

Title	L'art, est-il une photographie? : question posée naguère par Proust
Sub Title	
Author	菅沼, 潤(Suganuma, Jun)
Publisher	慶應義塾大学フランス文学研究室
Publication year	2000
Jtitle	Cahiers d'études françaises Université Keio (慶應義塾大学フランス文学研究室紀要). Vol.5, (2000.) ,p.47- 60
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20000000-0047

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

L'art, est-il une photographie ? question posée naguère par Proust

Jun SUGANUMA

Rentré à Pairs de la maison de santé, le héros du *Temps retrouvé* regrette de son manque de talent en se rappelant les arbres qu'il avait observés dans le train et qui n'avaient causé aucun enthousiasme pendant qu'il essayait de les décrire.

J'essayais maintenant de tirer de ma mémoire d'autres « instantanés », notamment des instantanés qu'elle avait pris à Venise, mais rien que ce mot me la rendait ennuyeuse comme une exposition de photographies, et je me sentais pas plus de goût, plus de talent, pour décrire maintenant ce que j'avais vu autrefois, qu'hier ce que j'observais d'un œil minutieux et morne, au moment même. (IV, 444)

C'est juste avant les expériences de la mémoire involontaire dans l'hôtel de Guermantes :

Et presque tout de suite je reconnus [la vision évoquée par la sensation], c'était Venise, dont mes efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit [...]. (IV, 446)

Il est évident que, dans ces passages, les « instantanés » sert de métaphore de la mémoire volontaire, de la reproduction sèche de la réalité. Après la révélation esthétique, des métaphores du cinéma se substituent à celles de la photographie (IV, 461, 468), toujours comme repoussoir de l'impression vraie que la mémoire involontaire a permis de saisir :

Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément — rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui — rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. (IV, 468)

Proust semble critiquer en ces mots les doctrines littéraires du XIX^e siècle ou contemporaines, ainsi la littérature « réaliste », dit Proust, « se contente de « décrire les choses », d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surface⁽¹⁾ ». (IV, 463)

Le « mode mécanique de représentation »

Or la hiérarchie ainsi établie entre l'art et la photographie, sur laquelle Prout semble fonder ses arguments, est fort ancienne. On sait que Charles Baudelaire a défendu, dans le *Salon de 1859*, « le goût du Beau » qui aime de belles peintures contre « le goût exclusif du Vrai » qui vante la photographie, en critiquant ainsi l'industrie, « la plus mortelle ennemie de l'art » et le réalisme, qui croit à la possible « reproduction exacte de la nature⁽²⁾ ». Les réalistes eux-même ont contesté contre leurs adversaires qui les assimilaient à des photographes. Fernand Desnoyers, qui défend la cause réaliste, marque ses distances avec la photographie (1855) : « Le réalisme est la peinture vraie des objets. Il n'y a pas de peinture vraie sans couleur, sans esprit, sans vie ou animation, sans physionomie ou sentiment. Il serait donc vulgaire d'appliquer la définition qui précède à un art mécanique⁽³⁾. »

L'opposition entre la représentation idéale et la reproduction matérielle, notion empruntée à la polémique de l'époque entre l'« idéalisme » et le « réalisme » en peinture, s'installe dès les années 1850 dans le débat autour de l'art et de la photographie⁽⁴⁾. Dans la *Recherche*, on retrouve la même idée sur la photographie chez la grand-mère du héros. Dans *Du Côté de chez Swann*, la grand-mère souhaitant faire jouir le héros « des monuments et des paysages », pense tout d'abord à lui offrir des photographies, puis songe à des photographies de peintures, ou à enfin des gravures de ces peintures. Elle ne voit dans la photographie que « la banalité commerciale », parce que ce « mode mécanique de représentation » n'est pas suffisamment « écarté », « reculé » du pays représenté. Elle essaye d'insérer entre l'image et l'objet l'« interprétation » des artistes — ce qui fait « un degré d'art de plus », en « y introdui[sant] » ainsi « comme plusieurs « épaisseurs » d'art » (I, 39-40). Dans les années 1850, la photographie commence à conquérir le marché de la reproduction. La tradition de la gravure d'interprétation depuis le XIV^e siècle se sent menacée par elle⁽⁵⁾. Le vicomte Henri Delaborde, conservateur adjoint du département des Estampes de la Bibliothèque impériale, publie un article dans la *Revue des deux mondes* en 1856⁽⁶⁾, et défend le privilège des graveurs. La reproduction de la peinture doit, suivant Delaborde, « à la fois copier et commenter » l'original. Elle doit « traduire » les « intentions du peintre », « l'esprit de son modèle ». La gravure, « copie par voie d'interprétation », est donc supérieure à « la transcription matérielle » de la reproduction photographique. Si Delaborde dénonce l'« exactitude littérale » de la

