

Sara Guindani\*

*Proust à la Salpêtrière:  
entre cliché photographique et cliché social*

ABSTRACT:

Cet article souhaite prendre en considération deux aspects de l'œuvre de Proust qui ont jusqu'ici été pensés séparément: tout d'abord, la passion dévorante de Marcel Proust pour la photographie, déjà étudiée par Brassai, Mieke Bal et Jean-François Chévrier entre autres. Deuxièmement, nous nous pencherons sur l'influence que la culture médicale de son temps a pu exercer sur l'écrivain, notamment grâce à son milieu familial. Nous prendrons en analyse l'impact que la photographie médicale de l'époque a pu avoir sur l'écriture de la *Recherche*. La représentation du corps – et plus particulièrement, des corps des malades de nerfs – était en plein bouleversement à cheval entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle, entre Charcot et Freud. De quelle manière la *Recherche* de Proust peut nous livrer un témoignage de ce changement? Les nouvelles techniques de capture de l'image du corps humain – la chronophotographie, les rayons X ou les portraits composites de Francis Galton – élargissent leurs applications aux champs de la médecine, de la psychologie, de la criminologie et de la sociologie de l'époque, allant ainsi alimenter cette immense fresque sociale qui est la *Recherche*. Dans la tentative de décrire les caractères sociaux ayant recours à la photographie, l'écrivain se situe ainsi tout près du médecin et du juge d'instruction de son temps.

My proposal intends to examine two different aspects of Proust's work, always considered separately until now: Firstly, Proust's passion to the point of obsession for photography as highlighted by Brassai, Mieke Bal, and Jean-François Chevrier amongst others. And secondly, the influence that medical culture, very present in Proust's family, had on the writer. We will therefore give emphasis to the impact that medical photography had on Proust's work. Representation of the body – and in particular, bodies of those suffering from nervous diseases – was in the throes of massive change between the nineteenth and the twentieth centuries, between Charcot and Freud. How could Proust's *Recherche* bear testimony to this change? Brand new techniques of capturing human body, such as chronophotography, X-rays or the composite portraiture of Francis Galton, whose uses extended to the fields of medicine, psychology, criminology and

---

\* Fondation Maison des Sciences de l'Homme Paris et Université Paris 8. E-mail: <[sguindani@msh-paris.fr](mailto:sguindani@msh-paris.fr)>.

sociology of that time, inspired the author in the writing of his master-piece. In his attempt at describing social characters through references to photography, we will see how Proust stands between the physician and the examining magistrate.

Il mio articolo si propone di esaminare due diversi aspetti del lavoro di Proust, sempre considerati separatamente fino ad ora: in primo luogo, la passione divorante di Proust per la fotografia, già evidenziata da Brassai, Mieke Bal e Jean-François Chevrier, tra gli altri. In secondo luogo, l'influenza che la cultura medica del tempo, molto presente nella famiglia Proust, ha esercitato sullo scrittore. Ci dedicheremo in particolare all'impatto della fotografia medica sulla scrittura della *Recherche*. La rappresentazione del corpo – e, in particolare, del corpo del malato di nervi – stava subendo un grande cambiamento tra il XIX e il XX secolo, tra Charcot e Freud. In che modo la *Recherche* di Proust ci offre una testimonianza di questo cambiamento? Le nuove tecniche per la cattura dell'immagine del corpo umano – come la cronofotografia, i raggi X o i ritratti compositi di Francis Galton – estendono i propri usi al campo della medicina, della psicologia, della criminologia e della sociologia di quel tempo, innervando così molte pagine dell'immenso affresco sociale che è la *Recherche*. Nel tentativo di descrivere i caratteri sociali attraverso il ricorso alla fotografia, lo scrittore va a situarsi accanto al medico e al giudice istruttore del suo tempo.

Comme toute passion qui agite ses personnages, celle de Marcel Proust pour la photographie est complexe. À un premier niveau, nous devons considérer le ravissement que cette technique de la reproduction exerçait sur l'homme Proust. Celui-ci pouvait aller parfois jusqu'au vol pour obtenir les photographies de ses amis. L'objet tant convoité avait souvent le pouvoir de déceler ou de laisser imaginer des ressemblances jusque-là ignorées<sup>1</sup>.

