

CHAPITRE I

Photographie et écriture zolienne

Lorsque l'on commence à s'intéresser aux activités secondaires des écrivains il est une question qui vient immédiatement à l'esprit : quels sont les liens entre cette activité secondaire et le travail littéraire de l'écrivain ? Pour Zola, il s'agit alors de montrer les liens qui unissent photographie et littérature.

Le XIX^e siècle voit l'avènement d'une nouvelle technique de représentation dont le daguerréotype est le premier modèle. Dès lors, la question est de savoir quels rapports allaient entretenir la photographie d'un côté avec l'art, de l'autre avec l'industrie¹. Par ses multiples avantages, le champ photographique se constitue et résiste aux offensives des milieux concurrents (en premier lieu, celui des graveurs). Le débat évolue en même temps que cette lutte au sein de la sphère de la représentation. Dans les années quarante, dominées par le daguerréotype, la discussion ne fait encore que s'esquisser. Le 3 juillet 1839, devant la Chambre des députés, Arago défend avec ferveur le daguerréotype en tant que « moyen de reproduction » utile aux sciences, aux beaux-arts et à l'archéologie, mais il n'évoque pas la possibilité de s'en servir pour réaliser des œuvres d'art. A partir de 1851, la photographie proprement dite (reproductible sur papier grâce au système négatif/positif) commence à concurrencer le daguerréotype. En 1851, Eugène Delacroix figure parmi les amateurs de clichés. Ainsi fait-il partie, avec Jules-Claude Ziegler, Francis Wey, Eugène Durieu et Edouard-Denis Baldus, des membres fondateurs de la Société héliographique en 1851. En juin 1854 il organise, en collaboration avec Durieu, des séances de pose où il intervient directement sur l'attitude des modèles et sur l'éclairage. Ce qui l'intéresse avant tout, c'est la « saisie instantanée » de ses modèles :

La tension s'exprime par le jeu de la musculature; le dynamisme est latent, particulièrement dans les poses de modèles masculins accompagnées d'un léger flou. Chaque photographie, comparable à un croquis par la brièveté de son élaboration, ne retient que l'essentiel².

¹ André Rouillé, *La photographie en France, Textes et Controverses : une Anthologie 1816-1871*, Macula, 1989, pp. 8-9

² Alain Buisine, *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Jacqueline Chambon, 1994, pp. 36-37

Pour Delacroix la photographie est donc un auxiliaire mis au service de la peinture mais ne vise en aucun cas à remplacer l'art pictural, tout juste permet-il d'éviter l'usage des croquis.

Quelques années plus tard, en 1859, Baudelaire confie à l'écriture ses sentiments à l'égard de la photographie qui vont dans le sens de Delacroix.

[Il faut] que la photographie rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, qu'elle enrichisse l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquerait à sa mémoire, qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle¹.

Comme on peut le voir, Baudelaire ne considère pas la photographie comme un art mais, tout au plus, comme un auxiliaire qui facilite la tâche. Cependant, il étend la pratique de l'art au plus grand nombre. Il semble entrevoir que la photographie sera un jour accessible au commun des mortels. Mais Baudelaire, dans son relatif rejet de la photographie, se pose contre l'industrie, « la plus mortelle ennemie de l'art » et contre le réalisme, qui croit à la possible « reproduction exacte de la nature ». Enfin, le poète critique la pratique photographique qui ne sert qu'à « frapper » le public, à « le surprendre », à le « stupéfier » sans laisser opérer le lent travail de la mémoire, ni laisser affleurer « le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire ²... ». Pour Baudelaire, dépourvues d'aura, les photographies n'ont pas d'âme.

Flaubert, dans une lettre adressée à Louise Colet du 15 janvier 1853, porte un jugement sévère sur la photographie : « Admirable époque [...] que celle où l'on décore les photographes et où l'on exile les poètes. » Avec cette allusion évidente à Victor Hugo (qui, d'ailleurs, appréciait énormément la photographie), Flaubert ne cache donc pas son mépris à l'égard de ce qui reste une technique plus qu'un art. Le cliché photographique n'est pour lui qu'une pâle imitation du sujet photographié qui ne saura jamais rendre toute sa vérité :

« [...] ne m'envoie pas ton portrait photographié. Je déteste les photographies à proportions que j'aime les originaux. Jamais je ne trouve cela *vrai* [...]. Ce procédé mécanique, appliqué à toi surtout, m'irriterait plus

¹ Charles Baudelaire, « Salon de 1859. Le public moderne et la photographie », *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1870, p. 1035

² André Rouillet, op. cit, p. 325

qu'il ne me ferait plaisir. Comprends-tu ? Je porte cette délicatesse loin, car moi je ne consentirais jamais à ce que l'on fit mon portrait en photographie¹. »

Il faut attendre l'année 1855 pour voir quelqu'un défendre l'art photographique en la personne d'Eugène Durieu. Ainsi, il défend les « conditions toutes particulières » de cet art en définissant les « conditions spéciales à la photographie » qui obligent l'opérateur à « évaluer par avance quelle transformation l'image, vue à la chambre noire, subira dans le travail photographique et quel sera le rendu définitif². » En ce sens, il s'oppose aux différentes retouches visant à améliorer le cliché car il considère que « chaque art doit trouver sa véritable puissance en soi-même, c'est-à-dire dans l'emploi habile des procédés qui lui sont propres. »