photographie, c'est qu'il considère l'œuvre d'art comme une qualité. La reproduction doit être une véritable recreation de l'essence de l'original : « L'imagination même ne saurait être exclue du domaine de la gravure, et l'on pourrait dire sans exagération qu'il n'est guère de graveur éminent dans aucun pays ni à aucune époque dont les œuvres n'attestent une véritable puissance d'invention. »

Au niveau de l'espace, la photographie n'est qu'un fragment, qui ne construit pas l'ensemble. Dans son *Journal* (1859), Delacroix reproche le « réaliste » de son manque de composition et le compare au photographe : « Quand un photographe prend une vue, vous ne voyez jamais qu'une partie découpée d'un tout⁽⁷⁾. » Au niveau du temps, la photographie isole un instant présent du passé et de l'avenir. A. Bonnardot écrit dans l'article paru dans la *Revue universelle des arts* (1856) : « L'instrument de Daguerre n'expose à l'œil et à la pensée qu'une seule page, et jamais un livre complet. [...] La réalité fixée mécaniquement porte nécessairement le cachet de son origine : [...] elle n'existe que dans le temps présent. L'art sait joindre au présent le sentiment du passé et de l'avenir⁽⁸⁾ [...] » Pour prendre la terminologie du sémioticien Charles Sanders Peirce (1839-1914), il s'agit de l'opposition entre l'*icône* et l'*indice*⁽⁹⁾. La photographie est un indice, parce que l'indice se caractérise par « la relation réelle qu'il entretient » avec son objet⁽¹⁰⁾, et que la photographie est par définition « une empreinte lumineuse régie par les lois de la physique et de la chimie⁽¹¹⁾ ». Au XIX^e siècle, la photographie étant le plus souvent jugée d'après le modèle pictural, son statut indiciel passe inaperçu, demeure pour ainsi dire quelque chose d'interdit à noter, mais il fonctionne comme un « ressort inconscient » de la polémique⁽¹²⁾. Elle est souvent considérée comme une icône impure à cause de son exactitude excessive, et donc comme incapable de rivaliser avec l'icône véritable qu'est la peinture.

La photographie, est-elle un art ?

Alors, quelle était l'opinion de Proust lui-même ? En 1906, dans son compte rendu de la traduction des *Pierres de Venise* par Mme Crémieux, Proust avait écrit :

Les belles photographies, à la fois vivantes et artistiques, de M. Alinari, nous consolent [...]. On peut, en voyant ces planches de M. Alinari, répondre que la photographie est bien un art à la question posée naguère par M. de la Sizeranne (CSB, 522).

Robert de La Sizeranne avait publié un article intitulé « La photographie, est-elle un art ? » dans *La Revue des deux mondes* en 1897⁽¹³⁾. Il avait publié de décembre 1895 à avril 1897 l'article « Ruskin ou la Religion de la beauté » dans la même revue. C'est en lisant le numéro du premier mars 1897 que Proust avait découvert l'esthétique ruskinienne⁽¹⁴⁾. Proust a sans doute lu aussi son article sur la photographie paru la même année dans la même revue⁽¹⁵⁾. La Sizeranne rédige « La photographie, est-elle un art ? » pour la cause du mouvement pictorialiste en France. Les partisans de la théorie du pictorialisme, proposée par les Anglais Peter Henry Emerson et Henry Peach Robinson, se développaient dans le monde entier. Leur esthétique consiste à faire référence à la peinture et à utiliser des techniques manuelles favorisant la tonalité floue de l'image pour créer un certain effet artistique. La Sizeranne était un porte-parole enthousiasmé de ce mouvement en France.

