

Title	Proust contre la photographie? (1)
Sub Title	プルーストの写真批判? (1)
Author	菅沼, 潤(Suganuma, Jun)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2020
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.71 (2020. 10) ,p.105- 135
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20201031-0105

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 contre la photographie ? (1)

SUGANUMA Jun

Les premiers commentateurs sur le thème de la photographie chez Proust s'intéressaient naturellement sur le rapport entre ce nouveau médium et la mémoire proustienne. Ils ont cru que, pour Proust, à côté de la mémoire involontaire, la photographie ne représente qu'une reproduction matérielle, sans âme, du réel, plaçant ainsi cette attitude dans la lignée du mépris que le XIX^e siècle avait pour l'invention de Daguerre, et qui était partagé alors par de nombreux écrivains et critiques. Pour le narrateur du *Temps retrouvé*, les « instantanés », ou l'« exposition de photographies », représentent la mémoire volontaire, la reproduction sèche de la réalité, incapable de rendre l'impression vraie que la réminiscence a permis de saisir (IV, 444)¹). Ainsi, tout au début de la démonstration théorique finale, la photographie apparaît comme un repoussoir de la réminiscence. Rien d'étonnant au premier abord, vu ce que le narrateur exprime dans cette doctrine idéaliste²), selon laquelle l'« imagination » est son « seul organe pour jouir de la beauté » (IV, 450–451). Rien d'étonnant, tant qu'on voit dans la théorie proustienne un simple prolongement des discours esthétiques du XIX^e siècle. Seule la mémoire in-

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

2) Sur Proust et l'idéalisme, voir Anne Simon, « Proust ou la crise de l'idéalisme », *Marcel Proust 2*, Nouvelles directions de la recherche proustienne 1, Minard, 2000.

volontaire peut saisir l'« essence permanente et habituellement cachée des choses » et ainsi réveiller l'imagination, cette fameuse « reine des facultés » que Baudelaire a exaltée dans le *Salon de 1859*, ouvrage qui renferme justement le texte antiphotographique le plus célèbre dans l'histoire de la littérature.

Proust appartient effectivement à la génération qui, malgré son intérêt pour la nouvelle image, ne s'était pas encore débarrassé de l'empreinte du vieux débat. Nous avons voulu reprendre la question de savoir quel était le statut artistique de la photographie pour notre écrivain, non seulement en continuité avec le climat idéologique du siècle passé, mais aussi pour en souligner une rupture³⁾.

1. Détail et ensemble

L'attitude dépréciative que le narrateur du *Temps retrouvé* prend à l'égard du mode mécanique de la représentation, ainsi que la notion de la littérature qu'il y oppose, semblent bien celles qui étaient dominantes au XIXe siècle. Détractant à la fois la reproduction photographique du réel et le « réalisme » en art (IV, 460, 463–464), le narrateur prolonge les discours des idéalistes du siècle précédent. Ceux-ci constituaient en effet la plupart des principaux acteurs de la polémique sur la photographie qui commence dans les

3) Enfin, quant à la question de savoir si la photographie peut être elle-même un art, on n'a que quelques passages, mais intéressants, témoignant que Proust ne l'a pas ignorée. En 1906, dans son compte rendu de la traduction des *Pierres de Venise*, Proust écrivait : « la photographie est bien un art », en faisant allusion à l'article que Robert de La Sizeranne avait publié dans *La Revue des deux mondes* en 1897 : « La photographie, est-elle un art ? » (*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, p. 522). Voir notre article : « L'art est-il une photographie ? : Question posée naguère par Proust », *Cahier d'études françaises*, Université Keio, n° 5, 2000.

années 1850, et qui, elle-même, se greffait au débat entre les idéalistes et les réalistes en peinture, en y transposant les arguments que l'on tenait jusque-là à l'intérieur du milieu artistique⁴.

Par exemple Baudelaire, dans le *Salon de 1859*, après avoir critiqué « le goût exclusif du Vrai » du public moderne, qui s'attache à la « reproduction exacte de la nature⁵ » et confond l'art et la photographie, pour conclure sa théorie de l'« imagination », divise les artistes en deux camps : l'« imagina-tif » d'une part, et de l'autre, le « positiviste », « qui s'appelle lui-même *réa-liste* », et qui croit à « l'univers sans l'homme » dont on pourrait « représenter les choses telles qu'elles sont », objectivement⁶. L'émergence récente de ce réalisme – le peintre est en effet « de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit⁷ » – est ici liée à « l'invasion de la photogra-phie⁸ » dans le domaine de l'art⁹. La critique de l'invention daguerrienne

4) Sur le positivisme et le réalisme en peinture comme cadre de la polémique sur art et photographie, voir Gisèle Freund, *Photographie et société*, coll. Points Histoire, Seuil, 1974, p. 71 et suiv. ; « Introduction », *La Photographie en France*, éd. André Rouillé, Macula, 1989, p. 17–18 ; et aussi Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie*, Édition de l'Etoile, 1982, p. 80.

5) Charles Baudelaire, *Salon de 1859, Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1975–1976, t. II, p. 616.

6) *Ibid.*, p. 627. Cette dernière formule que Baudelaire met dans la bouche du « positiviste » ressemble beaucoup à celle qui aurait été dite par Taine : « Je veux reproduire les choses comme elles sont ou comme elles seraient, même si moi je n'existais pas. » (Cité par G. Freund, *op. cit.*, p. 72.) Sur Baudelaire et le débat, voir Keiji Suzuki, « La *mimésis* et l'imagination : autour du *Salon de 1859* de Baudelaire » [en japonais], in éd. Yasuo Kobayashi et Hisaki Matsuu-ra, *Image – L'intensité de l'invisible*, 2000, notamment p. 110–113 ; Hajime Ogino, « Le “réalisme” dans la critique d'art de Baudelaire » [en japonais], *Bulletin d'études esthétiques [Bigaku Geijutugaku Kenkyu]*, Faculté des lettres, Université de Tokyo, n° 21, 2003.

7) *Salon de 1859*, éd. citée, p. 619.

8) *Ibid.*

9) « [...] les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué [...]

(« Le public moderne et la photographie ») est donc indispensable pour constituer, avec une mise au point de sa théorie de l'« imagination » (« La reine des facultés » et « Le gouvernement de l'imagination »), l'introduction dans le *Salon de 1859*.

Avec Baudelaire, Delacroix, La Sizeranne, et aussi Bergson, revisitons d'abord la polémique d'autrefois. Cela nous permettra ensuite de savoir si cette tradition a eu une grande influence sur Proust, ou bien l'esthétique de celui-ci a fini par rompre avec elle.

Baudelaire : le paysage découpé

En parlant de cette école réaliste, Baudelaire songeait sans doute surtout à l'essor du paysage auquel il consacre un chapitre de son *Salon* (« Le paysage »)¹⁰. Baudelaire explique celle-ci en ces mots : « ils [les paysagistes] ouvrent une fenêtre, et tout l'espace compris dans le carré de la fenêtre, arbres, ciel et maison, prend pour eux la valeur d'un poème tout fait¹¹. » Une telle manière, on pourrait aisément la rapprocher du procédé photographique¹². Mais la reproduction photographique du réel ne fait pas de « poème » ; le poète des *Fleurs du mal* montre la différence en usant de la métaphore du dictionnaire : « ils prennent le dictionnaire de l'art pour l'art lui-même ; ils copient un mot du dictionnaire, croyant copier un poème. Or un poème ne se copie jamais : il veut être composé¹³. » Cependant le principe de la métaphore n'est pas cohérent, car il y recourait aussi dans sa théorie de l'imagination, mais c'était alors le dictionnaire lui-même que les pay-

à l'appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare. » (*Ibid.*, p. 618.)

