

Title	Proust et la photographie : la chambre noire de la Recherche
Sub Title	プルーストと写真：『失われた時』の暗室
Author	菅沼, 潤(Suganuma, Jun)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2019
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 (Revue de Hiyoshi. Langue et littérature françaises). No.69 (2019. 10) ,p.73- 109
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20191031-0073

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.

Proust et la photographie :

la chambre noire de la *Recherche*

SUGANUMA Jun

La théorie littéraire proustienne entretient un rapport ambivalent avec la photographie. Quelques passages du *Temps retrouvé* autoriseraient de placer l'attitude que Proust a prise envers le nouveau médium, dans la lignée du mépris que le XIX^e siècle avait pour lui, et qui était partagé par de nombreux écrivains et critiques. Mais finalement, il se rend compte que la photographie lui fournit des métaphores propices pour mieux exprimer ses idées¹⁾.

Le narrateur compare sa mémoire à une chambre noire encombrée « d'innombrables clichés », qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas « développés » (iv, 474²⁾). Ce passage est immédiatement suivi de la thèse bien connue sur le style ; comme si le développement de ces clichés représentait par excellence la résurrection du passé par la mémoire involontaire, et donc la création artistique, comme s'il avait ainsi mené à la révélation de « la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde » (*ibid.*). Du reste cette métaphore du développement fait pendant à une autre qui est celle du déchiffrement. Le narrateur affirme cette fois que

1) Voir notre article : « L'art est-il une photographie ? : Question posée naguère par Proust », *CEF (Cahiers d'études françaises, Université Keio)*, n° 5, 2000.

2) Nous ne donnerons que le tome et la page pour citer Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, 4 vols., éd. Jean-Yves Tadié, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1987–1989.

« ce qu'on a éprouvé est pareil à certains clichés » : il n'est pas compréhensible tant que l'intelligence ne les a pas éclaircis, et il faut parfois les « regarder à l'envers » (IV, 475).

Il est incontestable que ce double acte de développement et de déchiffrement dans la chambre intérieure est bien une image de la création littéraire, fondée sur le travail de la mémoire. Il s'agit d'un ajout tardif, fait en marge du manuscrit du *Temps retrouvé* après la Première Guerre mondiale. Cela implique un changement de la conception de la photographie chez Proust. Ici, la photographie n'est plus considérée comme une image, comme c'était le cas pour les artistes et les critiques du XIX^e siècle, mais comme un processus de représentation, qui ressemble non seulement à l'activité mnémonique, mais aussi à la réflexion autobiographique.

Regarder à l'envers

Quand il rédige la première version de « L'Adoration perpétuelle » dans les Cahiers 58 et 57, Proust forge son esthétique d'abord en repoussant la photographie : les « instantanés » que la mémoire a pris symbolisent la mémoire volontaire, celle de l'intelligence (*MG*³, 123), et l'œuvre littéraire du narrateur, où le « style » tiendra sa place, montrera une toute autre réalité qu'un « défilé cinématographique » ne peut jamais représenter (*MG*, 157–158)⁴. Proust n'en y revient pas moins, il ne l'en reprend pas moins comme modèle, quand il se donne la tâche de retrouver « la vraie vie ». Cette fois il s'agit du « cliché », métaphore des impressions obscures qui demandent à être développées, ou parfois interprétées par l'intelligence, pour que nous puissions savoir ce qu'elles signifient réellement et atteindre ainsi à la réalité intime de notre propre existence.

3) *MG : La Matinée chez la princesse de Guermantes – Cahiers du Temps retrouvé*, éd. Henri Bonnet et Bernard Brun, Gallimard, 1982.

4) Cf. *RTP. (À la recherche du temps perdu)*, éd. citée), t. IV, p. 444, 461, 468.

Il va sans dire que la photographie est libérée ici de sa fonction de représentation mimétique du réel. Sinon on ne comprendrait pas pourquoi, dans ces pages du *Temps retrouvé* où l'on trouve critiqué le « réalisme » littéraire (IV, 464 ; ou « la littérature de notations » (IV, 473), « un art soi-disant “vécu” » (*ibid.*)), le cliché photographique se trouve au fondement de la création littéraire. On remarque aussi que, avec la photographie, l'« intelligence » est réhabilitée⁵⁾. Ou plutôt, on a affaire ici à un autre type d'intelligence, qui a pour fonction de mettre en lumière ce qui a été délaissé par l'intelligence au premier sens.

On vit en substituant une connaissance mensongère à l'impression véritable, dit le narrateur du *Temps retrouvé*. En fait, dans la version du Cahier 57, le narrateur comptait « les clichés photographiques » parmi ces expressions mensongères qui cachent à nos yeux nos impressions vraies :

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. (*MG*, 164)

Cette phrase montre qu'à ce stade, Proust ne voyait dans les « clichés » qu'une valeur semblable à ces « instantanés » de la mémoire, ennuyeux comme des « expositions de photographies », ou à la représentation « cinématographique », « déchet de l'expérience, à peu près identique pour chacun ». Dans le manuscrit du *Temps retrouvé* qu'il rédige vers la fin de la

5) Voir sur ce point, la « Notice » du *Temps retrouvé*, in *RTP*, t. IV, p. 1165.

guerre, il reprend cette phrase à peu près textuellement, mais sur ce manuscrit même, il a barré les mots « les clichés photographique »⁶⁾. C'est parce qu'il a alors voulu leur attribuer un rôle tout différent de celui qu'ils remplissaient dans le Cahier 57.

Proust avait accumulé, notamment dans les pages de gauche du Cahier 57, des notes qui préparaient la rédaction du manuscrit. Les clichés considérés comme des traces du passé, des documents de la sensibilité particulière, apparaissent pour la première fois dans une de ces notes fragmentaires, portant la mention « Capital » :

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. (*MG*, 322)

On ne trouve pas encore les termes « regarder à l'envers », mais il est question du même procédé d'interprétation de l'image, où l'intelligence joue un rôle essentiel, tel qu'on le retrouve dans le texte définitif. Toujours est-il que la photographie peut être trompeuse. Mais on peut cesser de croire qu'elle représente la réalité objective, et appliquer ce « travail inverse », dont le narrateur parle, au processus dans lequel elle a été faite. Alors, justement ce qui nous cachait la réalité peut maintenant nous aider à l'atteindre.

Le manuscrit du *Temps retrouvé* n'intègre pas tout de suite ce fragment : celui-ci est ajouté en marge du manuscrit⁷⁾. Cela faisait partie d'un dernier et

6) Voir *RTP*, t. IV, p. 475, var. a.

7) Voir *RTP*, t. IV, p. 476, var. a.

important remaniement de l'esthétique de « L'Adoration perpétuelle », qui cherche désormais à retrouver « cette vie qui ne peut pas s'"observer", dont les apparences qu'on observe ont besoin d'être traduites et souvent lues à rebours et péniblement déchiffrées » (IV, 475). Pour mieux dire, la redéfinition du cliché photographique, en fournissant un modèle de l'herméneutique de la profondeur, a permis à l'écrivain de concrétiser cette notion de traduction de soi⁸⁾.

Le développement de clichés

L'autre passage sur le développement de clichés a été ajouté à la même période au manuscrit du *Temps retrouvé* :

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)

Le parallélisme entre « développer » et « éclaircir » est évident. En dépit de ce qu'on attend au premier abord de cette métaphore, le processus ne s'assimilerait pas tout à fait à la mémoire involontaire. Car il contient un travail d'éclaircissement qui consiste à *chercher* à éclaircir sa propre vie, et donc qui doit être intellectuel et volontaire. Si l'« intelligence » n'a pas développé les clichés, ce n'est pas parce qu'elle n'en est pas capable (dans ce cas, le « développement », comme la réminiscence, ne pourrait être qu'involontaire). Au contraire, l'intelligence a négligé un travail qu'elle seule est ca-

8) Voir notre article : « Traduction de soi : un des derniers remaniements de la théorie proustienne », *CEF* 18, 2013, p.96–111.

pable d'assumer, et qui compléterait l'évocation du passé qui est entamée par l'instinct de manière spontanée.

En fait, la réhabilitation de l'intelligence commence même plus tôt dans la démonstration du narrateur. En parlant du « livre intérieur de signes inconnus », il compare sa démarche qui consiste à déchiffrer l'impression personnelle, à celle de la science :

L'impression est pour l'écrivain ce qu'est l'expérimentation pour le savant, avec cette différence que chez le savant le travail de l'intelligence précède et chez l'écrivain vient après. (IV, 459)

L'écrivain doit exprimer ce qu'il y a de plus personnel chez lui, qui est forcément obscur pour lui-même et demande à être éclairci pour qu'il soit communiqué aux autres ; tâche difficile, mais cette difficulté même prouve qu'on a affaire avec sa propre individualité, qui est quelque chose d'original que personne n'a connu avant lui, et qui, pour Proust, est seule digne d'être exprimée en littérature :

Ce que nous n'avons pas eu à déchiffrer, à éclaircir par notre effort personnel, ce qui était clair avant nous, n'est pas à nous. Ne vient de nous-même que ce que nous tirons de l'obscurité qui est en nous et que ne connaissent pas les autres. (*Ibid.*)

Qu'il s'agit du développement de clichés ou de la traduction du livre intérieur, dans « cet art si compliqué », qui « exprime pour les autres et nous fait voir à nous-même notre propre vie » (IV, 475), c'est l'intelligence qui achève l'œuvre de l'instinct pour y apporter une intelligibilité nécessaire.