Nombre d'essais ont été écrits dans le courant des derniers vingt ans sur la «passion photographique» de Marcel Proust, nous nous limiterons à citer ici l'incontournable *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie* de Brassai.

La photographie, toutefois, n'est pas seulement un loisir pour Marcel Proust; elle est aussi, et ici nous arrivons à un deuxième niveau, un élément essentiel pour l'écrivain. Le *graphein*, est influencé et nourri par le *photo-graphein*, par cette écriture de lumière qui prenait aussi rapidement pied<sup>2</sup>. Un troisième et dernier niveau, intimement lié au deuxième, va se rajouter à ces deux premiers: c'est l'intérêt pour la photographie du Proust théoricien du roman et «philosophe». Cette dernière en effet, en tant que technique de reproduction, est en mesure de modifier profondément notre rapport au temps et à la mémoire.

Proust s'intéresse à toutes les techniques photographiques de son époque: en plus des allusions aux «simples» photographies – néanmoins très fréquentes –, l'écrivain ne néglige aucune technique particulière de son temps telles que la stéréoscopie, la chronophotographie, la photographie judiciaire ou encore les portraits composites.

Ainsi la *Recherche* nous semble à son tour participer de cette extraordinaire effervescence du visible qui a lieu à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Son auteur, quant à lui, participe également d'une autre tradition et d'une autre science. Le père de Marcel, Adrien Proust, était un éminent médecin qui était passé d'une origine de petit bourgeois de province au statut de notable parisien. Il occupe, à partir de 1885, la Chaire d'Hygiène à la Faculté de médecine de Paris, il est habile praticien et fin politique. Il crée l'Office international d'hygiène, ancêtre de l'organisation mondiale de la santé. Il dirige une collection nommée «Bibliothèque d'hygiène thérapeutique» dont les volumes allaient alimenter les lectures du jeune Proust, qui se sentait concerné par des volumes tels que *L'Hygiène du dyspepsique*, *L'hygiène des asthmatiques* ainsi que *L'Hygiène du neurasthénique* de 1897 co-écrit par l'hygiéniste Adrien Proust et l'aliéniste Gilbert Ballet, élève de Charcot à la Salpêtrière.

<sup>1</sup> À ce propos, voir BRASSAI, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Gallimard, Paris 1997, en particulier pp. 42-50.

<sup>2</sup> Pour ce rapport, je renvoie au livre de J.-F. CHÉVRIER, *Proust et la Photographie. La Résurrection de Venise*, éd. Arachneen, Paris 2009.

Chez les Proust c'est toute la médecine de l'époque qui défile. En plus des traités de son père, Proust consulte dans la bibliothèque de famille de nombreux autres ouvrages sur les affections nerveuses, parus en grande quantité dans la décennie 1890-1900. Les recherches de Charcot sont bien connues à Marcel, tout d'abord grâce au père mais aussi grâce à la mondanité que les spectaculaires leçons du mardi attirent autour du médecin à la Salpêtrière.

L'hystérie imprime une marque profonde dans l'écriture de la *Recherche*, comme déjà Gilles Deleuze avait su le voir dans son *Proust et les signes*: «Tout symptôme est parole mais d'abord toutes les paroles sont des symptômes». Et en citant Proust

«Les paroles elles-mêmes ne me renseignaient qu'à la condition d'être interprétées à la façon d'un afflux de sang à la figure d'une personne qui se trouble [...]'. On ne s'étonnera pas que l'hystérique fasse parler son corps. Il retrouve un langage premier, le vrai langage des symboles et des hiéroglyphes. Son corps est un Egypte. Les mimiques de Mme Verdurin, sa peur que sa mâchoire ne se décroche, ses attitudes artistes qui ressemblent à celle du sommeil, son nez goménolé forment un alphabet pour les initiés»<sup>3</sup>.

### *1. Aura et hystérie*

Au cours des séances à la Salpêtrière, Charcot déclenche par hypnose de spectaculaires crises chez ses patientes. Les femmes constituent l'essentiel des hystériques, même si Charcot affirme que la maladie n'est point leur privilège. Sur le corps des patientes, Charcot dessine donc les zones hystérogènes, en particulier dans le bas-ventre. Car il en est convaincu, «le corps ovulaire, douloureux, d'où partent les irradiations de l'aura hystérique spontanée ou provoquée, est bien l'ovaire lui-même»<sup>4</sup>.

