HAL open science

Paul Valéry et Étienne-Jules Marey: de l'instantané à la durée

Paul Edwards

To cite this version:

Paul Edwards. Paul Valéry et Étienne-Jules Marey: de l'instantané à la durée. 2014, s.p. hal-01504256

HAL Id: hal-01504256

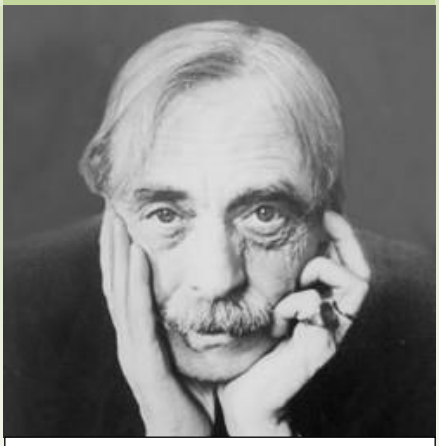
https://hal.science/hal-01504256

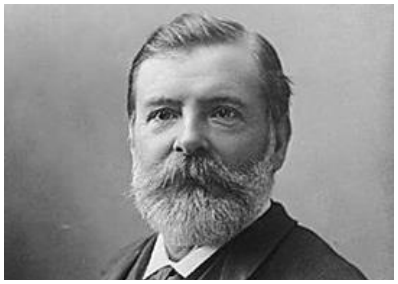
Submitted on 10 Apr 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Conférence proposée aux Amis de Marey et des Musées de Beaune – Villa Medicis – Avril 2014





Paul Valéry et Étienne-Jules Marey : de l'instantané à la durée

La chronophotographie sur plaque fixe de Marey est une source iconographique de la pensée de Valéry. Pour démontrer cette hypothèse, j'établis un parallèle entre la représentation du temps dans la photographie et dans ses écrits. Le temps est modelé de deux manières différentes selon qu'on regarde un instantané ou une chronophotographie sur plaque fixe. Il y a donc deux représentations du temps à l'époque de Marey : d'un côté, l'intemporalité du Symbole, l'immuabilité ou l'immobilité de l'Idéal ; puis de l'autre côté, la représentation plus ludique que fait Valéry de la Durée bergsonienne – d'ailleurs, Valéry dit qu'il n'avait pas besoin de Bergson pour théoriser l'expérience subjective du temps. Chez Valéry, le temps de l'instant, figé, sera mis en relation avec le passé et le futur, et le temps devient la Durée, l'immobilité se met à bouger. On comprend plus aisément la Durée valérienne en regardant les photos de Marey et en pensant à leur représentation du temps.

Valéry en 1899 constate que le temps mathématique est « en opposition avec [le] temps […] psychologique[1] ». Selon les travaux de Wilhelm Wundt au début des années 1880, la durée qu'une personne peut éprouver comme un seul instant ininterrompu peut aller jusqu'à cinq secondes environ[2]. Rempli d'idées et d'émotions, le temps subjectif est épais. Ce présent épais, contient un peu du passé et une anticipation du futur. Valéry se demande : « Comment expliquer que nous vivions presque toujours avant et après l'instant même ?[3] » Il trouve une illustration graphique de cette expérience subjective du temps avec les dessins de Léonard de Vinci et les chronophotographies de Marey.

Valéry fait état de la chronophotographie du vol des oiseaux dans « Cheval, danse et photo » : « En ce qui concerne le vol des oiseaux, je dirai en passant que la photographie instantanée a corroboré les images qu'en avait données Léonard de Vinci dans ses croquis[4] ».

L'auteur

Paul Edwards

Maître de Conférences à Paris VII. Auteur d'une anthologie critique, *Je hais les photographes! Textes clés d'une polémique de l'image*, et *de Soleil Noir, Photographie et Littérature.* Il est fondateur de l'Ouphopo (Ouvroir de Photographie Potentielle.