Voyons d'abord la thèse de La Sizeranne. Il affirme qu'il faut distinguer les nouveaux photographes artistes et les vieux photographes professionnels, ou les « chimistes », qui cherchent volontairement à saisir les détails inutiles : « Les artistes ont cherché, non plus le détail, mais l'ensemble, non plus l'accumulation des faits, mais la simplification de l'idée. » Ils ne rendent pas tout net et laissent des parties sombres dans leurs images : « Ils se sont rappelé que c'est une erreur, en art, que de vouloir tout définir, parce que, devant une chose définie, il ne reste plus rien à faire pour l'imagination. L'indéfini, au contraire, est le chemin de l'infini. » Bien qu'il défende les nouveaux photographes, les termes qu'il utilise en critiquant les vieux photographes ne sont pas différents de ceux des adversaires de la photographie des années 1850. Suivons ses arguments. Les pictorialistes sont dignes d'être appelés « artistes » parce qu'ils « interviennent » dans la « production » des œuvres, non pas « reproduction » de la nature, pour atténuer la mécanicité du procédé. D'abord, les photographes artistes sont ceux qui connaissent le point et le moment justes où l'objet doit être regardé, pour que la scène soit bien « composée » : « le photographe compose. Il dispose, sinon l'image, du moins la réalité. » Et puis, ils font eux-mêmes le développement du cliché et le tirage des épreuves pour créer l'effet artistique, ce qui exige des techniques manuelles les plus délicates. La Sizeranne accorde surtout de l'importance à ce stade. « Car c'est dans le tirage de l'épreuve que le sentiment et l'adresse de l'homme vont surtout intervenir et que la puissance directrice prendra sa revanche sur la puissance automatique. » « Revanche » de l'artiste sur le mode mécanique de

représentation, ici transparaît l'idée de La Sizeranne sur le réalisme ou plutôt sur le réel qui est quelque chose d'atroce. Il insiste sur l'intervention de l'artiste effaçant les traces du réel, ainsi introduisant, comme le souhaite la grand-mère dans la *Recherche*, « plusieurs épaisseurs d'art ». Tout en se mettant devant le même objet, continue La Sizeranne, un artiste fera une œuvre tout à fait différente que celle des autres. Elle est empreinte de sa personnalité et de son sentiment. En plus, la travail manuel du tirage fera de chaque épreuve une œuvre « unique ». Certes La Sizeranne insiste aussi sur la spécificité du procédé photographique, sur sa capacité de saisir un moment le plus fugitif, mais son but semble consister plutôt à comparer les pictorialistes aux graveurs. Enfin il conclut que les pictorialistes sont des « idéalistes » qui savent dégager de la nature des « lois générales ».

En fait, La Sizeranne avait publié un autre article sur la photographie en 1893. Dans cet article intitulé « Le photographe et l'artiste⁽¹⁶⁾ », il était plutôt *contre* l'assimilation du photographe à l'artiste. Il énumère les mérites récents des photographies scientifiques montrant des connaissances très détaillées, et reconnaît même la qualité artistique des œuvres de Robinson ; mais ce n'est finalement que pour critiquer la tendance artistique contemporaine, pour démontrer à quel point le naturalisme, « réalistes », a tort de s'obstiner sur la « reproduction mathématique des choses », au moment où l'intrusion des photographes dans le domaine de l'art est si grave. L'article se termine comme ceci :

Quant aux autres, quant à ceux qui mirent toujours le sentiment esthétique au-dessus de la sensation visuelle et qui n'employèrent jamais la nature physique autrement que comme un langage admirable destiné à traduire une pensée qui la surpasse, ils ne perdront rien à cette intrusion de la science dans un domaine qu'ils lui avaient depuis longtemps abandonné. Peut-être cependant cette invasion les déterminera-t-elle à s'en aller plus loin encore dans la région de l'idéal, à pousser plus avant sur les territoires inexplorés du rêve, à faire comme ces peuples vaincus qui, pour mettre plus d'espace entre eux et leurs envahisseurs, ont découvert des continents et des mondes... Et ce ne sera pas le moindre service que nous aura rendu la science nouvelle, si elle force les artistes qui ne voudront pas être confondu avec les photographes à prendre du champ et à monter plus haut.