Quelques années plus tard, dans le même esprit de défense de la photographie, Disdéri publie *L'Art de la photographie*. Dans ce livre, il s'attache à démontrer que photographie et peinture sont à placer au même niveau concernant la mimésis : « Au point de vue de l'imitation exacte de la nature les deux arts présentent [...] la plus grande similitude¹. »

Mais les prouesses techniques aidant, le XIX^e va voir l'émergence de photographes de renom tel Nadar ou Atget qui vont donner ses lettres de noblesse à la photographie même s'il n'arriveront pas à amener des artistes comme Baudelaire ou Flaubert à reconsidérer leur jugement. C'est dans ce contexte que Zola est confronté à la photographie dès ses premiers romans jusqu'en cette année 1888 où il est initié pour la première fois à la technique photographique.

Ainsi, tout en parcourant l'œuvre écrite de Zola, nous nous intéresserons à la place de la photographie en tant qu'objet (le cliché) pour en discerner les valeurs positives et négatives. Puis, nous mettrons en évidence le procédé photographique employé en tant que tel dans l'écriture zolienne, ceci d'après les travaux d'Alain Buisine sur les chambres noires des romans zoliens et à la lumière de l'article *Clair/Obscur* de Philippe Bonnefis. Enfin, nous nous arrêterons sur *Lazare*, un texte méconnu écrit par Zola en 1894, qui se prête au jeu d'être la parabole de la photographie par l'intermédiaire d'un Lazare sorti de son tombeau et demandant à ce qu'on le renvoie aux ténèbres originelles.

¹ André Rouillet, op. cit., p. 122

² Eugène Durieu, « Sur la retouche des épreuves photographiques », *Bulletin de la Société de photographie*, oct. 1855, pp. 297-304

I] Le cliché photographique : du négatif au positif.

Le cliché photographique apparaît très tôt en tant qu'objet dans l'œuvre zolienne. Puis, tout au long de ses ouvrages, de ses cycles romanesques, le cliché photographique fait des apparitions non dénuées d'intérêt, avec toujours une valeur symbolique. Nous allons donc étudier le statut du cliché photographique à différents moments de l'œuvre. Nous verrons ainsi que de *Madeleine Férat* (1868) à *Fécondité* (1899) le cliché passe d'une valeur foncièrement négative à une signification hautement positive. Nous essaierons alors d'expliquer cette évolution à travers les romans du cycle des Rougon-Macquart, écrit en même temps qu'évolue la technique photographique.

1) Madeleine Férat : La photographie maléfique

Dans *Madeleine Férat*, le cliché photographique tient une place centrale, joue un rôle dans l'action qu'il est nécessaire de résumer :

Madeleine Férat devient la maîtresse de Guillaume de Viargues. Au bout de six mois, elle découvre qu'il est l'ami intime de son premier amour, Jacques, un étudiant en médecine parti comme chirurgien en Cochinchine, dont le bateau a sombré et que l'on croit mort. Après le décès de son père, Guillaume revient dans la maison familiale et épouse Madeleine de laquelle il aura une fille prénommée Lucie. Suivent quatre années de bonheur tranquille. Mais Guillaume retrouve Jacques, qui a miraculeusement échappé au naufrage. Il ramène son ami chez lui, Madeleine refuse de le voir et avoue son passé à son mari. Les époux décident de quitter leur maison. Guillaume s'aperçoit que sa fille ressemble au premier amour de sa femme et la rejette. Ils ne peuvent échapper au poids du passé qui les poursuit et reviennent chez eux, où la vieille servante, Geneviève, une protestante fanatique, les accable de l'anathème divin. Madeleine, hantée par le souvenir de Jacques, va le retrouver et tombe dans ses bras. Au même moment, sa fille meurt. Elle s'empoisonne et Guillaume, devenu fou, danse sur son cadavre.

Dans ce roman, Zola fonde l'action sur la théorie de l'imprégnation héritée de Michelet et qui considère qu'une femme garde à jamais l'empreinte physique de son premier contact sexuel. Dans cette trame romanesque, une photographie (celle de Jacques) va sans cesse resurgir pour faire ressusciter le passé. L'image dérègle et désunit le couple en tant

¹ Disdéri, *L'Art de la photographie*, Paris, 1862

qu'elle est le témoin à jamais de l'adultère involontairement commis par Madeleine. La photographie est fautive, intrinsèquement perverse et immorale en tant que réactualisation des désirs interdits.

Le cliché va d'ailleurs autoriser un adultère proprement photographique lorsque Madeleine se lève la nuit pour aller regarder le portrait de Jacques comme on quitte le domicile familial pour rejoindre son amant, en toute discrétion. D'ailleurs, la photographie renforce le côté néfaste de sa présence puisque Madeleine n'ose même plus se mettre nue devant ce qui n'est après tout qu'une image. Le cliché photographique est donc utilisé dans tous ses aspects négatifs et c'est lui qui sera à l'origine du drame qui va frapper le jeune couple. En effet, un jour où tout n'est que calme bonheur :