Ce que Charcot appelle «aura» est un ensemble de signes annonciateurs de la crise, mais nous ne pouvons pas ignorer ce caractère éminemment visible, voire photographique, que le mot «aura» implique. C'est que, en reprenant la formule de Didi-Huberman, dans l'Iconographie photographique de la Salpêtrière

«tout y est: poses, crises, cris, 'attitudes passionnelles' [...], tout semble y être parce que la situation photographique cristallisait idéalement le

---

<sup>3</sup> G. DELEUZE, *Proust et les signes* [1964], PUF, Paris 2003, pp. 110-111.

<sup>4</sup> J.-M. CHARCOT, *Leçons du mardi à la Salpêtrière. Polyclinique 1887-1888*, Progrès médical & Delahaye & Lecrosnier, Paris 1887-1888, p. 134.

lien du fantasme hystérique et du fantasme de savoir. Une réciproque du *charme* s'instaura: médecins insatiables des images de l'«Hystérie» – hystériques toutes consentantes, surenchérissant même en théâtralités des corps<sup>5</sup>.

C'est d'ailleurs le même Charcot qui a recours à la métaphore de la photographie pour décrire son travail à la Salpêtrière: «Ce serait chose vraiment merveilleuse que je puisse ainsi créer des maladies au gré de mon caprice et de ma fantaisie. Mais à la vérité, je ne suis absolument là que le photographe; j'inscris ce que je vois...»<sup>6</sup>.

Cet ensemble très varié de symptômes qui se placent sous le nom d'hystérie semble donc révéler, grâce à son caractère «auratique», son lien avec la photographie.

Photographie et hystérie seraient-elles alors deux manières d'appareiller, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, «l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il»<sup>7</sup>, selon la définition que Walter Benjamin donne à l'aura?

En effet, si c'est vrai que pour Benjamin l'aura est ce qui est à risque dans la photographie, il est néanmoins également vrai que certaines photographies – ou peut-être mieux, quelque chose dans la photographie – sont des lieux privilégiés pour l'apparition de l'aura: «dans l'expression fugitive d'un visage d'homme, les anciennes photographies font place à l'aura, une dernière fois. C'est ce qui leur donne cette mélancolique beauté, qu'on ne peut comparer à rien d'autre»<sup>8</sup>.

Mais *aura* désignait aussi, au XIX<sup>e</sup> siècle, comme le rappelle encore Georges Didi-Huberman,

«un certain problème technique de la photographie, et pas des moindres. [...] C'est le problème des auréoles et des voiles: tous ces phénomènes lumineux, ou paralumineux, qui nimbaient accidentellement, sans qu'on sache encore trop pourquoi, tel sujet photographié. Ce problème était-il relatif à une *trop-venue du lointain dans l'image?*»<sup>9</sup>.

Si l'aura est bien «une singulière trame d'espace et de temps: l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il»<sup>10</sup>, la photographie, grâce à sa

<sup>5</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *Invention de l'hystérie* [1982], Macula, Paris 2012, p. 13.

<sup>6</sup> CHARCOT, *Leçons du mardi à la Salpêtrière. Policlinique 1887-1888*, cit., p. 178.

<sup>7</sup> W. BENJAMIN, *Petite histoire de la Photographie*, in ID., *L'Homme, le langage, la culture*, Denoël, Paris 1974, p. 70.

<sup>8</sup> W. BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, in ID., *L'Homme, le langage, la culture*, cit., p. 152.

<sup>9</sup> DIDI-HUBERMAN, *Invention de l'hystérie*, cit., p. 123.

<sup>10</sup> BENJAMIN, *Petite histoire de la Photographie*, cit., p. 70.

vocation à faire commerce avec les esprits, les revenants, les spectres (dans son avoir affaire toujours avec le «retour du mort» comme l'écrivait Barthes) est alors un lieu privilégié pour l'apparition de l'aura.