Cette dialectique de l'obscurité et de la lumière est chère à Proust. Dès 1896, dans son essai « Contre l'obscurité », il affirmait que l'œuvre littéraire

est obscure parce qu'elle est faite « par une sorte de puissance instinctive », et qu'il faut à l'esprit éclaircir « le fond d'une telle œuvre », celle-ci étant l'image du « fond même de la vie » (CSB⁹), 392). Cependant, de cet article de jeunesse au *Temps retrouvé*, l'obscurité est devenue autre chose. Elle est autrement difficile à atteindre et il faut passer par des traces matérielles pour y accéder. Bref, c'est maintenant l'ensemble du temps vécu qui est obscur, dont la réalité et la vérité n'ont jamais été explicitées.

La mémoire matérielle

Comparons ce passage du *Temps retrouvé* sur « d'innombrables clichés » avec ces lignes de l'épisode de la madeleine, où le mot « intelligence » est utilisé, comme partout d'ailleurs, au sens péjoratif :

Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel), que nous ne soupçonnons pas. » (I, 44¹⁰)

Le temps vécu est conservé dans une « sensation » oubliée, si insignifiante que l'« intelligence » ne lui prête pas attention, mais que nous retrouvons grâce au hasard de rencontre avec un « objet » qui nous donne cette même sensation. Mais Proust préfère souvent dire plutôt que le passé est pris dans cet objet même. C'est pourquoi le narrateur évoque d'abord la « croyance celtique » (I, 43) que les âmes des trépassés sont captives dans les choses

9) CSB : *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et Articles*, éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1971.

10) Voir aussi la « Préface » du *Contre Sainte-Beuve* (CSB, 211, 213).

inanimées ou les êtres inférieurs.

Comme si les choses avaient leur propre mémoire, qui semble la plus extérieure à nous-même, mais qui nous appartient en réalité le plus profondément. Le narrateur de la *Recherche* se plaît à faire jouer ce paradoxe, surtout dans cette page des *Jeunes filles en fleur* :

C'est pourquoi la meilleure part de notre mémoire est hors de nous, dans un souffle pluvieux, dans l'odeur de renfermé d'une chambre ou dans l'odeur d'une première flambée, partout où nous retrouvons de nous-même ce que notre intelligence, n'en ayant pas l'emploi, avait dédaigné, la dernière réserve du passé, la meilleure, celle qui, quand toutes nos larmes semblent taries, sait nous faire pleurer encore. Hors de nous ? En nous pour mieux dire, mais dérobée à nos propres regards, dans un oubli plus ou moins prolongé. (II, 4)

À la mémoire des choses correspond en effet cette mémoire obscure, inconsciente, dérobée aux regards de l'« intelligence »¹¹⁾. En confondant délibéré-

11) Le narrateur distingue ces deux mémoires, en même temps qu'il les met en parallèle, dans ce passage d'« Un amour de Swann » : « De même qu'il y avait dans son cabinet une commode qu'il s'arrangeait à ne pas regarder, qu'il faisait un crochet pour éviter en entrant et en sortant, parce que dans un tiroir étaient serrés le chrysanthème qu'elle lui avait donné le premier soir où il l'avait reconduite, les lettres où elle disait : “Que n'y avez-vous oublié aussi votre cœur, je ne vous aurais pas laissé le reprendre” et “À quelque heure du jour et de la nuit que vous ayez besoin de moi, faites-moi signe et disposez de ma vie”, de même il y avait en lui une place dont il ne laissait jamais approcher son esprit, lui faisant faire s'il le fallait le détour d'un long raisonnement pour qu'il n'eût pas à passer devant elle : c'était celle où vivait le souvenir des jours heureux. » (I, 316) Cette fleur de chrysanthème qu'Odette lui avait donnée (I, 216) et ces lettres « les plus tendres qu'elle lui eût encore écrites » (I, 222) sont pour Swann des objets privilégiés qui gardent l'essence du temps heureux de

ment ces deux niveaux, Proust accentue le côté matériel de la mémoire humaine, le fait que celle-ci est tellement hors de notre portée qu'elle ressemble parfois plus à l'« oubli » qu'à la notion que l'on a ordinairement de la mémoire. Ce qui est hors de nous est en nous. De ce premier paradoxe découle donc un second : l'oubli est « la dernière réserve du passé ». Loin d'être perte ou rupture, il assure ainsi le mieux la continuité avec « la meilleure part de notre mémoire ». Cette « intelligence » – intelligence au premier sens – signifie, à vrai dire, plutôt l'habitude : les « lois générales de la mémoire » sont « régies par les lois plus générales de l'habitude » laquelle « affaiblit tout » (II, 4).

La mémoire inconsciente, ainsi présentée, le narrateur la compare ensuite à « la Bibliothèque nationale », où l'on dépose « un exemplaire d'un livre qui sans cela risquerait de devenir introuvable » (II, 4). L'image des « innombrables clichés » du *Temps retrouvé* est également une de ces figures des archives, qui représentent l'obscurité et la matérialité de la mémoire humaine¹²⁾. Proust avait déjà comparé la mémoire aux « archives » de la photographie dans un passage de *Jean Santeuil* (que l'édition de la Pléiade intitule « Résurrection d'un moment du passé par la mémoire involontaire »), où Jean sent « au fond de lui quelque chose qui [a] tressailli » en écoutant une phrase du piano, et comprend finalement que c'est la sonorité du vieux piano qu'il avait entendu chez M. Sandré :

son amour et qui s'opposent aux « expressions abstraites » que l'« intelligence » prononce sur lui (I, 340–341).

12) Le narrateur recourt parfois aussi à la métaphore géologique. À la fin de « Combray », il nous montre un schéma de sa propre mémoire : Combray est pour lui comme les « gisements profonds de [son] sol mental », « terrains résistant sur lesquels [il] [s]'appuie encore » (I, 182). Voir le commentaire de Marco Piazza sur le « paradigme géologique » de la psychologie du XIX^e siècle dans « Proust et la multiplicité des moi », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 28, 1997, p. 123.

Et la photographie de tout cela avait pris sa place dans les archives de sa mémoire, des archives si vastes que dans la plus grande partie il n'irait jamais regarder, à moins d'un hasard qui les fît rouvrir, comme avait été cet accroc du pianiste ce soir-là... (*JS*, 898).

Ici, on ne développe pas la photographie. On entrouvre la porte et on entre un peu dans la chambre noire.

Le pays obscur

Dès le début du roman, le narrateur souligne la différence entre la mémoire de l'esprit et celle du corps, ou « la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules », « gardiens fidèles d'un passé que [s]on esprit n'aurait jamais dû oublier », car la mémoire corporelle seule permettait au dormeur, qu'il était jadis et qui s'éveillait en pleine nuit, de se souvenir de la « chambre à coucher de Combray, chez mes grands-parents » (I, 6). On peut dire, comme nous le fait remarquer Eduardo Cadava, que la chambre inaugurale de la *Recherche*, où le dormeur se souvient sans rien savoir, où un « dispositif de la mémoire » qu'est devenu son corps projette des images du passé dans l'obscurité, est une espèce de chambre noire photographique¹³). De plus, comme le dormeur éveillé est « la figure exemplaire de la *Recherche* » (parce que « chez Proust la possibilité de la vue et de la cognition, de la mémoire et de la conscience, relève moins des yeux que de corps¹⁴ »), il est légitime de retrouver dans la chambre noire du *Temps retrouvé*, l'espace du corps mémoriel qui ouvre le roman.

13) Eduardo Cadava, trad. par Jean-François Vallée, « Mots de lumière : thèses sur la photographie de l'histoire », in *Jardin d'hiver – Littérature et photographie*, textes recueillis par Marie-Dominique Garnier, Presse de l'École normale supérieure, 1997, p. 26–31.

14) E. Cadava, *op. cit.*, p. 27.

D'ailleurs Proust lui-même rapproche à plusieurs reprises l'expérience de la mémoire involontaire et celle du demi-réveil, en particulier, le moment de vacillement qui précède la reconnaissance du souvenir, et l'incertitude du lieu et du moment telle qu'elle est décrite dans l'*incipit* de « Combray »¹⁵⁾. Comme le romancier a finalement voulu enlever toute détermination spatio-temporelle de la scène inaugurale¹⁶⁾, on peut ne pas considérer les « nuits d'insomnie » littéralement comme des nuits qui se passent réellement, pendant une certaine période de la vie du narrateur. Le dormeur éveillé qui ne sait pas où il se trouve est une allégorie bizarre, qui préfigure ce « chercheur » dans un « pays obscur » que devient le héros de la *Recherche*, chaque fois que la réminiscence le plonge, tout en lui imposant une « grave incertitude » (I, 45), dans l'espace obscur de sa mémoire corporelle.