Au bout de quatre ans, il a trouvé une autre solution : s'allier aux envahisseurs, affirmer qu'ils ne sont pas les chimistes ou les physiciens, mais qu'ils sont, au moins certains d'entre eux, les artistes, idéalistes.

L'article de La Sizeranne, a-t-il intéressé Proust ? Peut-être, non ; au moins en ce qui concerne le pictorialisme. On ne trouve pas dans la correspondance de Proust beaucoup de noms de photographes, ce sont ceux de Nadar, d'Otto, d'Alinari, et non ceux des pictorialistes, ni de Robert Domachy, ni de Constant Puyo. Les photographies aimées par Proust sont des portraits, des reproductions, et des documents⁽¹⁷⁾. Ce sont des photographies *de quelque chose*, non pas la photographie elle-même. Le compte rendu de Proust avait été écrit pendant son deuil de sa mère. Si les planches d'Alinari touchent Proust, c'est sans aucun doute qu'elles sont des images *de Venise* qu'il avait visité avec sa mère. Tandis que La Sizeranne a posé la question en s'intéressant à la qualité de l'image, Proust répond au nom de l'objet qui a causé l'image. La photographie « artistique » pour La Sizeranne est une icône élaborée, mais pour Proust un indice du réel. Le même décalage se trouve aussi entre la grand-mère et le narrateur :

Il faut dire que les résultats de cette manière de comprendre l'art de faire un cadeau ne furent pas toujours très brillants. L'idée que je pris de Venise d'après un dessin du Titien qui est censé avoir pour fond la lagune, était certainement beaucoup moins exacte que celle que m'eussent donnée de simples photographies. (I, 40)

Tandis que la grand-mère se soucie de la valeur artistique du cadeau, le narrateur, lui, considère ces reproductions comme données sur le pays représenté. Nous croyons que chez Proust il y a une tendance à préférer la beauté enclose dans les choses réelles à la beauté représentée.

Toutefois, les deux articles de La Sizeranne ne sont pas sans intérêt pour nous. Ils résument bien le débat sur art et photographie qui s'est engagé des années 1850. Tout en parlant de la photographie, ils témoignent à la fois d'une crise de l'art comme mode de représentation et de lieux communs du XIX^e siècle concernant l'authenticité de l'art. La question « la photographie, est-elle un art ? » implique une autre question : « l'art, est-il une photographie ? » Pour répondre « non » à cette dernière, les artistes et les critiques sont forcés à définir l'art comme différent du mode mécanique de représentation, et parfois à nier la relation indicielle entre l'art et le réel. Les articles de La Sizeranne s'appuient toujours sur les mêmes dichotomies : réaliste-idéaliste, détail-ensemble, recourant aux mêmes termes pour définir le véritable art : composition, imagination, interprétation... Ils parlent même de l'« idée » ou de « la loi générale » que les artistes doivent dégager de la nature. La polémique

n'était pas terminée au tournant des siècles.

Il nous semble que les discours esthétiques de Proust partagent souvent le même vocabulaire que les articles de La Sizeranne ou les artistes et les critiques qui défendent l'authenticité de l'art contre la photographie. Démontrer ce point d'une manière complète n'étant pas notre objectif d'ici⁽¹⁸⁾, nous nous contentons de ne citer qu'un exemple. Selon La Sizeranne, l'une des critiques les plus fortes à l'égard de la photographie est souvent formulée en des termes suivants :

Où est cette vision personnelle qui fait que Corot, Rousseau et Millet, devant le même paysage, auraient rapporté trois tableaux aussi différents que des vues de trois différentes planètes, tandis que dix plaques, parfaitement ajustées devant le même site, donneront, entre les mains de dix opérateurs différents, dix images semblables⁽¹⁹⁾ ?

D'abord, ce passage de La Sizeranne nous renvoie directement au fameux passage du *Réalisme* (1857) de Champfleury, dans lequel ce dernier évoque « dix daguerréotypeurs » et « dix élèves en paysage » qui « copient le même site », pour illustrer la différence entre « reproduction » et « interprétation ». Les images faites à la main montreront une grande variété selon le tempérament de chaque dessinateur que les daguerréotypes ne pourront jamais produire. Champfleury affirme :

Au contraire [des photographes], après deux ou trois heures de travail, les dix élèves [...] étalent leurs esquisses les unes à côté des autres. Pas une ne se ressemble.