Cette croyance en la photographie comme image «hantée» par les présences invisibles et éloignées n'est par ailleurs pas prérogative unique des photographies de foire: à la fin du XIX<sup>e</sup>, nombre de médecins semblent courir auprès de ce rêve de capture de l'aura. D'ailleurs celui d'«aura» est un mot bien connu à la médecine: depuis Galien, l'aura est un souffle qui traverse le corps au moment où celui-ci va se trouver plongé dans le pâtre et dans la crise. Le cabinet photographique créé par Charcot et par Albert Londe à la Salpêtrière semble alors poursuivre et donner consistance à ce rêve.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle le développement de la médecine et celui des arts sont tous les deux bouleversés par la venue de nouvelles techniques d'exploration et de reproduction du visible.

Il suffit de rappeler la chronique nécrologique que Freud consacre à Charcot en 1893, où il ne le définit pas un penseur mais «un visuel, un voyant».

Comme le fait remarquer Monique Sicard dans son beau texte *1895. L'Image écartelée entre voir et savoir*, une curieuse coïncidence a lieu en cette année: le 28 décembre 1895 a lieu la découverte des rayons X; le même jour, au soir, les gens peuvent assister à la première projection publique payante du cinématographe des frères Lumière. Les premières images pénètrent à l'intérieur de la vie, les deuxièmes donnent une illusion de vie aux images<sup>11</sup>.

Toute l'imagerie médicale de sa jeunesse est convoquée par Proust dans son livre car l'écriture, le *graphein*, de la *Recherche* est aussi, nous le rappelle Proust, «une question de vision», et à ce titre elle ne peut pas rester indemne à ces nouvelles formes d'inscriptions dans le visible.

## 2. *La chronophotographie: «rêverie zénonienne sur le mouvement»*

Certains ont remarqué combien les pages proustiennes, et en particulier les volumes extrêmement dynamiques et accélérés des *Jeunes filles*, ressentent de l'influence d'une nouvelle forme de visibilité pratiquée par les avant-gardes (futurisme, cubisme)<sup>12</sup>; mais nous pouvons *a fortiori* y voir l'influence du processus de «morcellisation» du mouvement appliquée

---

<sup>11</sup> M. SICARD, *1895. L'Image écartelée entre voir et savoir*, Le Seuil, Paris 1994, p. 7.

<sup>12</sup> Voir par exemple, P. PLACELLA SOMMELLA, *Proust e i movimenti pittorici d'avanguardia*, Bulzoni, Roma 1982.

par cette «rêverie zénonienne sur le mouvement»<sup>13</sup>, comme la définira Maurice Merleau-Ponty, qui est la chronophotographie.

Cette technique, inventée par Muybridge et utilisée en France par Etienne-Jules Marey afin de décomposer et d'étudier le mouvement des être vivants, avait été adoptée par Albert Londe à la Salpêtrière dans le but d'étudier l'évolution des crises hystériques.

Les images de la chronophotographie se prêtent particulièrement bien à illustrer le phénomène de fragmentation perceptive dans le temps qui accompagne toute la *Recherche*.

Avec la chronophotographie, comme le note Michel Frizot, «le temps travaille les formes et les structures de l'image»<sup>14</sup>.

C'est l'action efficace du temps qui est rendue visible dans l'inscription de l'image – pour la chronophotographie – et de la parole – pour l'écriture proustienne:

«[Tout être] se déforme tout le long de son trajet dans l'abîme où il est lancé, abîme dont nous ne pouvons exprimer la direction que par des comparaisons également vaines, puisque nous ne pouvons les emprunter qu'au monde de l'espace, et qui, que nous les orientions dans le sens de l'élévation, de la longueur ou de la profondeur, ont comme seul avantage de nous faire sentir que cette dimension inconcevable et sensible existe»<sup>15</sup>.

Etienne Jules Marey veut contester le modèle oculaire: «dégagée du préjugé de l'infailibilité des sens [...], la science a cherché d'autres auxiliaires pour la recherche de la vérité»<sup>16</sup>.

Les affirmations de Marey nous rappellent celle de Proust qui dans une lettre célèbre comparait le travail de l'écrivain à un télescope qui permettrait «de faire apparaître des choses invisibles à l'œil nu»<sup>17</sup>. Mais nous pourrions aussi le comparer à celui d'un appareil photographique qui permettrait à l'invisible de se faire visible pour les autres grâce à sa capacité de le fixer sur un support matériel – la plaque pour le photographe, le papier pour l'écrivain.