10) Voir sur ce point H. Ogino, art. cité, p. 117.

11) *Salon de 1859*, éd. citée, p. 661.

12) C'est ce que fait Peter Galassi, *Before Photography – Painting and the Invention of Photography*, New York : The Museum of Modern Art, 1981, p. 27–28.

13) *Salon de 1859*, éd. citée, p. 661.

sagistes dénués d'imagination copiaient : « Ceux qui n'ont pas d'imagination copient le dictionnaire¹⁴⁾. » Par ailleurs Baudelaire exprime la « formule principale » de son esthétique comme suivant, plus conformément au langage de l'art visuel : « Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative ; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer¹⁵⁾. » L'univers visible pour le peintre est donc comme un dictionnaire pour le poète.

La métaphore du dictionnaire vient de Delacroix ; le poète se souvient que le peintre lui répétait : « La nature n'est qu'un dictionnaire¹⁶⁾ ». Elle apparaissait d'ailleurs déjà dans le *Salon de 1846*. La conception de la nature comme un dictionnaire, réduisant celle-ci en composants possibles de l'œuvre, la subordonne à l'imagination de l'artiste, et sous-entend diverses interventions de ce dernier pendant la création. L'artiste compose des éléments de la nature, et avant cela choisit dans ce dictionnaire ceux qui sont nécessaires. L'essentiel est donc de savoir trouver ce qu'il faut, autrement dit, *sacrifier* le reste¹⁷⁾. En ce sens, Delacroix s'oppose à son faux compagnon : Hugo – « trop matériel, trop attentif aux superficies de la nature¹⁸⁾ ». Dans ses poèmes « il n'y a rien à deviner » ; « il n'omet pas un brin d'herbe ni un reflet de réverbère¹⁹⁾ », contrairement au peintre, « essentiellement créateur », dans le tableau de qui rien n'est mis au hasard, « tout a sa raison d'être²⁰⁾ ».

14) *Ibid.*, p. 624–625.

15) *Ibid.*, p. 627.

16) *Ibid.*, p. 624.

17) *Salon de 1846, Œuvres complètes*, éd. citée, t. II, p. 434 : « L'exercice d'une dominante n'a légitimement lieu qu'au détriment du reste. Un goût excessif nécessite les sacrifices, et les chefs-d'œuvre ne sont jamais que des extraits divers de la nature. »

18) *Ibid.*, p. 432.

19) *Ibid.*, p. 431.

20) *Ibid.*, p. 432.

Défendant ainsi l'idéalisme de Delacroix contre le réalisme trop matériel de Hugo, Baudelaire décrivait, dans le *Salon de 1846*, les rapports interdépendants entre les éléments du tableau, leur soumission à l'ensemble : c'est comme une « machine » « où un ton est toujours destiné à en faire valoir un autre ; où une faute occasionnelle de dessin est quelquefois nécessaire pour ne pas sacrifier quelque chose de plus important²¹⁾. » Le passage implique que l'œuvre crée un système autonome, indépendant de la réalité extérieure. Exaltant l'autonomie de l'œuvre et son unité préméditée, repoussant le Hugo « compositeur de décadence ou de transition²²⁾ », Baudelaire annonçait la « théorie de la décadence » qui contribuera une quarantaine d'années plus tard la réputation de Paul Bourget. Bourget décrira le style de décadence comme un mouvement incessante de décomposition de l'unité du livre en unités linguistiques de plus en plus petites : allant du livre à la page, de la page à la phrase, de la phrase au mot²³⁾. Ce qu'entend Baudelaire par composition « poétique » est évidemment un mouvement inverse, qui va d'un mot vers l'unité organique d'une œuvre²⁴⁾. On pourrait parler ici aussi d'un « structuralisme avant la lettre » qu'Antoine Compagnon voyait dans l'idéal de la structure organique que le XIX^e siècle avait de l'œuvre d'art²⁵⁾.

Entretemps, en 1851, dans *La Lumière*, la première revue spécialisée de

21) *Ibid.*

22) *Ibid.*, p. 431.

23) « Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot. » (Paul Bourget, « Charles Baudelaire », *Essais de psychologie contemporaine* (1883), coll. Tel, Gallimard, 1993, p. 14.)

24) Pourtant le poème en prose de Baudelaire représentera à son tour pour Bourget, d'après Antoine Compagnon, « le paradigme de la décadence en littérature » (*Proust entre deux siècles*, Seuil, 1989, p. 40).

25) A. Compagnon, *op. cit.*, p. 41.

la photographie en France fondée la même année, le critique d'art Francis Wey avait fait remarquer l'importance de la « théorie des sacrifices » en peinture, mais désormais pour trouver une condition nécessaire pour que le statut artistique de la photographie soit reconnu²⁶⁾. En 1855, l'Exposition universelle de Paris admet la photographie au palais de l'Industrie, puis en 1859, celle-ci a sa place dans le Salon des beaux-arts, ce qui donne au poète de s'exprimer contre la tendance réaliste de l'art contemporain. Baudelaire est maintenant face à un nouvel adversaire, même s'il semble défendre toujours le même idéal de l'art, avec la même métaphore qu'en 1846 : les peintres paysagistes ne savent pas utiliser correctement le « dictionnaire » ; ils ne sélectionnent les éléments de leur tableau ni ne les organisent.

Toutefois Baudelaire reconnaît ici qu'un « mot » copié (qui n'est qu'un élément) peut se faire passer pour une œuvre d'art (qui est plus qu'un élément). Cela reviendrait à dire que, pour qu'il y ait une impression d'unité artistique, la « composition » n'est pas tout à fait indispensable. Si le paysage découpé peut devenir plus qu'un élément, la comparaison entre lui et un mot du dictionnaire ne peut pas être juste. Le problème n'est donc pas le manque de composition, mais plutôt que ce mode photographique de présentation du réel, difficile à définir, mais qui avait eu une certaine portée au milieu du XIX^e siècle, semble entrer en rivalité avec la « composition dans le sens poétique du mot²⁷⁾ » – l'art qui appartiendrait plus dignement et plus exclusivement à l'artiste.

Donc on a lieu de considérer que l'impact de ce que Roland Barthes a appelé la « révolution anthropologique²⁸⁾ » de la photographie, qui réalise

26) Francis Wey, « Théorie du portrait », I et II, *La Lumière* 27 avr. et 4 mai 1851 ; cité dans *La Photographie en France*, éd. citée, p. 117–121.

27) *Salon de 1859*, éd. citée, p. 624.

28) Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *L'Obvie et l'obtus – Essais critiques III*, Point-Essais, Seuil, 1982, p. 35.

une transmission de l'information par un « message sans code²⁹⁾ », était bien la réalité du XIX^e siècle. D'un côté, le message photographique « naturel », qui « n'est que syntagme », « associ[ant] les éléments sans système³⁰⁾ » (le paysage découpé dans la fenêtre) ; il enregistre la réalité mécaniquement (sans interpréter), et est donc considéré comme objectif et impersonnel, d'où une certaine séduction auprès du public, ce qui agaçait le poète (« «Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés !), l'art, c'est la photographie³¹⁾» »). De l'autre, le message « codé » de l'art à proprement parler, constitué à l'aide de signes discontinus et de règles de transformation (c'est-à-dire, d'un lexique : nature-dictionnaire), conformément à un plan cohérent et prémédité³²⁾.

La raison d'être des arts anciens ne semble désormais qu'à chercher du côté de la convention ou de certaines lois. Qu'il s'agisse des adversaires de la photographie ou de certains critiques qui admettent le statut artistique de celle-ci, le vrai enjeu de la polémique ne consistait sans doute pas autant à savoir si la (une) photographie est un art, qu'à redéfinir et à revaloriser cet acte qu'est la production artistique, contre le mode nouveau de représentation qui avait été introduit par la photographie.