[...] A quoi tient cette différence ? A ce que l'homme quoi qu'il fasse pour se rendre l'esclave de la nature, est toujours emporté par son tempérament particulier⁽²⁰⁾ [...]

Quand au mot « vision », il apparaît aussi dans la préface de *Pierre et Jean*, dans laquelle Guy de Maupassant affirme que « le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même⁽²¹⁾ ». Maupassant définit la « vision » comme suivant :

A force d'avoir vu et médité [le romancier] regarde l'univers, les choses, les faits et les hommes d'une certaine façon qui lui est propre et qui résulte de l'ensemble de ses observations réfléchies. C'est cette vision personnelle du monde qu'il cherche à nous communiquer en la reproduisant dans un livre⁽²²⁾.

L'assimilation aux photographes s'adressait non seulement aux peintres

« réalistes » mais aussi aux écrivains du même esprit. Ces derniers aussi avaient besoin de distinguer leur mode de représentation de celui du nouveau médium⁽²³⁾. Or, la phrase de La Sizeranne nous fait songer aussi au passage sur la « vision » dans *Le Temps retrouvé* :

[...] le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation [...] de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde [...]. Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. (IV, 474)

Notons surtout les images astronomiques utilisés par La Sizeranne et par Proust. Le style de l'écrivain, dit Proust, même s'il habite dans le même univers que les autres, est la révélation de sa « vision » qualitativement différente, comme si c'était un paysage de la lune. L'image astronomique apparaît aussi dans la scène de *La Prisonnière*, où le Septuor de Vinteuil évoque au héros la notion de « patrie intérieure » :

Le seul véritable voyage [...] ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est ; et cela nous le pouvons avec un Elstir, avec un Vinteuil, avec leurs pareils, nous volons vraiment d'étoiles en étoiles. (III, 762).

Pour expliquer l'originalité de l'artiste, Proust recourt au modèle visuel selon lequel les artistes font du même univers des paysages qualitativement différents, modèle typique de la polémique du XIX^e siècle sur art et photographie. En ce sens, on pourrait dire que l'ancienne polémique se prolonge jusqu'à dans les écrits de Proust.

D'« innombrables clichés »

Nous avons vu que Proust présente comme contre-modèle de la mémoire involontaire une « exposition de photographies » ou un « défilé cinématographique ». Son mépris envers la photographie ne s'assimile pas aux lieux communs du XIX^e siècle, car s'il se moque de ces nouveaux médias, ce n'est pas parce qu'ils sont fragmentaires, mais qu'ils sont conventionnels, que ces images en série donnent au contraire une fausse impression de l'ensemble. Donc, ces « photographies » appartiennent à la troisième classe de signe dans la trichotomie de la sémiotique peircienne — *symbole*, « signe conventionnel ou dépendant d'une habitude⁽²⁴⁾ », non pas à la deuxième, *indice*, que les

adversaires de la photographie du XIX^e siècle reconnaissent implicitement en elle.

Notons le fait que Proust insiste sur la relation indicielle de la conscience au réel dans les premières pages de la scène de la mémoire involontaire. Proust définit la mémoire involontaire comme moyen de retrouver les détails les plus insignifiants du passé vécu, sans négliger la particularité du contexte. L'enjeu est de retrouver la « différence, purement matérielle » (IV, 445), « différence qu'il y a entre chacune des impressions réelles » (IV, 448). Il n'est pas donc étonnant que Proust revienne à la métaphore de la photographie, cette fois la photographie comme indice et pour illustrer la résurrection du passé. Nous numérotions les deux passages contenant la métaphore pour que les références ultérieures soient facilitées :

passage 1 — La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas « développés ». (IV, 474)

passage 2 — On éprouve, mais ce qu'on a éprouvé est pareil à certains clichés qui ne montrent que du noir tant qu'on ne les a pas mis près d'une lampe, et qu'eux aussi il faut regarder à l'envers : on ne sait pas ce que c'est tant qu'on ne l'a pas approché de l'intelligence. (IV, 475)

Notons qu'il s'agit ici de l'image latente : cliché. La vraie vie ne peut être découverte que par des traces qu'elle a laissées dans la conscience, comparables à l'impression chimique du procédé photographique. Ainsi Proust remonte à l'origine de l'image, à sa genèse matérielle. Il est sur qu'il est question du statut indicial de la photographie, car dans les clichés, il y a peu de ressemblance à leur objet.