[Madeleine feuillette] un album de photographies qui traînait sur un meuble, et qu'elle n'avait pas encore aperçu. Son amant avait retrouvé la veille cet album, au fond d'une malle. Il ne contenait que trois portraits, ceux de son père, de Geneviève et de son ami Jacques./ Quand la jeune femme aperçut ce dernier portrait, elle poussa un cri sourd. Les mains appuyées sur les feuillets ouverts de l'album, toute droite, frémissante, elle contemplait le visage souriant de Jacques d'un air épouvanté, comme si un fantôme venait se dresser devant elle. C'était lui, l'amant d'une nuit devenu l'amant d'une année, l'homme dont le souvenir endormi dans sa poitrine s'éveillait et la déchirait cruellement, à cette brusque apparition./ Ce fut un coup de foudre dans son ciel tranquille. Elle avait oublié ce garçon, elle était l'épouse fidèle de Guillaume. Pourquoi Jacques se levait-il entre eux ? Pourquoi était-il là, dans cette pièce où tout à l'heure encore son amant la tenait dans ses bras ? Qui l'avait amené jusqu'à elle pour troubler à jamais sa paix ? Ces questions faisaient monter la folie à sa tête éperdue¹.

Nous voyons donc bien, à travers cet extrait, la férocité et l'implacabilité avec laquelle la photographie s'impose dans la vie de Madeleine. Cette dernière comprend immédiatement que sa vie ne sera plus jamais heureuse. La photographie annonce d'ores et déjà la folie qui va anéantir sa vie et préparer sa mort. Et cette photographie est d'autant plus néfaste qu'elle est une, qu'elle fait régressivement retour à l'exemplaire unique et porteur de malheur. La photographie est aussi à la source d'un questionnement incessant matérialisé dans le texte par la succession de questions axées sur la représentation de Jacques, l'élément perturbateur. La photographie est, en quelque sorte, le révélateur des sentiments qu'éprouve Madeleine à l'égard de Jacques, sentiments qu'elle croyait morts avec son amant mais qui ressuscitent en même temps que revient de l'oubli l'image de l'amant. Le cliché photographique, pour le

¹ Emile Zola, *Madeleine Féral*, Œuvres complètes, Cercle du Livre Précieux, Hachette 1962, sous la direction d'Henri Mitterand, Tome 1, p. 736

jeune Zola, représente donc déjà la possibilité de se sauver de la mort comme nous verrons plus loin Lazare sortir de son tombeau. Mais on n'échappe pas impunément à son destin. Et c'est bien la « folie » qui accompagne ce miracle avec la mort pour seule issue.

De plus, sans vouloir pousser à l'extrême l'emploi de la photographie dans ce roman, il est nécessaire de mettre en évidence que Lucie, la petite fille de Madeleine et Guillaume, victime de l'imprégnation porte un prénom dont l'étymologie est lumière, comme la lumière qui imprègne la plaque photographique. Enfin, la vieille et sombre bâtisse familiale que le couple habite, cette laide et noire maison qui voit se nouer le drame n'est en fait qu'une chambre noire dont nous verrons plus loin le fonctionnement. D'ailleurs ne s'appelle-t-elle pas « La Noiraude » ? Ces jeux d'onomastique littéraire sont présents tout au long des oeuvres de Zola et donnent des indices concernant les personnages et les lieux, sur leur statut romanesque et symbolique à la fois.

2) Fécondité : La photographie comme substitut du bonheur familial

Trente années plus tard, la symbolique photographique a radicalement changé. Et c'est dans *Fécondité* que la transformation se lit de façon évidente. Pour Philippe Bonnefis « *Fécondité* est la réparation symbolique de *Madeleine Férat*, livre de l'impouvoir¹. » En effet, entre ces deux romans, nous passons d'une vision noire de la vie où le destin est implacable à une vision optimiste voire idéaliste de la vie portant sur l'importance du renouvellement des générations. De fait, nous assistons à une réparation de l'appareil généalogique qui s'accompagne inévitablement d'un changement du statut symbolique de la photographie. En effet, nous avons vu plus haut que l'exemplaire unique de la photographie était porteur de malheur car amené à disparaître un jour sans laisser de trace comme toute destinée humaine. Alors que le cliché photographique de cette fin de siècle est reproductible à l'infini, il fait face à l'oubli de l'éternité en introduisant l'idée du tirage à l'identique et surtout de la reproductibilité infinie. La photographie enfin réconciliée avec l'éternité peut alors symboliser un appareil généalogique qui fonctionne dans le but de perpétuer l'espèce humaine. Souvenons-nous alors du tragique destin de Morange, le chef comptable de l'entreprise de Mathieu Froment. En effet, Morange et sa femme décident de ne pas garder le deuxième enfant qui s'annonce. Pour cela, ils font appel à une « faiseuse d'anges ». Mais, dans le cadre de ce roman qui glorifie l'enfant à naître, l'avortement ne peut qu'être un échec. Valérie Morange va donc mourir dans une atroce boucherie, vidée de son sang.

