



Études photographiques

10 | Novembre 2001

La ressemblance du visible/Mémoire de l'art

Discours du centenaire de la photographie

Paul Valéry



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/265>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2001

ISBN : 2-911161-10-2

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Paul Valéry, « Discours du centenaire de la photographie », *Études photographiques* [En ligne], 10 | Novembre 2001, mis en ligne le 10 septembre 2008, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/265>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Propriété intellectuelle

Discours du centenaire de la photographie

Paul Valéry

NOTE DE L'ÉDITEUR

Amélie Lavin a rédigé en 2000 une maîtrise d'histoire de l'art à l'université Paris I sur le discours de Paul Valéry prononcé à l'occasion du centenaire de la photographie. L'éditeur tient à remercier pour leurs précieux conseils Madame Judith Robinson-Valéry, André Gunthert, Michel Poivert et Thierry Gervais.



Fig. 1. T. Géricault, Le Derby de 1821 à Epsom (détail), huile sur toile, 92 x 122 cm, 1821, coll. musée du Louvre (phot. RMN/Gérard Blot).

- 1 Invitée à paraître dans cette solennité¹, qui fut instituée pour célébrer une invention toute nationale, et l'une des plus admirables qui aient été produites au cours du XIX^e siècle, l'Académie française ne pouvait manquer d'y faire entendre son hommage² aux grands Français qui ont eu l'idée de la Photographie, et qui ont su les premiers fixer la ressemblance des choses visibles par l'action de la lumière qui émane d'elles.
- 2 Les Lettres, cependant, au culte desquelles notre Compagnie est particulièrement vouée, ne semblent point, au premier regard, offrir des rapports très évidents avec cette belle invention, ni avoir été par celle-ci plus grandement modifiées dans leur esprit et dans leurs pratiques qu'elles ne l'ont été par tant d'autres créations modernes du génie humain³.
- 3 Nous savons bien que le dessin, la peinture et tous les arts d'imitation ont su tirer profit de la capture immédiate des formes par la plaque sensible⁴. Dès qu'il devint possible, par cette fixation, de considérer à loisir la figure des êtres en mouvement, bien des erreurs d'observation purent être constatées: on s'aperçut de tout ce qu'il y avait d'imaginaire dans les galops des chevaux et dans les vols des oiseaux⁵ que les artistes jusque-là avaient cru saisir. La Photographie accoutuma les yeux à attendre ce qu'ils doivent voir ; et elle les instruisit à ne pas voir ce qui n'existe pas, et qu'ils voyaient fort bien avant elle⁶.
- 4 Mais, au contraire, la possession de ce moyen de reproduire les apparences de la nature et de la vie par un simple relais d'énergie physique ne paraît point d'une conséquence certaine et d'un avantage marqué pour les Lettres. [p. 89]
- 5 Même, il semblerait tout d'abord que la merveilleuse invention pût tendre à diminuer l'importance de l'art d'écrire, et à se substituer à lui en maintes occasions, plutôt qu'à lui procurer des ressources nouvelles ou des enseignements de grand prix. Le degré de

précision auquel le langage peut prétendre, quand on veut l'employer à donner l'idée de quelque objet de la vue, est presque illusoire. Comment dépeindre un site ou un visage, si habiles que nous soyons dans notre métier d'écrivain, de manière que ce que nous aurons écrit ne suggère autant de visions différentes que nous aurons de lecteurs ? Ouvrez un passeport, et la question est aussitôt tranchée, le signalement que l'on y griffonne ne supporte pas de comparaison avec l'épreuve que l'on fixe à côté de lui.

- 6 Ainsi l'existence de la Photographie nous engagerait plutôt à cesser de vouloir *décrire* ce qui peut, de soi-même, *s'inscrire* ; et il faut bien reconnaître qu'en fait, le développement de ce procédé et de ses fonctions a pour conséquence une sorte d'éviction progressive de la parole par l'image. On dirait même que l'image, dans les publications, est si jalouse de supplanter la parole qu'elle lui dérobe quelques-uns de ses vices les plus fâcheux: facilité et prolixité. Oserai-je ajouter qu'il n'est pas jusqu'au mensonge, grande et toujours florissante spécialité de la parole, que la photographie ne s'enhardisse à pratiquer⁷.
- 7 Il faut donc convenir que le bromure l'emporte sur l'encre, dans tous les cas où la présence même des choses visibles se suffit, parle par soi seule, sans l'intermédiaire d'un esprit interposé, c'est-à-dire sans recours aux transmissions toutes conventionnelles d'un langage⁸.
- 8 Mais, quant à moi, je n'y vois point de mal ; et je suis bien près d'y trouver certains avantages pour la littérature. Je dis que cette prolifération d'images photographiques dont je parlais pourrait indirectement tourner au profit des Lettres – j'entends des Belles-Lettres, – ou plutôt des Lettres véritablement belles⁹. Si la Photographie et ses conquêtes du mouvement et de la couleur, sans parler de celle du relief, nous découragent de décrire le réel, c'est là nous rappeler les bornes du langage articulé, et c'est nous conseiller, à nous autres écrivains, un usage de nos moyens tout à fait conforme à leur nature propre. Une littérature se ferait pure, qui délaissant tous les autres emplois que d'autres modes d'expression ou de production remplissent bien plus efficacement qu'elle ne peut le faire, se consacrerait à ce qu'elle seule peut obtenir¹⁰. Elle se garderait alors et se développerait dans ses véritables voies, dont l'une [p. 90] se dirige vers la perfection du discours qui construit ou expose la pensée abstraite ; l'autre s'aventurant librement dans la variété des combinaisons et des résonances poétiques.



Fig. 2. Anon. (H. B.), vue générale de l'église de Fontfroide, Pyrénées-orientales (ciel peint), négatif papier, 18,7 x 18,2 cm, 1855, coll. musée Nicéphore-Niépce.

- 9 J'observerai ici qu'au moment que la photographie apparut, le genre descriptif commençait d'envahir les Lettres. En vers comme en prose, le décor et les aspects extérieurs de la vie avaient pris une place presque excessive dans les ouvrages. Entre 1820 et 1840, ce décor est généralement imaginaire. Il y avait tout un Romantisme des sites et des formes, qui disposait, avec une liberté et une souveraineté toutes fantaisistes, des personnes et des choses, inventait des Orient et un moyen-âge presque uniquement engendrés par la sensibilité de l'époque, assistée de quelque érudition.
- 10 Enfin Daguerre vint¹¹. La vision photographique est obtenue, se répand dans le monde avec une étrange rapidité. On assiste à une révision de toutes les valeurs de la connaissance visuelle. La manière de voir [p. 91] se modifie et se précise, cependant que les moeurs elles-mêmes se ressentent de la nouveauté, qui, du laboratoire, passe immédiatement dans la pratique, et introduit des besoins et des coutumes inédites dans la vie. Tout le monde aura son portrait, faveur jadis exceptionnelle. Le photographe ambulant parcourt les campagnes. Chaque événement de l'existence se marque par quelque cliché. Point de mariage qui ne se constate désormais par l'image d'un couple en vêtements de noce ; point de naissance que l'enfant de quelques jours ne soit amené devant l'objectif ; dans quelques dizaines d'années, l'homme qu'il sera devenu pourra s'étonner et s'attendrir devant l'image de ce bébé dont il a épuisé l'avenir. Dans chaque famille se conserve un album, un de ces albums qui nous mettent entre les mains les portraits devenus émouvants, les costumes devenus ridicules, les instants devenus ce qu'ils sont devenus, et tout un personnel de parents, d'amis et d'inconnus aussi, qui ont eu quelque part essentielle ou accidentelle à notre vie. La Photographie, en somme, a institué une véritable illustration de l'État-Civil¹². Balzac, qui cherchait sur les tombes et sur les enseignes, des noms singuliers et parlants pour ses innombrables créatures, n'eût

pas manqué, s'il eût vécu un peu plus avant, de feuilleter, pour y exciter son génie, ces recueils de physionomies conservées.

