

« Nous regardions ensemble. »

Entretien avec Michel Butor sur l'œuvre de Marie-Jo et sur la photographie

Myriam Villain — *Le 4 octobre 2011, aura lieu au Centre culturel de Belo Horizonte, le vernissage de Michel et Marie-Jo Butor : univers parallèles, l'exposition photolittéraire de vingt-quatre de vos œuvres communes, choisies parmi la quarantaine que vous avez eu la gentillesse de me confier à cet effet¹. Outre la dimension affective, qui n'appartient qu'à vous, qu'est-ce qui vous touche dans ces photographies et, plus largement, dans toutes celles prises par Marie-Jo ?*

Michel Butor — D'abord, je veux souligner le fait que j'étais toujours présent lorsque Marie-Jo a pris ces photos. Je ne l'ai pas toujours vue les prendre, notamment lorsque j'apparais dans le champ, mais j'étais toujours avec elle. Quand je les revois, c'est donc un moment de notre existence qui m'est rendu. Nous regardions ensemble. Mais à l'intérieur de ce regard commun, il y avait son intervention décisive. Ce qui me frappe aussi lorsque je les repasse devant mes yeux, c'est la tendresse. Même lorsqu'il n'y avait pas de personnages présents, ce qui est rare, on sent qu'il y a toute une habitation, une vie à la fois proche et lointaine qui les traverse. Généralement, ces personnages, elle ne les a jamais revus. Ce ne sont donc nullement des portraits ; ce sont des présences entr'aperçues, des gens que l'on aurait voulu connaître. C'est parfaitement clair avec les enfants ; chacun, pris dans un instant de son développement, nous pose des questions sur ce qu'ils auraient pu devenir.

M. V. — *Il y a un grand sens du cadrage dans ces photos. Y avait-elle été formée ? Comment travaillait-elle ?*

M. B. — Non, elle n'avait pas du tout été formée pour la photo. Elle en a fait sur le tas, d'abord dans le cadre familial, et puis, quand nous sommes allés passer trois mois au Japon, des amis japonais lui ont donné des appareils et c'est là qu'elle s'est mise à faire de la photographie en quantité. Parce qu'au Japon, tout le monde se photographie tout le temps. Il n'y a pas l'inquiétude de gêner les gens. Au contraire, si on ne les photographie pas, ils se demandent ce qui se passe. S'ils vous voient photographier, ils vous demandent de vous photographier eux-mêmes et d'être photographiés par vous. Cela va vraiment tout seul. Quand nous sommes rentrés, nous avons examiné toutes les photos de Marie-Jo, tant les diapositives que les tirages papier. J'ai trouvé qu'il y avait des choses intéressantes et je lui ai proposé d'œuvrer ensemble, c'est-à-dire d'agrandir ses photos et d'y adjoindre un texte de moi. C'est ainsi que nous avons commencé ce travail en commun. J'ai d'ailleurs un ami à Genève qui a le projet de faire une publication de ces photos du Japon à partir des diapositives : nous en avons choisi cent pour une exposition, ou un colloque, je ne sais plus, qui avait eu lieu à Rome, afin d'y proposer un diaporama. J'y avais ajouté une légende pour chacune d'entre elles, mais alors beaucoup plus courte que les textes que je vous ai confiés. Cela s'appelle *Cent instants japonais*. Au-delà de cette circonstance nippone, mais à partir de là, en 1989, l'année où nous nous sommes installés dans cette maison de Lucinges, Marie-Jo et moi avons beaucoup voyagé ensemble. Auparavant, je voyageais seul et Marie-Jo restait à la maison pour s'occuper des enfants. A partir de là, donc, elle m'a accompagné et a fait beaucoup de photos en voyage, avec moi ; elle photographiait ce qu'elle voyait avec moi. Comme je voyais comment elle photographiait, de temps en temps je lui disais : « Regarde un peu par ici, regarde ça. » et elle photographiait. Mais c'était toujours elle

qui photographiait, bien sûr : c'était son regard, et cela a donné de très beaux résultats. Un certain nombre de nos amis photographes les ont vus et lui ont donné quelques conseils, en particulier de souligner la construction géométrique, ce qu'elle a très bien fait. Voilà toute l'éducation photographique qu'elle a reçue.

M. V. — *Sa perception était-elle de l'ordre de la saisie, de l'instantané, ou de la pose, de la composition ?*

M. B. — Pas du tout de la composition, mais votre terme de *saisie* dit exactement ce que c'était : une façon de prendre l'instant. Quand quelque chose lui parlait, elle la prenait, comme ça, en photographie.