De cet infanticide vont naître tous les malheurs de l'infortuné Morange. Quelques années plus tard sa fille adorée, Reine, décède dans les mêmes conditions que sa mère. Morange perd avec elle son unique bonheur. Seul au monde, privé de descendance, il s'enferme chez lui jusqu'à sa mort. C'est à ce moment que l'on découvre une « chapelle photographique » :

« [...] où la folie manifeste fut prouvée, ce fut dans la chambre à coucher, changée en musée du souvenir, les murs couverts par les photographies de sa femme et de sa fille. En face de la fenêtre, au-dessus de la table, le mur disparaissait, il y avait là cette sorte de petite chapelle qu'il avait autrefois montrée à Mathieu, les portraits de Valérie et de Reine, au même âge de vingt ans, telles que des sœurs jumelles, occupant le centre, entourés symétriquement d'un nombre extraordinaire d'autres portraits, encore de Valérie, encore de Reine, enfants, jeunes filles, femmes, dans toutes les positions, dans toutes les toilettes². »

Ces quelques lignes sont le témoin de la réconciliation de Zola avec la reproductibilité infinie des hommes symbolisée par la reproductibilité infinie du cliché photographique. Ces deux appareils de reproduction communient donc en une messe païenne, signe d'un changement radical de la vision de l'écrivain concernant la vie qui explique peut-être en partie le caractère utopique du dernier cycle romanesque. Ainsi, après avoir montré l'être humain dans toute sa beauté et toute son horreur au sein des Rougon-Macquart, Zola propose-t-il des solutions aux fins d'améliorer l'humanité¹.

Morange s'est donc créé une famille de substitution grâce à la reproduction de photographies. Après avoir perdu femme et enfant, il retrouve celles-ci accompagnées des petits-enfants qu'il n'aura jamais. Cette chapelle est le pendant négatif du vivant tableau de famille qui clôt le roman. Pourtant le grouillement, si souvent lié à la saleté, l'indigence, est ici un signe éminemment positif. Zola semble fasciné par le caractère infini de la reproductibilité de la photographie que la généalogie prendrait pour modèle. On peut tout photographier, tout reproduire. En trente années, la technique photographique a profondément évolué. De ce fait, la vision que Zola peut avoir de la photographie a changé de concert. La photographie est désormais liée aux côtés positifs de la vie.

¹Philippe Bonnefis, *L'innommable. Essai sur l'œuvre d'Emile Zola*, C.D.U. et Sedes, 1984, p. 137

²Emile Zola, *Fécondité*, Tome 8, p. 463

3) Changement du statut de la photographie au cours des *Rougon-Macquart*

Pour achever cette métamorphose du statut photographique dans l'esprit de Zola il est nécessaire d'étudier quelques emplois du cliché photographique dans le cycle des Rougon-Macquart.

C'est tout d'abord dans *La Curée* (1872) que la photographie tient une place remarquée. Renée et Maxime, entre autres jeux, feuilletent un grand album de photographies. Ils cherchent sur les portraits connus les petites imperfections invisibles à l'œil nu ou habituellement cachées par le fard et la poudre. Ces photographies dévoilent ainsi les tares invisibles dans la vie quotidienne. La photographie est donc liée à un jeu maléfique de destruction de la personne réelle par l'entremise de son image. L'autre jeu est d'associer deux photos au hasard afin de former des couples : « Avec qui passerais-je volontiers une nuit ? » Ce jeu propose ainsi de nouvelles combinaisons sexuelles, fait brutalement surgir des couples imprévisibles, inouïs, surtout lorsque le hasard conjoint, contre nature, des personnages du même sexe. La photographie permet donc un jeu sur le réel, fait remonter à la surface les fantasmes qu'on essaie en vain de dissimuler. D'ailleurs, lorsque le portrait de Renée est joint à celui de son mari, cette dernière ne cache pas son dépit et sa frustration. En un mot, dans *La Curée*, toutes les photographies sont maléfiques, néfastes et jouent un jeu pervers.

Mais, c'est dès le roman suivant, *Le Ventre de Paris* (1873), que le statut du cliché photographique va évoluer. Florent, échappé du bagne, s'installe chez son frère Quenu, boucher de son état. On lui donne comme chambre celle d'Augustine, la « fille de boutique », fiancée à Auguste, le garçon-boucher. Dans cette mansarde trône une photographie du couple dont le narrateur fait le portrait en une phrase laconique :

« Enfin, il s'en alla, laissant Florent seul avec le lit et en face de la photographie. Auguste était un Quenu blême; Augustine, une Lisa pas mûre². »

¹Emile Zola, Lettre à Yves Guyot, Correspondance, tome II, Université de Montréal et C.N.R.S. , p. 535

²Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, Tome 2, p. 616

La photographie est donc une copie de la réalité, mais une copie dévalorisante, plus terne que l'original. Et ce ternissement frappe Zola au point qu'aux différentes évocations de ce cliché il utilise le même adjectif « blême » :

« Souvent, lorsqu'il ôtait son faux col devant la cheminée, la photographie d'Auguste et d'Augustine l'inquiétait; ils le regardaient se déshabiller, de leur sourire blême, la main dans la main. » / « [...] tandis que la photographie d'Auguste et d'Augustine semblait toute blême d'épouvante¹. »

Ainsi, ce cliché annonce la catastrophe finale avec le substantif « épouvante » comme si la photographie « blême », la pâle copie, voyait les policiers investir la mansarde pour arrêter Florent. Le statut de la photographie ne semble donc pas avoir perdu de son poids négatif. Pourtant, il est un autre cliché qui apparaît à différents moments de ce même roman et qui va introduire l'ambiguïté dans le statut de la photographie. Lisa découvre dans les affaires de son beau-frère une photographie de La Normande, la poissonnière. Elle se prête alors au même jeu que Renée dans *La Curée*, à savoir qu'elle dévisage sa rivale du plus près qu'il ne lui a jamais été permis. Elle croit alors tenir la preuve de la relation entre Florent et La Normande. Mais c'est le seul document qu'elle retire de la chambre de Florent avant l'arrivée de la police. Enfin, ce cliché scelle la réconciliation entre les deux femmes :