Or il y a une ressemblance frappante entre les métaphores des archives (chambre noire ou bibliothèque) chez Proust et celle que D'Hervey de Saint Denys, précurseur de l'analyse des rêves, utilise dans *Les Rêves et les moyens de les diriger* (1867) que d'ailleurs Proust a peut-être lu¹⁷⁾ :

15) Le rapprochement le plus explicite se trouve dans les « Projets de préface » du *Contre Sainte-Beuve* : « Pendant un instant, je fus comme ces dormeurs qui en s'éveillant dans la nuit ne savent pas où ils sont, essayant d'orienter leur corps pour rendre conscience du lieu où ils se trouvent, ne sachant dans quel lit, dans quelle maison, dans quel lieu de la terre, dans quelle année de leur vie ils se trouvent. » (CSB, 214) Dans la *Recherche* également, les épisodes de la réminiscence évoquent, tantôt « un homme mal éveillé » qui « croit percevoir tout près de lui les bruits de son rêve qui s'enfuit » (III, 154), tantôt « une incertitude » « qu'on éprouve parfois devant une vision ineffable, au moment de s'endormir » (IV, 454).

16) Voir Jô Yoshida, *Études génétiques d'À la recherche du temps perdu* [en japonais], Tokyo : Heibon-sha, 1993, p. 71 et suiv. ; et aussi, « Ce que nous apprennent les épreuves de *Du côté de chez Swann* dans la collection Bodmer », *Bulletin d'Informations proustiennes*, 2005, n° 35.

17) La possible influence de ce livre sur Proust a été signalée par plusieurs chercheurs. Voir entre autres, Héctor Pérez-Rincón, « De la possible influence

Pour chacun de nous il en est, enfin, de ces immenses casiers où tant de souvenirs s'accumulent comme il en est pour le photographe des armoires profondes où s'amoncelle la collection de ses clichés. Il est tel de ces clichés que vous pourriez montrer parfois à l'opérateur lui-même sans qu'il le reconnaisse, ni qu'il s'en souvienne, alors qu'un laps de plusieurs années en a fait passer des milliers d'autres sous ses yeux. Combien il nous serait plus difficile encore de connaître tout ce que peuvent renfermer les insondables profondeurs de la mémoire où les clichés-souvenirs s'emmagasinent à l'infini, à tous les instants de notre vie, et la plupart du temps à notre insu ! Autre choses est posséder, autre chose est savoir que l'on possède. Autre choses est se souvenir, autre choses est savoir que l'on se souvient¹⁸⁾.

D'Hervey, comme Proust, considère la mémoire humaine comme une immense collection de clichés, pas toujours disponible pour la personne qui les conserve. Selon D'Hervey, ce que nous avons vu dans la réalité est enregistré dans la mémoire et ensuite apparaît dans nos rêves, « quand les volets sont fermés à la lumière du dehors¹⁹⁾ », sous des formes d'images plus ou moins modifiées « par le travail de l'imagination » dont les éléments sont fournis par nos « clichés-souvenirs ». Le monde du sommeil est ainsi assimilé à la chambre noire dans laquelle se développe la photographie.

Ces clichés-souvenirs de D'Hervey sont pourtant purement visuels et n'impliquent guère de signification affective comme chez notre écrivain, qui d'ailleurs, dans l'exemple de *Jean Santeuil*, compare la photographie à un

de l'ouvrage *Les Rêves et les moyens de les diriger* sur la genèse de *À la recherche du temps perdu* », *PSN*, vol. IV, n° 16, janvier-février-mars 2006.

18) Hervey de Saint Denys, *Les Rêves et les moyens de les diriger* (1867), Éditions Cartouche, 2007, p. 23.

19) *Ibid.*, p. 25.

souvenir auditif. Ce qui importe surtout, c'est que chez D'Hervey, il y a d'emblée deux points de vue nettement distingués : d'un côté, l'analyste, qui note ses rêves dans son carnet et qui les explique à l'aide du modèle photographique, et de l'autre, le sujet rêvant qui ignore qu'il possède dans sa mémoire des clichés-souvenirs. En ce qui concerne Jean Santeuil, il est le sujet de la réminiscence, et donc le possesseur des archives, mais en même temps, il ouvre lui-même momentanément une porte qui l'y conduit. Cet espace mémoriel n'est donc pas une figure théorique, décrite du point de vue objectif ; il se découvre par la personne même qui le possède, en contexte d'une reconnaissance spontanée de son passé.

Le héros de la *Recherche* n'est pas plus avancé que Jean : il ignore ce qu'il possède, sauf des rares moments de la réminiscence. Dans une esquisse de l'épisode de la madeleine, le narrateur compare l'homme privé de son passé véritable, pour qui il dépend du hasard de le retrouver avant de mourir, à un peintre-voyageur au bord d'un lac (aujourd'hui, on lit ce passage tout à la fin du *Temps retrouvé* (IV, 612)) :

[...] nous sommes comme un peintre montant un chemin qui surplombe un lac dont un rideau de rochers et d'arbres cache la vue. Par une brèche il l'aperçoit, il l'a tout entier devant lui. Il prend ses pinceaux. Ainsi notre esprit est-il tout entier devant nous. Nous le possédons, nous pouvons décrire chacune des hauteurs qui le dominent, les voiles qui sont arrêtées à sa surface. Mais bientôt viendra la nuit où l'on ne peut plus peindre et après laquelle le jour ne se relève pas. (I, 698)

L'essentiel pour le sujet proustien, c'est de reconnaître la totalité de ce qu'on peut posséder sans le savoir, de représenter cet espace de la mémoire obscure, mais contre l'obscurité envahissant, et de rendre visible l'activité inconsciente même qui s'y déroule. C'est alors qu'il recourt au second type

d'intelligence. Au bout de la *Recherche*, le héros comprend enfin ce qu'il cherchait, et ce qui doit être l'objet de son œuvre à venir.

La vérité de l'après coup

Le « développement » est lié à la notion de l'*après coup*, dit Jérôme Thélot qui commente ce passage et voit dans cette figure un aspect fondamental de la mémoire proustienne : « extase du temps », « cette vérité ultime qui sourd invisiblement de la petite madeleine ou des pavés de Venise²⁰⁾ ». La vérité comme l'image photographique n'apparaît que de manière différée, comme d'ailleurs on n'éprouve pas le plaisir d'amour sur place (« Ce qu'on prend en présence de l'être aimé n'est qu'un cliché négatif »), mais seulement, dit le narrateur des *Jeunes filles en fleurs*, quand on retrouve « cette chambre noire intérieure » où on « développe » l'expérience vécue (II, 227). La photographie étant pour Proust un processus dans lequel naît l'image, il était sensible au fait qu'elle symbolise bien ce décalage qu'il y a entre expérience et connaissance, décalage qui caractérise à la fois la vie et la création²¹⁾.

Il n'est pas inutile de nous rappeler ici combien la métaphore visuelle, ou les images fragmentaires capturées, conservées et retrouvées après coup, sont dominantes dans la description des expériences de la mémoire involontaire proustienne (c'est nous qui soulignons dans des exemples qui suivent) :

20) J. Thélot, « La chambre obscure de la littérature : Proust », *Les inventions littéraires de la photographie*, PUF, 2003, p. 188.

21) En effet, comme le dit Sara Guindani-Riquier (« *L'objet feuilleté*. Nota sulla fotografia tra Barthes e Proust », *Lebeswelt* 5, 2014, pp. 84–85), pour étudier le thème de la photographie chez Proust, il faut distinguer deux aspects : l'*image à faire* dans la chambre noire, qui est « une “figure” de l'après-coup de nos perceptions, de leur “développement” au fil du temps » s'oppose au « caractère de vision directe et instantanée généralement attribué à la photographie » (*image faite*).

« ce qui palpète ainsi au fond de moi, ce doit être l'*image*, le *souvenir visuel* » (I, 45) ; « Et tout d'un coup le souvenir m'est *apparu* » (I, 46) ; « j'*aperçus*, je me rappelai brusquement l'*image*, cachée jusque-là, dont m'avait approché, sans me la laisser *voir* ni reconnaître, le frais, sentant presque la suie, du pavillon treillagé » (I, 485) ; « Je venais d'*apercevoir*, dans ma mémoire, penché sur ma fatigue, le *visage* tendre, préoccupé et déçu de ma grand-mère, telle qu'elle avait été ce premier soir d'arrivée » (III, 153) ; « Mais aussitôt je *vis* ma grand-mère, telle qu'elle était assise dans le train à notre départ de Paris pour Balbec » (III, 181) ; « La différence, purement matérielle, était dans les *images évoquées* » (IV, 445) ; « de nouveau la *vision* éblouissante et indistincte me frôlait » (IV, 446) ; « une nouvelle *vision* d'azur passa devant *mes yeux* » (IV, 447). On dirait que l'esthétique de Proust implique comme moment fondamental et essentiel cet acte de *revoir*, que malgré son mépris catégorique pour les « instantanés » pris par la mémoire, la photographie est au cœur de la démonstration du *Temps retrouvé*, servant d'un modèle caché de la réminiscence qui doit beaucoup en effet à cette magie de la « chambre noire intérieure ». D'ailleurs n'est-ce pas celle-ci qui a permis au héros, justement à l'instar de la photographie instantanée, « d'obtenir, d'isoler, d'immobiliser la durée d'un éclair » : « un peu de temps à l'état pur » (IV, 451) ?