M. V. — *La question peut paraître naïve, mais traitait-elle le sujet de la même manière selon qu'il s'agissait d'un paysage ou de personnes ?*

M. B. — Elle aimait beaucoup photographier les enfants. Elle a fait quantité de prises. Il y en a quelques-unes dans l'ensemble que je vous ai donné. Elle était fascinée par tous ces enfants étrangers et donc particulièrement attentive à ces sujets-là. Autrement, les gens qu'elle photographiait étaient à l'intérieur d'un paysage ou d'un décor, en faisant intégralement partie. Beaucoup de ses photos ne comportent aucun personnage, mais, en quelque sorte, elles attendent des personnages. Et puis dans celles où il n'y en a pas, il y en a quand même, puisque nous y sommes toujours nous deux. Il y a quelques photographies où j'apparais, mais c'est à mon corps défendant et presque sans qu'elle s'en aperçoive. Elle s'amusait de temps en temps à me prendre, mais je n'en avais pas du tout envie. J'avais envie de regarder avec elle, mais quelquefois, il y avait tel ou tel problème de mise au point et je me promenais aux alentours. Alors j'apparais dans la photo, et très souvent de dos. Marie-Jo a aussi fait des portraits de moi, en particulier pendant un certain temps, quand notre grenier a été en travaux. Cela faisait une espèce de grand atelier pour moi. Un ami peintre m'avait envoyé de grandes toiles pour que j'écrive dessus. Alors je les étalais par terre et j'écrivais à genoux, avec de la difficulté déjà. Marie-Jo, que cela amusait beaucoup, a fait toute une série de portraits de moi en train d'écrire par terre. Sinon, elle s'est abstenue. Nous avons beaucoup d'amis photographes, qui ont fait des quantités de portraits de moi. Pour elle, ce n'était donc pas important d'en faire. De temps en temps, elle me prenait, mais ce n'était pas des portraits, comme par exemples la photo de moi avec les trois petites filles que je vous ai montrée tout à l'heure. Ce sont des instantanés, des saisies de moments étonnants. Marie-Jo a fait de très belles photographies de nos petits-fils, mais là encore, ce n'est pas du tout le *sentiment* du portrait, vous voyez. C'est tout à fait autre chose : le personnage qui se révèle tout d'un coup comme cela, dans une action, dans un décor, dans sa liaison avec le paysage.

M. V. — *Chacune de ces photos s'accompagne d'un texte original de vous. Ce ne sont pas des légendes à strictement parler, mais plutôt l'appropriation par votre écriture des images perçues par votre épouse. Votre regard a-t-il été attiré par les mêmes scènes et auriez-vous écrit sur elles sans les photos, ou vos textes portent-ils exclusivement sur ces tirages ?*

M. B. — Je n'aurais probablement pas écrit sans ces photos. Ces textes ont été faits spécialement pour ces tirages, mais nous étions ensemble au moment de la prise de vue. J'étais toujours présent dans toutes les photos que vous avez vues, quand Marie-Jo les a

prises. Toujours. J'étais là. C'est donc d'une perception à deux qu'il s'agit. L'acte photographique est entièrement le sien – je n'ai jamais touché l'appareil – mais nous étions deux : je regardais avec ses yeux, elle regardait avec les miens. Alors évidemment, en examinant ces photos, ce que nous avons vécu remontait. Dans mes textes, j'ai donc essayé de remettre notre présence, les circonstances, ce qui m'attirait particulièrement au moment de la photographie, ou bien ce qui me frappait lorsque je regardais la photographie et qui ne m'avait pas frappé sur le moment même et qu'elle n'avait pas vu non plus en la prenant. Dans l'acte photographique, il y a une sorte de concentration du temps extraordinaire. Le bon photographe a une espèce de conscience multipliée et ne sait pas, ne saurait pas dire ni expliquer ce qu'il prend (sauf si c'est une photographie de journalisme). Il en est incapable. Quand il voit le résultat, il reconnaît ce qu'il a fait, mais il remarque aussi des tas de choses qu'il avait vues sans le savoir.

M. V. — *Ces textes de vous, ainsi que vos autres collaborations avec des plasticiens, m'inspirent notamment une autre question : si l'on pose que l'œuvre échappe à l'artiste, doit lui échapper même, sa meilleure interprétation ne consisterait-elle pas à produire une création nouvelle face à celle qui en a été le support ? Répondre à une œuvre par une autre, ne serait-ce pas la seule solution ? Y compris lorsque les deux ne sont pas de la même pratique, la seconde venant appréhender la première, y dévoiler quelque chose mais autrement que par le biais de l'analyse critique ?*

M. B. — Le texte est une autre œuvre qui est produite par la contemplation de la photographie, qui est déjà une œuvre à part entière, mais ces deux œuvres ensemble font quelque chose de nouveau. Si l'on regarde la photographie sans le texte, il y a des tas de choses que l'on ne remarque pas, et si on lit le texte sans la photographie, évidemment, il y a quelque chose qui manque. Quelque chose qui reste, mais aussi quelque chose qui manque. Mais si l'on a les deux ensemble, voyez-vous, c'est un peu comme deux parents qui produisent un enfant : non seulement deux œuvres l'une à côté de l'autre, qui réagissent mutuellement, mais une troisième œuvre.

M. V. — *Ne pas poser un commentaire, mais tenter d'établir des correspondances ? Vos textes sont là très descriptifs, en raison de leur support, mais en même temps, ils ne se contentent pas de redoubler l'image photographique : ils amorcent presque aussitôt des prolongements narratifs. Le moteur de vos inventions serait-il essentiellement visuel ?*