Delacroix: l'heureuse impuissance de notre œil

De toute façon, Baudelaire affirme que la connaissance du « dictionnaire » n'est qu'une de ces facultés subordonnées à l'imagination, qui, pour un grand peintre comme Delacroix, ne sont que « les très humbles ser-

29) Roland Barthes, « Le message photographique », *L'Obvie et l'obtus*, éd. citée, p. 11.

30) « Rhétorique de l'image », éd. citée, p. 41.

31) *Salon de 1859*, éd. citée., p. 616.

32) Voir « Le message photographique », éd. citée, p. 10–13 ; « Rhétorique de l'image », éd. citée, p. 33–37.

vantes » de cette « faculté unique et supérieure³³⁾ ». On se souvient que dans « Le public moderne et la photographie », Baudelaire écrit aussi que le « véritable devoir » de la photographie est d'être « la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante³⁴⁾ ». On peut alors se demander s'il ne pensait pas, en évoquant le « dictionnaire » de Delacroix, à des photographies que le peintre utilisait comme études préparatoires à ses tableaux³⁵⁾.

En effet, Delacroix abordait ce sujet et comparait lui-même le daguerréotype au dictionnaire dans un article, paru en 1850, de *La Revue des deux mondes*. Il reconnaît ici le mérite de recourir au daguerréotype « pour redresser les erreurs de l'œil », mais quant à « ces artistes qui, au lieu de prendre le daguerréotype comme un conseil, comme une espèce de dictionnaire, en font le tableau même », ils ne seraient qu'« une machine attelée à une autre machine », alors que « dans la peinture, c'est l'esprit qui parle à l'esprit et non la science qui parle à la science³⁶⁾. » D'autant plus que le daguerréotype n'est qu'une copie fautive : ne présente-t-il pas par exemple « les malencontreuses exactitudes de la perspective rigoureuse » que notre œil, lui, corrige *in situ* et « à notre insu » ?

En septembre 1859 – soit quelques mois après la parution du *Salon de Baudelaire*³⁷⁾ –, dans son journal cette fois, Delacroix reproche à la photogra-

33) *Salon de 1859*, éd. citée, p. 625. Voir aussi, *ibid.*, p. 627 : « De même que bien connaître le dictionnaire n'implique pas nécessairement la connaissance de l'art de la composition, et que l'art de la composition lui-même n'implique pas l'imagination universelle, ainsi un bon peintre peut n'être pas un grand peintre. Mais un grand peintre est forcément un bon peintre, parce que l'imagination universelle renferme l'intelligence de tous les moyens et le désir de les acquérir. »

34) *Ibid.*, p. 618.

35) Sur Delacroix et la photographie, voir Aaron Scharf, *Art and Photography*, rééd., Penguin Books, 1983, p. 119–125.

36) Eugène Delacroix « Revue des arts », *La Revue des deux mondes*, sept. 1850 ; cité dans *La Photographie en France*, éd. André Rouillé, Macula, 1989, p. 405.

37) Dans la *Revue française*, juin-juillet 1859.

phie son manque de « composition ». Le peintre, même « le réaliste le plus obstiné », emploie « certaines conventions de composition ou d'exécution » ; il se distingue pour cela d'un photographe :

S'il est question de la composition, il ne peut prendre un morceau isolé ou même une collection de morceaux pour en faire un tableau. Il faut bien circonscrire l'idée, pour que l'esprit du spectateur ne flotte pas sur un tout nécessairement découpé ; sans cela, il n'y aurait pas d'art. Quand un photographe prend une vue, vous ne voyez jamais qu'une partie découpée d'un tout [...] ; vous ne pouvez que supposer un ensemble dont vous ne voyez qu'une portion qui semble choisie au hasard³⁸⁾.

La photographie n'est qu'« une partie découpée d'un tout », au lieu d'être un ensemble composé ; certes cet ensemble peut très bien être « supposé » ensuite par chaque spectateur, mais dans ce cas, l'esprit « flotte » inévitablement sur le tableau. Il faut qu'il soit déjà là au moment de l'exécution, ce qui est pour Delacroix comme pour Baudelaire une condition nécessaire pour qu'il y ait un art³⁹⁾.

38) E. Delacroix, *Journal*, 1^{er} septembre, 1859 ; cité dans *La Photographie en France*, éd. citée, p. 270.

39) A. Bonnardot avait déjà écrit dans un article paru dans la *Revue universelle des arts* (1856) : « Sans fausser la nature, l'imagination de l'artiste la décore simultanément de mille harmonies qu'elle n'offre en réalité que tour à tour. L'instrument de Daguerre n'expose à l'œil et à la pensée qu'une seule page, et jamais un livre complet. Sur la toile du grand artiste on discerne plus de beautés, de mouvements, de contrastes, que n'en perçoit la vision matérielle. La réalité fixée mécaniquement porte nécessairement le cachet de son origine : elle manque d'âme, elle présente à l'esprit qu'une idée, elle n'existe que dans le temps présent. L'art sait joindre au présent le sentiment du passé et de l'avenir, il fait rêver, il fait naître en nous des pensées multiples. » (*Revue universelle*

Mais, comme c'était déjà le cas de Baudelaire, le vrai problème n'est pas tant dans la fragmentation que dans la plénitude excessive. L'essentiel est d'éviter de voir tous les détails de la nature. Delacroix souligne ici l'« heureuse impuissance » de « notre œil » – organe fidèle à « notre imagination⁴⁰⁾ » :

Devant la nature elle-même, c'est notre imagination qui fait le tableau : nous ne voyons ni les brins d'herbe dans un paysage, ni les accidents de la peau dans un joli visage. Notre œil, dans l'heureuse impuissance d'apercevoir ces infinis détails, ne fait parvenir à notre esprit que ce qu'il faut qu'il perçoive⁴¹⁾.

Faisant jouer le même antagonisme détail/ensemble, récusant le réalisme grossier qui reproduit jusqu'aux « brins d'herbe dans un paysage », mettant en valeur la nécessité des sacrifices en peinture, ce texte de Delacroix nous semble rester, à son tour, dans le droit-fil de la critique que son ami poète adressait à Hugo en 1846, en empruntant d'abord au peintre la métaphore du dictionnaire. Exception faite de ce travail involontaire de l'œil.

des arts, oct. 1855-mars 1856 ; cité dans *La Photographie en France*, éd. citée, p. 252.)

40) L'« imagination » chez Delacroix est, comme chez la plupart de ses contemporains, comme d'ailleurs chez Proust, *reproductrice*, non pas *créatrice* : c'est une évocation, non une invention (voir notre article : « Le rayon du soleil : le thème solaire et la structure du roman proustien », *Revue de Hiyoshi. Langue et littérature françaises*, n° 70, 2020, p. 172). Par contre, dans la théorie de l'imagination telle qu'on la voit dans le *Salon de 1859*, et qui s'était développée après 1846, Baudelaire fait peu de cas de souvenirs personnels (voir notre article : « Littérature et photographie : l'imagination baudelairienne et la stratégie de la métaphore », *Cahier d'études françaises*, Université Keio, n° 20, 2015).

41) E. Delacroix, *op. cit.*, p. 270.

Les sacrifices ne font pas que diminuer ; ils sont plutôt un point de départ d'un autre processus qui augmente l'intensité de l'effet, car, pour le Baudelaire de 1846, les éléments fournis par le dictionnaire ne sont pas ceux qui n'attendent que d'être « composés », mis en rapport entre eux, pour se transformer en une œuvre :

Pour E. Delacroix, la nature est un vaste dictionnaire dont il roule et consulte les feuilles avec un œil sûr et profond ; et cette peinture, qui procède surtout du souvenir, parle surtout au souvenir. L'effet produit sur l'âme du spectateur est analogue aux moyens de l'artiste⁴²⁾.