- 11 Mais, avec la Photographie, et sur les traces de Balzac, le réalisme se prononce dans nos Lettres. La vision romantique des êtres et des choses perd peu à peu sa magie. Le décor montre sa toile ou son carton. Une exigence nouvelle s'impose, qui veut que la fiction poétique se sépare nettement du récit qui prétend représenter le vrai. Je ne veux point dire que le système littéraire de Flaubert, de Zola ou de Maupassant doive sa formule à l'avènement de la Photographie, car je redoute la recherche des causes. En ces matières, on ne manque jamais de les trouver.
- 12 Je me borne à photographier une coïncidence. Il n'est pas du tout certain que les objets qui voisinent sur la plaque aient quelque autre rapport entre eux que ce rapprochement. Plus serait-on tenté de trouver des liens plus profonds entre le phénomène *Réalisme* et le phénomène *Photographie*, plus faut-il se garder d'exploiter ce qui peut n'être qu'une rencontre.
- 13 Cependant, l'Empire des Lettres ne se borne point aux provinces de la Poésie et du Roman. Il s'étend aux immenses domaines de l'Histoire et de la Philosophie, dont les frontières indécises se perdent quelquefois du côté des territoires organisés de la Science et des forêts de la Légende. [p. 92]
- 14 C'est ici, dans ces régions incertaines de la connaissance, que l'intervention de la Photographie, – et même, *la seule notion de la Photographie*¹³, prennent une importance précise et remarquable, car elles introduisent dans ces vénérables disciplines, une condition nouvelle, – peut-être une nouvelle inquiétude, une sorte de réactif nouveau¹⁴ dont on n'a pas sans doute encore assez considéré les effets.
- 15 L'Histoire est un récit auquel nous apportons de quoi le distinguer d'un conte. Nous lui prêtons notre énergie actuelle et toutes nos ressources d'images, nécessairement puisées dans le présent. Nous lui adaptons nos sympathies et nos antipathies ; nous construisons aussi des systèmes d'événements, et nous donnons selon notre coeur et la puissance de notre pensée, une manière d'existence et de substance à des personnages, à des institutions, à des affaires ou à des drames, dont les documents ne nous proposent qu'un argument verbal, parfois des plus sommaires. Pour les uns, l'Histoire se résout donc en albums d'images, en scénarios d'opéras, en spectacles et en situations, généralement critiques. Parmi ces tableaux que compose et subit notre esprit, il en est qui nous offrent des féeries, des effets de théâtre trop beaux ou trop incroyables, que nous interprétons parfois comme des symboles, des transpositions poétiques d'événements réels. Pour d'autres, plus abstraitement curieux de l'Histoire, elle est un registre d'expériences humaines qu'il importe de consulter comme on fait les annales de la météorologie, et avec le même souci de découvrir dans le passé quelque chose de l'avenir¹⁵.
- 16 Or, la seule notion de Photographie, si on l'introduit dans notre réflexion sur la genèse de la connaissance historique et de sa vraie valeur, suggère aussitôt cette question naïve: *Tel fait qui m'est conté eût-il pu être photographié*¹⁶ ?
- 17 L'Histoire ne pouvant connaître que des choses sensibles, puisque le témoignage verbal est sa base, tout ce qui constitue son affirmation positive doit pouvoir se décomposer en choses vues, en moments "de prise directe", correspondant chacun à l'acte d'un opérateur possible, d'un démon reporter photographe¹⁷.
- 18 *Tout le reste est Littérature*¹⁸. Tout ce reste se compose des ingrédients du récit ou de la thèse qui sont des produits de l'esprit et par conséquent des imaginations, des

interprétations ou des constructions, des choses sans corps, imperceptibles à l'oeil photographique ou à l'oreille phonographique par leur nature, et qui n'ont donc pu être observés et [p. 93] purement transmis. Il en résulte que toutes les discussions qui peuvent se produire sur la valeur causale des faits, leur importance, leur signification ne s'exercent que sur des facteurs non historiques, – sont l'acte de nos facultés critiques ou inventives, – plus ou moins tempérées par des textes.

- 19 Je ne parle même point des problèmes d'authenticité. La photographie, sur ce point, apporte cependant de nouvelles raisons de prudence. On considérerait jusqu'à elle qu'un fait attesté par un grand nombre de témoins qui l'auraient vu de leurs yeux était un fait incontestable. Pas un tribunal, pas un historien qui ne l'eût admis, même à contre-cœur. Or, il est arrivé, voici quelques années, qu'il a suffi d'un cliché pour réduire à néant le témoignage formel d'une centaine de personnes, qui juraient avoir vu de leurs yeux un fakir se hisser à la corde qu'il venait de lancer en l'air où elle demeurait merveilleusement fixée.
- 20 Mais tout ceci nous conduit assez naturellement à je ne sais quelle Philosophie de la Photographie, laquelle nous induirait bientôt à rejoindre la Philosophie tout court, si ce débordement ne risquait de passer ma compétence, ma présente mission et toutes les limites à la fois que l'objet et la solennité de cette réunion veulent que l'on observe.
- 21 Je me bornerai à effleurer de quelques mots ce qu'on pourrait peut-être penser de notre invention, si l'on y pensait en philosophe.
- 22 On pourrait, par exemple, à l'occasion de la Photographie, ranimer, sinon rajeunir l'antique et difficile problème de *l'objectivité*. La petite histoire du fakir vient de nous montrer que la solution inélégante et comme désespérée qui consiste à invoquer le témoignage de plusieurs pour établir à l'égard de tous l'existence objective d'une chose, était facilement ruinée par une simple plaque sensible. Il faut bien avouer que nous ne pouvons ouvrir les yeux que nous ne soyons inconsciemment disposés à ne pas percevoir une partie des objets qui sont devant nous, et à voir d'autres choses qui n'y sont pas. Le cliché vient redresser notre *erreur par défaut* comme notre *erreur par excès*: il nous montre ce que nous verrions si nous étions également sensibles à tout ce que nous imprime la lumière, et rien qu'à ce qu'elle nous imprime¹⁹. Il ne serait donc pas impossible, non d'abolir, mais de reculer un peu la difficulté classique dont je parlais, en attribuant une valeur objective à toute impression dont nous savons obtenir une réplique, une image semblable, sans autre intermédiaire entre le modèle et sa représentation que la lumière impartiale. [p. 94]
- 23 Mais, entre celle-ci et la Philosophie, existent d'autres relations, très intimes et des plus anciennes. Les philosophes de tout temps, les théoriciens de la connaissance, comme les auteurs mystiques, ont montré une dilection bien remarquable pour les phénomènes les plus connus de l'optique, qu'ils ont si souvent exploités, – parfois de la manière la plus subtile, – pour figurer les relations de la conscience et de ses objets, ou décrire les illusions ou les illuminations de nos esprits. Il en demeure dans le langage plus d'un terme témoin. Nous parlons au figuré de *clarté*, de *réflexion*, de *spéculation*, de *lucidité* et d'*idées* ; et nous disposons de toute une rhétorique visuelle à l'usage de la pensée abstraite. Quoi de plus naturel que de comparer ce que nous prenons pour la simplicité de notre conscience, réciproque de la variété de notre connaissance, et comme opposée à elle, à la source de lumière qui nous révèle l'infinie multiplicité des choses visibles, toutes uniquement formées de myriades d'images du soleil ? D'innombrables miroirs d'une petitesse connue composent le bleu du ciel. Davantage, les vicissitudes de lumière parmi