M. B. — Je suis certainement très visuel. Raison pour laquelle je suis passionné par la peinture. Mais je suis auditif aussi, même si je suis sourd. Au contraire, le fait d'être sourd, à certains égards, rend plus attentif encore aux phénomènes du son. Il est vrai cependant que le regard joue un rôle essentiel dans tout ce que j'ai fait. Le texte a un mouvement très fort, ne serait-ce que par les yeux suivent le texte : on lit les mots les uns après les autres, même s'il y a des moments de globalité. L'image photographique, elle, est immobile ; ce n'est pas du cinéma. C'est quelque chose qui est arrêté au milieu d'une séquence et le texte, forcément, va remettre le mouvement à l'intérieur de la photographie. Il va remettre les circonstances et s'il y a un mouvement arrêté à l'intérieur de la photographie, le texte, presque automatiquement, va faire en sorte que le mouvement reprenne. S'il y a un personnage qui marche, saisi dans l'immobilité, le seul fait qu'il y ait un texte a pour conséquence qu'il va entrer dans la photo puis en ressortir de l'autre côté. Cet effet du texte sur la photo est quelque chose de très fort et de très précieux. Le texte transforme la photo en une séquence cinématographique, ou

plutôt il esquisse la séquence d'où la photo est extraite. Il fait comprendre le mouvement, mais aussi pourquoi c'est tel instant qui a été pris au milieu de ce mouvement.

M. V. — *Et il y a un jeu entre les photos et les textes, non pas donc une redondance mais un décalage. Votre écriture vise précisément le hors-cadre : à la fois reconstitution et création d'un continuum, celui d'un hors-champ dynamique, en amont et en aval de l'instantané.*

M. B. — Oui, vous avez raison, c'est tout à fait cela.

M. V. — *Dans cette création avec Marie-Jo, comment se tissent vos signes respectifs ? Quels entrelacements et quels rapports y distinguez-vous ?*

M. B. — Oh, eh bien, nous nous aimions...

M. V. — *Du coup, l'incitation iconique — l'ouverture du diaphragme de Marie-Jo — ne serait-il pas le déclencheur d'une ouverture au Temps chez vous ?*

M. B. — Je dirai plutôt d'une ouverture *du* Temps. J'étais ouvert au Temps avant cela, mais cette espèce de concentration de la conscience dans un instant, c'est quelque chose qui me frappe beaucoup. Dans mon texte, il y a une espèce de dépliement de cet instant.

M. V. — *Ne serait-ce pas la fixité même de l'image qui, paradoxalement, serait à l'origine d'un flux littéraire ?*

M. B. — Oui, certainement, parce que l'image est prise comme quelque chose qui est arrêté à l'intérieur d'un flux, même si c'est quelque chose de très immobile. Dans la photo de voyage, on se promène et puis, tout d'un coup, on s'arrête et l'on arrête le mouvement dans lequel on se trouve. Comme on bouge, les arbres passent les uns devant les autres, les montagnes changent de perspective, l'horizon se modifie, etc.

M. V. — *Le mot est sans doute un peu fort, mais y a-t-il une dimension hypnotique dans votre perception d'une photographie ?*

M. B. — Ah, la racine du sommeil et du rêve... Certainement que la dimension onirique intervient dans la façon dont je regarde une photographie. Il y a du rêve qui passe. Plus précisément, je m'efforce d'être hypnotisé par la photographie. C'est pour cela que je la regarde avec une attention qui veut rivaliser avec le moment de concentration extrême où le photographe a appuyé sur son déclencheur. Même si je regarde pendant cinq minutes d'affilée, ces cinq minutes, je voudrais qu'elles soient aussi concentrées que l'instant même de la prise. Je me baigne en quelque sorte dans la photographie et c'est elle qui se met à me parler. J'ai beaucoup travaillé avec le photographe marseillais Serge Assier ; il fait des livres avec des photographies et m'a demandé des textes. Le premier était un livre sur Marseille et j'ai écrit des quatrains sur ces photographies. Depuis, je fais toujours des quatrains sur ses photos. Quelqu'un lui a demandé pourquoi il travaillait avec moi et il a répondu : « C'est parce qu'à chaque fois que je lis un texte de Michel sur l'une de mes photos, je vois quelque chose dans ma photo que je n'avais pas vu auparavant. Par conséquent, je ne vais pas le lâcher ! » C'est un peu ça. Je pénètre dans la photo, un peu comme on peut pénétrer dans un tableau : si c'est un

paysage, on va dans le paysage, on s'y installe. Il y a un célèbre passage des Salons de Diderot où il raconte une promenade délicieuse pendant une matinée et c'est qu'à la fin qu'on s'aperçoit que c'était le commentaire de toute une série de paysages peints par un de ses amis².

M. V. — *Ce que vous écrivez dans Rétroviseur à propos des photographies de Marie-Jo est davantage de la prose poétique, mais ne va pas jusqu'aux poèmes que vous avez créés sur celles de Denis Roche, dans L'Embarquement pour Mercure. A quoi tiennent ces choix différents, plus ou moins narratifs, plus ou moins poétiques ?*

M. B. — Les circonstances sont complètement différentes. Ce que j'écrivais à propos des photos de Marie-Jo, c'est notre vie ensemble. Ces photos sont des lucarnes sur notre vie ensemble, tandis que celles de Denis Roche, pas du tout. Ce sont des lucarnes sur sa vie avec sa femme à lui. Je suis tout à fait à l'extérieur. J'écris un texte pour « animer » ses photographies, mais de manière tout à fait différente.

M. V. — *L'art de Marie-Jo ou celui des nombreux autres photographes³ avec lesquels vous avez collaboré vous auraient-ils donné l'occasion de sublimer le réel ?*

M. B. — Le réel est à la fois horrible et sublime. Le sublime nous attend au coin de la rue et il ne faut pas le louper. Ce n'est pas moi qui sublime le réel : c'est le réel qui se révèle, de temps en temps, comme sublime.