Amis de MAREY ET DES MUSÉES DE BEAUNE

Eugène Müntz (qui fait la même confusion entre l'instantané et la chronophotographie) l'avait déjà remarqué : « [Léonard] sait décomposer, avec une netteté parfaite, ces mouvements compliqués que la photographie instantanée permet aujourd'hui d'analyser si facilement, grâce aux ingénieux perfectionnements de M. Marey[5]. » Le climat d'enthousiasme pour la chronophotographie rendit peut-être plus intéressants les dessins de Léonard de Vinci, dont les manuscrits étaient restés inédits jusqu'à la fin du XIXe siècle[6]. Léonard et Marey sont en quelque sorte contemporains!

L'image du vol d'un oiseau montre que chaque instant coule dans le passé et le futur. Valéry commente en 1929/1930 : « Une image peut être prévision par rapport à une autre[7] ». Il écrit sur celui qui regarde l'œuvre de Léonard : « Il perfectionne l'espace donné en se souvenant d'un précédent. […] Il devine les nappes qu'un oiseau dans son vol engendre, la courbe sur laquelle glisse une pierre lancée, les surfaces qui définissent nos gestes [8]». Il se garde de le dire, mais les photos sont une meilleure illustration de son propos, car les dessins de Léonard se succèdent mais ne se chevauchent pas, du moins pas sur les croquis que j'ai pu trouver. Valéry est redevable à Marey et non pas à Léonard de Vinci quand il écrit : « Il arrive, aujourd'hui, que dans certains cas très remarquables, toute expression par des signes discrets arbitrairement institués, soit remplacée par des traces des choses mêmes, ou par des transpositions ou inscriptions qui dérivent d'elles directement. La grande invention de rendre les lois sensibles à l'œil […] le graphique[9] ». Ce dernier mot, qu'il souligne, rappelle le mot clé de Marey, qui publie en 1878 La Méthode graphique dans les sciences expérimentales. Rappelons que si Valéry ne nomme jamais Marey dans ses ouvrages, il témoigne cependant en 1930 de son influence dans une lettre à Louis Séchan, où il dit avoir « laissé ouvert sur ma table le livre de Marey que je possédais depuis trente ans [10]». Il est donc pertinent et révélateur de lire l' « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci » en substituant « Marey » pour « Léonard » : il y a des sens cachés à trouver.

Le symbolisme et la chronophotographie

Les photos de Marey, contrairement à celles de Muybridge, permettent de reconstituer l'action dans sa fluidité et de l'imaginer au ralenti. Les phases successives s'enchevêtrent. Nul instant ne peut paraître réellement isolé de son passé ni de son futur. Malgré le contexte purement scientifique et analytique de sa production, l'image de Marey tient du rêve. Elle nous permet de tracer et retracer une action dans les deux sens du temps, tout en refusant l'arrêt du temps.

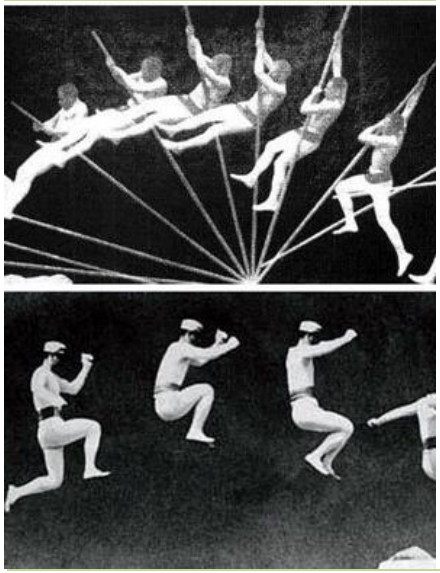
Ce refus s'exprimait aussi chez les sculpteurs Rude et Rodin, dont les personnages ne reproduisent pas des poses figées mais figurent au contraire « le passage d'une pose à une autre[11] ». Rodin parle du Maréchal Ney de Rude en des termes qui rappellent les images sur plaque fixe de Marey : « il indique comment insensiblement la première glisse à la seconde […] on discerne encore une partie de ce qui fut et l'on découvre en partie ce qui va être. »