<sup>13</sup> M. MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, Paris 1964, p. 78.

<sup>14</sup> M. FRIZOT, *Etienne-Jules Marey, chronophotographe*, Nathan, Paris 2001, p. 102.

<sup>15</sup> M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, in ID., *À la recherche du temps perdu*, édition dirigée par J.-Y. Tadié, 4 voll., Gallimard «La Pléiade», Paris 1987-1989, t. IV, p. 504.

<sup>16</sup> É.-J. MAREY, *La Méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine*, Masson, Paris s.d. [1878], pp. ii-iii.

<sup>17</sup> Lettre à C. Vettard, vers mars 1922, in M. PROUST, *Lettres* (Ph. Kolb éd.), Plon, Paris 2004, p. 1076.

Dans la *Recherche*, c'est Robert de Saint-Loup le personnage le plus souvent associé à des épisodes en lien avec la photographie. C'est d'ailleurs son corps prestigieux et privilégié, celui qui semble miraculeusement privé de la pesanteur et de l'opacité qui plombent habituellement les corps des personnages proustiens, qui fait rentrer en scène tout l'athlétisme dont fait preuve l'image chronophotographique:

«Tout à coup, comme apparaît au ciel un phénomène astral, je vis des corps ovoïdes prendre avec une rapidité vertigineuse toutes les positions qui leur permettaient de composer, devant Saint-Loup, une instable constellation. Lancés comme par une fronde ils me semblèrent être au moins au nombre de sept. Ce n'étaient pourtant que les deux poings de Saint-Loup, multipliés par leur vitesse à changer de place dans cet ensemble en apparence idéal et décoratif. Mais cette pièce d'artifice n'était qu'une roulée qu'administrait Saint-Loup, et dont le caractère agressif au lieu d'esthétique me fut d'abord révélé par l'aspect du monsieur médiocrement habillé, lequel parut perdre à la fois toute contenance, une mâchoire, et beaucoup de sang»<sup>18</sup>.

La plume de l'écrivain semble ici prendre les pouvoirs d'un fusil de Marey nous donnant à voir ce qui reste le plus souvent cachée à notre perception ordinaire: le mouvement même et ses «auréoles» justement.

### 3. *Les rayons X ou l'art de voir dans les cœurs*

Il faut cependant remarquer qu'en 1895 la chronophotographie commence à décliner, supplantée par le cinéma. Albert Londe, au département de photographie de la Salpêtrière, commence à délaisser la chronophotographie pour les rayons X.

Chez Proust, les allusions à cette toute jeune technique médicale ne manquent pas. D'abord Proust fait de l'ironie sur ce phénomène à la mode, en laissant parler la gouvernante Françoise, fière d'être «à la page». En s'adressant à la mère du héros, Françoise dit: «Madame sait tout; madame est pire que les rayons X (elle disait x avec une difficulté affectée et un sourire pour se railler elle-même, ignorante, d'employer ce terme savant), qu'on a fait venir pour Mme Octave et qui voient ce que vous avez dans le cœur»<sup>19</sup>.

L'affirmation de Françoise n'est qu'à moitié l'expression d'une naïveté populaire. Hyppolyte Baraduc, à l'époque médecin reconnu par les plus

---

<sup>18</sup> M. PROUST, *Le Côté des Guermantes*, I, in ID., *À la recherche du temps perdu*, cit., t. II, p. 480.

<sup>19</sup> PROUST, *Du côté de chez Swann*, I, in ID., *À la recherche du temps perdu*, cit., t. I, p. 53.

hautes institutions, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle nomme «Iconographie» et ailleurs «Radiographie» la faculté que possède l'aura de se manifester sur les épreuves. Il déclare pouvoir photographier l'aura et les forces vitales – et nous ne pourrions pas nous empêcher de penser à la prétention de certaines neurosciences...

Si Hyppolite Baraduc, dans ses nombreux traités médicaux<sup>20</sup>, ne prétendait pas voir le cœur, comme le disait la naïve Françoise, il visait tout de même à voir l'âme...