M. V. — *Je disais cela en pensant à la métaphore du Grand Œuvre que vous utilisez à de multiples reprises dans vos écrits sur la photographie – dans Alchimigramme, bien sûr, mais aussi dans L'Atelier de Man Ray⁴, par exemple. Certes, André Breton l'employait aussi à propos de la magie de l'image⁵, mais il me semble que la métaphore alchimique est, chez vous, suffisamment récurrente et concertée pour que je puisse vous interroger sur ses raisons et sa portée.*

M. B. — C'est vrai que j'ai utilisé la métaphore alchimique assez souvent, et pas seulement à propos de la photographie, comme vous le savez. Mais je comprends que vous m'interrogiez spécifiquement sur ce point. Dans la photographie, il y a rapport à l'alchimie parce qu'il y a laboratoire. Évidemment, c'est beaucoup plus fort pour les photographes qui travaillent en laboratoire que chez ceux qui vont faire tirer leurs photos par un professionnel. Marie-Jo ne travaillait pas en laboratoire. Quand j'ai commencé à en faire un peu moi-même, j'ai commencé par travailler en laboratoire. Le moment de la *révélation*, c'est tout à fait émouvant : quand l'image commence à apparaître, dans cette lumière rouge. C'est quelque chose qui rappelle beaucoup le laboratoire alchimique.

M. V. — *Vous avez vous-même commencé à faire de la photographie après l'Égypte, puis continué aux États-Unis. Les circonstances sont-elles fortuites ou cette pratique est-elle originellement liée, voire consubstantielle, à la découverte de ces nouveaux horizons ?*

M. B. — Eh bien, je n'avais pas d'appareil de photographie quand j'étais en Égypte et c'est parce que cela m'a manqué – il n'y avait pas de cartes postales de ce pays à ce moment-là –, parce que j'ai trouvé vraiment idiot de ne pas avoir d'appareil, qu'au retour, j'en ai acheté un. J'avais un beau-frère qui faisait de la photographie et qui avait

un petit laboratoire : c'est lui qui m'a initié, qui a guidé mes premiers pas photographiques. Les premières photographies que j'ai faites l'ont été à Paris. L'année suivante, je suis allé en Angleterre, comme professeur à Manchester. Ce n'est pas du tout la même lumière que l'Égypte ! J'y ai quand même fait de la photographie, en particulier des cathédrales anglaises, que je suis allé visiter systématiquement. Ensuite, j'ai fait des photos aux États-Unis, en 1960, lors de mon premier séjour. Après, quand j'y suis retourné, je ne faisais déjà plus de photographie. J'en ai fait depuis 1952 jusqu'à 1962, je crois. Cette pratique est donc consubstantielle à la découverte de nouveaux horizons : c'est l'Égypte qui m'a reproché, si vous voulez, de ne pas avoir d'appareil photographique.

M. V. — *Pourquoi vouliez-vous les saisir, ces nouveaux horizons : pour le souvenir ou pour autre chose ?*

M. B. — Chez Marie-Jo, l'envie de se souvenir était essentielle. Il fallait pouvoir regarder enfin à loisir ce qui manifestement disparaissait si vite. En ce qui me concerne, c'était autre chose. Il s'agissait de pouvoir situer l'endroit où je me trouvais à l'intérieur du réseau des autres endroits. Mon point de départ était Paris. Des photos d'autres lieux me permettaient de situer cette origine par rapport à l'ensemble de la réalité, de l'Histoire, de la culture. Ce qui explique d'ailleurs pourquoi mon appareil était un *reflex*. C'était vraiment un instrument de réflexion.

M. V. — *Vous avez donc beaucoup photographié pendant une dizaine d'années. Pourquoi avoir cessé ?*

M. B. — Au bout de ces dix ans, je n'avais plus le temps de faire de la photo, parce que j'en faisais avec un Semflex, une copie française du Rolleiflex, appareil sur le nombril, etc. Et ça, c'est une photographie très lente. Marie-Jo, elle, faisait de la photo style Leica. Ce n'est pas du tout le même geste, ni le même temps. J'avais besoin de beaucoup de temps pour faire des photos, même pour un instantané, voyez-vous. Il me fallait fixer, préparer pendant longtemps un décor et si quelque chose passait à travers, c'était formidable ! C'était donc de la photographie lente et très composé, tandis que celle de Marie-Jo était prise au vol – très composée aussi, au sens géométrique (elle avait une très forte composition dans son regard) – mais sans que cela soit construit comme je le faisais, par la force des choses techniques. Moi, je photographiais comme j'écrivais, c'est-à-dire en mettant les choses au point très lentement. Outre le manque de temps, je me suis mis à rencontrer des photographes et j'estimais qu'ils photographiaient pour moi, en quelque sorte. Enfin, à partir du moment où Marie-Jo s'est vraiment mise à faire de la photo, cela devenait son domaine. 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.