« Les deux femmes étaient dans la boutique, et les crépines de l'étalage empêchaient de les bien voir. Elles semblaient causer affectueusement, s'adressaient de petits saluts, se complimentaient sans doute. Tiens ! reprit mademoiselle Saget, la belle Normande achète quelque chose... Qu'est-ce donc qu'elle achète ? C'est une andouille, je crois... Ah! voilà! Vous n'avez pas vu vous autres ? La belle Lisa vient de lui rendre la photographie, en lui mettant l'andouille dans la main¹. »

Ainsi, la photographie qui aurait pu être fâcheuse à La Normande scelle la paix devant tout le peuple des Halles. D'ailleurs on remarque les adjectifs précédant les noms propres : « belle Lisa / belle Normande » qui achèvent de donner un aspect heureux à cette fin tragique de Florent. Pourtant Lisa se débarrasse de cette photographie, elle la fait entrer dans l'oubli. La réconciliation, si elle se fait par l'intermédiaire de la photographie, se fait aussi à son détriment. Le cliché est un objet de honte qu'il faut cacher, détruire à jamais. Il est donc

¹Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, Tome 2, p. 661 / p. 784

évident que deux clichés photographiques ont deux tonalités légèrement opposées dans le roman. Le caractère quelque peu positif de la photographie de la poissonnière est largement contrebalancé. Pourtant, le caractère négatif du cliché photographique est définitivement entamé. Il semble alors que la photographie n'aura plus ce caractère uniquement néfaste qu'elle avait dans le roman précédent.

Enfin, dans *Le Docteur Pascal* (1893), la valeur éminemment positive de la photographie semble connaître son achèvement le plus pur. Nous considérons ici le miroir comme une photographie virtuelle. Il ne faut pas oublier qu'à l'origine de la photographie se trouve le daguerréotype qui est constitué de plaques de verre argentées conservant le reflet du modèle. Déjà dans *La Curée*, la glace photographie l'impudicité de Renée, lui renvoie le scandale de sa nudité et la renvoie à sa propre obscénité. Le reflet de ses amours avec Maxime n'est autre qu'une affreuse photo de famille. A l'opposé, dans *Le Docteur Pascal*, une autre apparition dans la glace aura une tout autre valeur. Clotilde rentre précipitamment à Plassans mais il est trop tard, Pascal est mort : « Leurs deux images lui semblèrent renaître, du fond argenté et pâle de la grande psyché². » Ici, le miroir renvoie la merveilleuse vision du couple parfait que constituent Pascal et Clothilde. La valeur positive de la photographie est donc parfaitement établie ... même si ce merveilleux couple a un caractère incestueux...

II] Les chambres noires

Nous venons de voir que la photographie peut être virtuelle par l'intermédiaire d'un miroir. Alain Buisine met en évidence un autre dispositif photographique qui est la chambre noire. Il s'agit donc d'expliquer ce qu'est ce dispositif, sa fonction et ses conséquences narratives pour ensuite en étudier quelques cas significatifs.

1) Le mécanisme de la chambre noire

La chambre noire est un processus textuel visant à faire remonter des images dans le cadre d'une pièce plus ou moins obscure qui fait alors office de chambre noire. L'action ou le tableau que veut décrire Zola est donc placé dans une pièce sombre et dans laquelle un rayon de lumière pénètre plus ou moins fortement comme le diaphragme de l'appareil photographique laisse passer plus ou moins longuement la lumière.

¹Emile Zola, op. cit., p. 798

²Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, Tome 6, p. 1379

Alain Buisine souligne d'ailleurs que, en milieu zolien, « l'activité imageante n'est jamais séparable des ténèbres originelles, la représentation nécessite toujours, au préalable, la mise en place d'une boîte optique¹. » Nous verrons plus loin dans quelle mesure cette affirmation peut être confirmée dans les écrits de l'auteur.

Mais alors, pourquoi l'obscurité doit précéder toute représentation ? Philippe Bonnefis, dans un article, nous apporte quelques éléments de réponse. Depuis le philosophe Gravesande qui, au XVIII^e siècle, s'enferme dans une machine munie d'un périscope jusqu'aux frères Lumière qui passent leurs journées dans une grotte afin de développer des clichés :

[Il faut] savoir qu'il n'est de représentation qu'à la condition d'un enfermement en quelque sorte hystérique. [...] Mise en crypte à laquelle le XIX^e siècle est en train de donner une puissance et une efficacité nouvelles, par l'invention de matériels dont la forme et l'usage reproduisent, le plus exactement possible, la configuration de la caverne, le dispositif qu'elle déploie, les postures et les emplacements qu'elle impose. [...] Intériorisant l'une des plus grandes fantasmagories du temps, la boîte photographique allait ainsi se trouver à même de répondre à une double exigence : permettre la mise-en-acte d'un imaginaire, mais en offrant simultanément toutes les garanties aptes à en renforcer la crédibilité².

Le mot est lâché : « crédibilité ». Tout ce qui renforce la crédibilité du texte est le bienvenu chez Zola. Comme la chambre noire participe de ce besoin de « rendre vrai » Zola l'utilise à de nombreuses reprises et toujours à des moments cruciaux de la narration.