les corps nous présentent nombre d'effets desquels on n'a pu s'empêcher de rapprocher les états de notre sensation intime de connaître. Mais, ce dont les penseurs ont été le plus séduits à se servir, et sur quoi ils ont exécuté les plus brillantes variations, ce sont bien les propriétés décevantes de certains phénomènes lumineux. Que deviendrait la Philosophie sans la ressource de disputer des apparences ? Les mirages, les bâtons qui se rompent, à peine sous l'eau, et se rectifient merveilleusement au sortir du bain, tous les prestiges que l'oeil accepte ont tenu leur partie dans cette mémorable et inépuisable augmentation.

- 24 Vous pensez bien que je n'aurais garde d'oublier ici la plus célèbre des allégories de cette espèce. Qu'est-ce que la fameuse caverne de Platon, si ce n'est déjà une chambre noire, la plus grande, je pense, que l'on ait jamais réalisée. S'il eût réduit à un très petit trou l'ouverture de son antre, et revêtu d'une couche sensible la paroi qui lui servait d'écran, Platon, en développant son fond de caverne, eût obtenu un gigantesque film ; et Dieu sait quelles conclusions étonnantes nous eût-il laissées sur la nature de notre connaissance et sur l'essence de nos idées²⁰...
- 25 Mais est-il émotion plus philosophique que celle qu'on peut éprouver sous cette lumière rouge assez diabolique, qui fait du feu d'une cigarette un diamant vert, cependant que l'on attend avec anxiété l'avènement à l'état visible de cette mystérieuse *image latente* sur la nature de laquelle la science ne s'est pas encore définitivement accordée. [p. 95]
- 26 Peu à peu, çà et là, quelques taches apparaissent, pareilles à un balbutiement d'être qui se réveille. Ces fragments se multiplient, se soudent, se complètent, et l'on ne peut s'empêcher de songer devant cette formation, d'abord discontinue, qui procède par bonds et éléments insignifiants, mais qui converge vers une composition reconnaissable, à bien des précipitations qui s'observent dans l'esprit ; à des souvenirs qui se précisent ; à des certitudes qui tout à coup se cristallisent ; à la production de certains vers privilégiés, qui s'établissent, se dégageant brusquement du désordre du langage intérieur²¹.
- 27 Enfin, quel sujet plus digne de méditation pour le philosophe que l'histoire de ce prodigieux accroissement du nombre des étoiles comme du nombre des radiations et des énergies cosmiques que nous devons à la photographie ?
- 28 La considération de ce progrès véritablement foudroyant me semble suggérer une conséquence bien étrange. Ne faudra-t-il pas désormais définir l'Univers comme un simple produit des moyens dont l'homme dispose à telle époque pour se rendre sensibles des événements indéfiniment variés ou lointains ? Si le nombre des étoiles devient une notion inséparable de l'indication des procédés qui fixent ce nombre à un instant donné et qui permettent de le dénombrer, et si l'on tient compte des perfectionnements acquis, l'on pourrait presque dire que ce nombre de l'Univers est une fonction du temps²².
- 29 Ces immenses résultats doivent nous faire songer avec une émotion particulière aux tentatives répétées, aux expériences multipliées, à l'abnégation et à la constance des inventeurs. Je pense à ces recherches dans les conditions les moins dispendieuses, au matériel de fortune qu'ils se faisaient, de leurs mains, à l'isolement de leur pensée, mais je pense, avec plus de respect encore, au désintéressement qu'ils montrèrent et qui fait la perfection de leur gloire, qui est celle de la nation²³.

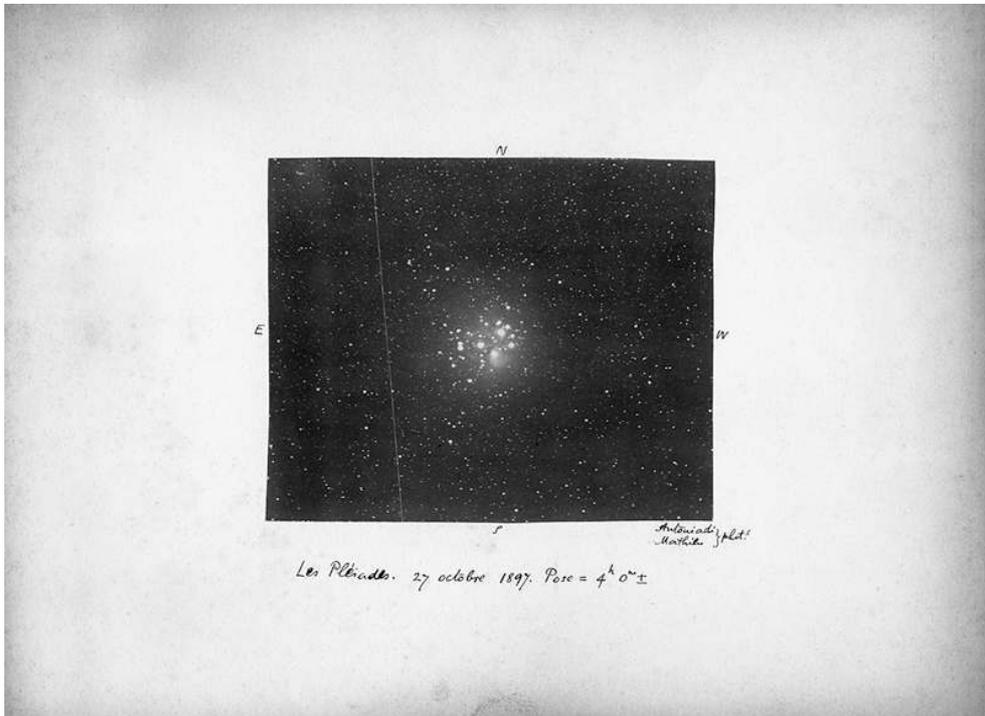


Fig. 3. E. Antoniadi, « Les Pléiades », papier au gélatino-bromure, 9,7 x 12,1 cm, 1897



Fig. 4. F. Quéniasset, « Les Pléiades et leurs nébulosités intérieures », papier baryté, 16,5 x 22,1 cm, 1933, fonds Camille Flammarion, Société astronomique de France.