M. V. — *En quoi cette découverte de l'étranger a-t-elle pu ouvrir à celle de l'étrangeté ? Celle de l'autre à celle de l'altérité en soi ?*

M. B. — Je crois que j'avais le sentiment de l'étrangeté bien avant de partir moi-même à l'étranger. Cela vient sans doute de mon expérience de l'Occupation. Je sentais, adolescent, que j'étais séparé de mon propre pays, et cela n'a fait que s'accroître. Me promenant en Égypte, j'ai reconnu la part d'Égyptien qu'il y avait en moi et que j'avais été auparavant incapable d'identifier. Ailleurs, la part d'Américain, de Japonais, de

Chinois. Cela n'allait pas sans surprises, ni parfois sans douleurs. Il me fallait plonger au secours de ces naufragés qui me faisaient signe, me lançaient dans toutes sortes de recherches dont quelques-unes seulement aboutissaient à quelque chose.

M. V. — *Vous avez notamment écrit sur Édouard Boubat, dont Marie-Jo se rapproche à certains égards...*

M. B. — Ce n'est pas bête du tout, ça ! Je n'y avais pas pensé, mais c'est assez vrai.

M. V. — *Quelle définition donneriez-vous de la photographie humaniste ?*

M. B. — Disons que c'est la photographie où l'on sent que le photographe aime les gens qui sont dans sa photo. C'est très fort dans certaines photographies de Boubat, mais également, vous avez raison, dans celles de Marie-Jo, surtout celles où il y a des enfants.

M. V. — *Vos propres photos dans Archipel de lucarnes témoignent d'un même regard, à la fois bienveillant et dans une certaine distance ?*

M. B. — C'est tout à fait juste : bienveillant, je l'espère, et dans une certaine distance. Il y a beaucoup de photographes qui m'ont photographié. Il y en a qui arrivent avec tout un matériel : des projecteurs, des toiles métalliques, etc. ça, je n'aime pas du tout, mais j'essaie de les satisfaire quand même. En général, le résultat ne me plaît pas. Les photographes que j'aime sont ceux qui me photographient presque sans que je m'en aperçoive. Ils sont là, je sais qu'ils le sont pour me photographier. On parle de choses et d'autres. De temps en temps, ils vont me dire : « Tu veux me regarder, tourner la tête à droite, t'approcher de la fenêtre... » Mais ils ne me dérangent pas par leur photographie, au contraire. J'aime donc beaucoup les photographes qui ne dérangent pas ce(ux) qu'ils regardent – ou qui, s'ils les dérangent, réussissent à faire quelque chose avec ce qu'ils prennent. Dans *Archipel de lucarnes*, il y a une photographie d'un petit port en Sicile, où il y a des enfants qui me *voient*, comme ça, et c'est très bien. Autrement, un des idéaux du photographe, c'est de devenir invisible, c'est d'être Asmodée : il est là et voit justement ce que les autres ne voient pas, parce que, eux, ils dérangent. Évidemment, on dérange toujours quelque chose, mais d'une façon plus ou moins fine, plus ou moins délicate. Quelquefois, on va provoquer une composition.

M. V. — *Dans cet ouvrage, la plupart des scènes photographiées sont vides de présence humaine : est-ce délibéré ? A quoi tient cet attrait ?*

M. B. — Il y a des présences humaines, mais, en effet, il y a beaucoup de photographies vides, où il n'y a pas de gens. Ce sont la plupart du temps des photographies de monuments, de villes, ou de détails de bâtiments. Cela vient du fait que j'avais besoin de beaucoup de temps pour mettre au point ces photographies. C'est un peu comme les photographies d'autrefois, vous voyez, un peu comme dans certaines photos d'Eugène Atget, où il n'y a personne, parce que même les gens qui passaient étaient invisibles, les temps de pose étant trop longs.

M. V. — *D'autres, plus rares, qui concernent presque toutes l'Amérique, montrent des passants dans la rue ou des personnes assises, et souvent âgées (à San Francisco⁶), comme une tension entre le mouvement de la modernité et une certaine immobilité,*

voire une patience. Pourriez-vous commenter cela ?

M. B. — Je vois en effet des photographies de New York ou de San Francisco où il y a des gens qui ont un mouvement assez vif, mais ce mouvement est immobilisé par la photo. La façon dont il est immobilisé fait qu'on le sent plus ou moins, mais cette immobilisation fait qu'il y a ce que vous dites : une espèce de patience. Il y a des gens qui passent et des gens qui sont immobiles, des dormeurs par exemple, et la photographie souligne les deux choses à la fois : le côté passager, l'impermanence, et la patience, le fait qu'il y ait pause, en opposition à l'instantané. La photographie fait sortir cette immobilité. Les pierres comme les gens sont plus ou moins immobiles. Il y a des gens qui savent être immobiles ; d'autres qui ne savent pas, qui ne peuvent pas, qui sont trop agités. Ce jeu entre le mobile et l'immobile, c'est quelque chose qui certainement me touche beaucoup.

M. V. — *Ne serait-ce pas la solitude, au fond, que vous photographiez ?*

M. B. — Quelquefois, oui. Autrefois, j'ai photographié des gens qui étaient solitaires, même au milieu d'une foule. Et puis lorsque j'ai pris mes photographies, dans cette époque lointaine, j'étais toujours seul. Lorsque Marie-Jo prenait les siennes, elle était avec moi, toujours. C'est tout à fait différent. Moi, quand je prenais mes photos, même si, à la fin de cette période, j'étais déjà marié, j'étais toujours seul, ou presque. C'est vrai que j'ai même pris des photos de Marie-Jo, pas très bonnes, pas très réussies. En dehors de cela, j'étais seul en photographiant, et je photographiais ma solitude, dans les décors où je me trouvais.