Enfin, la chambre noire ne peut être dissociée de la « chambre des morts »³. *Lazare*, que nous étudierons plus loin, en est un exemple frappant. Mais ce lien entre mort et photographie se retrouve chez de nombreux écrivains à cette même époque. Philippe Bonnefis prend l'exemple frappant trouvé dans *Les frères Kip*. Le capitaine Gibson est assassiné. Son fils, Nat, prend une photographie du corps de son père, les yeux encore ouverts. Ce n'est que plus tard qu'il verra sur les clichés les yeux de son père refléter l'image des assassins. L'image est non seulement révélée mais aussi conservée. La mort joue alors le triple rôle « d'épaissir les ténèbres de la boîte photographique », de « percer les ténèbres de la boîte » et enfin de « voiler les ténèbres »⁴.

¹Alain Buisine, « Les chambres noires du roman », *Cahiers naturalistes*, 1992, n° 66, p. 245

²Philippe Bonnefis, « Clair-obscur », *Littérature*, Mai 1977, n°26, p. 13-14

³Ibid. p. 15

⁴Philippe Bonnefis, op. cit., p. 19

2) Quelques exemples de chambres noires

Il existe tout d'abord des chambres noires simples qui surgissent à des moments cruciaux de l'action romanesque. Ainsi, dans *La Bête Humaine* (1890), une chambre noire apparaît lorsque, pendant toute une nuit, Jacques a été affreusement obsédé par l'horrible désir du meurtre :

« [...] ce ne fut pas avant sept heures passées qu'il vit blanchir les vitres, une pâleur laiteuse, très lente. Enfin, la chambre s'éclaira, de cette lumière confuse où les meubles semblaient flotter. Le poêle reparut, l'armoire, le buffet. Il ne pouvait toujours fermer les paupières, ses yeux au contraire s'irritaient, dans un besoin de voir. Tout de suite, avant même qu'il ne fût assez clair, il avait plutôt deviné qu'aperçu, sur la table, le couteau dont il s'était servi, le soir, pour couper le gâteau. Il ne voyait plus que ce couteau, un petit couteau à bout pointu. Le jour qui grandissait, toute la lumière blanche des deux fenêtres n'entraînait maintenant que pour se refléter dans cette mince lame¹. »

Nous voyons ainsi que la lumière pénètre peu à peu dans une chambre obscure et l'élargissement de ce rayon n'a pour autre but que d'éclairer l'objet central de la scène : le couteau. La lumière du jour photographie, d'une certaine manière, la pensée du personnage et résume l'état d'esprit dans lequel il se trouve à ce moment du roman.

S'il est courant de trouver ces « boîtes à images » disséminées dans l'oeuvre de Zola il arrive que les chambres noires se juxtaposent, s'imbriquent. C'est ce que l'on peut constater dans *Le Rêve* (1888). Nous distinguons en effet quatre chambres noires. Tout d'abord la cathédrale, qui est la plus grande boîte à images. Celle-ci est pleine d'endroits obscurs et c'est à son ombre que se déroule l'intrigue romanesque. Puis, il y a l'atelier de broderie du chasublier. Le soleil n'y entre jamais, les chasubles sont fabriquées dans un constant demi-jour, avec parfois un rayon de soleil qui pénètre. En troisième lieu se trouve la chambre d'Angélique installée dans les combles. Enfin, la quatrième boîte à images qui un jour « révélera l'image tant désirée du prince charmant² », le Clos-Marie : « Une nuit, brusquement, sur la terre blanche de lune, l'ombre se dessina d'une ligne franche et nette, l'ombre d'un homme [...] ³ ».

A chaque fois, l'image ne pourra surgir que si le texte a d'abord disposé une zone d'ombre plus ou moins grande dans laquelle un rayon lumineux va venir révéler l'image.

¹Emile Zola, *La Bête Humaine*, Tome 6, p. 196-197

²Alain Buisine, op. cit., p246

³Emile Zola, *Le Rêve*, Tome 5, p. 1217

Enfin, il est nécessaire de mettre en évidence une dernière chambre noire parmi tant d'autres qu'il serait fastidieux de cataloguer. La scène se déroule dans *La Fortune des Rougon* (1871). Miette et Silvère n'ont jamais eu l'occasion de se voir réellement, toujours séparés par le mur. Un puits va leur permettre de se voir pour la première fois :

Le puits mitoyen était un grand puits peu profond. De chaque côté du mur, les margelles s'arrondissaient en un large demi-cercle. L'eau se trouvait à trois ou quatre mètres, au plus. Cette eau dormante reflétait les deux ouvertures du puits. Deux demi-lunes que l'ombre de la muraille séparait d'une raie noire. En se penchant, on eût cru apercevoir, dans le jour vague, deux glaces d'une netteté et d'un éclat singuliers. Par les matinées de soleil, lorsque l'égouttement des cordes ne troublait pas la surface de l'eau, ces glaces, ces reflets du ciel se découpaient, blancs sur l'eau verte en reproduisant avec une étrange exactitude les feuilles d'un pied de lierre qui avait poussé le long de la muraille, au-dessus du puits.