Proust fait encore allusion aux rayons X dans un passage célèbre de la *Recherche* qui se situe dans le dernier volume du roman et qui précède les réminiscences et les révélations du *Temps retrouvé*. Dans cet épisode cependant, la force de pénétration des rayons X ne semble mener à aucune célébration de la clarté ou de la transparence, bien au contraire. Ici cette métaphore sert plutôt à faire entrer en tension l'*incapacité de voir* du Narrateur et le sens de l'observation pour ainsi dire cartésien des frères Goncourt, et à faire précipiter cette clairvoyance dans une totale confusion:

«Aussi le charme apparent, copiable, des êtres m'échappait parce que je n'avais pas la faculté de m'arrêter à lui, comme un chirurgien qui, sous le poli d'un ventre de femme, verrait le mal interne qui le ronge. J'avais beau dîner en ville, je ne voyais pas les convives, parce que, quand je croyais les regarder, je *les radiographiais*. [...] Goncourt savait écouter, comme il savait voir; je ne le savais pas»<sup>21</sup>.

La radiographie nous offre habituellement une image à la fois transparente et négative. Négative, puisqu'elle renverse le rapport entre visible et invisible. Transparente, puisqu'elle éclaircit ce qui était resté jusque-là opaque. Si nous retrouvons encore, dans le passage cité, l'inversion entre visible et invisible, la transparence normalement attribuée à l'image radiographique ne va cependant plus de soi. Au contraire, on dirait que la force de pénétration du regard radiographique, au lieu d'éclaircir, génère encore plus de confusion et d'opacité.

Le mythe de la transparence, qui hante l'imaginaire optique du XIX<sup>e</sup> siècle, recèle le désir d'effacer toute particularité et toute différence liées aux existences contingentes<sup>22</sup>; l'image aux rayons X, dans son utilisation médicale, nous offre précisément cela: un corps dans sa généralité anatomique.

<sup>20</sup> Pour une analyse des travaux de Hyppolite Baraduc par rapport aux thèmes qui nous occupent ici, je renvoie à l'ouvrage de DIDI-HUBERMAN, *L'Invention de l'hystérie*, cit.

<sup>21</sup> PROUST, *Le Temps retrouvé*, in ID., *À la recherche du temps perdu*, cit., t. IV, p. 296-297 et 299; nous soulignons.

<sup>22</sup> À ce propos, je renvoie au beau texte de PH. ORTEL, *La Littérature à l'ère de la photographie*, Chambon, Rodez 2002.

#### 4. Les portraits composites et l'homme transparent de Francis Galton

Les photographies de Francis Galton sont l'emblème de cet homme transparent et composite révélé par la médecine et la psychologie du XIX<sup>e</sup>. Les *Portraits composites* de Galton superposaient sur une même image photographique des visages d'individus différents appartenant au même groupe ethnique ou familial. Dans la superposition, les différences étaient progressivement effacées pour laisser surgir, 'par transparence', une sorte d'image génotypique ou archétypique. Dans cette image, qui ne garde que le semblable, il est particulièrement évident que, grâce à la transparence, on a l'impression que l'identité particulière et contingente se dissout au profit d'une structure générale et originaire (qu'elle soit *genos*, 'race' ou 'type' – les recherches de Galton ont d'ailleurs eu une puissante valeur normative et ont servi aussi à définir le «type criminel»).

Telles sont les implications idéologiques du mythe de la transparence. Chez Proust toutefois, cette structure générale et originaire obtenue par transparence est bien ce qui oppose résistance: le corps radiographié est encore plus confus que le corps phénoménal.

Il y a cependant au moins un passage de la *Recherche* où Proust pense sans aucun doute aux processus photographiques de Galton, et ce en vue de rechercher une sorte d'image originaire:

«Plus tard, en regardant Robert, je m'aperçus que lui aussi était un peu comme une photographie de sa tante, et par un mystère presque aussi émouvant pour moi puisque, si sa figure à lui n'avait pas été directement produite par sa figure à elle, toutes deux avaient cependant *une origine commune*. Les traits de la duchesse de Guermantes qui étaient épinglés dans ma vision de Combray, le nez en bec de faucon, les yeux perçants, semblaient avoir servi aussi à découper [...] la figure de Robert presque *superposable* à celle de sa tante. Je regardais sur lui avec envie ces traits caractéristiques des Guermantes, de cette *race* restée si particulière au milieu du monde, où elle ne se perd pas et où elle reste isolée dans sa gloire divinement ornithologique, car elle semble issue, aux âges de la mythologie, de l'union d'une déesse et d'un oiseau»<sup>23</sup>.

