviation *ŒC* suivie du chiffre du tome, de son année de publication (à la première occurrence) 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*, textes de James Sacré et photographies de Michel Butor, Virgile, 2010 (<http://galerie-virgile-legrand.com/images/edition/butor.jpg>).

³ *Michel Butor : un viseur dans ma tête*, Philippe Lutz (éd.), catalogue de l'exposition « Michel Butor et ses photographes », médiathèque de Sélestat, 8 octobre–30 novembre 2002 — repris sous le titre « Souvenirs photographiques. Un viseur dans la tête », *ŒC*, X (2009), 1169. Désormais abrégé en *SPh*.

⁴ Voir Roger-Michel Allemand, « Uma história de amor », préface au catalogue de l'exposition *Michel e Marie-Jo Butor : universos paralelos* (Centro de Cultura Belo Horizonte, 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 (14 mai–30 août 2011).

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

⁶ Le personnage d'*Outback ou l'Arrière-monde* (P.O.L., 1995) est un photographe professionnel, par exemple.

⁷ Cl. Mauriac, *L'Agrandissement*, Albin Michel, 1963.

⁸ Cl. Simon, *Album d'un amateur*, Remagen-Rolandseck, Rommerskirchen Verlag, coll. « Signatur », n° 8, 1988, et *Photographies, 1937-1970*, avec une préface de Denis Roche, Maeght, coll. « Photo-Cinéma », 1992.

⁹ Rappelons que le titre initial de *L'Amant* (Minuit, 1984) 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 » (M. Duras à Hervé Le Masson, « L'Inconnue de la rue Catinat », *Le Nouvel Observateur*, 28 septembre 1984). Dans le même ordre d'idées, concernant les deux premiers ouvrages autodiégétiques qui, en France, ont porté sur la photographie, chez Roland Barthes, la « *Photographie du Jardin d'Hiver* », non reproduite dans son livre, est la « blessure », le *punctum* générateur de l'Imaginaire (*La Chambre claire. Note sur la photographie*, Éd. de l'Étoile / Gallimard / Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, p. 109 et 115), tandis qu'Hervé Guibert inscrit lui aussi *L'Image fantôme* (Minuit, 1981) dans l'irréalisation et le rapport à la mère (voir p. 11 et 15-17).

¹⁰ A. Robbe-Grillet, *Instantanés*, Minuit, 1963.

¹¹ Voir surtout Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, Minuit, 1989.

¹² *Passage de Milan, L'Emploi du temps, La Modification et Degrés*, Minuit, 1954, 1956, 1957 et 1960 (*ŒC*, I, 2006).

¹³ *Archipel de lucarnes*, Neuchâtel, Ides et Calendes, coll. « Photogalleries », n° 15, 2002. Désormais abrégé en *AL*.

¹⁴ Bernard Valette, « Michel Butor, *Archipel de lucarnes* », *Kritikon Litterarum* (Mertert und Trier, Thesen Verlag), 31. Jahrgang, Heft 3/4, 2004, p. 110-111 (p. 110).

¹⁵ *Le Génie du lieu*, Grasset, 1958 — *ŒC*, V (2007), 32. Désormais abrégé en *GL*.

¹⁶ M. Butor à Myriam Villain, « “Nous regardions ensemble.” Entretien avec Michel Butor sur l'œuvre de Marie-Jo et sur la photographie », Lucinges, 26 mars 2010, www.phlit.org, à paraître. On aura noté que la photographie n'est là qu'une activité plastique parmi d'autres, signe d'un insatiable appétit de vie — Michel est un gourmand, y compris à table.

¹⁷ D. Roche à R.-M. Allemand, « L'Aléa littéraire. Entretien sur l'écriture et la photographie » (1993), *Ariane*, n° 17 : « *Le Cercle des Muses* », Lisbonne, GUELF, 2001, p. 273-302 (p. 288).

¹⁸ « 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*.

¹⁹ R. Barthes, *op. cit.*, p. 131.

²⁰ « Sur mon visage », *Répertoire IV*, Minuit, 1974 — *ŒC*, III (2006), 431.

²¹ « Neuf instantanés de Jérusalem le 29 avril 1994 », in : *Multiple Jérusalem*, Adonis, Abdelwahab Meddeb, Maya Khelladi et Caroline Arnould (éds.), Maisonneuve & Larose, 1996 — *ŒC*, X, 272.