Or la métaphore du développement la plus romanesque et intéressante se retrouve dans *Sodome et Gomorrhe*. Ce qui est révélé ici, c'est l'homosexualité d'Albertine. Son caractère gomorrhéen est suggéré au héros, d'abord par quelques signes de l'infidélité (III, 183 et suiv.), puis surtout le jour où Cottard lui fait remarquer la « danse contre seins » d'Albertine et d'Andrée (III, 191). Pourtant il ne comprendra la signification véritable de ce qu'il vit qu'au dernier chapitre de *Sodome et Gomorrhe*, lorsqu'Albertine témoigne qu'elle connaissait l'amie de Mlle Vinteuil. Sans doute en anticipant cette révélation tardive, le narrateur dit à propos de son pressentiment du soir

où il cherche en vain à faire venir Albertine à l'hôtel en envoyant le lift :

[...] on ne s'occupe pas d'une certaine image ; pendant ce temps-là elle baigne dans le mélange nécessaire ; en rentrant on trouve le cliché, qui est développé et parfaitement net. (III, 193)

Et à la page suivante, le narrateur parle d'« amour latent ». Le lendemain, en lisant une lettre d'Albertine, il croit sentir « la présence de plaisirs, d'êtres, qu'elle [l]'avait préférés » :

Encore une fois je fus agité tout entier par la curiosité douloureuse de savoir ce qu'elle avait pu faire, par l'amour latent qu'on porte toujours en soi ; je pus croire un moment qu'il allait m'attacher à Albertine, mais il se contenta de frémir sur place et ses dernières rumeurs s'éteignirent sans qu'il se fût mis en marche. (III, 194)

Proust utilise le mot « latent » sans doute au sens médical du terme, mais on peut très bien l'entendre au sens photographique, car dans la scène où cette « curiosité douloureuse » se manifeste, et finit par l'« attacher » à son amie, on assiste à une véritable formation de l'image²².

À la fin du volume, la révélation enfin réalisée, le héros revoit la scène de Montjouvain, dans laquelle Mlle Vinteuil et son amie profanait le portrait du père mort ; on assiste alors au retour d'une « image » « emmagasinée jadis » et « conservée vivante au fond de [lui] » :

22) Également intéressant est cet exemple d'« Un amour de Swann », où il s'agit toujours d'une cristallisation de l'amour et d'une transmutation de l'image : le moment où « l'image d'Odette de Crécy [vient] à absorber toutes ces rêveries » dans lesquelles Swann chérissait « beaucoup d'autres images de femmes », c'est aussi, pour le narrateur, le moment où « un état, latent jusque-là, se déclare » (I, 196).

[...] une image s'agitait dans mon cœur, une image tenue en réserve pendant tant d'années que, même si j'avait pu deviner en l'emmagasinant jadis qu'elle avait un pouvoir nocif, j'eusse cru qu'à la longue elle l'avait entièrement perdu ; conservée vivante au fond de moi – comme Oreste dont les dieux avaient empêché la mort pour qu'au jour désigné il revînt dans son pays punir le meurtre d'Agamemnon – pour mon supplice, pour mon châtement peut-être, qui sait ? d'avoir laissé mourir ma grand-mère [...]. (III, 499)

Même si le rapprochement n'est jamais explicite, on peut voir dans cette résurrection de la scène de l'enfance combraysienne, ce qu'anticipait le narrateur par la métaphore du développement²³⁾. Certes, ce qui est développé ne correspond pas à ce qui a été inscrit, mais, comme le dit le narrateur lui-même, la réalité nouvelle « ne fait que donner une forme neuve et claire à ce que nous remâchions depuis longtemps sans nous en douter. » (III, 500)

L'image de Montjouvain se développe des paroles et des attitudes avec lesquelles Albertine lui avait vaguement inspiré de la méfiance :

La vérité de ce que Cottard m'avait dit au casino de Parville ne faisait plus doute pour moi. Ce que j'avais redouté, vaguement soupçonné de-

23) D'ailleurs cette révélation semble être déclenchée par une photographie. Quand Albertine parle de son ancienne amitié avec la fille gomorrhéenne : « Vous vous rappelez que je vous ai parlé d'une amie plus âgée que moi qui m'a servi de mère, de sœur [...] hé bien ! cette amie [...], regardez comme c'est extraordinaire, est justement la meilleure amie de la fille de ce Vinteuil [...] » (III, 499), en disant « hé bien ! », « regardez », Albertine montre sans doute au héros une photographie de son amie. On peut le comprendre par les paroles qu'elle lui rappelle ici, où elle lui avait déjà suggéré son amitié avec cette personne dont elle promettait de lui montrer un jour une photographie : « La personne qui m'a vraiment servi de mère, [...] c'est une amie que j'aime du reste comme une mère. Je vous montrerai sa photo. » (II, 237)

puis longtemps d'Albertine, ce que mon instinct dégageait de tout son être, et ce que mes raisonnements dirigés par mon désir m'avaient peu à peu fait nier, c'était vrai ! Derrière Albertine je ne voyais plus les montagnes bleues de la mer, mais la chambre de Montjouvain où elle tombait dans les bras de Mlle Vinteuil avec ce rire où elle faisait entendre comme le son inconnu de sa jouissance. (III, 501–502)

La « chambre de Montjouvain » est donc un cadre nécessaire de cette « vérité » soupçonnée et enfin découverte. Ce rire qu'il entend monter maintenant de Montjouvain, il était d'abord bien celui d'Albertine et d'Andrée que Cottard et lui voyait danser dans le casino (III, 191). Toutes ces signes obscurs, réactivés, mis en rapport les uns avec autres, acquièrent une signification maudite, mêlée étrangement avec son propre sentiment de culpabilité envers sa grand-mère²⁴). Enfin le héros voit dans la chambre de Montjouvain Albertine elle-même profanant, à la place de l'amie de Mlle Vinteuil, le portrait du musicien. Albertine devient une image de sadique, mais en fait, le commentaire du narrateur nous le suggère, elle n'est plus qu'en lui-même²⁵).

24) On se rappelle que le nom d'Oreste, qui a tué sa propre mère Clytemnestre, apparaissait avec celui d'Œdipe à la fin de « Sentiments filiaux d'un parricide » que l'éditeur du *Figaro* a coupée lors de la publication : « cet Oreste que les Furies avaient poursuivi jusqu'aux pieds d'Apollon même et d'Athênê en disant : “Nous chassons loin des autels le fils parricide.” » (CSB, p. 159, n. 7)

25) « Comme la vue est un sens trompeur ! Un corps humain, même aimé comme était celui d'Albertine, nous semble, à quelques mètres, à quelques centimètres, distant de nous. Et l'âme qui est à lui de même. [...] Mais les mots : “Cette amie, c'est Mlle Vinteuil” avaient été le Sésame, que j'eusse été incapable de trouver moi-même, qui avait fait entrer Albertine dans la profondeur de mon cœur déchiré. Et la porte qui s'était refermée sur elle, j'aurais pu chercher pendant cent ans sans savoir comment on pourrait la rouvrir. » (III, 512)

Le développement sans fin

Ce qui a été découvert par le héros n'est, en réalité, nullement l'homosexualité d'Albertine elle-même, laquelle est, au moins pour nous, un fait quasi établi dès la remarque faite par Cottard au casino²⁶⁾. Il y avait, derrière le « mauvais genre » de son amie, « ce qu'[il avait] redouté, vaguement soupçonné depuis longtemps », et il a trouvé dans l'amitié de ces jeunes filles, la clé de « ce que [son] instinct dégageait » de la personne d'Albertine. Mais si Mlle Vinteuil est un double du héros, et le mal de la fille du compositeur, le miroir de son sentiment de culpabilité²⁷⁾, découvrir le même vice chez Albertine, c'est en quelque sorte s'y reconnaître lui-même²⁸⁾. Il est désormais décidé à la surveiller, mais il ne veut pas approfondir le sens de cet amour étrange. Il se contente de faire de son amie une « gomorrhéenne », comme si seule l'inversion sexuelle de celle-ci comptait.

On voit que l'après-coup de la photographie n'apporte pas toujours la vérité. La chambre noire est ici un lieu ironique. Il faut distinguer le point de vue du héros de celui du narrateur qui raconte cette reconnaissance : ce dernier fait voir clairement – derrière le lien apparemment naturel que le héros établit entre le fait qu'Albertine était une amie de la fille gomorrhéenne et sa découverte – un mécanisme imaginaire complexe qui rend à ces petits signes

26) L'explication tardive donnée par Andrée sur l'incident des seringas (IV, 180–181) confirmera le soupçon initial que Cottard a fait naître chez le héros, qui, lui, de façon assez absurde, ne s'en souviendra pas.

27) Voir entre autres Georges Bataille, *La littérature et le mal* (1957), coll. Folio/Essais, Gallimard, p. 102–106.

