



**HAL**  
open science

# À la frontière de la photographie et du texte, une tradition dans l'interstice : La Grande Armoire de Michel Butor et Olivier Delhoume

Marion Coste

► **To cite this version:**

Marion Coste. À la frontière de la photographie et du texte, une tradition dans l'interstice : La Grande Armoire de Michel Butor et Olivier Delhoume. Les Frontières de l'image, no1 de la collection Images in situ, Presses universitaires de Perpignan, 2020. hal-03174114

**HAL Id: hal-03174114**

**<https://hal.science/hal-03174114>**

Submitted on 18 Mar 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## À la frontière de la photographie et du texte, une tradition dans l'interstice : *La Grande Armoire* de Michel Butor et Olivier Delhoume.

Marion Coste

Michel Butor a été l'écrivain de toutes les collaborations : avec des musiciens, et on pense surtout à Henri Pousseur, avec des plasticiens – Miguel Barcelo, Jean-Luc Parant, Bertrand Dorny –, ou des photographes, comme Philippe Gras<sup>1</sup>, Maxime Godar<sup>2</sup>, Henri Maccheroni<sup>3</sup> ou encore Olivier Delhoume pour le livre *La Grande Armoire*<sup>4</sup>, dont il sera question ici<sup>5</sup>. Parmi les nombreux compagnonnages artistiques de Michel Butor, la photographie occupe une place particulière. Michel Butor l'a pratiquée entre 1951 et 1961<sup>6</sup>, ainsi que son épouse, Marie-Jo Butor. C'est cet art, avec lequel Michel Butor avait un contact intime et tendre, qui peut ouvrir *La Grande armoire*, celle qui contient les souvenirs de famille.

Dans ces collaborations, l'écriture se frotte aux autres arts. Il ne s'agit jamais de réduire la spécificité de chaque art, mais plutôt de se servir de l'un pour révéler l'autre. L'écriture est à la fois « mendicante » - elle demande à l'autre art de compléter ses manques, et surtout d'ouvrir ses limites – et « hospitalière », pour reprendre le paradoxe développé par Mireille Calle-Gruber dans son article « Cantique de Michel Butor mendiant et hospitalier » lors du colloque *Michel Butor, déménagements de la littérature*<sup>7</sup> : l'écriture vient développer les silences et les absences de l'art qu'elle rencontre, et elle est entraînée par cet art vers des espaces hors limites. Dans ce dialogue, on n'atteint jamais le plein, le complet, qui serait aussi l'achevé, le fermé. Par le dialogue, de nouveaux possibles s'inventent, de nouveaux silences trouvent un espace de résonance.

Michel Butor a théorisé les rapports entre les arts, relation de complémentarité toujours partielle et toujours surprenante. Dans un essai consacré au rapport entre poésie et photographie, il précise les interactions possibles entre ces deux arts :

On peut d'autre part lier un texte à une photographie, les voir, les lire ensemble. Si l'insistance est mise sur la photographie, le texte devient une légende. Il est souvent occulté dans notre conscience ; nous ne faisons pas attention à lui, et pourtant il agit

---

<sup>1</sup> Butor, Narang et Gras, 1988.

<sup>2</sup> Butor et Godar, 1999.

<sup>3</sup> Butor et Maccheroni, 2001.

<sup>4</sup> Butor et Delhoume, 2016.

<sup>5</sup> L'ouvrage sera cité par son titre et le numéro du couple texte/image, le livre n'étant pas paginé page à page.

<sup>6</sup> Calle-Gruber, 2017.

<sup>7</sup> Calle-Gruber, 2008.

fortement sur notre perception de l'image que nous n'interrogeons évidemment pas de la même façon selon le sujet désigné. Dans le cas d'un portrait, il est très important pour nous de savoir s'il s'agit de Delacroix, de Baudelaire ou d'un quelconque conseiller municipal d'un arrondissement de l'époque.

Très importante aussi la signature : Atget, Nadar, Curtis, et tant d'autres.

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 – et l'on ne saurait trop insister sur le fait qu'aujourd'hui l'imprimé courant est un illustré –, il y a quantité de choses qu'il est inutile de préciser par des mots. Les tâches se répartissent. Par contre il naît un nouvel exercice, un nouveau genre littéraire, la description par l'écrivain de ce que l'on a justement devant les yeux.