Fig. 5. Allocution de P. Valéry pour la célébration du centenaire de la photographie à la Sorbonne. A gauche : MM. Hourticq, de l'académie des Beaux-Arts, Pottonnée, Belin, membres du conseil d'administration de la SFPC, 7 janvier 1939, coll. SFP.

ANNEXES

Notice

« On a célébré avec beaucoup de pompe, samedi dernier en Sorbonne, le centenaire de la découverte, ou plus exactement, de l'invention de la photographie. » Ainsi s'ouvre, dans le Journal des débats du 12 janvier 1939, le compte rendu de la cérémonie organisée le 7 janvier pour le centenaire de la photographie. À l'occasion de la « commémoration du centenaire de l'apparition de la Photographie dans le Monde », Paul Valéry prononce son discours d'hommage à la photographie, dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne. Ce discours, demandé par la Société française de photographie et de cinématographie (SFPC), initiatrice et organisatrice de la cérémonie anniversaire, est donc un texte de commande, au même titre que nombre d'autres essais de Valéry, coutumier de ce genre de travaux forcés. Comme le dira Jean Paulhan, « il lui arrive aussi de rédiger plus d'une préface et prononcer plus d'un éloge dont il ne pense pas un mot: il suffit qu'on les lui commande » ("Un rhétoricien à l'état sauvage", Œuvres, Cercle du livre précieux, Paris, 1967, t. III, p. 197). Souvent la pure rhétorique se cache sous ces textes de circonstance, ou du moins une certaine dilution du sens, dans la contradiction et l'ambiguïté. La reconstruction du discours théorique réclame donc une lecture active et minutieuse. Cela est particulièrement vrai dans ce discours sur la photographie.



Curieusement, ce texte jouit d'un statut particulier par rapport aux autres, ou plutôt d'une absence de statut, puisque, hormis une publication très confidentielle dans le recueil *Vues* (La Table ronde, Paris, 1948), très vite épuisé, il n'a jamais été réédité depuis, restant absent des versions successives des *OEuvres* de la Pléiade. Une version abrégée a été publiée dans *L'Arc* (n°21, printemps 1963). Pratiquement oublié aujourd'hui, il constitue pourtant une réflexion originale sur le statut épistémologique de la photographie, sur la nature du nouveau médium. Écrit en 1939, il forme un pendant intéressant aux textes quasi contemporains de Walter Benjamin sur la photographie.

La cérémonie anniversaire a lieu dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, cadre solennel pour une manifestation [p. 98] qui se veut prestigieuse [fig. 5. *Allocution de P. Valéry pour la célébration du centenaire de la photographie à la Sorbonne. À sa gauche: MM. Hourticq, de l'académie des Beaux-arts, Potonniée, Belin, membres du conseil d'administration de la SFPC, 7 janvier 1939, coll. SFP*]. Devant le président de la République Albert Lebrun, diverses personnalités éminentes sont conviées à prononcer les allocutions d'usage, notamment: Jean Zay, ministre de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts, le duc de Gramont, président de la SFPC, l'historien Georges Potonniée, président du comité du centenaire, le général Perrier, physicien du globe. La presse écrite et la radio sont également présentes pour rendre compte de l'événement, témoignant de la mobilisation qu'il suscite et de la capacité de la Société à mettre en place une célébration de grande envergure.

L'organisation d'une telle manifestation est en effet pour la SFPC l'occasion de chercher à retrouver la grandeur qu'elle a connue, de sa création en 1854 jusqu'à la fin des années 1920, moment où elle « avait commencé à perdre de son influence et de son prestige » (Françoise Denoyelle, "Une étape du déclin. La SFP pendant la Seconde Guerre mondiale", *Études photographiques*, n°4, mai 1998). L'apogée de l'épanouissement de l'association avait coïncidé avec son installation en 1904 dans un immeuble cossu de la rue de Clichy. Mais la fin des années 1920 est marquée par un essoufflement financier, en partie lié à l'acquisition de l'immeuble, mais aussi idéologique, car les choix esthétiques de la SFPC (qui a changé de nom en 1929), qui continue à défendre le pictorialisme contre toute forme de modernité, commencent à apparaître désuets, et les amateurs de photographie sont nombreux à leur préférer ceux des photographes de la Nouvelle Vision, dont les images sont publiées dans les luxueux albums "Photographie" de *Arts et Métiers graphiques*. Dans de telles circonstances, la cérémonie du centenaire peut donc être lue comme l'ultime tentative de la Société pour retrouver une souveraineté perdue. Si la célébration est un succès, c'est néanmoins « la dernière manifestation d'envergure internationale organisée à l'initiative de la SFPC » (F.Denoyelle). Quelques mois plus tard, la France entre en guerre contre l'Allemagne, la débâcle puis l'occupation allemande achèvent de compliquer la situation de la Société: « Accélérant la désorganisation d'une association à la gloire passée, le conflit mondial représente l'une des étapes d'un lent et irrésistible déclin, qui manifeste les profondes transformations du champ photographique depuis le début du XX^e siècle. »

C'est dans ce contexte que Paul Valéry prononce son allocution. C'est bien à l'académicien que l'on a fait appel, pour célébrer cette « invention toute nationale », à ce représentant d'un certain « néoclassicisme à la française », qui constitue pour la SFPC, organe officiel de la photographie, la caution adéquate. Si Valéry accepte de répondre à cette commande, c'est probablement parce qu'elle émane d'une place institutionnelle, hors de laquelle il

n'a jamais compromis son image de poète d'État. Paradoxalement, tout en sacrifiant volontiers à cette étiquette publique, Valéry fait preuve en d'autres circonstances d'un recul et d'une ironie lucides par rapport à la figure qu'il incarne. Cela est surtout manifeste dans la démarche et les écrits des *Cahiers*, oeuvre-somme indéfinissable, qui témoigne d'une recherche privée et laborieuse, hors de toute publicité, consacrée à l'étude de l'esprit et du fonctionnement de l'intellect. Cette distance ironique introduit au sein même du discours sur la photographie un sous-texte qui pervertit sa dimension officielle et convenue. Et c'est en ramenant ce sous-texte à la surface qu'on parvient à débarrasser le discours de la pompe d'usage et des poncifs qu'il semble véhiculer. En jaillit une vision moderne de la photographie, dépoussiérée du dogme dix-neuviémiste de l'exactitude.