Ce passage s'inspire à l'évidence des procédés photographiques de Galton, à travers lesquels Proust fait allusion au rêve d'une origine et d'une identité pures (l'origine commune, la 'race isolée' des Guermantes) qui

---

<sup>23</sup> PROUST, *Le Côté des Guermantes*, I, in ID., *À la recherche du temps perdu*, cit., t. II, p. 379; nous soulignons.

trouve ses présupposés matériels dans cette image obtenue par transparence. La photographie a d'ailleurs toujours eu un rapport privilégié avec la quête des origines et avec la capacité de les révéler. Dans la *Chambre claire* Roland Barthes écrit :

«La photographie peut révéler (au sens chimique du terme), mais ce qu'elle révèle est une certaine persistance de l'espèce. À la mort du prince de Polignac [...], Proust dit que 'son visage était resté celui de son lignage, antérieur à son âme individuelle'. La Photographie est comme la vieillesse: même resplendissante, elle décharne le visage, manifeste son essence génétique»<sup>24</sup>.

Ce que nous devons considérer ici des portraits composites de Galton, et qui est évident aussi dans les photographies de Londe à la Salpêtrière, est leur pouvoir normatif: il s'agit de classer, au sens propre du terme, c'est-à-dire de créer des types, des espèces, des classes, bref toute une visibilité sociale au soutien du discours dominant.

Il y a au fond de toute photographie un pouvoir méta-photographique qui ne 're-produit' pas grâce à une ressemblance qui préexisterait mais qui 'produit' la ressemblance. C'est d'ailleurs ce que Derrida écrit dans son texte en mémoire de Roland Barthes: «La photographie ne tend plus à aucune ressemblance particulière mais crée du semblable»<sup>25</sup>.

La photographie pratique une singulière *reductio ad unum*, elle tend à une conformité socio-représentative du sujet. Barthes décrit ce phénomène ainsi:

«Au fond, une photo ressemble à n'importe qui, sauf à celui qu'elle représente. Car la ressemblance renvoie à l'identité d'un sujet, chose dérisoire, purement civile, pénale même; elle le donne 'en tant que lui-même', alors que je veux un sujet 'tel qu'en lui-même'. La ressemblance me laisse insatisfait, et comme sceptique»<sup>26</sup>.

##### 5. «Est-ce que le social se lit sur les photographies?»

Cette mystérieuse ressemblance de la photographie est peut-être l'une des pistes de lecture du séminaire que Barthes souhaitait donner au Collège

<sup>24</sup> R. BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, L'Étoile/Gallimard/Seuil, Paris 1980, pp. 161-162.

<sup>25</sup> J. DERRIDA, *Les morts de Roland Barthes*, in ID., *Psyché, l'invention de l'autre*, Gallimard, Paris 1998, p. 292.

<sup>26</sup> BARTHES, *La Chambre claire*, cit., p. 160.

de France et qui avait pour objet l'étude du *corpus* des photographies des supposés «modèles» des personnages proustiens.

«Est-ce que le social se lit sur les photographies?» se demande le philosophe. Et il poursuit avec la description de traits qui relèvent de ce qu'on pourrait appeler une véritable «esthétique sociale»: «La morphologie des visages renvoie à l'idée de distinction [...] la trace sociale classique des vêtements [...] et la trace plus subtile de la pose». Et à ce propos, il donne l'exemple de Laure Hayman: «le *gestus* de la demi-mondaine distinguée, douce et réservée, aux sentiments supérieurs»<sup>27</sup>.

Si les photographies donnent les coordonnées sociales des supposés modèles «réels» de la *Recherche*, il n'en va pas autrement pour les personnages de fiction.

Il suffira de citer ici le cas de Gilberte, l'une des nombreuses filles «parricides» de la *Recherche*, qui semble avoir tout fait pour renier et oublier le nom de son père, le juif Swann. Elle lui inflige *post mortem* les pires ignominies, en prenant d'abord le nom de l'ancien amant ainsi que nouveau mari de sa mère, Forcheville, pour ensuite se glisser dans cette espace auparavant socialement inaccessible du Faubourg Saint-Germain, où ni elle ni sa mère étaient acceptées du vivant de Swann.