Les mots trouvés dans le dictionnaire seraient associés à des souvenirs personnels de l'artiste. Et les « moyens » que celui-ci tire de sa propre mémoire donneront un « effet analogue » sur le spectateur ; c'est ainsi que sa peinture « parle surtout au souvenir » de ce dernier. Ce mouvement psychologique amène l'œuvre vers une subjectivité globale :

Sacrifiant sans cesse le détail à l'ensemble, et craignant d'affaiblir la vitalité de sa pensée par la fatigue d'une exécution plus nette et plus calligraphique, il jouit pleinement d'une originalité insaisissable, qui est l'intimité du sujet⁴³⁾.

Procédant du souvenir de l'artiste, produisant l'effet voulu sur l'âme du spectateur, englobant enfin toute cette communication temporelle ou intersubjective, l'œuvre dont Baudelaire parle ici est une œuvre ouverte, qui dépasserait sa dimension matérielle et même les individus.

Chez Delacroix, ce processus de sélection et d'associations, qui a été in-

42) *Salon de 1846*, éd. citée, p. 433.

43) *Ibid.*, p. 433–434.

tellectuel ou sentimental chez le Baudelaire de 1846, est assimilé à un processus, qui est dans un premier temps tout à fait optique, et qui s'exerce dans l'œil. Il se prolonge ensuite dans « un travail particulier » que notre esprit exerce, toujours, « à notre insu » :

[Notre esprit] fait encore, à notre, insu, un travail particulier ; il ne tient pas compte de tout ce que l'œil lui présente ; il rattache à d'autres impressions antérieures celles qu'il éprouve et sa jouissance dépend de sa disposition présente. Cela est si vrai que la même vue ne produit pas le même effet, saisie sous des aspects différents⁴⁴.

Rivalité avec la photographie, le besoin de montrer que l'homme est capable de mieux représenter la réalité que son adversaire, rapproche l'homme paradoxalement de plus en plus d'un instrument qui voit et qui se souvient. Le phénomène se constate assez généralement⁴⁵.

44) E. Delacroix, *op. cit.*, p. 270. Dans ce passage du *Journal* de Delacroix (le 28 avril 1854), il est question de la sélection et de l'« idéalisation » par la mémoire : « En réfléchissant sur la fraîcheur des souvenirs, sur la couleur enchantée qu'ils revêtent dans un passé lointain, j'admire ce travail involontaire de l'âme qui écarte et supprime, dans le ressouvenir de moments agréables, tout ce qui en diminuait le charme, au moment où on les traversait. Je comparais cette espèce d'idéalisation, car c'en est une, à l'effet des beaux ouvrages de l'imagination. Le grand artiste concentre l'intérêt en supprimant les détails inutiles ou repoussants ou sots ; sa main puissante dispose et établit, ajoute ou supprime, et en use ainsi sur des objets qui sont siens ; il se meut dans son domaine et vous y donne une fête... » (Cité dans Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie*, Édition de l'Etoile, 1982, p. 82.)

45) Voir notre article : « Littérature et photographie : l'imagination baudelairienne et la stratégie de la métaphore », *Cahier d'études françaises*, Université Keio, n° 20, 2015, p. 78–79.

La Sizeranne : l'œil humain a changé

Dans l'article intitulé « Le photographe et l'artiste », Robert de La Sizeranne écrit encore en 1893, en citant Delacroix : « on consulte un dictionnaire, – le mot est de Delacroix, – où l'artiste va retremper ses impressions fugitives ou plutôt leur donner une sorte de confirmation⁴⁶⁾ », toujours pour rappeler la hiérarchie entre art et photographie, comme Baudelaire le faisait en 1859 : « qu'on dise de la photographie dans l'art ce que Boileau disait, en poésie, de la rime : “qu'elle est une esclave et ne doit qu'obéir⁴⁷⁾.” » De plus il décrit la manière dont le paysagiste contemporain compose son tableau, presque dans les termes du Baudelaire du *Salon de 1859* : « Or, vous savez ce qu'un artiste de 1893 voit dans la nature : ce qui peut tenir entre les chambranles d'une fenêtre, comme cela s'arrange et avec toutes les inélégances qu'un hasard facétieux peut apporter dans la composition⁴⁸⁾. »

En s'apercevant que l'émergence du paysage réaliste ne date que de « la veille même des découvertes de Daguerre⁴⁹⁾ », La Sizeranne rattache ces deux nouveautés, comme Baudelaire plus de trente ans avant. Mais il sent plus fortement encore la gravité de la situation. Ce n'est pas seulement la composition, mais notre façon de voir qui est à présent sous l'influence du mode nouveau de la représentation du paysage : « C'étaient là des sujets qu'autrefois non seulement on n'eût pas représentés, mais que l'on n'eût pas vus, à proprement parler⁵⁰⁾. » À notre insu, affirme le critique, « l'œil humain

46) Robert de La Sizeranne, « Le photographe et l'artiste », *La Revue des deux mondes*, 15 février 1893, p. 856.

47) *Ibid.* Cf. « Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant, ou sublime./Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime :/L'un l'autre vainement ils semblent se haïr :/ La rime est une esclave, et ne doit qu'obéir. » (Nicolas Boileau, *L'Art poétique*, Chant I, *Satires, Epîtres, Art poétique*, coll. Poésie, Gallimard, 1985, p. 228.)

48) « Le photographe et l'artiste », art. cité, p. 842.

49) *Ibid.*, p. 841.

50) *Ibid.*, p. 842

a changé⁵¹⁾. » De manière intéressante, tout en reconnaissant que le paysage de ce genre ou la peinture réaliste existaient chez les Hollandais, les Anglais, les Flamands et les Espagnols, le critique traite en bloc ces écoles comme de simples anecdotes de l'histoire de la peinture européenne⁵²⁾. Il semble que seules les peintures italiennes et françaises comptent pour lui. Mais en réalité, c'est en Hollande du XVII^e siècle qu'était né le type nouveau de la perspective qui annonçait la vision photographique du XIX^e siècle. Le changement de l'œil avait commencé donc bien avant la photographie⁵³⁾.

Le critique résume savamment au début de l'article les services rendus par la photographie dans différents domaines du savoir : il mentionne les photographies de police, astronomiques, aériennes, médicales, etc. La Troisième République était entrée dans « une ère de développements et de *systématisations* » des applications scientifiques du nouveau médium⁵⁴⁾. La Sizeranne avertit que celui-ci commence maintenant à « rendre service » à l'esthétique. En effet, l'objectif de l'appareil commence déjà à voir à notre place. La Sizeranne évoque le choc provoqué par le livre d'Eadweard Muybridge qui avait paru en 1887 : *Animal Locomotion* – « cet énorme procès-verbal de toutes les attitudes humaines et animales » qu'il qualifie de « plus formidable réquisitoire que puisse dresser contre l'art des anciens le réalisme contemporain⁵⁵⁾ », car ses travaux démontrent « l'ignorance de la plupart des

51) *Ibid.*, p. 840.

52) *Ibid.*, p. 841.

53) Voir Peter Galassi, *Before Photography – Painting and the Invention of Photography*, New York : The Museum of Modern Art, 1981.

54) *Histoire de la photographie*, éd. citée, p. 71. Sur ce sujet, voir aussi Monique Sicard, *L'Année 1895 – L'image écartelée entre voir et savoir*, Les Empêcheurs de penser en rond, 1994, notamment ch. 1.