Un matin, de fort bonne heure, Silvère, en venant tirer la provision d'eau de tante Dide, se pencha machinalement, au moment où il saisissait la corde. Il eut un tressaillement, il resta courbé, immobile. Au fond du puits, il avait cru distinguer une tête de jeune fille qui le regardait en souriant ; mais il avait ébranlé la corde, l'eau agitée n'était plus qu'un miroir trouble sur lequel rien ne se reflétait nettement. Il attendit que l'eau se fût rendormie, n'osant bouger, le cœur battant à grands coups. Et à mesure que les rides de l'eau s'élargissaient et se mouraient, il vit l'apparition se reformer. Elle oscilla longtemps dans un balancement qui donnait à ses traits une grâce vague de fantôme. Elle se fixa, enfin. C'était le visage souriant de Miette, avec son buste, son fichu de couleur, son corset blanc, ses bretelles bleues¹.

Tout y est ! Les ténèbres sont pénétrées par la lumière, l'eau reflète les images avec une netteté qui étonne encore à cette époque, l'image qui se révèle peu à peu jusqu'à se fixer définitivement. Même la mort est présente par l'intermédiaire de la représentation fantomatique qui précède le reflet exact de Miette.

Puis un jour, Silvère trouva la clé permettant d'ouvrir une petite porte enchâssée dans la muraille, porte de sinistre mémoire pour la tante Dide :

La grand-mère était venue par hasard au puits. En apercevant, dans la vieille muraille noire, la trouée blanche de la porte que Silvère avait ouverte toute grande, elle reçut au cœur un coup violent. Cette trouée blanche lui semblait un abîme de lumière creusé brutalement dans son passé. Elle se revit au milieu des clartés du matin, accourant, passant le seuil avec tout l'emportement de ses amours nerveuses. Et Macquart était là qui l'attendait. Elle se pendait à son cou, elle restait sur sa poitrine, tandis que le soleil levant, entrant avec elle dans la cour par la porte qu'elle ne prenait pas le temps de refermer, les baignait de ses rayons obliques. Vision

¹Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, Tome 2, p. 165

brusque qui la tirait cruellement du sommeil de sa vieillesse, comme un châtement suprême, en réveillant en elle les cuissons brûlantes du souvenir¹.

Ainsi, une chambre noire renvoie à une autre chambre noire qui resurgit du passé. Et la photographie joue le rôle que chacun peut ressentir lorsqu'il observe une photographie : la remontée de souvenirs lointains, la nostalgie d'un passé révolu, à jamais figé par la photographie.

III] *Lazare* ou la parabole de la photographie chez Zola

Comme souvent chez les écrivains les textes annexes, les moins connus, nous révèlent plus que les ouvrages célèbres. L'auteur y laisse plus volontiers ses sentiments s'exprimer. Zola écrit en 1893 un drame lyrique. La mise au net définitive est datée de « Médan, 1er janvier 1894 ». Il est alors en train d'écrire *Lourdes*. Et c'est un épisode de son roman qui fait naître en lui l'idée d'écrire ce texte. Après avoir expliqué quelle est la teneur de ce drame nous en tirerons les conséquences en ce qui concerne la photographie.

1) Lazare revu par Zola

Voici ce qu'écrivit Zola dans *Lourdes* :

Ce que Pierre venait d'entendre, n'était-ce pas peut-être les imprécations désespérées qui vinrent aux lèvres de Lazare lorsque Jésus le ressuscita ? Souvent déjà, Pierre avait imaginé que Lazare, sorti du tombeau, s'écriait : « Oh! Seigneur, pourquoi m'avoir réveillé à cette abominable vie ? [...] Revivre! Recommencer! Alors que je sais maintenant de quoi est faite l'existence² !

C'est donc ce thème que Zola choisit de traiter. Lazare, réveillé par Jésus, à la grande joie de sa mère, de sa femme et de son enfant. Mais Lazare a connu les joies de l'oubli de la terre et il supplie Jésus de le renvoyer à la mort, ce qu'il fera après accord de la famille de Lazare. Mais quel est le rapport avec la photographie ? C'est ce que nous allons tenter de comprendre maintenant.

¹Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, p. 172

²Emile Zola, *Lourdes*, Tome 7, p. 154

2) La photographie comme renaissance puis retour à l'éternité

Il faut se poser la question de savoir ce que sous-entend l'acte photographique. Photographier une personne c'est pour elle l'occasion d'une renaissance symbolique. Souvenons-nous de Morange dans *Fécondité* qui fait naître une famille grâce à la photographie. Mais qu'advient-il ensuite ? Le sujet photographié est condamné à rester figé pour l'éternité. Or, pensons au destin peu commun du Lazare de Zola. Lazare repose dans son tombeau jusqu'à ce que Jésus vienne le ressusciter. Il demande alors à ce qu'on le renvoie dans la mort ce qui arrive sans tarder : renaissance puis retour à l'éternité. Lazare devient donc une parabole de la photographie. Déjà ce retour au néant était lisible dans les dernières phrases du *Rêve* : « La vision, venue de l'invisible, retournait à l'invisible¹. » C'est une tentation contre laquelle Zola lutte. Ce qu'il attend de la mort, c'est l'oubli de la terre, l'abolition du souvenir même de ce que fut notre calvaire d'ici-bas. C'est en ce sens que prend toute sa signification la phrase d'Alain Buisine citée plus haut et qui demandait justification : « En milieu zolien, l'activité imageante n'est jamais séparable des ténèbres originelles². » L'image est donc étroitement liée à la mort et aux ténèbres qui sont censées l'accompagner.