> *« […] les jambes du maréchal et la main qui tient le fourreau du sabre sont placées dans l'attitude qu'elles avaient quand il a dégainé : la jambe gauche s'est effacée afin que l'arme s'offît plus facilement à la main droite qui venait la tirer et, quant à la main gauche, elle est restée un peu en l'air comme si elle présentait encore le fourreau. / Maintenant considérez le torse. Il devait être légèrement incliné vers la gauche au moment où s'exécutait le geste que je viens de décrire ; mais le voilà qui se redresse, voilà que la poitrine se bombe, voilà que la tête se tournant vers les soldats rugit l'ordre d'attaquer, voilà qu'enfin le bras droit se lève et brandit le sabre.*

C'est celui qui regarde qui doit recréer l'action. Le souci des sculpteurs était de donner « l'illusion de voir le mouvement s'accomplir » en donnant aux différentes parties de la statue « des mouvements successifs ». Rodin oppose son art de la représentation aux instantanés en indiquant que les deux talons de son Saint Jean-Baptiste sont à terre afin de montrer « le déroulement progressif du geste », alors qu'il sait très bien qu'un instantané montrerait un des deux pieds en partie soulevé : « c'est justement pour cette raison que [le] modèle photographié présenterait l'aspect bizarre d'un homme tout à coup frappé de paralysie et pétrifié dans sa pose », comme Achille dans « Le Cimetière marin ». Et Rodin de conclure : « c'est l'artiste qui est véridique et c'est la photographie qui est menteuse ; car dans la réalité le temps ne s'arrête pas ».

L'immobilité de l'action dans le poème est parfois accompagnée d'un arrêt du temps lui-même. Une action semble figée ; le temps aussi. Les actions sont figées dans les premiers poèmes valériens, même quand ceux-ci sont repris quelque dix ou trente ans après leur composition. Elles sont figées dans l'image symboliste comme dans la photographie pictorialiste de la même époque (1890-1917 environ), car celle-ci cherche à situer son action hors du temps. Prenons l'exemple d'un nu pictorialiste dans un paysage : toute l'atmosphère de luminosité diffuse et de formes angélisées, ainsi qu'une légende type « la Femme », ou « l'Aube », ou encore « La Source », concourent à situer le modèle dans l'idéalité ou la mythologie.

Valéry met en scène les Idées (dans le sens platonicien), mais il les confronte à l'expérience corporelle. L'éternité dans laquelle ces Idées se meuvent se révèle n'être qu'une immobilité, et un moment infiniment petit, un temps que le corps refuse. L'expérience cor-



-porelle propose, en revanche, le modèle d'un temps toujours fuyant. N'est-ce pas un sentiment commun à tous, que l'immobilité dans la photographie, due à un temps d'exposition d'une fraction de seconde qui arrête le mouvement, est ressentie comme un mensonge ? Indépendamment de la beauté formelle de l'image, si le geste et le temps semblent suspendus, l'image est contre nature. Nous retrouvons ici le critère de Lessing :

« Tous les phénomènes que, dans notre esprit, nous jugeons devoir, par leur nature, se produire et cesser subitement, ne pouvoir être ce qu'ils sont qu'un seul moment, tous ces phénomènes, agréables et terribles, prennent, en raison de la durée que leur impose l'art, un aspect contre nature, de sorte que, chaque fois que nous les regardons, l'impression s'affaiblit un peu plus et qu'enfin l'objet ne nous inspire qu'aversion ou répugnance. » [12]

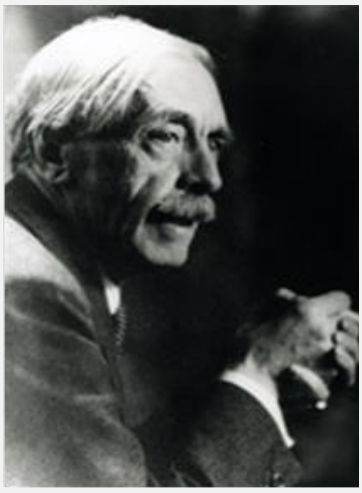
L'instantané se trouve ainsi exclu par les théoriciens de l'esthétique pictorialiste :