Et pourtant nous savons que chez Proust on peut difficilement échapper au passé, *a fortiori* s'il s'agit d'un passé refoulé. C'est ainsi que la judaïté de Gilberte fait retour, et cela grâce à la photographie. Gilberte se fait involontairement juive en imitant les accoutrements vus dans les photographies de Rachel, jeune femme juive, ancienne prostituée et actrice sans véritable talent, devenue ensuite la maîtresse du mari de Gilberte, Robert de Saint Loup. Les clichés sociaux, esthétiques et photographiques s'articulent ici pour former ce que Benjamin aurait appelé «un inconscient optique» de la photographie et qui permet, comme tout inconscient, au refoulé de revenir.

Ainsi, en superposant les images de Gilberte et de Rachel par le médium de la photographie, le narrateur raconte:

«Et en effet j'avais été frappé d'une vague ressemblance qu'on pouvait à la rigueur trouver maintenant entre elles. Peut-être tenait-elle à une similitude réelle de quelques traits (dus par exemple à l'origine hébraïque pourtant si peu marquée chez Gilberte) à cause de laquelle Robert, quand sa famille avait voulu qu'il se mariât, s'était senti attiré vers Gilberte. Elle tenait aussi à ce que Gilberte, ayant surpris des

---

<sup>27</sup> R. BARTHES, *La préparation du roman I et II suivi de Proust et la photographie. Examen d'un fonds d'archives photographiques mal connu*, Seuil/IMEC, Paris 2003, p. 395.

photographies de Rachel dont elle avait ignoré jusqu'au nom, cherchait pour plaire à Robert à imiter certaines habitudes chères à l'actrice, comme d'avoir toujours des noeuds rouges dans les cheveux, un ruban de velours noir au bras, et se teignait les cheveux pour paraître brune. Puis sentant que ses chagrins lui donnaient mauvaise mine, elle essayait d'y remédier»<sup>28</sup>.

Si la photographie a donc chez Proust à la fois fonction de révélateur du Temps (avec un grand T, c'est le temps atavique et inconscient), elle a également la fonction de révélateur du monde social et de son ordre constitué – et cela souvent non sans ironie.

Les planches des hystériques à la Salpêtrière et celles des «types» de Francis Galton, dans leur pouvoir de normativité et de sauvegarde de l'ordre social, ne sont d'ailleurs sans rappeler les images «pénales» conçue par Alphonse Bertillon, chef du service photographique de la police de Paris à partir de 1882.

Ici nous avons un *analogon* sur échelle criminelle de ces poses qui selon Barthes faisaient la distinction: la pose de face et de profil, l'outillage spécifique pour l'obtenir, le cadre pré-formaté; bref, toute la panoplie de ce que Barthes appelait la nature pénale de la photographie.

Au fond, comme l'écrit Proust peu après de la terrible suite d'erreurs médicales qui précèdent la mort de la grand-mère, «chez le prêtre comme chez l'aliéniste, il y a toujours quelque chose d'un juge d'instruction»<sup>29</sup>.

Et en effet, si chez Proust on peut retrouver encore palpable ce désir de se situer, pour l'écrivain, entre le médecin, l'aliéniste et le juge d'instruction, c'est dans le souhait d'arriver à écrire la maladie, la folie et le vice en essayant de faire disparaître les individus au profit d'une logique plus générale et grande, où le monde social apparaisse lui aussi, pour ainsi dire, dans le Temps. C'est une sorte de monde social submergé et inconscient, où l'écrivain-médecin a pour tâche d'en rendre conscients les forces et les flux, ou alors où l'écrivain-juge d'instruction se doit d'apporter les preuves et de rendre visible ce qui était resté jusque-là invisible.

<sup>28</sup> PROUST, *Le Temps retrouvé*, in ID., *À la recherche du temps perdu*, cit., t. IV, p. 280.

<sup>29</sup> PROUST, *Le Côté des Guermantes*, II, in ID., *À la recherche du temps perdu*, cit., t. II, p. 635.