28) Voir Julia Kristeva, *Le Temps sensible – Proust et l'expérience littéraire*, Gallimard, 1994, p. 105 : « À l'oscillation de la gomorrhéenne entre un innocence florale et son vice de plante "vénéneuse" correspond l'amour-haine du narrateur : un même rythme binaire unit les deux protagonistes dans le sadomasochisme et la conscience du mal. »

de la méchanceté de la jeune fille une pleine signification, fondée sur une conception assez particulière de l'homosexualité féminine où se mêlent confusément la notion du sadisme et celle du parricide.

Le narrateur lui-même rattache cette révélation à son deuil (manqué) pour sa grand-mère (retour d'un passé oublié, « pour [s]on supplice, pour [s]on châtiment peut-être, qui sait ? d'avoir laissé mourir [s]a grand-mère » (III, 512)) – rattachement dont le sens nous semble maintenant clair²⁹⁾. Nous pourrions rattacher, de notre part, ce « développement » qui se passe ici, à la photographie même que le héros contemple dans « Les Intermittences du cœur »³⁰⁾. L'empreinte de la mort impliquée dans le portrait, mais que le héros n'apercevait à peine, continue à agir au fond de lui³¹⁾. Et tout se passe comme si ce qui n'était que « latent » dans le portrait se manifestait à la fin de *Sodome et Gomorrhe*, et, subissant pour ainsi dire un second développement, prenant « une forme neuve », devenait une image nette, mais pas « vraie ». Il nous semble que Proust associe volontiers l'espace de chambre obscure où se développe l'image photographique, à l'espace intérieur dans

29) Ainsi s'explique que, dans le plan que Proust a annoncé lors de la publication d'*À l'ombre des jeunes filles en fleur* en 1918, le quatrième volume désormais intitulé *Sodome et Gomorrhe* avait deux scènes qui portaient le titre des « Intermittences du cœur », bien que le texte définitif ne conserve que le premier : « [...] Second séjour à Balbec : Les Intermittences du cœur I / Je sens enfin que j'ai perdu ma grand-mère. [...] / Les Intermittences du cœur II. / Pourquoi je quitte brusquement Balbec, avec la volonté d'épouser Albertine. » La seconde scène correspond à celle que nous sommes en train de lire. Voir « Notice » de *Sodome et Gomorrhe*, RTP, t. III, p. 1226–1226.

30) Voir notre article, « Proust et la photographie : l'image spéculaire, l'image de l'autre », *CEF* 23, 2018.

31) Dans *La Prisonnière*, on lit toujours : « Quand je m'endormais d'une certaine façon, je me réveillais grelottant, croyant que j'avais la rougeole ou, chose bien plus douloureuse, que ma grand-mère (à qui je ne pensais plus jamais) souffrait parce que je m'étais moqué d'elle le jour où à Balbec, croyant mourir, elle avait voulu que j'eusse une photographie d'elle. » (III, 631)

lequel gît le désir pervers. Quand le héros apprend ultérieurement l'homosexualité de Saint-Loup, il apprend également que son ami s'enfermait avec le lifter de l'hôtel de Balbec, sous prétexte de développer la photographie de sa grand-mère (IV, 259–260).

Mais si une image développée ne peut être qu'un nouveau mensonge, la révélation photographique de la « vraie vie », dont parle le narrateur du *Temps retrouvé*, est-elle vraiment réalisable ? À la différence du récit des épisodes de la réminiscence, la révélation de l'image photographique n'est ici que suggérée. (Jérôme Thélot ne le note pas.) En ce sens, ces négatifs mentaux font un contraste significatif de ces petits morceaux de papier japonais, qui, plongées dans l'eau, prennent des formes, et ainsi visualise merveilleusement à la fois l'éclosion d'une vision oubliée et le surgissement du récit (I, 47). Kôji Abe dit que ce qui importe n'est pas d'obtenir une image fixe, mais le mouvement même qui va d'une image latente vers la révélation. La révélation complète ne ferait que relancer le conflit fondamental du désir et de la mort, qui caractérise souvent les photographies dans la *Recherche*. L'image doit rester dans son « perpétuel devenir » (IV, 619) ; son destin est d'ailleurs, affirme Kôji Abe, par excellence celui du roman proustien, qui continue, par sa structure même qui se boucle sur elle-même, à projeter dans l'avenir la rédemption finale de la création artistique³².

Le développement est en effet, pour Proust, un processus qui recommence sans fin. L'image de l'être aimé n'est qu'une production subjective, liée à un contexte particulier ; en ce sens, elle doit être toujours trahie par l'objet représenté, et obligée d'être remplacée par une autre, et ainsi de suite, presque indéfiniment, comme le montre toute l'histoire de l'amour du héros. Du « modèle chéri », on ne peut prendre que « des photographies manquées », parce qu'il « bouge » (I, 481) Elles ne seront jamais définitives, mais

32) Kôji Abe, « Proust et la photographie » [en japonais], in *Proust, poétique de la distance*, Tokyo : Heibon-sha, 1993, p. 232–235.

c'est juste pour cela, c'est parce qu'elles sont fragmentaires, qu'elles ne sont pas complètement anéanties, qu'elles peuvent renaître ultérieurement : « [...] comme la mémoire commence tout de suite à prendre des clichés indépendants les uns des autres, supprime tout lien, tout progrès, entre les scènes qui y sont figurées, dans la collection de ceux qu'elle expose, le dernier ne détruit pas forcément les précédents. » (II, 230) Les êtres désirés sont multiples : étant réels, pourquoi peuvent-ils être représentés en d'autres formes qu'un fragment du temps ? : « Pour entrer en nous, un être a été obligé de prendre la forme, de se plier au cadre du temps ; ne nous apparaissant que par minutes successives, il n'a jamais pu nous livrer de lui qu'un seul aspect à la fois, nous débiter de lui qu'une seule photographie. » (IV, 60)

Comme les images développées par moi sont fragmentaires et incohérentes, le moi n'est pas invariable, il est intermittent : « Ce n'était pas Albertine seule qui n'était qu'une succession de moments, c'était aussi moi-même. » (IV, 71) Tous ces « innombrables clichés » que nous avons pris des femmes que nous avons aimées doivent nous appartenir, car elles sont « un produit de notre tempérament, une image, une projection renversée, un “négatif” de notre sensibilité ». (II, 248) Mais comme le développement ne sera jamais fini, l'image totale de la vie du héros sera aussi en perpétuel devenir. La vraie vie réalisée par la littérature restera inachevée. C'est pour cela qu'il faut parfois renoncer à développer les clichés, et les regarder à l'envers, pour avoir une image du livre achevé.

Le passé renaît et la vision se révèle

À moins peut-être que l'on ne voie une continuité entre la première moitié du paragraphe qui porte sur le développement de clichés (« La vraie vie... “développés” ») et la seconde sur le « style », qui commence comme ceci :

Notre vie ; et aussi la vie des autres ; car 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, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. (iv, 474)

Il est certain que « notre vie » désigne ici la même chose que la « vraie vie » du début du paragraphe. Proust met donc en parallèle, d'une part, le « développement » de la « vraie vie » que permet le processus impersonnel et chimique de la photographie, mais qui reste toujours à l'état virtuel, et, d'autre part, la « révélation » de la vision (« la vie des autres ») qui est réalisée effectivement par l'art, et qui est aussi « impossible par des moyens directs et conscients ». Kôji Abe attire notre attention sur la polysémie du mot *révélation* : ce mot qui peut avoir un sens religieux signifie aussi, dans le procédé photographique, apparition de l'image visible au cours du développement de l'image latente³³⁾. Que Proust y ait songé ou non, les mots *clichés*, *développer*, *révélation* nous incitent de lire ce passage en entier comme une métaphore filée du processus photographique.

Mais remarquons surtout qu'au cours de ce mouvement ininterrompu de développement, on assiste à un glissement du point de vue : de celui de la création (qui découvre « notre vie ») à celui de la réception (qui comprend grâce à l'art « la vie des autres³⁴⁾ »). Un seul point-virgule mis entre les deux « vies » marque donc un véritable saut de perspective. En effet, dans les lignes qui suivent, le « nous » n'est plus quelqu'un qui se penche sur la réalisation de son œuvre littéraire, mais celui qui bénéficie grâce à l'art du privi-

33) *Ibid.*, p. 122–124.

34) Ces « autres » sont certainement les artistes qui ont du style, et non les futurs lecteurs du livre du narrateur.

lège de « savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre » (iv, 474). Un modèle herméneutique de l'art se substitue alors à celui qui semble chercher jusque-là un fondement épistémologique sûr³⁵⁾ : il ne s'agit plus de donner une réponse, de façon normative, à la question de la représentation, que ce soit du réel ou du passé, qui semble avoir hanté jusqu'ici le narrateur du *Temps retrouvé*, mais de faire apparaître un style personnel, en faisant des images produites l'expression d'un écart qui est, pour reprendre l'expression du narrateur lui-même, « la différence qualitative » qu'on trouve chez un écrivain par rapport aux autres. Des deux principes qui se concurrencent dans la théorie proustienne, celui de la vérité cède à celui de l'originalité³⁶⁾.