Avant l'avènement de la photographie, la description d'une œuvre d'art était indispensable pour remplacer sa vision ; on avait besoin d'un voyageur en Italie pour nous décrire la chapelle Sixtine. On avait bien quelques gravures, mais auxquelles on ne pouvait que peu se fier. Lorsque nous avons aujourd'hui un livre avec des photographies de bonne qualité concernant ces fresques, le texte joue un autre rôle. Il est là pour nous apprendre à regarder ce qui est sous nos yeux, pour nous faire voir non pas ce que nous ne voyons pas, mais justement ce que nous regardons et voyons mal.

Entre ces deux pôles : illustration et légende, nous pouvons imaginer toutes sortes d'équilibres différents<sup>8</sup>.

Michel Butor décrit d'abord deux rapports hiérarchiques : celui où la photographie prime, et le texte se fait légende, voire signature, et celui où le texte est le plus important, et la photographie devient illustration. Ce qui compte alors, c'est de savoir ce qu'il faut regarder en priorité. Michel Butor met l'accent sur la façon dont la photographie modifie notre façon de lire, ou le texte notre façon de voir la photographie. Il propose plus précisément de faire du texte un apprentissage de la lecture d'image, une école du regard, pour reprendre l'un des noms donnés au mouvement du Nouveau Roman. Comme à son habitude, Michel Butor reste prudent dans le panorama qu'il fait des rapports possibles entre littérature et photographie : ce sont les « équilibres différents » évoqués à la fin de l'extrait qu'il s'agira d'étudier dans *La Grande armoire*. Ces « équilibres » sont autant d'espaces de création ouverts par la rencontre de deux artistes, de deux façons de voir ou de décrire.

---

<sup>8</sup> Butor, 2009, p. 1164-1165.

La littérature, dans *La Grande armoire*, vient compléter la photographie. Cependant, cette relation de complémentarité se retourne parfois, pour au contraire souligner les manques de chaque art, qui sont aussi des ouvertures, des espaces de liberté laissés à l'interprétation.

*La Grande armoire* est composée de photographies d'objets trouvés dans la grande armoire de famille de Michel Butor, prises par Olivier Delhoume, et de textes associés à chaque image par l'écrivain. Les deux artistes tentent de donner à sentir une tradition familiale. Le pari semble doublement difficile, puisque cette tradition, par définition, appartient au passé et n'existe plus ; les photographies et les textes ont donc pour mission de faire ressurgir ce qui a disparu, ce qui est partiellement oublié. De plus, les traditions familiales se transmettent d'ordinaire dans le cadre de la famille et relèvent des moyens de communication intimes (discussion, visionnage d'albums photographiques...) : ce livre tente le passage de l'intime au public.

Loin de tenter de combler cette double lacune, la photographie et le texte en effleurent les contours comme pour donner à sentir l'absence des ancêtres et des histoires oubliées. À la frontière du texte et de la photographie, des objets insolites dont on ne sait plus l'usage, des images sorties d'un contexte englouti par l'Histoire prennent corps et révèlent une tradition familiale mystérieuse et intime, qui s'épanouit dans l'interstice que fait naître le rapprochement de ces deux arts. Le lecteur est ainsi invité, par l'exhibition des insuffisances de chacun des deux arts, à une appropriation rêveuse.

J'analyserai ce que le texte et la photographie cachent et révèlent, m'attachant autant à montrer les rapports de complémentarité entre les arts que la façon dont chacun révèle ses lacunes au contact de l'autre. Je tenterai de cerner la façon dont ce livre rend sensibles et attachants un passé et une absence grâce à l'interstice qui prend forme entre l'art photographique et l'écriture littéraire.

Je verrai d'abord en quoi la photographie et le texte se complètent. Puis j'étudierai la façon dont cette complémentarité apparente révèle pourtant un manque qui invite le lecteur à l'appropriation créative et ludique. Enfin, je verrai que ce geste d'accueil, qui fait du lecteur le co-créateur, permet de susciter une intimité qui nous introduit dans la tradition familiale tendre et rêveuse de Michel Butor.

### **Complémentarité**

Il existe, de prime abord, un lien de complémentarité entre l'image et le texte.