La présente édition du discours reproduit la version originale publiée dans le *Bulletin de la SFPC* (mars 1939, 4e série, t. I, n°3), à l'exception de deux coquilles corrigées ici (huitième paragraphe: "résonance" pour "résonance", vingt et unième paragraphe: "si l'on n'y pensait" pour "si l'on y pensait").

NOTES

1. Renvoyant à la célébration du centenaire de la photographie par la SFPC, le terme souligne d'emblée le caractère fortement institutionnel, l'apparat de la cérémonie.
2. Convié par une institution, c'est bien au nom d'une autre institution (l'Académie française) que Valéry prend ici la parole. Comme le veulent les circonstances, et comme il a su souvent en faire la preuve en d'autres circonstances officielles, Valéry se montre dans ces premières lignes prêt à se livrer à un véritable panégyrique, peut-être un peu trop forcé pour être honnête. D'emblée, s'avançant sous la bannière de l'Académie, Valéry certes rend compte d'une réalité, mais en même temps s'efface momentanément comme subjectivité impliquée personnellement derrière le masque de l'institution. On pourrait y voir une forme de désengagement ou plutôt de distanciation par rapport à la forme même – celle de l'éloge – qu'est censée prendre son discours, et par extension au contenu même du discours, qui s'affirme par la suite complexe et ambigu. Aussi doit-on immédiatement être prémuni contre toute lecture hâtive de ce texte, et essayer de déceler, comme souvent chez Valéry, la part de rhétorique pure de celle de l'ironie, et de la conviction réelle. Le ton paradoxal qui irrigue tout le discours a été souligné récemment dans un ouvrage de François Brunet, qui a l'intelligence de nous rappeler l'existence de ce texte trop oublié et d'en soupçonner la complexité. Cf. François BRUNET, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000.
3. Ces « autres créations modernes du génie humain » renvoient en premier lieu aux techniques d'impression et de reproduction mécanique de l'écrit. L'évidence de leur lien avec la littérature paraît bien simpliste et, par ailleurs, le rapprochement entre l'invention de la photographie et celle de l'imprimerie constitue déjà un lieu commun de la pensée sur la photographie (voir Walter BENJAMIN et divers ouvrages d'histoire de la photographie, cités par A. Gunther dans l'édition critique de la "Petite Histoire de la photographie", *Études photographiques*, n°1, novembre 1996). En réalité, la référence déborde certainement le cadre de la technique pour englober l'ensemble des phénomènes des sciences, de l'art et de l'esprit, comme en témoigne ce passage de "Au concert Lamoureux en 1893": « Chaque époque a ses grands excitants, ses sujets dominants d'intérêt, et la littérature en est toujours affectée, quoique d'une manière plus ou moins directe » (P. VALÉRY, *Pièces sur l'art, OEuvres*, t. II., Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1960, p. 1273). Cela relativise le propos et nuance la dichotomie stricte littérature (texte) versus photographie (image), nuance incarnée dans le texte par le « au premier regard », qui suppose un second

« regard » laissé en suspens. Valéry amorce ici une argumentation antithétique, qui pervertit de façon subtile les rapports conventionnels entre écrit et image.

4. Degas, par exemple, avec qui Valéry était très lié, a beaucoup utilisé la photographie pour ses peintures et dessins, pour ses études de chevaux et de danseuses. Selon Valéry, « [Degas] aimait et appréciait la photographie, à une époque où les artistes la dédaignaient ou n'osaient avouer qu'ils s'en servaient » ; comme outil de travail, elle lui aurait permis de « renouveler la vision des corps et d'analyser quantité de poses dont les peintres jamais ne s'étaient occupés avant lui [...] ; et ces corps, plus ou moins déformés, auxquels il fait prendre des états de leur structure articulée très instables, font songer que tout le système mécanique d'un être vivant peut grimacer comme un visage », (P. VALÉRY, "Degas, Danse, Dessin", *Pièces sur l'art, OEuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 1202). Ce dernier élément rappelle les travaux de Duchenne de Boulogne sur les mécanismes musculaires et nerveux du visage, travaux que Valéry connaissait et admirait beaucoup, fasciné par l'irruption de l'organique pur, de l'inconnu, a-psychologique mais analytique, au coeur de l'humain le plus élémentaire: « [...] comme on électrise tels muscles dont la contraction simultanée ne correspond à aucune émotion connue. Physionomies inédites sur l'album de Duchenne de Boulogne » (*id.*, *Tel Quel, OEuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 705). L'extension de ce phénomène au corps tout entier « plus ou moins déformé », introduit une esthétique de la désarticulation, de la défiguration, qui a partie liée avec l'avènement de la photographie instantanée, et qui pourrait préfigurer un rapprochement, courant aujourd'hui, entre esthétique photographique et art moderne (celui-là même auquel Valéry, obstiné parfois dans certaines opinions quasi réactionnaires, reprochait son « absurde superstition du nouveau »).

5. La référence est ici transparente aux travaux photographiques sur l'étude du mouvement d'Étienne-Jules Marey ou de Eadweard Muybridge, qui semblent intéresser particulièrement Valéry, puisqu'il s'agit presque des seuls photographes à faire l'objet de réflexions au sein de l'ensemble de son oeuvre. Dans un passage de "Degas, Danse, Dessin" (*Pièces sur l'art*), Valéry développe une réflexion similaire: « Les clichés de Muybridge rendaient manifestes les erreurs que tous les sculpteurs et les peintres avaient commises quand ils avaient représenté les diverses allures du cheval. On vit alors [...] combien la perception élabore tout ce qu'elle nous donne comme résultat certain de l'observation. » Dans les deux cas, la photographie fonctionne sur le mode de la révélation, révélation d'une erreur de jugement qui fournit l'occasion d'un développement sur l'instabilité du sensible et, partant, sur la relativité absolue de notre perception du réel. On touche là un des sujets de réflexion favoris de Valéry, qui court ici abondamment tout le long du texte. Il est intéressant de constater que Valéry, convié à célébrer la mémoire de l'invention de la photographie, évoque d'emblée la question du mouvement comme acquise par la photographie. L'instantanéité de la photographie lui apparaît comme une évidence ontologique, lui faisant oublier les années d'expérimentations et de difficultés pour réduire le temps de pose, qui ont présidé aux débuts du procédé, et par là l'énorme quantité de clichés réalisés pendant les premières décennies de la photographie, portraits posés, compositions diverses, paysages, vues architecturales, relevés topographiques ou archéologiques... tous sujets statiques susceptibles de supporter un long temps de pose. Cette identification automatique entre photographie et instantané est probablement due à une méconnaissance des premiers moments du procédé ; par ailleurs, il est probable que Valéry, habitué à passer sous silence ce qui ne l'intéresse pas, focalise immédiatement son attention sur ce qui lui semble fondamental dans la photographie telle qu'il la connaît dans son entier, parvenue à un stade avancé de maturation: cette capacité, manifeste dans sa « conquête du mouvement », à révéler l'invisible dans le visuel, et de ce fait, l'instabilité de la perception humaine. Invisible est à prendre ici dans un sens bien précis (ce que l'oeil nu comme mécanique optique imparfaite ne peut percevoir), absolument étranger au domaine du sacré. Il n'y a chez Valéry aucun byzantinisme, et la révélation qui s'opère par la photographie n'est pas épiphanique, mais supporte au contraire le déploiement d'un empirisme perspectif.