55) « Le photographe et l'artiste », art. cité, p. 848. Le nom d'Étienne-Jules Marey apparaît en passant : « D'autant que nos compatriotes n'ont pas voulu demeurer en arrière dans une si belle aventure. M. le docteur Marey, de l'Institut, a vu dans ces recherches un précieux moyen de déterminer scientifiquement

peintres de chevaux et la fausseté des attitudes qu'ils ont données à ces animaux⁵⁶⁾ ».

Comme les critiques des années 1850, La Sizeranne insiste sur l'autonomie de « la vérité esthétique » par rapport à « la vérité mathématique » : « les images esthétiques s'adressent aux yeux et au sentiment des hommes et non pas à leur entendement⁵⁷⁾ ». Pourtant, même si Baudelaire méprisait « le goût exclusif du Vrai », même si on séparait clairement l'art de la science, en mettant « la vérité dans l'art » au-dessus de l'« exactitude mathématique », dans l'art également, en quelque sorte, le voir était toujours associé au savoir. La génération précédente de la critique pouvait encore croire que ce que le peintre voyait et ce que la photographie lui montrait était la même nature ; la différence devait consister seulement dans la qualité du rendu. Les images de Muybridge ébranlent désormais le fondement de cette vérité dans l'art⁵⁸⁾.

les lois de la locomotion. » (*Ibid.*) Quatre ans plus tard, dans « La photographie, est-elle un art ? », La Sizeranne reprend le sujet et fait allusion aux travaux que Marey avait effectués avec son « fusil photographique », instrument qui avait connu sa première mise au point en 1882.

56) *Ibid.* La Sizeranne compare *Le Derby d'Epsom* de Géricault : « ces cavales [...] glissant ventre à terre, au galop de leurs quatre membres allongés », et un tableau de Aimé Morot « au Luxembourg » : « ces animaux suspendus en l'air dans le quatrième temps du galop, les quatre pieds rassemblés sous le ventre » (p. 842). Sur l'art et la photographie du mouvement, ainsi que la controverse suscitée par celle-ci, voir entre autres Aaron Scharf, *Art and Photography*, rééd., Penguin Books, 1983, ch. 9 ; Marta Braun, *Picturing Time – The Work of Étienne-Jules Marey (1830–1904)*, Chicago and London : The University of Chicago Press, 1992, p. 264 et suiv.

57) « Le photographe et l'artiste », art. cité, p. 851. Ces termes nous rappellent la phrase de Delacroix que nous avons citée plus haut : « dans la peinture, c'est l'esprit qui parle à l'esprit et non la science qui parle à la science. »

58) Ainsi que le note Sara Danius, les expérimentations de Marey et de Röntgen démontraient que les sens humains, notamment l'œil, se dissociaient dorénavant de la catégorie de vérité. (*The Senses of Modernism – Technology, Perception, and Aesthetics*, Ithaca and London : Cornell University Press, 2002,

Qui plus est, elles ouvrent un champ de savoir absolument nouveau et inaccessible aux sens humains, d'où découle une beauté inédite de l'invisible :

Lorsqu'on feuillette les pages des albums de M. Muybridge, lorsqu'on pénètre ainsi peu à peu dans le mystère des tableaux que la nature déroule trop vite sous nos yeux pour que ceux-ci les puissent contempler, on éprouve des impressions très diverses et très contradictoires. Il y a là des tournures d'un galbe exquis et des postures d'un grotesque achevé⁵⁹⁾.

La Sizeranne en est à la fois inquiet et séduit, et parfois il ne le cache pas. Mais comment défendre alors le critère de la beauté qui voulait la concordance entre l'image et la perception humaine ?

La Sizeranne rapproche de la chronophotographie les sciences humaines positivistes qui ne font, selon lui, que « *décomposer le mouvement* d'un caractère, d'une époque, d'une nation⁶⁰⁾ ». La chronophotographie représente

p. 19 et suiv. Voir aussi Monique Sicard, *op. cit.*, ch. 2.

59) « Le photographe et l'artiste », art. cité, p. 849. C'est ici que La Sizeranne nomme, dans la note, le livre de Muybridge.

60) « *Décomposer le mouvement* ! Comme c'est bien là le mot d'ordre de toute notre école critique ! Comme M. Muybridge et ses émules ont bien compris le besoin où nous sommes des enquêtes de détails et des dissections de morceaux ! Quelle mystérieuse affinité entre les diverses branches de la curiosité humaine dans la même saison ! Nos historiens, nos psychologues, que font-ils autre chose que de *décomposer le mouvement* d'un caractère, d'une époque, d'une nation ! On prend, un par un, les épisodes de cette époque, les phases de ce caractère ; on nous montre successivement, les uns après les autres, mais divisés à l'infini, des fragmens d'idées, des tronçons de volontés, séparés, inédits, inconnus, isolés comme les vestiges à fleur d'eau de quelque continent englouti et l'on nous dit ensuite : voilà le grand homme ! voilà le peuple ! voilà

ainsi par excellence cette manie de l'analyse quitte à oublier la synthèse : « On croit être plus vrai parce qu'on a regardé moins loin, parce qu'on s'est privé du secours de l'observation naturelle pour n'employer que des machines ! On fait de la chronophotographie⁶¹⁾. » Selon Antoine Compagnon, la critique de la décadence recourait souvent à des métaphores oculaires, en reliant la vision des artistes décadents à un trouble de l'œil, en les qualifiant, par exemple, de « myope⁶²⁾ ». De même, la décomposition du mouvement devient pour La Sizeranne un emblème de la vision analytique de l'époque positiviste.

Avec les antagonismes anciens – science et art, détail et ensemble – familiers aux discours esthétiques du XIX^e siècle, s'articule, pour La Sizeranne, l'opposition entre l'instant immobile et le mouvement, ou celle de la « photographie instantanée⁶³⁾ » qui immobilise et de l'œil humain qui fait la synthèse. Dans « La photographie, est-elle un art ? » (1897), La Sizeranne dira :

Ici, la vérité de la science est une vérité de détail ; la vérité de l'art est

l'époque ! voilà le monde ! » (*Ibid.*, p. 852.) Cette condamnation de l'esprit analytique n'est pourtant pas tout à fait nouvelle non plus. Baudelaire écrivait déjà en 1859 : « [Notre public] n'est pas artiste, naturellement artiste ; philosophe peut-être, moraliste, ingénieur, amateur d'anecdotes instructives, tout ce qu'on voudra, mais jamais spontanément artiste. Il sent ou plutôt il juge successivement, analytiquement. D'autres peuples, plus favorisés, sentent tout de suite, tout à la fois, synthétiquement. » (*Salon de 1859, Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1975–1976, t. II, p. 616.) Baudelaire appelle le peintre soi-disant *réaliste*, trouvant le mot trop ambigu, *positiviste*. (*Ibid.*, p. 627.)

61) « Le photographe et l'artiste », art. cité, p. 853.

62) Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Seuil, 1989, p. 47.

63) *Ibid.*, p. 847 ; et aussi « La photographie, est-elle un art ? », *La Revue des deux mondes*, 1^{er} décembre 1897, p. 590.

une vérité d'ensemble. Quand le chronophotographe nous apporte une épreuve où il a noté l'une des mille phases dont se compose un mouvement, nous lui répondons : « Ceci est une partie du mouvement, – ce n'est pas le mouvement. Il est très vrai que, dans un mouvement, il y a l'attitude que vous avez découverte, mais il est non moins vrai qu'il y en a des centaines d'autres et que c'est la résultante de toutes ces attitudes, – chacune immobile durant un instant de raison, – qui forme ce qu'on appelle le mouvement. Mes yeux ne perçoivent qu'un ensemble ; votre appareil ne perçoit qu'une partie. Qui décidera qu'il perçoit la vérité, et que ce sont mes yeux qui sont dans l'erreur⁶⁴⁾ ? [...] »

Si l'art compose, la chronophotographie décompose. La vérité synthétique est alors reconquise pour l'œil humain : la plaque photographique « est “la rétine du savant” », « elle n'est pas celle de l'artiste⁶⁵⁾ ». Et le nouveau principe de synthèse, c'est maintenant le mouvement. Les sciences d'aujourd'hui ne restituent pas plus « le mouvement des esprits » que les chronophotographes « le mouvement des corps⁶⁶⁾ ».