Parfois, l'image permet de comprendre le texte. Cela est particulièrement sensible lorsque Michel Butor reproduit des textes qu'il a publiés antérieurement, par exemple les textes inspirés

par des œuvres de Jiri Kolar, qu'il a intégrés au livre intitulé *Matière de rêves, Second Sous-Sol*<sup>9</sup>. Voici le texte, tel qu'il est reproduit en face de la photographie 41 :

... La dame creuse se retourne et me fait don d'un de ces menus meubles que les chimistes disposent sur leurs étagères pour suivre commodément l'évolution de leurs préparations dans leurs tubes à essais. Celui-ci, que je tiens précautionneusement dans mes deux mains, se compose de deux montants à petits pieds et profil de piano droit, reliés par deux planchettes de largeur inégale ; celle d'en bas, la plus épaisse, creusée de six cupules, l'autre de six trous ; le tout taillé dans la matière d'un dictionnaire de vulgarisation encyclopédique (je reconnais par exemple Pégase, Ampère, un toit d'ardoise, la statue de la Liberté, une hotte de vigneron en cours de fabrication, divers couteaux, des pompiers, un ange). Les six tubes de verre bien bouchés de liège se balancent à chacun de mes pas hésitants. Le premier contient un œil gauche, l'aile d'une narine, le départ d'une épaule ; le second une boucle pour retenir les cheveux, une autre narine, le centre des lèvres, une partie d'un collier ; le troisième une paupière bien marquée, une joue ; le quatrième une tempe, de l'ombre, un tour de cou ; le cinquième le début d'une oreille, des perles ; le sixième le reste de cette oreille, la fin du collier. Je me prends, tout en marchant, à les manipuler ; l'oreille de cette femme devient un œil d'homme, le collier le galon doré d'un col ; c'est un peu le quinzième siècle qui fermente et vire là-dedans ; la coiffe devient béret, l'œil droit cheveux raides et noirs, le nez pourpoint de damas, l'autre œil le fond vert d'une salle<sup>10</sup>...

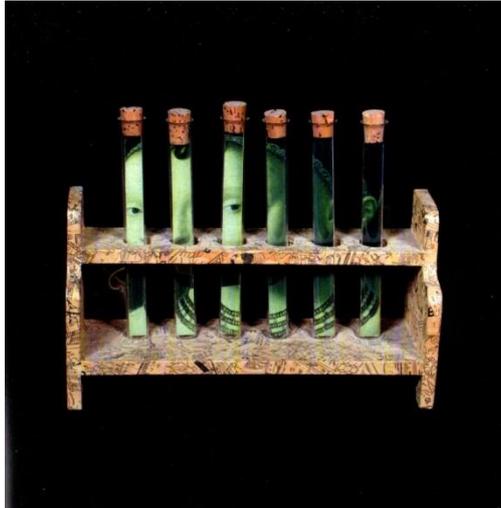
Les indications « deux montants à petits pieds et profil de piano droit », « largeur inégale », « la plus épaisse, creusée de six cupules, » « le tout taillé dans un dictionnaire » et « Le premier contient un œil gauche, l'aile d'une narine, le départ d'une épaule », empêchent le lecteur de se figurer l'objet ; j'avais quant à moi imaginé que les morceaux de corps étaient conservés dans du formol lorsque j'ai lu *Matière de rêves : Second Sous-sol*. Au contraire, les passages « la fin du collier » et « c'est un peu le quinzième siècle qui fermente et vire là-dedans » poussent le lecteur à comprendre qu'il s'agit d'un collage d'images. La photographie d'Olivier Delhoume permet au lecteur de combler les blancs du texte :

Figure 1. Photographie 41. D'après *La Grande Armoire*, photographie 41.

---

<sup>9</sup> Butor, 1976.

<sup>10</sup> *La Grande armoire*, texte 41.



D'autres fois ce sont les textes qui complètent l'image. Ils décrivent les faces cachées de l'objet : la plupart des objets ne sont photographiés que sous un angle, ce qui ne permet pas d'en voir toutes les faces. On peut évoquer les deux médailles, les objets 12 et 17, dont le verso seulement est photographié. Le choix de ne pas photographier le recto, qui est normalement la première face qu'on regarde, attire l'attention sur cette lacune représentative de la photographie.

Figure 2. Photographie 12 . D'après *La Grande Armoire*, photographie 12.