M. V. — *Et la vieille Romaine⁷ : qu'attend-elle ? Sur quoi s'interroge-t-elle ?*

M. B. — Naturellement, je n'en sais rien. J'imagine qu'elle avait un rendez-vous avec une de ses filles ou petites-filles. Elle cherchait si elle l'apercevait au débouché d'une des ruelles de cette place Saint-Ignace qui ressemble à un théâtre. C'était peut-être pour aller au marché quelques rues plus loin. L'a-t-elle vue ? Ne l'a-t-elle pas vue ? Elle ou lui. Il n'y a pas encore d'inquiétude en tout cas. Cela étant, j'aime bien les vieilles dames. J'aime bien les grands-mères. Nathalie Sarraute, par exemple, c'était une femme que je trouvais très belle, surtout dans ses dernières années : elle était pleine de rides, elle était magnifique.

M. V. — *C'est un sujet conventionnel bien sûr, mais j'ai été frappée aussi de la présence des enfants, surtout dans vos photos de l'Italie⁸ et de l'Espagne⁹, où ils sont seuls, mais aussi de New York¹⁰, où ils sont avec les adultes. Avez-vous perçu là une différence d'enfance, en termes de civilisation ?*

M. B. — Cela, je ne sais pas. Il faudrait que je demande à Michel Butor de commenter mes photos. Disons que j'aime les vieilles dames et que j'aime aussi les enfants, beaucoup.

M. V. — *Il y a une assez nette différence entre vos clichés de Paris et de New York, qui font la part belle à l'empilement et à la verticalité, et ceux de la Méditerranée, où ce sont les jeux d'ombre et de lumière qui dominent : une simple différence entre la Ville et le Soleil ?*

M. B. — C'est d'abord une différence de lumière. Le soleil n'est pas le même à Paris et sur les bords de la Méditerranée. Les ombres vont être beaucoup plus nettes en Espagne ou dans le sud de l'Italie, tandis qu'à Paris, le soleil est toujours poudreux.

M. V. — *Dans vos photos de l'Angleterre, vous jouez également sur les ombres, mais la lumière y est plus douce, moins éclatante. Elles me paraissent teintées de mélancolie.*

M. B. — C'est la mélancolie anglaise, le spleen. J'étais très seul en Angleterre. De temps en temps, j'essayais de débaucher des collègues pour les emmener voir des cathédrales avec moi, mais ils n'avaient pas la même passion des cathédrales... J'ai bien réussi une ou deux fois, mais autrement, j'allais à la recherche du Moyen Âge anglais tout seul.

M. V. — *Revenons à la verticalité, si vous le voulez bien : au premier abord, elle est soit mise en valeur¹¹, soit mise en rapport avec l'horizontalité¹². En même temps, je ne puis m'empêcher de penser que votre regard est à la recherche, essentiellement, de la perspective et de l'oblique¹³. Qu'en pensez-vous ?*

M. B. — Je ne sais pas. Il est certain que j'ai fait beaucoup de photos à New York, notamment, où le vertical devient oblique, parce que le vertical, s'il est suffisamment haut, on ne le voit pas comme tel, sauf de très loin. L'immeuble bouge, en somme. Quand on est dans une forêt, à chaque pas, les arbres bougent les uns par rapport aux autres, dans notre regard. C'est exactement pareil dans les rues de New York.

M. V. — *Et la courbe ? Elle est plus rare, mais capitale : non pas tant celle des coupoles et des embrasures, qui tiennent à un simple fait d'architecture, mais surtout celle qui vient épouser le sol¹⁴...*

M. B. — Ah oui, je me souviens des dallages en particulier.

M. V. — *En quoi vous plaît-elle, cette courbe ?*

M. B. — J'aime bien les lignes droites et j'aime bien les lignes courbes aussi. Les courbes sont plus sensuelles, et les droites plus intellectuelles.

M. V. — *Dans certaines de vos photographies (et j'aurais presque envie de dire dans toutes vos photographies), il y a un vrai travail qui est fait sur la matière ; à tel point que certains clichés proposent quelque chose d'abstrait.*

M. B. — C'est-à-dire qu'au premier abord, on ne sait pas ce qui est photographié, on a un regard différent sur l'objet. Oui, ça, je l'ai beaucoup cherché.

M. V. — *L'image perd sa valeur documentaire, illustrative, pour aborder aux rives d'une image plus proche du rêve, de l'imaginaire, d'une image de l'inconscient presque.*

M. B. — Oh non, elle est un document, une illustration d'autre chose, d'un autre niveau.

M. V. — *Je reste sur l'idée d'une image qu'on pourrait nommer « image-fiction » pour tout ce qu'elle raconte, ou qu'on peut en tout cas lui prêter¹⁵. Que pouvez-vous nous en*

dire ?

M. B. — Je pense qu'on peut parler de photographie « abstraite » quand on n'identifie pas immédiatement le sujet. Cela dit, une photographie dont on identifie aussitôt le sujet, où l'on voit bien que c'est un bâtiment, des arbres, des gens, et qu'on peut appeler « figurative », cela peut avoir une puissance de rêve très forte. La distance qu'on peut prendre par rapport à cette reconnaissance rapide fait qu'il y a une espèce d'ouverture qui s'opère dans le sujet précisément : le sujet devient une sorte d'énigme et alors, le rêve s'engouffre à l'intérieur. Cela communique tout à fait l'un avec l'autre.