« […] pour qu'un sujet nous communique une émotion d'art, il ne doit pas être la représentation d'une situation brusquement arrêtée au milieu d'une scène […] les mouvements des êtres et des choses doivent être combinés de façon que le situation soit synthétique, c'est-à-dire qu'elle nous donne une notion quelconque, vague ou précise, sur les événements qui ont précédé le moment choisi et sur ceux qui le suivront. » […] »[13]

Les photos de Marey, contrairement à celles de Muybridge, permettent de reconstituer l'action dans sa fluidité et de l'imaginer au ralenti.

Paul Valéry

« Le poème, cette hésitation prolongée entre le son et le sens.



« Ce qui a été cru par tous, et toujours, et partout, a toutes les chances d'être faux. »

« Un homme compétent est un homme qui se trompe selon les règles. »

La chronophotographie sur plaque unique de Marey est donc le modèle du vrai… Les thèmes que je viens d'exposer sont développés de manière plus explicite dans « Le Cimetière marin » (Charmes).

« Le Cimetière marin » (1920)

Ce poème sur le temps et la mort dénonce une idée mathématique, celle d'un temps arrêté. Le temps du « Cimetière Marin », est « Midi » : « Midi là-haut, Midi sans mouvement »[14]. Dans les pays méditerranéens, à midi, le soleil est comme immobile. La courbe qu'il décrit rappelle la photo de Marey, « Balle rebondissante. Étude de trajectoire, 1886 ». Comme un ballon au plus haut point de sa trajectoire, l'immobilité est atteinte dans le mouvement même, le temps semble ralentir en allant vers l'infini, le moment infinitésimal d'immobilité, le « point mort »[15]. Pour celui qui regarde une chronophotographie, quand la balle ralentit, la distance qui sépare deux impressions sur la photo s'amoindrit, et il peut imaginer que la vitesse de la balle est constante et que c'est le temps qui se divise à l'infini. C'est dans un temps également imaginaire, ou théorique, qu'Achille est « immobile à grands pas ! ». Brièvement : la tortue a cent mètres d'avance quand Achille commence sa course. Quand il a parcouru ces cent mètres, la tortue se trouve alors à un mètre devant lui, parce qu'elle court cent fois moins vite. Mais quand Achille a couru ce mètre, la tortue est toujours devant lui, même si ce n'est qu'à un centimètre. Quand on étend les opérations jusqu'à l'infini, mathématiquement parlant, le temps s'arrête.

Valéry rejette l'idée d'un temps immobile, et il prend à témoin son corps, car il ressent l'offense de Zénon dans sa chair même :

« Zénon ! Cruel Zénon ! Zénon d'Élée !
M'as-tu percé de cette flèche ailée
Qui vibre, vole, et qui ne vole pas !
Le son m'enfante et la flèche me tue ! »

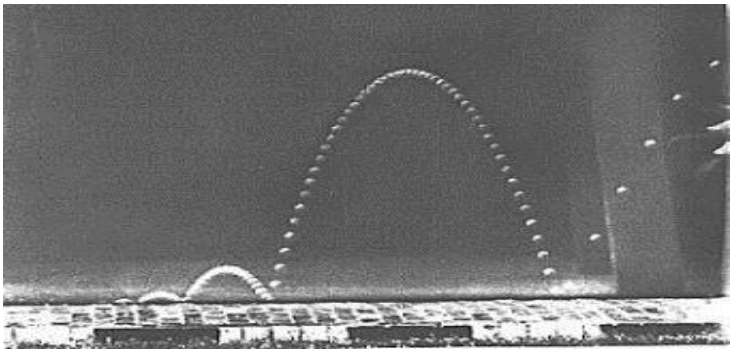
Le narrateur se révolte et crie : « Non, non !… Debout ! Dans l'ère successive ! » La phrase très particulière de Valéry fait penser à des images successives, comme sur une plaque de Marey et écarte le modèle des actions arrêtées par les instantanés. Le narrateur choisit de vivre dans le temps étendu et fatal, et dans lequel l'âme est soumise aux règles du corps : « Brisez, mon corps, cette forme pensive ! » Les images de Marey pourraient se distinguer du mensonge d'un monde qui s'arrête, si l'imagination anime des images fixes pour en faire des images successives, et redonne à l'immobilité son mouvement caché.