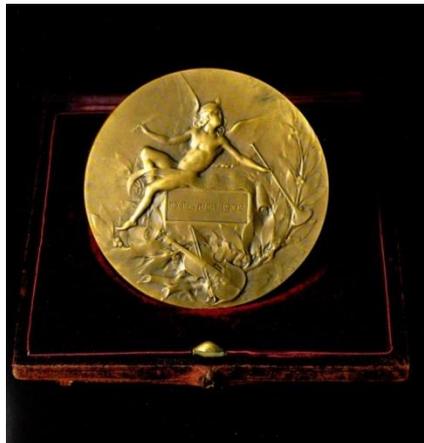


Figure 3. Photographie 17. D'après *La Grande Armoire*, photographie 17.



La photographie et le texte semblent donc se compléter l'une l'autre. Cependant, une lacune se fait parfois jour entre le texte et la photographie, comme pour cet aigle de cristal :

Figure 4. Photographie 80. D'après *La Grande Armoire*, photographie 80.



Michel Butor écrit le texte qui suit : « Cela vient sûrement d'un passage par Nancy. Mon frère Marc y avait habité, mais je pense qu'il n'y était plus. On m'a donc honoré de cette tête d'aigle en cristal de Baccarat. À quelle occasion ? Quand exactement ? Je n'en sais plus rien<sup>11</sup> » Les deux questions soulignent le fait que cet aigle ne permet d'évoquer aucune histoire et aucune époque. Ici, la photographie devient autonome : l'objet a peut-être été choisi parce qu'étant en cristal, il permet des effets de lumière intéressants à capter pour le photographe. La photographie met en évidence les lacunes du texte, qui ne sait rien dire de cet objet énigmatique.

---

<sup>11</sup> *La Grande armoire*, texte 80.

Un humour subtil se dégage du rapprochement entre la transparence de l'objet et l'opacité, assumée avec modestie par l'écrivain, du texte.

Je vais maintenant montrer que la complémentarité des objets n'est jamais totale, qu'elle permet au contraire de révéler ou d'inventer une lacune dans chacun des deux arts, lacune que le lecteur est implicitement ou explicitement invité à combler.

### Révéler les lacunes

Cet interstice entre la photographie et le texte introduit le lecteur/spectateur dans la construction du livre et de la « tradition familiale ». La première partie du livre présente des jeux anciens : jeu de cartes, puzzle, loto comique, lanterne magique, toupie sans égale. Toujours, la photographie est frustrante parce qu'elle immobilise les pièces et les jetons dont la mise en mouvement constitue tout l'intérêt. La première lacune qui se révèle est celle du temps : la photographie fige l'objet ; le texte a parfois oublié les époques dont l'objet photographié continue à témoigner, comme pour l'aigle de baccarat. Cette disparition du contexte, cet oubli de la façon dont l'objet s'inscrivait dans la vie de la famille est rendu visible par le fait qu'Olivier Delhoume a choisi un fond noir et une absence du support : les objets semblent flotter dans le vide, ils ne sont rattachés à rien. Voici l'image de la toupie sans égale :

Figure 5. Photographie 7. D'après *La Grande Armoire*, photographie 7.



Le texte explique ici que la toupie multicolore, en tournant, produit une illusion d'optique et semble être de couleur blanche. La photographie ne peut certainement pas rendre cela, même si, par la rencontre du texte, le jeu de la toupie et l'illusion d'optique se trouvent suggérés.

On peut alors penser que l'écrivain et le photographe nous invitent à un jeu imaginaire : nous devons mentalement remettre ces objets en mouvement, jouer avec les pièces disjointes que

sont le texte et la photographie. Le dernier objet, le 81, est d'ailleurs à construire : il s'agit d'une œuvre cinétique de Jésus-Rafael Soto, envoyé comme remerciement par l'artiste à Michel Butor qui avait écrit un texte pour l'un de ses catalogues. Ce texte est à construire : Michel Butor nous présente deux ensembles de textes et nous demande de les répartir par carré en entrecroisant les phrases.

Ce livre invite donc le lecteur à entrer dans la danse, pour révéler la trace des ancêtres.