M. V. — *Je ne sais pas pourquoi, mais il me semble qu'il y a un rapport entre l'ange d'Alchimigramme et ce que vous écrivez dans le fragment « À l'écart » de L'Atelier de Man Ray : « On ne monte plus ici, sauf quelque visiteur essayant de capter la lumière, disposant ses pièges pour le temps qui passe, sans toucher à rien, [...] comme s'il était invisible, impalpable, comme si c'était lui le fantôme, hantise aux aguets. »¹⁶ De quel(s) fantôme(s) et de quel(s) ange(s) s'agit-il ?*

M. B. — Dans l'atelier de Man Ray, il y avait le fantôme de Man Ray. Tous les objets lui avaient appartenu. C'était sa vie qui était condensée dans tout cela, dans toute cette circulation entre des photographies de lui et les objets qu'il avait photographiés. Quand Juliette Man Ray était là, au milieu de cet atelier, c'était encore plus fort. Le fantôme de Man Ray hantait son atelier, qui est détruit maintenant. Le photographe qui venait dans l'atelier de Man Ray, Maxime Godard en l'occurrence, ne voulait presque pas toucher aux objets, ayant un respect presque religieux pour la façon dont ils étaient disposés, dont ils étaient demeurés en place. Je parlais tout à l'heure du photographe qui se rend invisible : là, c'était particulièrement invisible, puisque pour rencontrer le fantôme de Man Ray, il se transformait lui-même en fantôme. Quant à l'ange d'*Alchimigramme*, je ne m'en souviens plus. J'ai écrit ce texte pour un photographe belge, Pierre Cordier, qui fait de la chimie ; il fait des images avec du papier photographique, mais sans utiliser de caméra, d'appareil de photo, la plupart du temps. Avec ses produits chimiques, il réalise des choses magnifiques. Mais l'ange, je ne me rappelle pas quand il arrive dans le texte. Vous voyez, les anges, ça me tracasse un peu, parce que j'ai un nom d'ange, et un nom d'oiseau. J'ai donc été amené à beaucoup réfléchir sur les deux.

M. V. — *Le fantôme, l'ange, c'est donc bien aussi de vous-même que vous parlez ?*

M. B. — Évidemment.

M. V. — *Votre hantise, c'est le sublime ?*

M. B. — Tiens ! Peut-être... Je ne sais pas. Cela dépend ce qu'on appelle le sublime. C'est un mot dangereux. Enfin, d'après la façon dont vous l'employez, cela devrait être bien, alors d'accord.

M. V. — *Un viseur dans la tête, avez-vous sous-titré vos Souvenirs photographiques, serait-ce à dire aussi que la Philosophie du polaroid est vôtre : « Il nous appelle à l'aide, il s'accroche à nos yeux comme à des bouées. Il ressuscite en se transfigurant. »¹⁷ ?*

M. B. — Oui, tout à fait.

M. V. — *En quoi la photographie a-t-elle influé sur votre écriture, et réciproquement ?*

M. B. — La photographie que j'ai faite autrefois a certainement beaucoup influé sur mon écriture. La question du cadrage était très importante. Dans ce qu'on appelle le « Nouveau Roman », il y a une influence très forte du cinéma et en particulier du texte lié au cinéma. Avant le film, il y a toute une architecture de textes, des couches de textes superposées : d'abord le livre d'où est tirée l'adaptation, si c'en est une (*La Guerre et la Paix*, par exemple), ensuite le scénario (une réduction considérable du texte originel ou bien un original), puis le découpage (où le réalisateur essaie de prévoir séquence par séquence ce qu'il va filmer), enfin les dialogues (quand ceux-ci sont écrits). Ce qui m'intéresse ici, c'est le découpage, qui est très proche des descriptions du « Nouveau Roman ». Je ne sais pas s'ils ont été conscients de ce point. Or la photographie peut être considérée comme un moment de ce découpage. Ce qui a exercé une influence considérable sur ma propre écriture. Maintenant, savoir si mon écriture a influé sur la photographie, je n'en sais rien : il faut demander à des photographes, en particulier à ceux avec lesquels j'ai travaillé. Est-ce que mon écriture a influé sur la photographie de Marie-Jo ? Je ne sais pas. Ma présence, oui, a influé considérablement, mais pas tellement mon écriture. Il n'y avait absolument pas dans sa tête l'idée que j'allais écrire un texte à son propos. Elle ne photographiait pas dans cette perspective, d'abord parce qu'elle ne savait pas du tout lesquelles de ses photographies nous allions choisir. Je ne pense pas qu'elle l'anticipait. Peut-être qu'il y a eu cela chez d'autres photographes, très en profondeur alors, qui auraient été influencés par ce que j'ai écrit, sur la photographie ou sur quoi que ce soit d'autre. C'est possible, mais vraiment, je n'en sais rien.