Et c'est l'illusion de continuité créée par la métaphore filée de la photographie, qui rend la transition plus ou moins « naturelle », en faisant croire, par une certaine acrobatie, que le livre né dans la chambre noire du héros, fruit d'un travail intellectuel qui éclaircit sa vraie vie, pourra fournir à son futur lecteur un moyen d'y percevoir une vision particulière, c'est-à-dire un style. Quand il est enfermé dans le domaine de la création, le développement doit être un acte raisonné, réfléchi, mais prolongé dans celui de la réception, il requiert sa spontanéité propre, et redevient un mouvement libre et inconscient.

L'esthétique proustienne est foncièrement celle de la réception qui privilégie l'originalité. Cette théorie, dont les sources remontent bien au-delà du *Contre Sainte-Beuve*, ne cesse de se développer même à l'époque où Proust conçoit l'histoire d'une vocation qu'est la *Recherche*. Ses réflexions sur l'art

35) Sur l'opposition de l'« épistémologie » et de l'« herméneutique », voir Richard Rorty, *Philosophy and the mirror of nature*, Princeton : Princeton University Press, 1979, ch. 7.

36) Voir sur ce point, Françoise Leriche, *La Question de la représentation dans la littérature moderne : Huysmans-Proust, la réponse du texte aux mises en cause esthétiques*, thèse de doctorat, Université Paris VII, 1990, t. 1, p. 264.

se concrétisent surtout quand le personnage de Vinteuil est créé en 1913, puis son Septuor. Elles trouvent alors, en renonçant à la vérité métaphysique (attribuée désormais au personnage de Swann), un aboutissement intéressant dans ce que l'on pourrait qualifier de radicalisation de la théorie romantique du moi profond inconscient³⁷⁾. Dès lors, la quête de l'originalité en art qui s'effectue purement du point de la réception semble mener le narrateur à une conclusion bien différente que celle du *Temps retrouvé*. Car le narrateur proustien en tant que critique d'art finit par privilégier l'interprétation du lecteur, de l'auditeur ou du spectateur, qui, rompant avec l'intention explicite de l'auteur, continuera à découvrir, à reconstruire rétrospectivement, ce monde invisible, inconnu du créateur lui-même, défini « comme le citoyen d'une patrie inconnue, oubliée de lui-même » (III, 761), ainsi prolongeant la vie de l'art au-delà de l'intemporel de la création, dans l'infini du temps de la réception.

Naturellement il en devient difficile de concevoir la théorie de la création à proprement parler³⁸⁾. Si le livre du héros est voué au « perpétuel devenir » comme le dit Kôji Abe, c'est plutôt dû à la conception particulière que Proust avait de la survie de l'œuvre d'art en général. La vraie théorie de la création littéraire ne s'achève chez Proust que quand elle réussit à introduire en elle-même un lecteur virtuel, ou à anticiper une instance critique qui ne sera apportée réellement que par la réception. Les grands écrivains du XIX^e siècle étaient donc ceux qui « se regardant travailler comme s'ils étaient à la fois l'ouvrier et le juge, ont tiré de cette auto-contemplation une beauté nouvelle, extérieure et supérieure à l'œuvre » (III, 666). La mémoire involontaire n'est en somme rien d'autre qu'un moyen de réaliser cette herméneutique de

37) Voir *ibid.*, p. 180–240.

38) Ici, nous reprenons l'argument que nous avons déjà avancé : « Le garçon du *Contre Sainte-Beuve* et le « vrai moi » : pour une relecture du *Temps retrouvé*, *The geibun-kenkyu : journal of arts and letters*, Vol.101, No.2, 2011, p. 140.

soi, de percevoir, par un regard réflexif, son propre individualité (son « style »), et de transformer le rapport à soi en une annonce du rapport à autrui³⁹⁾.

Et c'est exactement ce qu'a réalisé une impression de continuité créée par la métaphore du développement.

Le foyer de lumière

Le paragraphe se termine par évoquer ces « mondes » de chaque artiste :

[...] et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes, à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini et, bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoyant⁴⁰⁾ encore leur rayon spécial. (IV, 474)

39) Voir notre article « L'écrivain est un lecteur : du *Contre Sainte-Beuve* au *Temps retrouvé*, CEF 21, 2016. Dans une note pour *Le Temps retrouvé*, Proust écrit : « Quand je montre (dans ce dernier volume) que la vérité de ces impressions oubliées et par conséquent la vraie vie c'est cela la littérature, il faudra dire que c'est cela la littérature d'une part. Mais que d'autre part c'est aussi ceci : les êtres les plus bêtes manifestent par leurs gestes, leurs propos, leurs sentiments involontairement exprimés des lois qu'ils ne perçoivent d'ailleurs pas, mais que l'artiste surprend en eux, de sorte qu'en les peignant il dévoile ces lois. Et ainsi il ne montre pas que la vérité qui était en lui mais la vérité qui était en eux. Le 1^{er} c'est le subjectivisme objectif, le 2^e l'objectivisme subjectif. » (Cahier 57, f^o 41v^o) Des deux vérités que Proust distingue ici, la première concerne la mémoire involontaire, tandis que la seconde est tiré de l'observation des hommes (les « vérités de l'intelligence », IV, 477). La mémoire involontaire est donc liée au « subjectivisme objectif » : elle permet d'objectiver ma subjectivité.

40) Nous corrigeons « envoient » du texte imprimé d'après le manuscrit (Cahier XIX, f^o 13 paperole).

L'idée de l'artiste comme foyer de lumière est chère à Proust. Dans un texte de jeunesse consacré à Rembrandt, Proust assimilait déjà la « matière dorée », que le spectateur voit remplir les toiles de ce maître néerlandais, au « jour même de sa pensée », à « l'espèce de jour particulier dans lequel nous voyons des choses, au moment où nous pensons d'une façon originale » (CSB, 660). Fidèle sur ce point à la tradition de l'épistémologie romantique, Proust ne considère pas l'artiste comme un miroir qui reflète le monde, mais comme une lampe qui l'éclaire en y jetant une lumière spécifique⁴¹⁾. L'œuvre d'art se présente alors aux yeux du spectateur comme une émanation de la vision ; elle ne le lie pas simplement à l'objet représenté, mais plutôt le renvoie au foyer du regard.

Pour Proust, qu'il s'agisse de la peinture ou non, la « vision » est presque synonyme de style : pour expliquer l'originalité de l'artiste, il recourt au modèle visuel selon lequel les artistes font du même univers des paysages « qualitativement⁴²⁾ » différents. Mais de quelle « vision » s'agit-il exactement ? Faut-il songer à cette « figure romantique de l'Artiste avec un grand "A" », qui vient de la tradition idéaliste allemande et dont un regard sur le monde est au commencement de la création⁴³⁾ ? Sans doute la théorie du sujet-créditeur est moins importante que la méthode critique, ou la manière dont l'interprétation accède à ce moi de l'artiste, au fur et à mesure que des « ressemblances dissimulées, involontaires » se dévoilent « entre les deux chefs-d'œuvre distincts » d'un artiste (III, 760). Le musée est pour Proust un lieu privilégié dans lequel on peut découvrir de telles ressemblances. Dans ce texte qu'il écrit de retour de l'exposition de Rembrandt, organisée en 1898 à

41) Voir Meyer Howard Abrams, *The mirror and the lamp – Romantic theory and the critical tradition*, London : Oxford University press, 1953, ch. III.

42) Le narrateur parle dans *La Prisonnière* de « cet ineffable qui différencie qualitativement ce que chacun a senti » (III, 762).

43) Isabelle Serça, « L'auteur du *Contre Sainte-Beuve* et ses épigones », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 36, 2006., p. 73.

Amsterdam⁴⁴⁾, après avoir énuméré quelques thèmes récurrents chez celui-ci, Proust dit : « une promenade dans un musée n'aura d'intérêt véritable pour un penseur que quand en aura tout d'un coup jailli une de ces idées qui aussitôt lui paraissent riches et susceptibles d'en engendrer d'autres précieuses. » (CSB, 660)

Les images astronomiques sont utilisées à plusieurs reprises dans ce paragraphe du *Temps retrouvé*. Le style de l'écrivain, même si celui-ci habite dans le même univers que les autres, révèle sa vision si différente qu'elle donne l'impression d'être un paysage « qu'il peut y avoir dans la lune ». Connaître l'œuvre d'un artiste original, c'est donc comme de recevoir la lumière qui arrive d'un astre lointain. La métaphore semblable apparaît aussi dans la scène de *La Prisonnière*, où l'audition du Septuor de Vinteuil inspire au narrateur la notion de « patrie intérieure » des grands artistes⁴⁵⁾. Que l'on rencontre la même conception de la vision artistique dans les deux points culminants de la démonstration esthétique du narrateur, l'un appartenant à la théorie de la réception et l'autre à la théorie de la création, n'est pas un hasard. Car l'épisode de l'audition de l'œuvre posthume de Vinteuil s'esquisse d'abord dans le Cahier 57, qui comporte, avec le Cahier 58, la première version de « L'Adoration perpétuelle » : Proust destinait la scène à être placée

44) L'exposition de Rembrandt organisé en 1898 à Amsterdam lui a donné l'occasion d'embrasser un nombre considérable de tableaux du peintre, ainsi que de les comparer dans sa mémoire avec ceux du Louvre qu'il connaissait bien. Voir Antoine Compagnon, « Proust au musée », in *Marcel Proust – L'écriture et les arts*, Gallimard, 1999, pp. 69–70 ; Kazuyoshi Yoshikawa, *Proust et la peinture – De la réception de Rembrandt à la création d'Elstir* [en japonais], Tokyo : Iwanami-shoten, 2008, pp. 16–30.

45) « Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, 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. » (III, 762)

dans la matinée chez la princesse de Guermantes⁴⁶⁾.

La « scène de création »

Dans le mouvement allant de la chambre obscure personnelle au monde particulier de Rembrandt ou de Vermeer, l'art prend relais ainsi de la photographie. Faut-il en conclure, comme le fait Roxanne Hanney, que les épreuves sont réalisables seulement par l'art⁴⁷⁾ ? Il nous faut plutôt mesurer la portée de la métaphore optique qui est à l'œuvre tout le long du paragraphe, et nous demander si l'on ne peut relier ce foyer de l'artiste, d'où part la lumière que recevra la postérité, à la chambre noire du héros où se développent des photographies.

Dès *Jean Santeuil*, Proust décrit « la petite maison d'un gardien de phare » dans laquelle travaille l'écrivain « C. », non seulement comme un véritable réceptacle des sensations extérieures, mais, celles-ci rappelant son passé personnel, aussi comme un lieu de ressouvenir :

Et là, dans ce lieu véritablement sublime il examinait le vol des oiseaux qui passaient sur lamer, écoutant le vent, regardant le ciel, à la façon des anciens augures, non comme un présage de l'avenir, mais plutôt, à ce que j'ai compris, comme un ressouvenir du passé : car des gouttes de pluie qui commençaient à tomber, un rayon de soleil qui reparaisait, suffisaient à lui rappeler des automnes pluvieux, des étés ensoleillés, des époques entières de sa vie, des heures obscures de son âme qui s'éclaircissaient alors, à l'enivrer de souvenir et de poésie. (*JS*, 186)

46) Pour la genèse de l'épisode, voir Kazuyoshi Yoshikawa, « Vinteuil ou la genèse du septuor », *Cahier Marcel Proust*, n° 7, *Études proustiennes*, n° 3, 1979.

47) Roxanne Hanney, « Proust and Negative Plates : Photography and the Photographic Process in *À la recherche du temps perdu* », *Romantic Review* 74. 3, 1983, p. 354.

Ce lieu ne permet pas seulement à l'écrivain d'observer, de recevoir le « rayon de soleil », mais aussi d'écouter le vent, des gouttes de pluies. Notons surtout que, même si son livre n'est pas autobiographique (l'auteur ne ressemble guère à son héros Jean (*JS*, 190)), l'entrée dans cet espace de res-souvenir est censée être pour C. la condition capitale pour écrire. Entrecroisant « les faisceaux du monde et du moi⁴⁸⁾ », matérialisant l'intégrité du sujet-écrivain, cette petite maison de *Jean Santeuil* présente déjà la caractéristique essentielle de la chambre obscure proustienne⁴⁹⁾.

Cette description se trouve dans le passage que Proust destine au « 1^{er} chapitre » de *Jean Santeuil* (l'éditeur de la Pléiade l'intitule la « Préface »), où un narrateur relate comment, en vacances au bord de la mer, il a rencontré C., dont il obtient plus tard une copie du roman qu'il écrivait dans la maison du phare et qu'il se décide maintenant à publier – et c'est aussi le roman que le lecteur va lire dans les pages qui suivent de *Jean Santeuil*. On peut donc dire que c'est précisément la « scène de création » de son roman que Proust nous montre ici, à travers la figure de l'écrivain fictif au travail : la métaphore de la *camera obscura*, qui représente d'abord les fondements de la connaissance objective pour les philosophes des xvii^e et xviii^e siècles⁵⁰⁾, devient pour l'esprit romantique une figure privilégiée de son rapport au monde⁵¹⁾, et surtout, représentant l'acte de la création littéraire lui-même, de

48) Anne Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, PUF, 2000, p. 150.

49) Pour le thème de la « chambre », omniprésent dans la *Recherche*, voir Anne Simon, *op. cit.*, p. 150–160 ; Serge Gaubert, « Cette erreur qui est la vie » – *Proust et la représentation*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2000 ; Isabelle Serça, « Chambre », in *Dictionnaire Marcel Proust*, sous la dir. d'Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers, Honoré Champion, 2004.

50) À propos de la métaphore de la chambre obscure dans l'histoire des idées, voir entre autres Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur – Vision et modernité au xix^e siècle* [1990], trad. fr., Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1994, notamment ch. 2.

51) À propos de la métaphore de la chambre obscure dans la littérature moderne,

ce que Philippe Ortel appelle « la scène de création⁵²⁾ ». Il n'est pas difficile de remarquer que le thème proustien de la « chambre » est lié à cet imaginaire romantique. On voit une apparition emblématique de la chambre comme « lieu privilégié de l'appréhension proustienne du monde⁵³⁾ », en celle qui figure à l'ouverture de *La Prisonnière*, dans laquelle le héros reste enfermé mais d'où il « perç[oit] la vie extérieure » (III, 519)⁵⁴⁾.

Enfin, l'image du « phare » suggère que l'esprit de l'écrivain doit être retrouvé pour qu'il guide le lecteur, par quelque distance que ce dernier soit séparé de cette origine⁵⁵⁾. La chambre symbolise à la fois une intériorisation des données extérieures pour le sujet, et une extériorisation de cette intériorité en projetant celle-ci pour l'instance critique à venir. Elle est à la fois le centre vers lequel converge le passé, et le foyer de lumière servant de repère pour ceux qui le retrouveront rétrospectivement.

Le dispositif herméneutique

La notion du style comme révélation d'une vision s'était concrétisée, en

voir Philippe Hamon, *Imageries – littérature et image au XIXe siècle*, José Corti, 2001, notamment p. 48–59, 251–257 ; Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes : Edition Jacqueline Chambon, 2002, partie I.

52) Ph. Ortel, *op. cit.*, p. 20.

53) I. Serça, art. cité, p. 202.

54) Pourtant, qu'on ne laisse pas passer cette remarque ironique du narrateur : « Du reste, si nous n'étions pas pour l'ordre du récit obligé de nous borner à des raisons frivoles, combien de plus sérieuses nous permettraient de montrer la minceur menteuse du début de ce volume où, de mon lit, j'entends le monde s'éveiller, tantôt par un temps, tantôt par un autre ! Oui, j'ai été forcé d'amincir la chose et d'être mensonger, mais ce n'est pas un univers, c'est des millions, presque autant qu'il existe de prunelles et d'intelligences humaines, qui s'éveillent tous les matins. » (III, 969) Proust ne reprend donc pas tout à fait à son compte ce lieu commun du siècle passé.

55) Pour l'image du phare et la photographie, voir Ph. Ortel, *op. cit.*, p. 92.

termes assez proches du texte définitif, en novembre 1913, dans l'« interview » publiée dans *Le Temps* avant la publication de *Du Côté de chez Swann* (CSB, 559). Ce passage de l'« interview » est ensuite repris dans un fragment du Cahier 57, écrit probablement après que Proust a abandonné l'idée d'intégrer l'audition de la dernière œuvre de Vinteuil dans la démonstration finale de l'esthétique du narrateur :

Je dirai à propos du style (comme pour Elstir la lanterne magique qu'est son tableau) car le style pour l'écrivain, comme la couleur pour le peintre, n'est pas une question de technique mais une question de vision.
(f° 29v°)

À celui-ci, noté dans la moitié inférieure d'une page de gauche du cahier, se rapporte un autre fragment qui se trouve plus haut dans la même page : « Pour le morceau ci-dessous je pourrais en mettre une partie devant le tableau d'Elstir [chez les] Guermantes ». En effet on retrouvera l'image de la lanterne dans *Le Côté de Guermantes* où le narrateur compare les tableaux d'Elstir – « toutes homogènes les unes aux autres », autant de « fragments de ce monde aux couleurs inconnues qui n'était que la projection de la manière de voir particulière à ce grand peintre » – aux « images lumineuses d'une lanterne magique » laquelle n'est que la « tête de l'artiste » (II, 712).

Comme pour Proust la vision la plus profonde de l'auteur ne se révèle que par la lecture, la théorie de la création littéraire doit être complétée par la théorie de la lecture. L'introduction du passage sur la vision et le style dans l'esthétique du *Temps retrouvé* était sans doute nécessaire. Mais cette réflexion issue de la théorie de la réception s'intégrait évidemment mal dans la théorie de la création, telle qu'il cherchait à l'établir jusqu'alors (son but est de contempler l'« essence des choses » et de la fixer) ; surtout elle risquait de faire apparaître la contradiction entre les deux théories, qui se trouvait en ré-

alité toujours dans l'esthétique proustienne. Comment peut-on peindre le paysage de sa « patrie inconnue », oubliée de soi-même ? De quel instrument d'optique se servir pour rendre une vision inconsciente ?