### **Une tradition familiale tendre et mystérieuse**

La confluence de la photographie et du texte rend compte d'une esthétique de la trace : ni tout à fait présente, ni tout à fait effacée. C'est, dans la première image, la trace de la citation d'Addison. Le texte dit : « Sur la page de titre, à la jointure des deux moitiés, il y avait une citation d'Addison devenue illisible<sup>12</sup>. » La citation n'est plus lisible, mais elle existe toujours. Sur la première photographie du jeu de cartes, il est impossible de distinguer cette citation illisible.

Figure 6. Photographie 1a. D'après *La Grande Armoire*, photographie 1a.



Il faut tourner la page, pour découvrir un agrandissement de cette page de titre, sur laquelle on ne parvient à déchiffrer le nom d'Addison que parce que nous savons, grâce au texte, qu'il s'y trouve :

Figure 7. photographie 1b. D'après *La Grande Armoire*, Genève, Notari, 2016, photographie 1b.

---

<sup>12</sup> *La Grande armoire*, texte 1.



Cette écriture effacée, dont l'objet garde une trace que seul le texte nous permet de lire est à l'image de ce que ce livre tente de transmettre. Ce n'est plus une présence, mais pas tout à fait une absence ; c'est la trace d'une existence qui s'inscrit dans le livre. Il faut alors entendre « trace » comme Derrida dans *Marges de la philosophie* : « La trace n'[est] pas une présence mais le simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas lieu, l'effacement appartient à sa structure<sup>13</sup> ». Elle garde « en [elle] la marque de l'élément passé » et elle est « déjà creus[ée] par la marque de son rapport à l'élément futur ». Même référence que pour la n. 13 ? La trace n'a pas de lieu : elle ne peut s'incarner ni dans l'objet photographié, ni dans le texte. Elle habite l'interstice, le texte renvoyant à l'image qui elle-même renvoie au texte. Cette révélation du mot par sa photographie est, pour Michel Butor, l'un des intérêts du croisement de la littérature et des arts visuels. Dans « Poésie et photographie », il écrit ainsi « si les mots dans la peinture m'ont enseigné quelque chose sur la littérature, sur ce que peuvent être et faire les mots, la photographie du mot peut elle aussi avoir une valeur poétique extraordinaire<sup>14</sup> ».

Le mot photographié devient une trace sensible du passé, une trace qui tire sa valeur poétique du fait qu'elle est en train de s'effacer : elle marque le passage du temps même. C'est ce qui fait qu'elle a « rapport à l'élément futur », ces « petits-enfants » à qui Michel Butor adresse son texte, comme il l'explique dès la première page : « Après ma mort, mes enfants et petits-enfants se répartiront à leur guise ces objets qui continueront leur voyage temporel, un peu éclairés grâce à ces textes lors de leur escale dans la grande armoire<sup>15</sup> ».

<sup>13</sup> Derrida, 1972, p. 25.

<sup>14</sup> Butor, 2009, p. 1165.

<sup>15</sup> *La Grande armoire*, texte préliminaire.

Les deux photographies ci-dessus permettent de voir que la photographie modifie le texte, c'est-à-dire qu'en fonction de la mise au point, elle met en valeur certains mots et en rend d'autres illisibles. Ce phénomène a été décrit par Michel Butor :

Le photographe complice de l'écrivain peut détacher à l'intérieur d'une matière-texte des phénomènes remarquables, les isoler, les citer comme le fait un critique travaillant sur le livre d'un autre. Mais quelle délicatesse de ciseaux ! Passages qu'il peut relier par des transitions de figures, des nuances merveilleusement graduées. Nous avons alors une poésie de la photographie au sens littéral du terme, c'est-à-dire que le photographe lui-même produit un texte nouveau<sup>16</sup>.

Michel Butor va jusqu'à céder la paternité du texte au photographe qui le photographie : par les choix qu'il fait, il ne met pas seulement en valeur certaines parties d'un texte préexistant, il crée un « texte nouveau ». On comprend bien que photographie et texte ne permettent pas seulement un autre regard ou une autre interprétation l'une de l'autre : il s'agit d'une fécondation artistique réciproque. C'est de cette rencontre que peut ressurgir ceux à qui ni la photographie ni l'écriture ne pouvait donner corps.