Bergson : le mécanisme cinématographique de la pensée

Marta Braun a montré que *Matière et mémoire* (1896), *Introduction à la métaphysique* (1903) et *L'Évolution créatrice* (1907) de Bergson sont parsemés d'allusions aux travaux de Marey, même si le philosophe ne nomme jamais ce dernier⁶⁷⁾. Dans ces ouvrages en effet, la métaphore de la photogra-

64) « La photographie, est-elle un art ? », art. cité, p. 589.

65) *Ibid.*, p. 591. La « rétine du savant » est une formule célèbre de l'astronome Jules Jansen. Voir *Histoire de la photographie*, sous la direction de Jean-Claude Lemagny et André Rouillé, Larousse-Bordas, nouvelle éd., 1998, p. 7.

66) « Le photographe et l'artiste », art. cité, p. 853.

67) Marta Braun, *Picturing Time – The Work of Étienne-Jules Marey (1830–1904)*, Chicago and London : The University of Chicago Press, 1992, p. 278–

phie ou de l'« instantané » est omniprésente, et illustre une fausse manière de percevoir le « mouvement », en spatialisant le temps et donc échouant à saisir le véritable devenir : « Ce qui est réel, c'est le changement continu de forme : *la forme n'est qu'un instantané pris sur une transition*. [...] notre perception s'arrange pour solidifier en images discontinues la continuité fluide du réel⁶⁸⁾. »

Surtout c'est dans le dernier chapitre de *L'Évolution créatrice*, intitulé « Le mécanisme cinématographique de la pensée et l'illusion mécanistique », que Bergson systématise la comparaison, trouvant dans le « cinématographe » (pris ici au sens de « projecteur ») une analogie complémentaire pour mieux représenter le mécanisme de notre perception qui recompose artificiellement le devenir :

Nous prenons des vues quasi instantanées sur la réalité qui passe, et, comme elles sont caractéristiques de cette réalité, il nous suffit de les enfileur le long d'un devenir abstrait, uniforme, invisible, situé au fond de l'appareil de la connaissance, pour imiter ce qu'il y a de caractéristique dans ce devenir lui-même. Perception, intellection, langage précèdent en général ainsi. Qu'il s'agisse de penser le devenir, ou de l'exprimer, ou même de le percevoir, nous ne faisons guère autre chose qu'actionner une espèce de cinématographe intérieur. On résumerait donc tout ce qui précède en disant que le *mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique*⁶⁹⁾.

281. Voir aussi Sara Danus, *The Senses of Modernism – Technology, Perception, and Aesthetics*, Ithaca and London : Cornell University Press, 2002, p. 102–105.

68) Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, PUF, 156^e édition, 1986, p. 302.

69) *Ibid*, p. 305.

Le cinématographe reconstitue le mouvement avec une série de photographies immobiles, en projetant sur un écran « l'invisible mouvement de la bande cinématographique⁷⁰⁾ » qui n'existe que dans l'appareil : ce n'est pas un vrai mouvement.

La comparaison lui est venue pendant les cours sur l'*Histoire de l'idée de temps* qu'il donnait entre 1902 et 1903 au Collège de France⁷¹⁾, où il était collègue de Marey⁷²⁾. Avec la métaphore cinématographique, Bergson dit essentiellement la même chose que dans les autres passages où il n'apparaît que des photographies instantanées. C'est juste le processus de projection qui a été ajouté ; on peut dire que le « cinématographe » de Bergson projette des choronophotographies pris par l'œil sur l'écran mental. Ce n'est qu'en 1895 que la première projection publique du cinématographe des frères Lumière avait eu lieu au Grand Café à Paris. Monique Sicard note que longtemps, au moins dans le monde des scientifiques, l'invention de l'appareil était liée seul au nom de Marey et non à celui des Lumière⁷³⁾. Sans doute, comme le dit Sara Danius⁷⁴⁾, Bergson ne voyait pas de grande rupture entre la chronophotographie et la cinématographie.

Ce qui distingue Bergson de La Sizeranne ou des autres détracteurs de la photographie, c'est qu'en fin de compte, le philosophe met en question non seulement la chronophotographie, mais surtout, pour ainsi dire, le côté « photographique » de notre perception ordinaire :

[...] préoccupée avant tout des nécessités de l'action, l'intelligence, comme les sens, se borne à prendre de loin en loin, sur le devenir de la

70) *Ibid.*

71) *Ibid.*, p. 272, n. 1.

72) Voir M. Braun, *op. cit.*, p. 279.

73) Monique Sicard, *op. cit.*, p. 75–76.

74) Sara Danius, *op. cit.*, p. 104.

matière, des vues instantanées et, par là même, immobiles. [...] Ainsi se détachent de la durée les moments qui nous intéressent et que nous avons cueillis le long de son parcours. Nous ne retenons qu'eux⁷⁵⁾.

On ne peut saisir le perpétuel devenir que par l'intuition, ou par une « représentation immédiate et désintéressée », mais d'ordinaire, nous n'en retenons que « des vues instantanées ». Notre illusion consiste « à croire qu'on pourra penser l'instable par l'intermédiaire du stable, le mouvant par l'immobile⁷⁶⁾. »

Plus loin dans *L'Évolution créatrice*, on trouve un passage qui suggère des impacts récents de la chronophotographie :

Du galop d'un cheval notre œil perçoit surtout une attitude caractéristique, essentielle ou plutôt schématique, une forme qui paraît rayonner sur toute une période et remplir ainsi un temps de galop : c'est cette attitude que la sculpture a fixée sur les frises du Parthénon. Mais la photographie instantanée isole n'importe quel moment ; elle les met tous au même rang, et c'est ainsi que le galop d'un cheval s'éparpille pour elle en un nombre aussi grand qu'on voudra d'attitudes successives, au lieu de se ramasser en une attitude unique, qui brillerait en un instant privilégié et éclairerait toute une période⁷⁷⁾.

Notre œil choisit « une attitude caractéristique », tandis que la chronophotographie divise infiniment le temps et recueille arbitrairement des instants. Néanmoins, dit Bergson, la notation par l'œil et l'enregistrement par la photographie instantanée sont essentiellement de la même nature : « C'est le

75) *L'Évolution créatrice*, éd. citée, p. 273.

76) *Ibid.*

77) *Ibid.*, p. 332.

même mécanisme cinématographique dans les deux cas⁷⁸⁾ ». Bergson cite cet exemple de « la photographie instantanée » pour montrer la différence entre la science antique, qui est qualitative, et la science moderne, qui est quantitative. Le rapport de la science moderne à la science antique est analogue à celui de la chronophotographie à l'œil humain. Certes la critique de Bergson s'adresse surtout à la pensée conceptuelle de la science moderne, mais comme cette manière de concevoir la réalité remonte dans l'Antiquité : « c'est une différence de degré plutôt que de nature⁷⁹⁾. »

En 1878, Marey concluait sa conférence sur la locomotion équine en comparant quelques représentations « correctes » (en réalité, par hasard) des chevaux que l'on pouvait observer dans les frises du Parthénon avec des résultats obtenus par sa méthode graphique⁸⁰⁾. Bergson, qui évoque ici l'« attitude que la sculpture a fixée sur les frises du Parthénon », n'ignorait sans doute pas cet épisode. Celui-ci est d'ailleurs évoqué aussi dans l'article de La Sizeranne et suscite un long commentaire : « Non, les Grecs n'ont point obéi aveuglément à la nature. Parmi les poses de galop qu'ils ont remarquées, ils n'en ont choisi qu'une ou deux » qui sont mémorables ; ils ont su « tirer des réalités ambiantes, réalités qui doivent assurément envelopper l'idéal⁸¹⁾ ». Et c'est là que le critique arrive au mot probant, closant magistralement son argumentation : « on consulte un dictionnaire » ! Mais voir la nature comme un dictionnaire, c'est aussi décomposer le perpétuel devenir, dirait peut-être Bergson.