C'est sans doute la raison pour laquelle Proust a tardé à insérer le fragment du Cahier 57. La conception de l'artiste comme foyer de lumière devient parfaite, lorsqu'on met la lumière dans son regard. En ce sens, la métaphore de la lanterne est plus appropriée que celle du phare, la lumière représentant à la fois ce principe de la production de l'image par le créateur, et le signal, l'appel pour le lecteur qui l'attire vers le centre de l'émanation. Mais ce modèle trop idéaliste ne laisse aucun place à l'épaisseur temporelle, que ce soit le temps de réception où se manifeste petit à petit la vision de l'artiste, ou la mémoire obscure corporelle que, pour notre écrivain, comme on l'a vu, la création littéraire consiste à explorer. Proust décide finalement de faire précéder le passage sur le style par la métaphore photographique, seulement lorsqu'il l'ajoute en marge du manuscrit du *Temps retrouvé*. Le paragraphe entier, qui porte à la fois sur le développement photographique et la révélation de la vision, constituait donc alors une unité rédactionnelle continue⁵⁶.

Comme Barthes y insistait tant, dans la photographie, la lumière joue un rôle fondamental qui lie le spectateur au moment de la production de l'image : « La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici⁵⁷ ». Pour renforcer notre lecture, il suffit de remplacer ce « référent » par la vision de l'artiste. Edmond Couchot, quant à lui, affirme que pour qu'il

56) Voir *RTP*, t. IV, p. 474, var. a.

57) Roland Barthes, *La Chambre claire*, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Seuil, 1980, p. 126. Sur la question de la lumière dans *La Chambre claire*, voir Jean-Pierre Montier, « La photographie "... dans le temps" : de Proust à Barthes et réciproquement », *Proust et les images*, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 83–88.

y ait une « communication photographique », pour pouvoir dire « ça a été⁵⁸⁾ » devant la photographie, il faut que le spectateur accepte « le temps du regard » du photographe ; ce n'est qu'alors qu'il retrouve le référent avec son présent, de même que le langage ordinaire est intelligible à l'interlocuteur à condition que ce dernier partage la temporalité propre au locuteur⁵⁹⁾. Cette dimension « pragmatique » de la photographie permet de considérer l'image, non comme une émanation du référent, mais comme un témoin de l'« affrontement » du sujet et de l'objet, et de la comprendre selon le modèle de la communication intersubjective, entre le spectateur qui regarde cet objet maintenant et le photographe qui l'a regardé autrefois.

Le regard de l'autre

Suivant une des définitions que Walter Benjamin donne du mot « aura », « sentir l'aura d'un phénomène, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux⁶⁰⁾ ». Benjamin cite, pour montrer « à quel point Proust était familiarisé avec le problème de l'aura⁶¹⁾ », ce passage du *Temps retrouvé* :

Certains esprits qui aiment le mystère veulent croire que les objets conservent

58) Le fait que l'objet photographié a existé réellement devant l'objectif, dans lequel Barthes a trouvé la réalité fondamentale de toute photographie. Voir *La Chambre claire*, éd. citée, p. 119–122.

59) Edmond Couchot, « Prise de vue, prise de temps », *Les Cahiers de la photographie*, n° 8, mars 1983, p. 104–105. Le critique recourt ici à la linguistique d'Emile Benveniste. Sur la dimension « pragmatique » de la photographie, voir Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, Nathan, 1990, ch. 2 ; Philippe Ortel, *op. cit.*, p. 28–29.

60) Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », trad. fr., in *Œuvre III*, coll. Folio/ Essais, 2000, p. 382.

61) *Ibid.* Sur le thème de la photographie et la question d'aura chez Proust, voir Anna Giubertoni, « Fotografia e aura nella narrativa di Marcel Proust », *Rivista di Letterature Moderne e Comparete*, n° 28, 1975.

quelque chose des yeux qui les regardèrent, que les monuments et les tableaux ne nous apparaissent que sous le voile sensible que leur ont tissé l'amour et la contemplation de tant d'adorateurs, pendant des siècles. (iv, 463)

Pour le narrateur proustien, cependant, seule la mémoire involontaire, en l'occurrence le souvenir du drame du coucher évoqué par la vue d'un exemplaire de *François le Champi*, peut assurer cette mystérieuse résurrection :

Cette chimère deviendrait vraie s'ils la transposaient dans le domaine de la seule réalité pour chacun, dans le domaine de sa propre sensibilité. Oui, en ce sens-là, en ce sens-là seulement (mais il est bien plus grand), une chose que nous avons regardée autrefois, si nous la revoyons, nous rapporte avec le regard que nous y avons posé, toutes les images qui la remplissaient alors. (*Ibid.*)

De simples objets contemplés permettent une communication auratique entre le moi ancien et le moi actuel, mais pas au-delà.

Sans doute, il faut qu'on soit artiste pour que son regard survive à travers ses œuvres, et que les autres le retrouvent. Mais cette communication avec la postérité, arrivera-t-elle aussi pour le livre du narrateur ? En tout cas, on voit que Proust définit dans des termes semblables cette communication avec une partie oubliée de soi-même : il s'agit de rencontrer une manière particulière de voir les choses. Le rapport à autrui, qui se réalisera dans la réception, est anticipé dans le rapport à soi au sein du créateur. C'est ce qui caractérise l'esthétique proustienne. Ainsi le héros devient traducteur de lui-même, avant qu'il soit écrivain (iv, 469) ; ou bien, cet « art si compliqué » que le narrateur conçoit, il « nous fait voir à nous-même notre propre vie », et ce forcément avant qu'il l'« exprime pour les autres » (iv, 475).

Or il en est de même de la photographie. Avant qu'il y ait le rapport du

photographe et du spectateur, pour le moi du photographe qui développe l'image, le moi qui a pris cette image devient déjà comme un autre. C'est pour cela que parmi les métaphores optiques, Proust avait choisi celle de la chambre noire. Il ne lui restait qu'à se soucier que la révélation de la vision soit bien dans le prolongement du développement de l'image. Le lien lumineux, renforcé à la fois par la genèse chimique de l'image photographique et la conception romantique de l'auteur comme foyer de lumière, relie ces deux moments capitaux de la littérature – création et réception –, et la continuité de la métaphore filée du développement les superpose, les refondent en un seul mouvement de révélation, en dissimulant enfin le clivage inévitable qui existe entre eux.

Création et réception

En guise de conclusion, citons ce passage de Valéry (« Discours du centenaire de la photographie », 1939), où il décrit, avec une « émotion philosophique » particulière, l'émergence mystérieuse de l'image photographique au cours de son développement :

Peu à peu, çà et là, quelques taches apparaissent, pareilles à un balbutiement d'être qui se réveille. Ces fragments se multiplient, se soudent, se complètent, et l'on ne peut s'empêcher de songer devant cette formation, d'abord discontinue, qui procède par bonds et éléments insignifiants, mais qui converge vers une composition reconnaissable, à bien des précipitations qui s'observent dans l'esprit ; à des souvenirs qui se précisent ; à des certitudes qui tout à coup se cristallisent ; à la production de certains vers privilégiés, qui s'établissent, se dégagent brusquement du désordre du langage intérieur⁶².

62) Paul Valéry, « Discours du centenaire de la photographie » (1939), *Études photographiques*, n° 10, Novembre 2001, p. 96.

Dans ce « Discours », Valéry cherche d'abord plutôt à délimiter le domaine adéquat à l'art langagier en dehors de « ce qui peut, de soi-même, *s'inscrire*⁶³⁾ ». Mais ensuite il propose de comparer la caverne de Platon et la « chambre noire », et enfin c'est à cet avènement de l'image photographique que le conduisent ses réflexions « sur la nature de notre connaissance et sur l'essence de nos idées⁶⁴⁾ ». Cette transformation des taches insignifiantes en une « composition reconnaissable » devient alors une métaphore par excellence de la cristallisation des idées, et surtout de la « production » de la poésie. Comparée au processus photographique, paradoxalement, la notion de représentation est ici d'autant plus épurée et intériorisée.

Les deux littéraires décrivent chacun à sa manière la création littéraire dans des termes de la photographie, mais leurs attitudes sont diamétralement opposées. Proust s'intéressait avant tout à la représentation des archives de la mémoire obscure, alors que Valéry place sa description toute entière dans un espace vide : exempte de l'inscription du réel (il ne s'agit pas ici de clichés), et précédant toute matérialisation, la révélation de l'image mentale représente idéalement la naissance à l'état pur d'une œuvre poétique. Pour Proust, la réception anticipée au sein de la création est une condition nécessaire pour pouvoir commencer à écrire, mais la « poétique » de Valéry considère que « l'indépendance ou l'ignorance réciproque » sépare le « consommateur » du « producteur » de l'œuvre d'art⁶⁵⁾.

63) *Ibid.*, p. 90.

64) *Ibid.*, p. 95.

65) Voir « Première leçon du cours de poétique » (1937), *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, t. 1, p. 1348 et suiv.