Garder une trace du passé, des ancêtres, sans prétendre les incarner : c'est dans cette ambition paradoxale que se rencontrent le texte et la photographie. Ce livre présente des personnages au bord de la disparition, comme le grand-père évoqué par les images 13 et 14. Michel Butor le présente ainsi : « Mon grand-père Julien Brajeux est une espèce de tache aveugle dans la tradition familiale. [...] Il y avait sa photographie dans la chambre de ma grand-mère, mais elle qui était si encline à raconter certaines traditions familiales, n'en parlait jamais<sup>17</sup>. » La photographie évoquée dans ce texte ne parvient qu'imparfaitement à être la trace de ce grand-père qui, par le mutisme de la grand-mère, devient « tache aveugle », formule qu'on pourrait considérer comme le contraire de la trace derridienne. La tache aveugle troue le souvenir, quand la trace derridienne habite l'oubli.

L'image suivante représente une nonne en papier, que Michel Butor attribue assez hasardeusement à ce grand-père. C'est l'écriture qui confère à cet objet le statut de trace : « Rien en fait, sinon l'endroit où elle se trouve, ne me permet de l'attribuer à mon grand-père. C'est comme un indice incertain qui me permet d'évoquer un peu ce fantôme<sup>18</sup>. » Le fantôme du

---

<sup>16</sup> Butor, 2009, p. 1166.

<sup>17</sup> *La Grande armoire*, texte 13.

<sup>18</sup> *La Grande armoire*, texte 14.

grand-père rôde entre l'objet et le texte : aucun des deux n'arrive réellement à l'incarner, puisque le texte ne peut pas raconter sa vie ou son caractère, et que les objets ont un rapport ténu avec lui.

L'arrière-grand-mère que Michel Butor n'a pas connue, mais dont il a beaucoup entendu parler, au point de l'appeler « Granny », comme sa mère avant lui, laisse une trace ténue, parce que contenue elle-même dans la trace d'une autre absente, la mère de Michel Butor. L'objet 20 est une boîte à jeu. Michel Butor écrit : « À l'intérieur, une carte de visite de ma mère, au verso de laquelle elle a écrit : “cette boîte appartenait à Granny, M<sup>me</sup> Emile Brajeux, ma grand-mère<sup>19</sup>” » La « carte de visite », laissée ici par une femme décédée au moment de l'écriture, se charge d'un sens symbolique important : elle est la trace du passage de la mère de Michel Butor sur terre. Cette trace en contient une autre, soulignée par un verbe à l'imparfait, « appartenait ». Le geste de la mère de Michel Butor a bien pour vocation de laisser une trace de sa propre grand-mère, en écrivant à la fois son surnom, reflet de leur relation intime, et son patronyme ce n'est pas son patronyme, plutôt son nom d'épouse ? complet. L'imparfait nous fait comprendre que cette carte n'a jamais eu d'utilité pratique : il ne s'agissait pas de souligner la propriété de l'objet, ou de permettre de le faire revenir à sa propriétaire. Ces quelques lignes sont un geste d'hommage, hommage que Michel Butor perpétue dans ce livre. L'écriture, par son contact avec la photographie, devient une trace qui évoque pudiquement les absents.

## Conclusion

*La Grande armoire* tente de transmettre une tradition sans l'incarner ni dans la photographie ni dans la langue, ce qui serait une façon de la dénaturer. Jouant de l'interstice entre la photographie et le texte, invitant le lecteur à une appropriation tendre et rêveuse, Michel Butor et Olivier Delhoume font de la grande armoire une sorte d'allégorie de la tradition familiale, capable de conserver des objets qui ne servent plus qu'à témoigner d'une époque ou d'une personne ; des objets qui sont devenus des traces. Avec son autodérision habituelle, Michel Butor évoque cette fonction symbolique de « la grande armoire ». Il raconte comment l'objet 44, un bol, est arrivé dans cette armoire. Deux bols identiques avaient été offerts à Marie-Jo et Michel Butor par un ami : « Nous nous en sommes servis à son exemple, mais malheureusement l'un des deux s'est brisé. Nous nous sommes donc hâtés de ranger l'autre dans la grande armoire<sup>20</sup> ». Le déterminant défini « la grande armoire » fait de celle-ci un lieu

---

<sup>19</sup> *La Grande armoire*, texte 20.

<sup>20</sup> *La Grande armoire*, texte 44.

symbolique, capable de transmuier de la vaisselle en souvenir, en trace d'un voyage et d'une amitié.