L'immobilité dans Album de vers anciens

Quelques poèmes de l'Album de vers anciens définissent le Symbole poétique en fonction du temps. « Hélène », fille de Zeus, est le symbole de la Beauté. Elle s'identifie à la mer dans un geste qui veut l'élever jusqu'au Symbole : « Azur ! c'est moi… ». À la fin du poème vient l'image des figures de proue en bois, celle des Grecs eux-mêmes figés sur leurs navires comme « les Dieux, à la proue […] sculptés ». Tout le poème se fixe dans cette dernière image des hommes en bois ; une atmosphère de mort règne alors, au moment même où nous attendions une définition de la poésie, de la beauté « hellénique », ou quelque manifeste du symbolisme.

« La Fileuse » symbolise le poète. Le rapprochement est traditionnel, mais la fin est surprenante : « […] tu crois languir… Tu es éteinte ». Dans une version antérieure : « Mais la Morte se croit la fileuse ancienne ». Le tableau vivant devient une nature morte. Le calme voluptueux, toute la beauté de la nature souriante, du moment paisible de l'image poétique hors du temps, suggère non pas le Royaume des Idées ou la Beauté, le monde féerique de la poésie ou du platonisme, mais la mort. Si le poème tend vers l'immobilité visuelle, le poète réagira en allant contre cette immobilité de différentes façons.

Dans « Féerie » et « Même féerie ». L'atmosphère d'immobilité est créée par des mouvements décroissants qui deviennent infiniment petits et finissent par disparaître dans l'imperceptible « Où meurt le battement faible de l'eau lamée ». Le calme de la féerie sublunaire est interrompu par la voix du poète : « Est-ce vivre ?… O désert de volupté pâmée » et le rêve féerique qu'est le poème lui-même est mis en cause, car la chair désire reprendre ses droits… L'immobilité, définie ici par le paysage nocturne, paraît



Balle rebondissante, étude de trajectoire
Chronophotographie sur plaque fixe - 1886.

Fonds Marey du musée Marey - Beaune

naturelle lorsqu'elle est conçue dans un cycle des jours et des nuits. Mais ce n'est pas le seul cycle : une lecture plus traditionnelle de « Féerie » souligne le thème de la puberté, surtout dans la version publiée en 1890, où l'on voit « l'Enfant songer ». Les thèmes de la puberté et de la connaissance sexuelle confortent l'idée que les « Féeries » abandonnent l'idéalisation qui néglige le corps et ses rythmes. Ou pour le dire autrement : le mouvement Symboliste doit faire avec le corps, et l'Intemporel avec le temps vécu.

Les corps, d'apparence immobile, sont animés par des rythmes corporels, et ils sont habités par leur « futurité », leur avenir possible. Dans « Au bois dormant », la Belle dort pendant cent ans dans son château entouré d'une forêt impénétrable. Valéry choisit dans le conte de Perrault le moment le plus chargé de futur. Il annonce que le « siècle vide » des cent ans est révolu…

Une comparaison avec John Keats s'impose. L' « Ode to a Grecian Urn » décrit le dessin sur un vase d'une scène d'amour pastorale, où le temps s'est arrêté avant que les amoureux ne s'embrassent : « Bold lover, never, never can'st thou kiss […] For ever panting and for ever young » – « Audacieux amant, jamais, jamais vous ne l'embrasserez… à jamais jeune, à jamais fervent ». C'est le moment le plus idyllique, car le plus prometteur.