Proust avait déjà comparé la mémoire à la photographie, dans un passage de *Jean Santeuil*, où l'audition d'une phrase du piano rappelle à Jean un souvenir oublié (JS, 879-898). Les clichés n'y apparaissent pas encore. Il s'agit de photographies dans les archives. Cette métaphore nous fait penser plutôt à la métaphore de la bibliothèque, que Proust utilise pour décrire le retour insoupçonné de l'amour oublié pour Gilberte (II, 4). D'après une note de Carnet I, Jean François Chevrier a proposé l'hypothèse que Proust a conçu l'idée de la mémoire involontaire lorsqu'il a aperçu une photographie du

baptistère de Saint Marc dans l'édition française du *Repos de Saint Marc* de Ruskin, qui venait de paraître en 1908⁽²⁵⁾. Ici il est question non pas de la photographie comme métaphore, mais de la photographie comme image-objet, qui provoque la réaction de la mémoire.

Revenons aux passages du *Temps retrouvé*. En fait, dans le brouillon du Cahier 57, « les clichés photographiques » apparaissent, non pas comme le modèle, mais comme le contre-modèle de l'impression vraie :

Ce travail de l'artiste, de chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous des mots, quelque chose de différent et de profond, c'est tout simplement le travail inverse de celui que fait en nous l'intelligence, l'amour-propre, la passion, l'habitude quand elle amasse au-dessus de nos impressions pour nous les cacher les clichés photographiques, nomenclatures et buts pratiques que nous appelons faussement la vie. (IV, Esquisse XXIV, 821)

La rédaction de ce cahier se déroule entre 1910 et 1911. A ce stade, Proust ne voyait dans les clichés qu'une valeur semblable à l'« exposition de photographies » ou au « défilé cinématographique⁽²⁶⁾ ». Les clichés considérés comme trace du passé apparaît pour la première fois dans une note fragmentaire du Cahier 57 portant la mention « Capital » soulignée par Proust :

Ce que j'avais éprouvé pour Albertine, les autres hommes l'éprouvent aussi. On éprouve mais on ne dit pas ce qu'on a éprouvé si on ne l'approche pas de l'intelligence comme il y a certains clichés qui ne montrent que du noir jusqu'à ce qu'on les ait mis à contre-jour (demander) contre une lampe. Alors seulement, quand on a intellectualisé ce qu'on a senti, on distingue, et avec quelle peine, la figure de ce qu'on a senti. (IV, Esquisse XXXV, 856⁽²⁷⁾).

Ce fragment correspond en gros au *passage 2*. Mais on trouve le nom d'Albertine qui manque dans le *passage 2*. Par contre, les thèmes « regarder à l'envers » n'apparaissent pas encore. Proust écrit « (demander) » pour vérifier le sens du terme « contre-jour ». Vers la fin de la guerre Proust rédige le manuscrit du *Temps retrouvé*, d'abord sans intégrer ce fragment sur les clichés. En effet, les deux passages sur les clichés, 1 et 2, sont ajoutés en marge du manuscrit ; d'autre part, en reprenant la phrase du brouillon du Cahier 57 que nous avons cité, Proust a barré les mots « les clichés photographique », tout en gardant, à peu près tel quel, le reste⁽²⁸⁾. Ainsi, Proust a attribué aux clichés photographiques une signification toute contraire par rapport au brouillon. Cela implique le changement de la conception de la photographie chez Proust : la photographie n'est plus considéré comme appareil de représentation mais

comme celui d'inscription. Ainsi elle est devenu capable d'être la métaphore de l'appareil psychique⁽²⁹⁾, et par conséquent de la littérature dont le principe s'appuie sur l'activité de la mémoire.