6. Cette formule inscrit Valéry dans une tradition de la philosophie occidentale préoccupée par le problème des apparences et des mirages de la perception. Elle amorce une réflexion sur la possibilité d'une objectivité de la vision, qui sera reprise plus loin dans le texte (cf. note 20). Instrument d'une rééducation du regard, la photographie, en initiant un nouveau mode de vision, démasque la relativité de la vision humaine, codifiée et conditionnée ; cependant elle semble reconduire à son tour un nouveau conditionnement, c'est du moins ce que peut laisser supposer l'encadrement normatif manifesté par le verbe devoir: « ce qu'ils doivent voir ». Plus qu'une vérité de fait, Valéry révèle ici en l'image photographique une vérité de droit qui nous paraît déplacer la question des « erreurs d'observation » de la vision humaine vers celle d'une nouvelle vision, mécanique et soi-disant purement objective, mais manifestement tout aussi relative que la première. Valéry développe dans les *Cahiers* une réflexion analogue: « La vérité "photographique", la ressemblance. Et si nous ignorons l'original, l'idée du procédé que nous savons "objectif" ou croyons tel, donne à l'image force de vrai. Vérité de fait », P. VALÉRY, *Cahiers*, Paris, CNRS, 1957-1961, vol. 28, p. 799. Intuition de l'établissement d'un modèle photographique normatif, ou du moins normé, conscience (inédiée jusqu'alors semble-t-il) que, plus que la photographie elle-même, c'est la connaissance que nous avons du processus d'élaboration de l'image, mécanique et inévitablement lié à la présence effective d'un référent, qui produit cet effet de réel si puissant.

7. Les deux paragraphes qui précèdent poursuivent et développent l'argumentation rhétorique initiée plus haut (cf. note 3) sur l'opposition des deux univers du langage et de la vue. À première vue, les deux mondes du langage et de la vue sont ici renvoyés dos à dos, dans une dichotomie apparente qui s'organise autour du couple description/inscription (« vouloir *décrire* ce qui peut, de soi-même, *s'inscrire* »). La plupart des phrases sont construites sur des modèles syntaxiques et sémantiques d'opposition ou de comparaison constituant ainsi deux systèmes bien distincts, d'un côté celui du langage, conventionnel et non adhérent au réel, de l'autre celui de l'image photographique, mimétique, conçue comme empreinte directe du réel extérieur. La photographie, « cette merveilleuse invention », vient se confronter à l'« art d'écrire » ; le choix du terme invention situe délibérément l'image photographique du côté de la science, et semble alors réactiver le vieux combat baudelairien de l'art contre la technique. Le jugement semble définitif et confirme la différenciation de ces deux systèmes, entre lesquels s'instaure comme une sorte de compétition jalouse (« une éviction progressive de la parole par l'image »).

Par ailleurs, la différenciation s'accroît ici dans l'expression d'une certaine déshumanisation du procédé photographique: là où le linguistique est toujours rattaché à un processus d'énonciation, en acte, c'est-à-dire à un sujet parlant/écrivain, la photographie semble advenir d'elle-même, produite comme par magie sans intervention humaine ; elle n'apparaît jamais dans la fonction d'objet, mais toujours comme sujet de sa propre production, ou sous la forme de formules à forte charge sémantique passive (« de soi-même *s'inscrire* », ou encore « la présence même des choses visibles se suffit, parle par soi seule »). Toute la distinction entre ces deux mondes semble venir se concentrer là, dans ce rapport direct, d'exactitude, que la photographie, et elle seule, entretiendrait avec le réel. La construction discursive que déploie ici Valéry consiste à avancer toute une argumentation étayant une opinion qu'il feint d'adopter – ici l'opposition écrit/image, et surtout ce qui la sous-tend, la *mimesis* photographique –, puis à la mettre en péril d'une simple phrase (« il n'est pas jusqu'au mensonge, grande et toujours florissante spécialité de la parole, que la photographie parfois ne s'enhardisse à pratiquer », qui invalide la thèse de la vérité brute et objective de l'image photographique), non sans nous avoir auparavant mis sur la piste en abandonnant comme autant d'indices des marqueurs linguistiques de concession ou d'incertitude (conditionnels) ou de restriction (adverbes, locutions [« plutôt, au premier regard... »]). Cette construction rhétorique correspond exactement à la figure d'*ironie* dans la classification des *Figures du discours* opérée par Fontanier et en effet, on perçoit ici aisément l'ironie avec laquelle Valéry cherche à se jouer de son auditoire, double ironie même pourrait-on dire, puisqu'elle se

laisse à peine démasquer, suscitant volontiers contradictions et contresens. Il faut en outre s'interroger sur la valeur des notions de facilité, prolixité et mensonge qui sont ici déplacées du langage vers la photographie. S'il est impossible de savoir quelles images précises Valéry a alors en tête, il y a du moins ici la trace d'un jugement idéologique et esthétique sur la photographie: particulièrement, les termes facilité et prolixité renvoient à des questions d'ordre formel qui témoignent d'un intérêt plastique pour l'image photographique, et non uniquement théorique comme le texte le laisse accroire.

8. L'analyse critique du langage constitue le point de départ et le noyau de la pensée de Valéry. Doxa autoritaire, le langage, auquel nous donnons force de loi, n'est pourtant qu'arbitraire, création fortuite et désordonnée. Valéry, à maintes reprises, critique la nature purement conventionnelle du langage, inapte selon lui à rendre compte d'une réalité quelconque, surtout pas de celle d'une pensée singulière. Pour plus de détails sur les réflexions linguistiques de Valéry, voir par exemple Nicole CELEYRETTE-PIETRI, *Problèmes du langage chez Valéry. 1894-1900*, Paris, Minard, 1987; Jacques BOUVERESSE, Michel JARRETY, "Valéry, le langage, la logique", *Littérature moderne*, 2, numéro Paul Valéry, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1991, p 1-10.

9. La formule, derrière l'effet un peu facile du jeu sur les mots, découvre l'enjeu que constitue pour Valéry l'élaboration d'une vraie littérature, élaboration qui trouve son assise dans sa théorie du langage. Car l'essentiel se noue en ce lieu où la littérature va, selon Valéry, faire le choix de son allégeance ou non au langage. Deux directions opposées sont alors possibles: soit la littérature prend en compte l'impuissance des mots à dire les choses et choisit une forme nouvelle et autonome, libérée de toute adhésion fidèle au monde. Soit au contraire elle s'attache malgré tout à représenter le réel, continuant aveuglément à croire à la trompeuse vérité du langage. Concrètement, Valéry identifie espace linguistique réaliste et espace romanesque, abandonnant la réalisation de son projet littéraire à la poésie, libératrice, avènement d'une réalité nouvelle et autonome de l'écriture même. Pour de plus amples précisions sur la théorie littéraire de Valéry, trop complexe à développer ici, on pourra consulter par exemple M. JARRETY, *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, Paris, PUF, 1991.