M. V. — *Je vous remercie.*

Lucinges, samedi 26 mars 2011

Bibliographie indicative

- BUTOR, Michel. 1984, « Poésie et photographie », pour André VILLIERS, *Sud*, hors-série, p. 62-65 (repris dans Butor, 2009, p. 1164-1167) ;
- . 1991, « Alchimigramme », pour Pierre CORDIER, Éditions de l'Écart (repris dans Butor, 2009, p. 1121-1124) ;
- . 1993a, « L'Œil de Frère Jean », dans *L'Œil de Frère Jean*, avec Bernard PLOSSU, Abbaye de Seuilly (repris dans Butor, 2009, p. 1136-1148) ;
- . 1993b, « Les relations de la voyante », dans *L'Artiste dans son cadre*, avec des photographies de Denise COLOMB, Argraphie (repris dans Butor, 2009, p. 1149-1160) ;
- . 1996, *L'Embarquement pour Mercure*, avec des photographies de Denis ROCHE, *Carnet de voyages*, n° 4 ;
- . 2002, *Archipel de lucarnes*, Ides et Calendes ;
- . 2004, « Du monochrome en photographie », dans *Natures mortes 1997-2003*, avec des photographies de Gérard LÜTHI, Ides et Calendes, coll. « Photoarchives » (repris dans Butor, 2009, p. 1125-1128) ;
- . 2005, « L'Atelier de Man Ray », dans *L'Atelier de Man Ray*, avec des photographies de Maxime GODARD, Éditions Dumerchez (repris dans Butor, 2009, p. 1129-1135) ;

- 2007a, « Philosophie du polaroïd », dans *Philosophie du polaroïd*, précédé de « L'Image impossible » par Joël LEICK, coll. « Mémoires éditions » (repris dans Butor, 2009, p. 1161-1163) ;
 - 2007b, *Rétroviseur*, sur des photographies de Marie-Jo Butor, Rouen, L'Instant perpétuel ;
 - 2009, *Œuvres complètes*, Paris, La Différence, t. X : *Recherches* ;
 - et Roger-Michel ALLEMAND. 2009, *Michel Butor. Rencontre avec Roger-Michel Allemand*, Argol, coll. « Les Singuliers ».
- DIDEROT, Denis. 1996, *Œuvres*, t. IV (*Esthétique – Théâtre*) : *Salon de 1767*, « Vernet », p. 594-630.
- LUTZ, Philippe (éd.). 2002, *Michel Butor : un viseur dans ma tête*, catalogue de l'exposition « Michel Butor et ses photographes » (8 oct.-30 nov. 2002), (repris dans Butor, 2009, p. 1168-1179).

¹ « Michel e Marie-Jo Butor : universos paralelos », exposition pendant tout le mois d'octobre 2011, Myriam Villain commissaire, assistée de Philippe Enrico, Centro de Cultura Belo Horizonte, R. da Bahia n° 1.149, Belo Horizonte, Brésil.

² Voir Diderot, 1996.

³ Michel Butor a notamment travaillé avec Ansel Adams et Edward Weston, Serge Assier, Julius Baltazar, Laurent Bardet, Pierre Bérenger, Philippe Bonan, Jean-François Bonhomme, Edouard Boubat, René Bourdeau, Bill Brandt, Inge Bruland, Michel Camoz, Pierre Canou, Axel Cassel, Fabien Chalon, Jean-Philippe Charbonnier, Hélène Chasle, Jacques Clauzel, Lucien Clergue, Éric Coisel, Philippe Colignon, Denise Colomb, Marco Dejaegher, Olivier Delhoume, Pierre Devin, Didier Devos, Pascal Dolémieux, David Douglas Duncan, Gilles Ehrmann, Pierre Espagne, Yves Faure, Pierre-Alain Ferrazzini, Daniele Ferroni, Thomas Flechtner, Claudia Fromherz-Allemand, François Garnier, Robert Geslin, Gladys, Maxime Godard, Philippe Gras, Didier Hays, Thérèse Joly, Inès v. Ketelhodt, Inge Kresser, Pierre Lacasta, Bernard Larsson, Jean-Baptiste Leroux, Annick Le Sidaner, Gérard Lüthi, Henri Maccheroni, Olivier Mériel, Gérald Minkoff, Inge Morath et Claude Michaelides, Catherine Noury, Françoise Nunez, Muriel Olesen, Bernard Plossu, Denis Roche, Julian Rosefeldt, Nathalie Sabato, Marie-Christine Schrijen, Piero Steinle, Jean-Michel Vecchiet, André Villers, Jean Vincent, Cuchi White.

⁴ « [...] alambic pour extraire l'alcool du plus quotidien, athanor pour mûrir l'élixir de patience. » (Butor, 2009, p. 1130).

⁵ « Il s'agit donc d'une lumière d'or, d'un air philosophal à respirer. André Breton disait qu'il cherchait "l'or du temps". » (« Du monochrome en photographie », Butor, 2009, p. 1128).

⁶ Voir Butor, 2002, p. 78, 79 et 80.

⁷ Voir *ibid.*, p. 28.

⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁹ *Ibid.*, p. 37 et 39.

¹⁰ *Ibid.*, p. 70, 73, 79.

¹¹ *Ibid.*, p. 7, 9, 12, 56, 63, 75.

¹² *Ibid.*, p. 12^{bis}, 28, 30, 47, 73.

¹³ En témoignent, *ibid.*, les photos pages 6, 8, 24, 43, 57, 67, en particulier. Cf. Butor et Allemand, 2009, p. 66.

¹⁴ *Ibid.*, p. 21, 73, 76.

¹⁵ Voir notamment, *ibid.*, les photographies des pages 6, 21, 27, 57.

¹⁶ *L'Atelier de Man Ray* (Butor, 2009, p. 1132).

¹⁷ *Philosophie du polaroïd* (Butor, 2009, p. 1163).