Proust: contre la décadence

Antoine Compagnon montre que de la notion d'unité organique et pré-

78) *Ibid.*, p. 331.

79) *Ibid.*

80) Voir M. Braun, *op. cit.*, p. 265–267.

81) « Le photographe et l'artiste », art. cité, p. 855.

méditée de l'œuvre d'art, mise en avant dans son essai sur Baudelaire par Bourget, mais qui se trouve en germe, comme on l'a vu, chez Baudelaire lui-même, Proust restait marqué de l'influence, en appelant par exemple son premier livre « un tout très composé⁸²⁾ », ou en affirmant : « j'omets [...] tout détail, tout fait, je ne m'attache qu'à ce qui me semble [...] déceler quelque loi générale⁸³⁾ », pour répondre ainsi indirectement aux critiques contemporaines adressées à son livre⁸⁴⁾. Dans « À propos du "style" de Flaubert » (1920), Proust regrettait toujours que « Dans *Du côté de chez Swann*, certaines personnes, même très lettrées, mécon[nussent] la composition rigoureuse bien que voilée », et annonçait qu'il bâtirait « toute [s]a théorie de l'art » sur le phénomène de la mémoire involontaire dans le dernier volume qui n'était pas encore publié, en expliquant ici, « pour [s]'en tenir au point de vue de la composition », qu'il avait « simplement pour passer d'un plan à un

82) Lettre à René Blum (*Correspondance de Marcel Proust*, éd. Philip Kolb, Plon, 1970–1993, t. XII, p. 82).

83) Lettre à Louis de Robert (*Correspondance de Marcel Proust*, éd. citée, t. XII, p. 230–231).

84) Henri Ghéon écrit après la parution de *Du côté de chez Swann* : « Il [Proust] ne prend même pas la peine d'être logique et encore moins de "composer". Cette satisfaction organique, que nous procure une œuvre dont nous embrassons d'un regard tous les membres, la forme, il nous la refuse obstinément. [...] Il écrit des "morceaux". Il place son orgueil dans le "morceau" : que dis-je ? dans la phrase. Et quand je dis morceau ou phrase, je dis mal. » (*La Nouvelle Revue française*, 1^{er} janvier 1914 ; cité dans *Du côté de chez Swann*, éd. A. Compagnon, coll. Folio, 1988, p. 454.) Dans le *Journal* de Delacroix, après la condamnation du caractère fragmentaire de la photographie, que nous avons vue plus haut, le même jour, c'est ensuite la littérature contemporaine qui fait l'objet de la critique du peintre : « Ce qui fait l'infériorité de la littérature moderne c'est la prétention de tout rendre : l'ensemble disparaît, noyé dans les détails, et l'ennui en est la conséquence. » Cette phrase marque la présence d'une idée reçue de l'époque concernant un certain type de littérature, de laquelle le compte rendu d'Henri Ghéon ferait bien partie.

autre plan usé [...] un phénomène de la mémoire » sans vraiment donner la raison pour laquelle, « au point de vue de la composition », se justifiait « ce procédé de brusque transition » qu'il avait retrouvé aussi chez Chateaubriand et Nerval⁸⁵⁾.

En tout cas, même si Proust insistait souvent sur la cohérence préalable du plan de son roman, on sait que dans sa genèse, la *Recherche* a connu un incessant changement de structure⁸⁶⁾ ; qu'elle n'était au départ qu'un récit de la matinée où le narrateur cause avec sa mère sur la méthode de Sainte-Beuve ; que l'épisode de la madeleine s'est inséré assez tardivement dans « Combray » ; que lors de la mise au net de « Combray », *Le Temps retrouvé* n'existait pas encore... Puis la naissance de l'épisode des « Intermittences de cœur » a entraîné une réorganisation fondamentale du roman, qui a alors rompu définitivement avec le projet initial du *Contre Sainte-Beuve*⁸⁷⁾. Le narrateur de *La Prisonnière*, lui, songe plutôt à une unité « rétroactivement » donnée à leurs livres par les grands écrivains du XIX^e siècle, à cette « beauté nouvelle, extérieure et supérieure à l'œuvre » qu'ils ont pu tirer d'une sorte d'« auto-contemplation » (III, 666). La genèse aléatoire n'empêche donc pas de produire une grande œuvre. Au contraire, cette « unité ultérieure, non factice » est « peut-être même plus réelle d'être ultérieure » (III, 667).

Wagner ou Balzac, dit encore le narrateur, doivent avoir connu cette « illumination rétrospective », ce « moment d'enthousiasme », en voyant ul-

85) Marcel Proust, *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, p. 598–599.

86) Voir notre article : « Le rayon du soleil : le thème solaire et la structure du roman proustien », *Revue de Hiyoshi. Langue et littérature françaises*, n° 70, 2020, p. 177–183.

87) Voir notre article : « La naissance des “Intermittences du cœur” : lire la section du voyage dans le Cahier 65 », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 38, 2008.

térieurement que « tel morceau composé à part » peut « s'intégrer au reste », en découvrant une unité « entre des morceaux qui n'ont plus qu'à se rejoindre, unité qui s'ignorait, donc vitale et non logique » (*ibid.*). Il en était précisément ainsi de la genèse de la *Recherche* elle-même. Rédaction fragmentaire et à l'improviste des brouillons, leur utilisation souvent dans un contexte éloigné du premier, reprise des morceaux destinés à d'autres ouvrages (*Jean Santeuil*, etc.), organisation sans cesse renouvelée de l'ensemble, tout cela est la façon bien connue dont travaillait notre écrivain.

Ce que Proust dit en tant que théoricien et ce qu'il fait en tant que romancier ne se coïncident pas toujours ; il arrive même qu'ils s'opposent diamétralement. La partie la plus précieuse de la théorie proustienne se trouve souvent dans la pratique du roman⁸⁸⁾, et doit être cherchée parfois dans le clivage même du roman et de la théorie. C'est seulement dans cette optique qu'on pourra trouver une bonne place historique au discours théorique proustien, au lieu d'en dégager une simple figure de disciple de l'esthétique du XIX^e siècle. Mieux, on comprendra une place particulière que Proust occupe dans l'histoire littéraire, parce que, en ce qui concerne son attitude face à la polémique sur le statut artistique de la photographie, il n'appartient ni à l'idéalisme romantique du XIX^e siècle, ni au modernisme du XX^e siècle. C'est ainsi que nous allons lire quelques passages de la *Recherche*, mais ce sera dans la seconde partie de notre article.

Pour terminer le présent article, citons ce beau passage qui se trouve tout au début de « Combray », dans la scène où le héros prépare pour sa tante Léonie une tisane, et qui nous montre le rapport qu'entretient la mémoire proustienne avec les « détails inutile » :

88) On peut parler ici avec Vincent Descombes de « philosophie du roman » (*Proust : Philosophie du roman*, Éditions de Minuit, 1987).