10. Cette théorie d'une purification de la littérature par le biais de la photographie, venue opportunément la débarrasser de tout souci de vraisemblance, est peu originale. Elle vient simplement réactiver un lieu commun de la réflexion sur l'image photographique, et des rapports qu'elle entretient avec les autres régimes de représentation, en particulier la peinture: dès l'apparition de la photographie, se formule l'idée qu'elle a permis de libérer la peinture du souci du réalisme, idée réinvestie avec acuité dans les années 1930, où prend forme dans les écrits de nombreux théoriciens ou historiens de l'art la justification photographique du modernisme en peinture et son abandon du réalisme. On serait tenté de voir ici l'expression d'un certain cynisme de la part de Valéry: en reprenant plus ou moins consciemment la formule éculée de la libération purificatrice opérée par la photographie, il reste dans l'habit académique et dans la norme de la photographie circonscrite au seul régime de l'exactitude et du réalisme. En réalité, il est très probable que Valéry sacrifie non sans une certaine ironie à la doxa pour amener son opinion sur la littérature, à laquelle, il nous avait prévenus, il est « particulièrement voué ». Ce faisant, ce qui se dégage ici c'est peut-être moins un rapport d'identité spécifique entre photographie et réel qu'un bouleversement des valeurs. Si la photographie peut en effet devenir l'instrument d'un relativisme, elle sera en même temps celui d'une mise à mort de l'illusion réaliste, et du modèle littéraire naturaliste.

11. La formule pastiche le vers célèbre de Boileau: « Enfin Malherbe vint, et, le premier en France/Fit sentir dans ses vers une juste cadence » (*L'Art poétique*, chant I).

12. Valéry dresse ici un survol panoramique, une histoire en petit des débuts de la photographie, qui pour approximative et succincte qu'elle soit n'en révèle pas moins une idée assez nette de l'ensemble des phénomènes qui ont suivi son invention. À ce propos, il est difficile d'élucider la façon dont s'est constituée la culture photographique de Valéry. Le plus probable est qu'elle s'est

forgée un peu au hasard de ses lectures, notamment des écrits d'artistes et d'hommes de lettres de la fréquentation desquels son esprit était coutumier: Baudelaire, Nerval, Gautier, Delacroix... ; son amitié avec Degas, dont on connaît l'intérêt pour la photographie, a certainement apporté sa contribution. Par ailleurs, il est certain que Valéry, qui a écrit à plusieurs reprises dans des revues comme *Arts et Métiers graphiques*, a de ce fait eu connaissance non seulement des images qui lui étaient contemporaines, mais aussi de l'élaboration en acte d'un discours critique sur la photographie. D'un point de vue strictement historique, il est plus délicat de faire des hypothèses sur ses lectures éventuelles ; probablement connaissait-il le travail de Gisèle Freund (G. FREUND, *La Photographie en France au XIX^e siècle*, Paris, Maison des Amis du livre, 1936) qu'il avait rencontrée chez Adrienne Monnier, et qui réalisa plusieurs portraits de lui. On peut supposer qu'à l'occasion de la commande de ce discours, il s'est penché sur les écrits d'historiens de la photographie (encore fort rares), par exemple ceux de Georges Potoniée, par ailleurs membre organisateur du centenaire.

Un survol historique donc, qui évoque certes les utilisations scientifiques de la photographie (astronomie, microphotographie...), mais surtout son absorption immédiate dans la sphère sociale (mode du portrait, dont la démocratisation rapide trouve son apogée avec la carte de visite, diffusion massive de la photographie, multiplication des albums et des pratiques d'amateurs). Il faut noter que c'est le seul lieu du texte où fait retour la valeur testimoniale et mnésique de la photographie, et avec elle une charge d'affect, qui affirme une certaine résistance du modèle, du référent qui malgré tout refait toujours surface dans l'image. Il y a ici quelque chose de l'ordre de cet « ici et maintenant » qui fascine Benjamin à la même époque, quelque chose du « ça a été » à venir de Barthes, qui tempère la vision par ailleurs très conceptuelle de Valéry.

13. Il s'agit bien en effet pour Valéry d'appréhender la photographie comme idée théorique, comme modèle conceptuel à même de stimuler la réflexion dans différents domaines de pensée, de déconstruire d'anciens savoirs pour en reconstruire d'autres.

14. Outre le choix sémantique du « réactif », qui, en rappelant la chimie du processus, file la métaphore photographique qui traverse l'ensemble du discours en un mouvement de mimétisme interne du texte vers son objet, l'insistance sur l'effet photographique réaffirme la capacité de la *notion de photographie* à mettre en oeuvre les principes de relativité, de doute systématique, déjà confrontés au régime littéraire, et qui sont à présent prêts à interroger l'histoire et la philosophie.

15. Se retrouvent ici, exposés de façon moins explicite, et donc moins virulente, les éléments qui fondent la conception très polémique que se fait Valéry de l'histoire (éléments de réflexion ressassés à l'envi ; des bribes entières de ce discours se retrouvent à l'identique dans une conversation sur l'histoire avec Lo Duca datant de 1938, republiée dans les notes de l'édition de *La Pléiade*, t. II, *op.cit.*, p. 1546). L'insistance portée sur le rôle central du sujet (on notera dans ce paragraphe la multiplication pléthorique du pronom "nous"), sur la reconstruction *a posteriori* d'un système, est très forte. L'objectivité du « fait historique », défendue par le positivisme, se voit réduite à « un argument verbal des plus sommaires », qui implique une latitude d'interprétation infinie, et fatalement subjective. Dans ses deux principaux textes sur l'histoire, Valéry fait en effet preuve d'une vision très critique du positivisme historique, cristallisée autour du concept de *fait*: inspirée par la critique nietzschéenne du positivisme (Nietzsche est, de l'aveu même de Valéry, l'un des philosophes dont la pensée l'a le plus marqué, après Descartes), elle rejette le fait comme une entité creuse et ambiguë, à la fois vide de sens et véhicule d'un potentiel significatif illimité. Ces éléments récurrents réapparaissent ici, plus camouflés cependant sous une apparente neutralité de circonstance. Pour plus de précisions sur la critique de l'histoire chez Valéry, cf. P. VALÉRY, "Discours de l'Histoire", *OEuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1128-1137, et "De l'Histoire", *ibid.*, t. II, p. 935-937, ainsi que *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952

(correspondance avec André Lebey) et *Correspondance Gide-Valéry*, Paris, éd. R. Mallet, Gallimard, 1955.