Développer ou déchiffrer

Pour terminer notre étude, nous ajoutons quelques remarques sur la « vision ». Le passage concernant la « vision » suit immédiatement le *passage 1*, c'est-à-dire celui du « développement » des « clichés », et faisait partie du même ajout marginal du manuscrit⁽³⁰⁾. Peut-on dire alors qu'il y a un certain rapport entre le développement des clichés et la révélation de la vision (dans le procédé photographique, la « révélation » est un synonyme du « développement ») ? Nous avons déjà remarqué que la « vision » proustienne suit le modèle visuel du XIX^e siècle, selon lequel l'authenticité de l'art consiste dans la différence qualitative de l'image que l'artiste font du monde. Mais il est à noter que chez Proust la vision est « révélée » après coup à partir des traces du passé. L'originalité de sa conception de la « vision » s'éclaircit, si l'on la compare avec celle de La Sizeranne : « [L'artiste] copiera la réalité, quand la réalité lui donnera sa vision, pas avant. [...] Rapide comme l'éclair, le photographe a enregistré sur la plaque sensible ce qu'il a voulu, cherché, préparé depuis des mois, parfois des années⁽³¹⁾... » Nous croyons que le « développement » proustien consiste à éclairer le processus dans lequel la réalité brute se transforme en réalité subjective, à déceler une structure intime qui gît au fond du regard, et qui font du réel de la signification ; c'est là « la façon dont nous appararît le monde », la « vision » ; il ne s'agit pas forcément d'obtenir des images à partir des clichés. Comme Proust y insiste dans le *passage 2*, il faut parfois les « regarder à l'envers⁽³²⁾ ».

NOTES

* Cet article s'appuie sur notre mémoire de DEA, *Proust et la photographie arcel – analyse sémiotique*, Université de Paris IV – Sorbonne, 2000.

** Pour les citations de la *Recherche (A la recherche du temps perdu)*, nous ne mentionnerons que le tome et la page de l'édition de la Pléiade, 4 vol., Gallimard, 1987-1989. JS : Jean Santeuil, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1971. CSB : *Contre Sainte-Beuve*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1971.

⁽¹⁾ Dans le brouillon de Cahier 57, Proust modifie « un relevé réaliste de ligne et de surfaces » en « un tableau cinématographique » (voir IV, Esquisse XXIV, p.818, var.b).

- (2) Charles BAUDELAIRE, « Le public moderne et la photographie », *Salon de 1859, Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, p.616.
- (3) *L'Artiste*, 9 déc. 1855, p.197 ; cité dans *La Photographie en France, 1816-1871*, textes recueillis et commentés d'André Rouillé, Macula. 1989, p.226, n. 2.
- (4) Cf. André ROUILLE, « Introduction », *La Photographie en France*, p11.
- (5) Cf. Jean Claude CHIROLLET, *Les Mémoires de l'art*, P.U.F., 1998, pp.45-46, 55-60.
- (6) *Revue des deux mondes*, 1^{er} avr. 1856, pp.617-638 ; cité dans *La Photographie en France*, pp.228-237
- (7) Le premier septembre 1859, *Journal*, Plon, 1893, p.744 ; cité dans *La Photographie en France*, p.270.
- (8) *Revue universelle des arts*, oct. 1855-mars 1856, t.II, pp.37-47 ; cité dans *La Photographie en France*, p.252.
- (9) On sait que Peirce concevait trois classes de signe dans son rapport à l'objet auquel il renvoie — *icône*, *indice*, *symbole* : une *icône* ressemble à son objet, un *indice* est réellement affecté par son objet, un *symbole* renvoie à son objet en vertu d'une règle, d'une loi, d'une association d'idées générales. On peut dire que la relation qu'entretient une icône avec son objet est « naturelle », alors que celle d'un symbole est « arbitraire ». Quant à l'indice, il est un effet de son objet qui est la cause. Voir Charles Sanders PEIRCE, *Ecrits sur le signe*, Seuil, 1978, surtout pp.139-141, 231-239.
- (10) PEIRCE, *op.cit.*, p.32.
- (11) Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique*, Nathan, 1990, p.46. En outre, comme ouvrages des théoriciens de la photographie inspirés de la sémiotique peircienne, nous avons notamment Rosalind KRAUSS, « Notes sur l'index », trad. fr., *Macula*, n° 5-6, 1979, p.165-175 ; KRAUSS, *Le Photographique*, Macula, 1990 ; et Jean-Marie SCHAEFFER, *L'Image précaire*, Seuil, 1987.
- (12) Cf. ROUILLE, *op.cit.*, p17 : « La question de l'index [indice] est le ressort inconscient de la polémique qui, au milieu du XIX^e siècle, s'engage à propos de la photographie. Il s'agit au fond de décider si ce type, nouveau, d'image-index (au sens de Peirce) peut légitimement accéder au statut d'œuvre d'art. »
- (13) Robert de LA SIZERANNE, « La photographie, est-elle un art ? », *La Revue des deux mondes*, 1^{er} décembre 1897, pp.564-595.
- (14) Cf. George, D., PAINTER, *Marcel Proust 1871-1922*, trad. fr. rééd., Mercure de France, 1992, p.316, n.2 ; Jean-Yves TADIE, *Marcel PROUST – biographie*, rééd., coll. Folio, 1999, t.I, p.487.
- (15) Il le publie de nouveau chez Hachette en 1899 avec des planches des pictorialistes français. Son livre est n *Les Questions esthétiques contemporaines* (Hachette, 1904)