Par le frottement de la photographie et du texte s'ouvre un espace hospitalier, qui, parce qu'il accueille dans une culture familiale intime le lecteur, se fait, par le même geste, l'invité de sa propre hospitalité. Olivier Ammour-Mayeur, dans l'introduction du colloque *Michel Butor : à la frontière ou l'art des passages*, travaille sur la réversibilité de la notion d'hospitalité dans l'œuvre de Michel Butor, faisant appel à la définition du terme par Derrida :

Non seulement Butor est l'auteur d'une œuvre accueillante aux altérités multiples qui transitent à chaque seconde sur le globe, mais cette œuvre, par laquelle l'écrivain devient l'hôte de ces autres en passage, l'institue, du même geste, en hôte accueilli en ses propres pages, puisque, selon la formule de Jacques Derrida :

[...] l'hôte accueillant qui se croit propriétaire des lieux, c'est en vérité un hôte reçu dans sa propre maison. Il reçoit l'hospitalité qu'il offre dans sa propre maison, il la reçoit de sa propre maison – qui au fond ne lui appartient pas. L'hôte comme *host* est un *guest*. La demeure s'ouvre à elle-même, à son « essence » sans essence, comme « *terre d'asile* ». L'accueillant est d'abord accueilli chez lui. L'invitant est invité par son invité<sup>21</sup>.

La « terre d'asile », littéraire ici, qui rend ainsi perméable l'être hospitalier à l'hospitalité de ce qu'il accueille, ouvre un territoire hors limites où « l'art des passages » devient la règle<sup>22</sup>.

Le livre est à la fois accueillant et accueilli : accueillant pour le lecteur, il crée aussi un espace « hors limites », à la frontière entre l'image et le texte, dans lequel son contenu peut être accueilli. Ces remarques d'Olivier Ammour-Meyer s'appliquent tout à fait à *La Grande armoire* : « l'art des passages » entre la photographie et le texte permet d'accueillir le lecteur et fait ainsi du livre l'endroit où s'invite, où s'inscrit, la tradition familiale intime et mystérieuse des Butor.

---

<sup>21</sup> Derrida, 1997, p. 79.

<sup>22</sup> Ammour-Mayeur, 2011, p. 13.

## Bibliographie :

- AMMOUR-MAYEUR O., MIDORI O. (dir.) (2011), *Michel Butor : à la frontière ou l'art des passages*, Éditions universitaires de Dijon, Dijon.
- BUTOR M. (1976), *Matière de rêve, second sous-sol*, Gallimard, Paris.
- BUTOR M. (2009), « Poésie et photographie », dans *Œuvres Complètes de Michel Butor*, tome X, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, La Différence, Paris.
- BUTOR M., DELHOUME O. (2016), *La Grande Armoire*, Notari, Genève,.
- BUTOR M., MACCHERONI H. (2001), *Paris Ville-Ténèbres*, Léo Scheer, Paris.
- BUTOR M., NARANG N., GRAS P. (1988), *Angkor silencieux*, Sous le vent, Gujan-Mestras.
- BUTOR M., GODAR M., (1999), *Les fantômes de Laon*, Dumerchez, Creil.
- CALLE-GRUBER M. (dir.) (2008), *Michel Butor : déménagements de la littérature*, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, Paris.
- CALLE-GRUBER M. (dir.) (2017), *Michel Butor au temps du noir et blanc*, Delpire, Paris.
- DERRIDA J. (1972), *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris.
- DERRIDA J. (1997), *Adieu – à Emmanuel Lévinas*, Galilée, Paris.

## Liste des figures

- Figure 1. Photographie 41. Source : d'après *La Grande Armoire*, photographie 41.
- Figure 2. Photographie 12. Source : d'après *La Grande Armoire*, photographie 12.
- Figure 3. Photographie 17. Source : d'après *La Grande Armoire*, photographie 17.
- Figure 4. Photographie 80. Source : d'après *La Grande Armoire*, photographie 80.
- Figure 5. Photographie 7. Source : d'après *La Grande Armoire*, photographie 80.
- Figure 6. Photographie 1a. Source : d'après *La Grande Armoire*, photographie 1a.
- Figure 7. Photographie 1b. Source : d'après *La Grande Armoire*, Genève, Notari, 2016, photographie 1b.