Cette parabole de la photographie n'est, à notre connaissance, pas reconnue comme telle par Zola. Pourtant la première didascalie du texte vient conforter cette hypothèse :

Une grotte profonde et sauvage. A gauche, par une déchirure, par une gorge étroite, tombe un large rayon de soleil. Des blocs de rochers ont roulé jusqu'au milieu de la grotte. C'est contre un de ces blocs que se trouve le tombeau de Lazare, un simple trou creusé dans la roche du sol, et que recouvre une dalle épaisse¹.

Ainsi, c'est encore une fois une chambre noire qui s'installe avant le début de l'action. Un rayon de soleil vient éclairer la scène qui se déroule dans une sombre grotte. Donc, à la parabole photographique vient s'ajouter un procédé photographique réel qui renforce notre impression que Lazare prend la place de toute personne qui un jour ou l'autre a eu l'occasion d'être photographiée. Enfin, la dalle qui recouvre le tombeau est enlevée puis remise sur le corps de Lazare comme le diaphragme de l'appareil photographique s'ouvre et se referme le temps qu'il faut à la lumière pour imprimer l'image, le temps qu'il faut à l'écrivain pour faire dérouler l'action devant nos yeux. Le sujet photographié retourne alors à l'éternité comme le

¹Emile Zola, op. cit., Tome 5, p. 1318

²Alain Buisine, op. cit., p. 245

soulignent les dernières lignes du texte : « Ah ! pauvre Lazare, pauvre homme las, brisé de misère et de souffrance, dors, dors maintenant, heureux à jamais, pour l'éternité². »

3) Le spectre photographique

Comme nous venons de le voir, Lazare est, en quelque sorte, un fantôme revenu de la mort : un spectre. Mais un spectre qui ne veut pas l'être puisqu'il désire qu'on le laisse à son état de mort. Mais Lazare n'est pas le seul spectre de l'œuvre zolienne. En effet, tout au long de ses romans semblent resurgir des fantômes, et ce, lorsqu'il est question de photographie. Il suffit de reprendre les textes utilisés dans ce chapitre pour s'en rendre compte. Dans *Madeleine Férat*, Jacques se « levait entre eux. Pourquoi était-il là, dans cette pièce où tout à l'heure encore son amant la tenait dans ses bras ? Qui l'avait amené jusqu'à elle pour troubler à jamais sa paix ? »³ Puis cette photographie inquiétante dans *Le Ventre de Paris* avec ces sourires blêmes, ces visages blêmes d'épouvante. Où encore les images de Pascal et Clotilde renaissant du fond de la psyché. Tous des spectres comme dans *Le Rêve* dans lequel se dessine une ombre, une nuit de pleine lune. Ces spectres ont, semble-t-il toutes les raisons d'accompagner la photographie. Ainsi Roland Barthes évoque le spectre en photographie :

Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'*éidolon* émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le *Spectrum* de la Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au « spectacle » et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort⁴.

Donc, le spectre révèle deux aspects de la photographie. Un objet photographié se donne en spectacle mais échappe à la mort puisque figé pour l'éternité. La photographie permet de faire revenir les morts comme Jésus ressuscite Lazare. Mais le spectre en littérature a des référents célèbres. On pense, bien sûr, au spectre qui surgit dans *Hamlet* et qui vient annoncer l'infamie qui s'est déroulée au royaume de Danemark : le spectre à l'origine de la tragédie qui va suivre.

¹Emile Zola, *Lazare*, Tome 15, p. 535

²Emile Zola, op. cit., p. 541

³Emile Zola, op. cit., Tome 1, p. 736

⁴Roland Barthes, *La chambre claire : Notes sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, Gallimard, 1980, p.22

Mais, si l'on peut combattre ces fantômes, on peut aussi vivre avec. C'est ce que Zola va apprendre à faire tout au long de sa vie et de son œuvre. Cet apprentissage est à l'image de ce que peut dire Jacques Derrida dans *Spectres de Marx* :

Le temps de l' « apprendre à vivre », un temps sans présent tuteur, reviendrait à ceci, l'exorde nous y entraîne : apprendre à vivre *avec* les fantômes, dans l'entretien, la compagnie ou le compagnonnage, dans le commerce sans commerce des fantômes. A vivre autrement, et mieux. Non pas mieux, plus justement. Mais *avec* eux. Pas d'*être-avec* l'autre, pas de *socius* sans cet *avec-là* qui nous rend l'*être-avec* en général plus énigmatique que jamais. Et cet être-avec les spectres serait aussi, non seulement mais aussi une *politique* de la mémoire, de l'héritage et des générations¹.

Le spectre, donc la photographie, est ainsi lié à la mémoire et aux générations. Il en va de même pour Zola puisque la photographie est liée au renouvellement des générations, à l'éternité. Zola crée des spectres qui vont le hanter au début de sa vie mais qu'il va apprendre à apprivoiser. Cette peur de la mort qu'il connaissait dans sa jeunesse va tendre à disparaître à la fin de sa vie, lorsqu'il commencera à photographier pour de bon. Si, chez l'écrivain, le statut positif de la photographie accompagne la réparation de l'appareil généalogique il accompagne aussi une réconciliation avec la mort. Le texte de *Lazare* en est, à ce titre, un parfait exemple.

¹Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Galilée, 1993, p. 14-15