Le dessèchement des tiges les avait incurvées en un capricieux treillage dans les entrelacs duquel s'ouvraient les fleurs pâles, comme si un peintre les eût arrangées, les eût fait poser de la façon la plus ornementale. Les feuilles, ayant perdu ou changé leur aspect, avaient l'air des choses les plus disparates, d'une aile transparente de mouche, de l'envers blanc d'une étiquette, d'un pétale de rose, mais qui eussent été empilées, concassées ou tressées comme dans la confection d'un nid. Mille petits détails inutiles — charmante prodigalité du pharmacien — qu'on eût supprimés dans une préparation factice, me donnaient, comme un livre où on s'émerveille de rencontrer le nom d'une personne de connaissance, le plaisir de comprendre que c'était bien des tiges de vrais tilleuls, comme ceux que je voyais avenue de la Gare, modifiées, justement parce que c'étaient non des doubles, mais elles-mêmes et qu'elles avaient vieilli. (I, 50–51)

Les tiges desséchées incurvées et les fleurs fanées de tilleul que le jaunes protagoniste est fasciné de regarder sont comparées à un chef-d'œuvre d'un peintre. Mais c'est surtout l'autre comparaison, celle d'avec « un livre où on s'émerveille de rencontrer le nom d'une personne de connaissance » qui nous permet de lire ce passage comme une manifestation de l'esthétique proustienne. Parce que c'est elle qui, dans cette description « en apparence poétique, en réalité symbolique », ainsi que le note Philippe Lejeune, souligne un aspect du tilleul comme « symbole de la survie du passé dans le présent », et aide à le faire entrer « en résonance avec le jeu des Japonais évoqué plus haut et donc avec l'épisode de la réminiscence lui-même⁸⁹⁾ ». Le plaisir du garçon qui s'aperçoit que « c'était bien des tiges de vrais tilleuls, comme ceux que je voyais avenue de la Gare » annonce en effet le bonheur que sent

89) Philippe Lejeune, « Écriture et sexualité », *Europe*, février-mars 1971, p. 115.

le buveur de thé devant la résurrection de « tout Combray et ses environs » (I, 47) de sa tasse.

Or ce sont les « mille petits détails inutiles » que lui présentent diverses formes des tiges et des feuilles et qu'une « préparation factice » omettrait normalement, qui permettent à l'enfant d'en faire des signes authentiques qui renvoient au réel, non pas arbitrairement comme dans le langage, mais matériellement, puisqu'elles ne sont pas des copies (« doubles »), mais des traces, dont les apparences sont forcément « modifiées » au lieu d'être ressemblantes. Cette « prodigalité » rappellerait surtout l'une des caractéristiques de la mémoire involontaire, qui, dans *Le Temps retrouvé*, fera comprendre au narrateur :

[...] la moindre parole que nous avons dite à une époque de notre vie, le geste le plus insignifiant que nous avons fait était entouré, portait sur lui le reflet de choses qui logiquement ne tenaient pas à lui, en ont été séparées par l'intelligence qui n'avait rien à faire d'elles pour les besoins du raisonnement [...] (IV, 448)

Sous une apparence anodine de l'éloge de la « charmante prodigalité du pharmacien », Proust cherche à proposer un modèle esthétique non artificiel, exempt de tout arbitraire, justement comme quand il plaide dans *La Prisonnière* pour une « unité ultérieure, non factice » des œuvres du XIX^e siècle. Cependant cette fois, non pour découvrir une unité profonde de l'œuvre d'art, mais pour retrouver le vrai passé. Au travail habituel de l'intelligence, l'art substituera alors une vie plus authentiquement représentée, et peut-être mieux construite.

Mais cet éloge de détails et ce souci de la référence au réel nous obligent de nous demander si l'esthétique proustienne n'est de nature à s'opposer à l'idéalisme de Baudelaire, de Delacroix, de La Sizeranne, tel que nous

l'avons analysé plus haut, c'est-à-dire, à leur théorie du sacrifice et de l'unité autonome de l'œuvre d'art ; si cette influence, bien que le discours esthétique proustien en soit souvent marqué, ne reste pas au niveau du vocabulaire, celui-ci étant loins d'exprimer sa pensée de manière satisfaisante.

Si Proust présente, dans *Le Temps retrouvé*, comme un contre-modèle de son esthétique une « exposition de photographies », son mépris envers le nouveau médium ne s'assimile pas aux lieux communs du XIX^e siècle. Évidemment, pour lui, la photographie ne représentait pas la même chose que pour Baudelaire et Delacroix. Au début du XX^e siècle, elle devenait banale : on était entré dans l'ère de la reproductibilité technique. Par contre on savait désormais comment les images s'enregistrent dans l'appareil, puis se développent dans la chambre noire ; il était même possible d'assister au développement. On pouvait maintenant comparer tout le processus photographique à l'activité de la mémoire humaine. Il n'est donc pas étonnant que Proust revienne à la métaphore photographique. Nous avons déjà montré comment il a trouvé dans des clichés non développés une image par excellence de la mémoire obscure, au dernier moment de la genèse du *Temps retrouvé*⁹⁰.

Proust ne se moquait pas de ces « instantanés » de Venise à cause de leur nature fragmentaire, de leur manque de composition ou des détails excessifs qu'ils comportent, mais parce qu'il savait que ces images en série peuvent donner, au contraire, une fausse impression de l'ensemble. Elles sont récusées au même titre que ce « livre d'images » ou ce « cahier d'aquarelles prises dans les divers lieux » qui satisfait un « plaisir égoïste de collectionneur » quand on le feuillette. Elles constituent une « mémoire uniforme » (IV, 448) — « ennuyeuse » (IV, 443) — et ne permettent pas de retrouver la « différence, purement matérielle » (IV, 445), « différence qu'il y a entre chacune des impressions réelles » (IV, 448), dont la reconstitution exacte est propre à

90) Voir notre article : « Proust et la photographie : la chambre noire de la Recherche », *Revue de Hiyoshi. Langue et littérature françaises*, n° 69, 2019.

l'expérience de la réminiscence.

Roland Barthes a fait remarquer justement la présence de « détails inutiles » qui résiste à la structure du récit dans la littérature réaliste, pour montrer comment ils servent à y introduire un « effet de réel »⁹¹⁾. Évidemment, il serait absurde de ranger Proust aux côtés des réalistes du XIX^e siècle, mais tous les détails minutieux qui entourent l'expérience de la réminiscence créent, tout de même, un effet analogue, sauf qu'ils se rapportent plutôt au passé « perdu » qu'à la réalité. Or Barthes attire notre attention sur le fait que l'essor de la littérature réaliste et la règne de l'histoire « objective » sont à peu près contemporains, à quoi on peut ajouter la photographie, le reportage, les expositions, le tourisme :

Tout cela dit que le « réel » est réputé se suffire à lui-même, qu'il est assez fort pour démentir toute idée de « fonction », que son énonciation n'a nul besoin d'être intégrée dans une structure et que l'avoir-été-là des choses est un principe suffisant de la parole⁹²⁾.

Que l'on les range sous l'étiquette du « réalisme » ou non, la littérature proustienne et la photographie peuvent donc avoir un même objectif : elles sont toutes les deux à la recherche du réel et en ce faisant, résistent à la structure. La photographie ne pourrait pas être un ennemi de la littérature proustienne.

Il faut bien noter aussi que la théorie littéraire du narrateur proustien, du moment que le livre qu'il a enfin réalisé est une sorte d'autobiographie, doit être très différente de la théorie du roman ou même de la théorie littéraire en général. Si Proust, lui, est un romancier, comme il présente sa théorie le plus

91) Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968.

92) *Ibid.*, p. 88.

souvent à l'intérieur de son roman, il partagerait naturellement le souci autobiographique de ce dernier, sans compter que la vie du narrateur se superpose largement à celle du romancier. Le projet autobiographique de la *Recherche* contient une conscience historique : bien qu'il soit personnel, il demande au narrateur de travailler comme un historien de son propre passé.