reprend aussi cet article.

(16) LA SIZERANNE, « Le photographe et l'artiste », *La Revue des deux mondes*, 15 février 1893, pp.839-895.

(17) Sur le rôle joué par la photographie dans la vie de Proust, voir entre autres BRASSAÏ, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Gallimard, 1997 ; Valérie SUEUR, « "Impressions et réimpressions" — Proust et l'image multiple », *Marcel Proust — l'écriture et les arts*, catalogue de l'exposition à la BnF, 1999, pp.89-101.

(18) A propos de la relation entre Proust et les lieux communs du XIX^e siècle portant sur la conception de l'œuvre d'art, voir Antoine COMPAGNON, *Proust entre deux siècles*, Seuil, 1989, pp.32-52.

(19) LA SIZERANNE, « La photographie, est-elle un art ? », p.572.

(20) CHAMFLEURY, *Le Réalisme*, rééd., Genève : Slatkine Reprints, 1967, p.93.

(21) Guy de MAUPASSANT, « Le roman », *Pierre et Jean*, Le Livre de Poche, 1984, p.21.

(22) MAUPASSANT, *op.cit.*, p.19.

(23) A propos de la relation entre littérature et photographie au XIX^e siècle, voir Philippe ORTEL, « Réalisme photographique, réalisme littéraire — un nouveau cadre de référence », *Jardin d'hiver : littérature et photographie*, PENS, 1997, pp.55-78.

(24) PEIRCE, *op.cit.*, p.162.

(25) Jean François CHEVRIER, *Proust et la photographie*, Edition de l'Etoile, 1982, p.79. La traduction française par K. Johnston de ce livre de Ruskin a paru en 1908 chez Hachette. On trouve ladite photographie du baptistère à la page 127.

(26) Voir, dans ce brouillon, IV, Esquisse XXIV, pp.802, 818, 819.

(27) Cf. aussi *La Matinée chez la Princesse de Guermantes*, éd. Henri Bonnet et Bernard Brun, Gallimard, 1982, p.322.

(28) Voir IV, 474, n.a ; 475, n.a ; 476, n.a.

(29) La comparaison entre Proust et Sigmund Freud du point de vue de la métaphore de la photographie semble intéressante. Sarah Kofman nous montre que Freud a recouru à plusieurs reprises à la métaphore du développement du négatif pour illustrer sa théorie de l'inconscient (« Freud – l'appareil photographique », *Camera obscura de l'idéologie*, Galilée, 1973, pp.37-47).

(30) Dans l'« interview » (rédigée par Proust) publiée dans *Le Temps* (le 12 novembre 1913) dans laquelle Proust explique *Swann* qui allait paraître, on trouve déjà un passage portant sur sa conception de la « vision » (CSB, 559).

(31) LA SIZERANNE, « La photographie, est-elle un art ? », p.577.

(32) La *Recherche* contient les autres passages importants concernant le développement (II, 227 ; III, 193) et le cliché ou le négatif (II, 248, 364, 538 ; IV, 493), que nous

n'avons pas pu aborder ici.