²² Ch. Grivel, « La ressemblance-photo », *Revue des sciences humaines*, vol. LXXXI, n° 210, avril-juin 1988 : « *Photolittérature* », p. 25-47 (p. 25) — souligné dans le texte.

²³ *Ibid.*, p. 29 — souligné dans le texte.

²⁴ Voir M. Butor et Madeleine Santschi, *Une schizophrénie active. Deuxième voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1993.

²⁵ *L'Embarquement pour Mercure*, avec des photographies de Denis Roche, *Carnet de voyages*, n° 4, 1996.

²⁶ *Rétroviseur*, sur des photographies de Marie-Jo Butor, Rouen, L'Instant perpétuel, 2007.

²⁷ Michel Butor, Michel Launay et Henri Maccheroni, *Vanité. Conversation dans les Alpes-Maritimes*, Balland, coll. « Le Commerce des idées », 1980.

- ²⁸ *L'Atelier de Man Ray*, avec des photographies de Maxime Godard, Éd. Dumerchez, 2005 — *ÆC*, X, 1132. Désormais abrégé en **AMR**.
- ²⁹ *Encadrements*, photographies de Claudia Fromherz-Allemand, textes de Michel Butor, prépublié en ligne dans la revue *@nalyse*, <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1509>.
- ³⁰ R. Barthes, *op. cit.*, p. 121.
- ³¹ *Illustrations* — *ÆC*, IV, 29.
- ³² Allusion à D. Roche, *Le Boîtier de mélancolie*, Hazan, 1999.
- ³³ « Au moindre signe », *Répertoire IV*, Minuit, 1974 — *ÆC*, III, 381.
- ³⁴ « Du monochrome en photographie », in : *Natures mortes 1997-2003*, avec des photographies de Gérard Lüthi, Ides et Calendes, coll. « Photoarchives », 2004 — *ÆC*, X, 1127. Désormais abrégé en **MPh**.
- ³⁵ *Boomerang. Le Génie du lieu 3*, Gallimard, 1978 (*ÆC*, VI)
- ³⁶ « Recherches sur la technique du roman », *Répertoire II*, Minuit, 1964 — *ÆC*, II, 443.
- ³⁷ Michel Butor. *Rencontre avec Roger-Michel Allemand*, Argol, coll. « Les Singuliers », 2009, p. 187. Désormais abrégé en **MB**.
- ³⁸ R. Barthes, *op. cit.*, p. 15.
- ³⁹ « Transfiguration », *Répertoire IV* — *ÆC*, III (2006), 360.
- ⁴⁰ J. Derrida, *La Voix et le phénomène*, Presses Universitaires de France, 1972, p. 73.
- ⁴¹ Jean-Pierre Montier, « Avant-propos », in *Littérature et photographie*, J.-P. Montier, Liliane Louvel, Daniel Méaux et Philippe Ortel (éds.), Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2008, p. 13. L'auteur renvoie ici à Antoine Compagnon, *Les Anti-modernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2005.
- ⁴² Georges Perros, « En guise de salut », *Les Cahiers du chemin*, n° 17, 15 janvier 1973, p. 218-221.
- ⁴³ Selon la remarque pénétrante de M. Villain, *loc. cit.*
- ⁴⁴ Cf. Barthes encore : « Une photographie se trouve toujours au bout de ce geste ; elle dit : ça, c'est ça, c'est tel ! » (*op. cit.*, p. 15-16).
- ⁴⁵ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Garnier-Flammarion, coll. « GF », 1986, p. 291.
- ⁴⁶ *Passage de Milan* — *ÆC*, I, 115.
- ⁴⁷ Y habitant, je suis bien entendu frappé par la présence de cette petite ville dans l'énumération et m'interroge sur ses raisons. Butor fait référence « aux îles d'Hyères » dans l'article « Sites » de *Répertoire III* (*ÆC*, II, 733). Sur le plan photographique, la mention n'est pas sans évoquer le célèbre cliché pris par Henri Cartier-Bresson, rue Edith Wharton, en 1932 (voir www.artnet.com, entre autres, et *infra*).
- ⁴⁸ *Au Pérou. Au pays des Incas... d'aujourd'hui*, photographies de Marco Dejaegher, préface de M. Butor, Lausanne, Livre total, 1990. Le texte, éclaté, figure dans les *ÆC*, VII (2008), p. 57, 61, 75, 121 et 152. Cf. *Transit A*, *ibid.*, *passim*.
- ⁴⁹ *Transit A*, *ÆC*, VII, 152.
- ⁵⁰ *Où. Le Génie du lieu 2*, Gallimard, 1971 — *ÆC*, VI (2007), 231. Sur les déplacements lexicaux, qui sont autant de métaphores : de transports et de voyages, voir surtout « L'Alchimie et son langage », *Répertoire* — *ÆC*, II, 31-32.
- ⁵¹ « La Critique et l'invention », *Répertoire III*, Minuit, 1968 — *ÆC*, II, 728. Pour mesurer l'évolution de l'auteur sur les « objets extérieurs » en lesquels « peut s'inscrire tout [un] monde intérieur », cf. ses « Réponses à "Tel Quel" » dans *Répertoire II* (*ÆC*, II, 614).
- ⁵² M. Butor, sur son site personnel, http://michel.butor.pagesperso-orange.fr/Poesie_au_jour_le_jour_2.html.
- ⁵³ *Gyroscope (Porte chiffres)*, Gallimard, 1996 — *ÆC*, VII, 596.
- ⁵⁴ « Transfiguration », *Répertoire IV* — *ÆC*, III, 365.
- ⁵⁵ *Transit B* — *ÆC*, VII, 288.
- ⁵⁶ Edmond Jabès, *Les Mots tracent, Je bâtis ma demeure*, Gallimard, 1959, p. 173.
- ⁵⁷ « Diderot le fataliste et ses maîtres », *Répertoire III* — *ÆC*, II, 801.
- ⁵⁸ *Portrait de l'artiste en jeune singe*, Gallimard, 1967 — *ÆC*, I, 1009.
- ⁵⁹ Sur ce personnage mythologique, voir Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, Nathan & Labor, 1983 (p. 160 et suivantes).
- ⁶⁰ *Illustrations II*, Gallimard, 1969 — *ÆC*, IV, 426.
- ⁶¹ « Au gouffre du modèle », *Répertoire IV* — *ÆC*, III, 390.
- ⁶² « 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**.
- ⁶³ À comparer avec le fameux « noème ("ça a été") » de la Photographie : « le Temps » (R. Barthes, *op. cit.*, p. 148).
- ⁶⁴ « Germes d'encre », *Répertoire III* — *ÆC*, II, 892.
- ⁶⁵ « Babel en creux », *Répertoire II* — *ÆC*, II, 543.
- ⁶⁶ « La Critique et l'invention », *Répertoire III* — *ÆC*, II, 720.