Le modèle pour Valéry serait alors moins l'instantané photographique que la statuaire. Dans son Laocoon (1766), Lessing recommendait aux sculpteurs de représenter un moment en-dessous de l'acmé, du « paroxysme » de la passion ou de l'action, afin de laisser le champ libre à l'imagination.

2

Paul Valery

Dans une lettre à Louis Séchan datée d'août 1930, il avoue avoir rédigé son étude sur la danse à partir d'ouvrages de Marey qu'il gardait ouverts sous les yeux

« Si l'artiste ne peut jamais saisir qu'un seul instant de la nature toujours changeante ; si […] ses œuvres sont faites pour être non seulement vues, mais contemplées longuement et souvent, il est alors certain que cet instant […] ne saur[ait] être chois[i] trop fécond. Or cela seul est fécond qui laisse un champ libre à l'imagination. […] Or dans le cours d'une passion, l'instant du paroxysme est celui qui jouit le moins de ce privilège. Au-delà il n'y a plus rien […] » [16]

L'attente du baiser répond à cette exigence, mais non le baiser lui-même. Michel-Ange ne peignit-il pas Dieu sur le point de toucher Adam de son index tendu ? Valéry écrit : « "L'Avenir" est la parcelle plus sensible de l'instant. »

Conclusion : dans les modèles visuels du temps qu'offrent Muybridge et Marey, nous avons chez le premier l'instantané qui paraît hors du temps – d'un passé indéfinissable –, mais qui présente une image dont l'immobilité est funeste ; et chez le deuxième, une chronophotographie dont le mouvement peut, sous un regard imaginatif, être recomposé. Nous avons constaté dans la poésie valérienne une dialectique du temps qui coïncide parfaitement avec son traitement dans la photographie de son époque. Plus qu'une coïncidence, l'invention de Marey, en détrônant l'invention de Daguerre comme mesure de la réalité, fut un de ces bouleversements de l'histoire des idées qui eut des répercussions dans tous les domaines et Valéry en parle en 1939 quand il cherche à cerner l'influence de la photographie sur les Lettres et les sciences humaines .

Bibliographie

1.« [Compte rendu de H.G. Wells, La Machine à explorer le temps] », Mercure de France, Vol. XXX (mai 1899) ; Mauvaises pensées et autres, Œuvres, t. II, éd. Jean Hytier, Gallimard, 1960, p. 1455.
2. Cité par Stephen Kern dans The Culture of Time and Space 1880-1918, HUP, Cambridge [USA], 1983, p. 82.
3. « Oraison funèbre d'une fable » (1926), Variété ; Œuvres, t. I, éd. Jean Hytier, Gallimard, 1957, p. 496.
4. « Cheval, danse et photo », Nouvelle Revue française (1938) ; repr. dans la 2e éd. de Degas, danse, dessin ; repr. dans Œuvres,t. II, p. 1192.
5.Eugène Müntz, Léonard de Vinci. L'artiste, le penseur, le savant, Librairie Hachette, 1899, p. 342.
6. Ibid., p. 306.
7. « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci » (écrite 1894, publiée 1895, révisée 1919, annotée 1929-1930), Œuvres, t. I, p. 1169, dans la marge.
8.Ibid., pp. 1168-1169.
9. « Note et Digression » [1919], Œuvres, t. I, p. 1266.
10.Œuvres, t. II, p. 1407. Coquille à corriger dans la Pléiade : pour « Marcy » lire « Marey ».
11.Auguste Rodin, L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell, Grasset, 1911, pp. 77 78.
12. Lessing, Laocoon [1766], tr. fr. de Courtin [1866], revue et corrigée, Hermann, 1990, chap. III, p. 56.
13. A. Da Cunha, Revue illustrée, n° 10 (1er mai 1898) s.p.
14. Œuvres, t. I, p. 149.
15. Étienne-Jules Marey, Le Mouvement (1894), Chambon, Nîmes, 1994, p. 191.
16. Lessing, op. cit., pp. 55 56.