16. Pour “naïve” qu’elle soit, cette question ne va pas sans poser un certain nombre de problèmes d’interprétation, dont on voudrait ici esquisser quelques traits. Tout d’abord, semble s’y dessiner (ainsi que dans le paragraphe qui suit), dans un face à face de l’histoire avec la photographie, la tentation de rédimmer la première à la faveur de la seconde. La photographie serait ce document miraculeux, garant de l’authenticité de l’événement, par lequel l’histoire verrait levés tous ses doutes. Elle serait la trame de l’histoire, sa mémoire et son seul témoin. Cependant, l’adoption d’un tel point de vue contredit la critique du *fait* historique opéré par Valéry (cf. note 15), *fait* que ne saurait réhabiliter la seule « prise directe photographique », d’évidence tout aussi apte à la projection fantasmagorique et interprétative. On se propose de voir plutôt dans ces lignes l’occasion pour Valéry de stigmatiser la nature subjective et construite de l’histoire, affirmée par la relativisation du regard qu’apporte la photographie. La fragilité de la notion d’authenticité que pointe la photographie (un peu plus bas dans le texte) vient surtout affirmer l’écriture de l’histoire comme littérature, inaugurant ainsi une conception qui a depuis connu la fortune que l’on sait dans l’historiographie moderne. Voir par exemple Krzysztof POMIAN, “Histoire et fiction”, *Le Débat*, n°54, mars 1989 ; Jacques RANCIÈRE, *Les Mots de l’histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 1992.

Par ailleurs, au-delà des strictes positions théoriques de Valéry, transparait ici la référence à une situation contemporaine bien précise: la pleine apogée du photojournalisme. Valéry nous met face à cette réinvention de la (re)présentation de l’histoire par la photographie, dont l’*effet de réel* donne l’illusion d’une proximité et d’une transparence de l’événement. Cette conscience des pouvoirs de l’image n’est pas sans rappeler certaines idées prophétiques de Walter Benjamin sur la puissance idéologique de la photographie et son rapport au pouvoir.

17. Plutôt qu’à son acception religieuse, il faut probablement rattacher l’image du *démon* à son sens étymologique de *daïmon*, génie inspirateur de la destinée d’un homme ou d’une collectivité tout entière. La figure du reporter devient manipulatrice, et la photographie s’annonce prise de pouvoir, renvoyant le phénomène historico-médiatique à son hypertrophie trompeuse.

18. L’italique de la formule manifeste son caractère d’auto-citation. Il s’agit en effet d’un motif récurrent chez Valéry, qui, tout en étant pertinent du point de vue du sens (ici particulièrement), peut s’identifier comme une sorte de jeu narcissique, un *gimmick* qui signe la paternité du discours de l’intérieur, tout en renvoyant celui-ci à tout le reste de l’oeuvre.

19. La phrase constitue une reprise presque à l’identique d’un motif apparu plus haut (cf. note 6), reprise qui relance en le déployant sur trois paragraphes le problème de l’*objectivité*, qui se résout chez Valéry par l’affirmation d’une totale relativité de la vision. En écho à ce qu’on a pu alors souligner, la photographie, à nouveau appelée à corriger la vision, n’est en fin de compte que le garant d’une objectivation du regard: car s’il faut à l’image « attribu[er] une valeur objective », il semble impossible de faire l’impasse d’une conscience subjective. Relativité du visuel donc. Mais pour bien cerner ce qui est en jeu ici, il faut avoir à l’esprit la position radicalement anti-essentialiste de la philosophie valéryenne, qui récuse toute possibilité de transcendance. Le réel et la connaissance du monde ne nous sont donnés qu’en tant qu’ils s’incorporent à nous dans le sensible, sous différents aspects – ou « points de vue » – réminiscence de la perception monadique chez Leibniz: « Et comme une même ville regardée de différents côtés paraît tout autre, et est comme multipliée perspectivement ; il arrive de même, que par la multitude infinie des substances simples, il y a comme autant de différents univers, qui ne sont pourtant que les perspectives d’un seul selon les différents points de vue de chaque Monade », (G. W. LEIBNIZ, *La Monadologie*, § 57). Cette philosophie perspectiviste (cf. J. SCHMIDT-RADEFELDT, “La théorie du point-de-vue chez Paul Valéry”, *Paul Valéry contemporain. Actes et colloques n°12*, Paris, Klincksieck, 1974) déplace donc la notion de relativité du champ perceptif (visuel) au réel dans son ensemble, et à tout le champ du savoir. Dans cette perspective, la photographie, en *révélant* « l’infinie

multiplicité des choses visibles », devient l'instrument du doute (il y a chez Valéry quelque chose du doute fondamental cartésien, qu'on ne peut malheureusement pas développer ici) qui, légitimant le recours à une « panoramologie » (Valéry baptise ainsi sa théorie des points de vue), rend possible l'avènement d'une "vraie" philosophie.

20. Le retour à Platon transforme ici la caverne en chambre noire. Lieu du simulacre, la caverne devenue sténopé géant entraîne le photographique dans le monde du fantasme et de l'illusion.

21. Dans une envolée métaphorique aux accents presque proustiens, qui tient à la fois de la naissance, des phénomènes du réveil, de la mémoire, s'ébauche un mouvement du poétique vers le photographique. De façon assez inattendue, surgit ici – confirmant l'intuition d'une sensibilité aux problèmes plastiques de l'image (cf. note 7) – la possibilité d'une existence de la photographie dans le champ esthétique, qui reste cependant à l'état d'ébauche.

22. « Comprendre c'est transformer », dit Valéry dans les *Cahiers* (op. cit., vol. 9, p. 523). La notion de *savoir* vient chez lui se confondre avec celle de *pouvoir*, fonction, au sens mathématique du terme (il faudrait ici approfondir l'influence des travaux d'Einstein sur la pensée de Valéry), des moyens qui sont nôtres à chaque instant, donc susceptible d'évolution permanente. Il semble qu'ici, la photographie puisse être le lieu où se produise la révélation escomptée par Valéry dans l'ordre du *savoir*: la prise de conscience d'un attachement fondamental au mouvement plutôt qu'au résultat final, au cheminement indéfini de l'Esprit.

23. Le texte se ferme sur un éloge à la bravoure des inventeurs, fidèle à l'esprit du discours d'Arago prononcé cent ans plus tôt. On peut être surpris de l'affirmation discutable du « désintéressement » de ces hommes, pour peu qu'on connaisse l'histoire des débuts de la photographie, et les nombreux débats et querelles qui les ont accompagnés. Trêve de désintéressement, ce sont plutôt rivalités et enjeux de pouvoir que semble recouvrir la période de l'invention. Il est difficile, dans cette louange trop naïve, de faire le partage entre l'imprécision des connaissances, la pure rhétorique imposée par les circonstances, et le désir d'ouvrir son propos sur un espace plus vaste: sous le sacrifice aux conventions du genre, l'éloge prend des accents de sincérité dans un hommage rendu au génie des hommes de science de tous les temps qui fascinaient Valéry.