⁶⁷ « Babel en creux », *Répertoire II* — *ÆC*, II, 542.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 535. Cf. « l'obliquité » des *Cathédrales* dans « Claude Monet ou le monde renversé », *Répertoire III* — *ÆC*, II, 921.

⁶⁹ B. Valette, art. cit., p. 111.

⁷⁰ Voir « La Fascinatrice », *Répertoire IV* — *ÆC*, III, 391-394.

⁷¹ *Exprès*, Gallimard, 1983 — *ÆC*, IV (2006), 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).

⁷² Pierre Reverdy, *Le livre de mon bord 1930-1936*, Mercure de France, 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*, Minuit, 1968 — *ÆC*, II [2006], 1003 et 1016).

⁷³ R. Barthes, *op. cit.*, p. 110.

⁷⁴ *Degrés* — *ÆC*, I, 990.

⁷⁵ *L'Œil de Frère Jean*, photographies de Bernard Plossu et texte de M. Butor, Abbaye de Seuilley, 1993 — *ÆC*, X, 1136-1148.

⁷⁶ Voir « Les Hiéroglyphes et les dés », *Répertoire IV* — *ÆC*, III, 242.

⁷⁷ *Alchimigramme*, pour Pierre Cordier, Éd. de l'Écart, 1991 — *ÆC*, X, 1121.

⁷⁸ « “Nous regardions ensemble” », *loc.cit.*

⁷⁹ *Illustrations II* — *ÆC*, 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*, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 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, exigüé et dure, très dure à franchir » (p. 108).

⁸⁰ R. Barthes, *op. cit.*, p. 49.



Henri Cartier-Bresson, Hyères, 1932.