

CHAPITRE II

Zola : Photographe naturaliste ou réaliste ?

Relation à l'image et à la représentation de soi

Porter un jugement esthétique sur des photographies n'est jamais simple. En ce qui concerne Emile Zola la question est de savoir si on peut placer son œuvre photographique dans l'histoire de la photographie comme son œuvre littéraire s'inscrit naturellement dans l'histoire de la littérature. Après tout, Zola n'est qu'un photographe amateur, certes éclairé, et n'a aucune prétention à se comparer aux grands photographes de l'époque. C'est certainement pour cela qu'il parle si peu de son activité photographique dans sa correspondance. Et il confesse lui-même dans un entretien que la photographie est une activité secondaire :

Veuillez m'excuser de vous avoir fait attendre. C'est l'heure du jour que je consacre à mon nouveau « violon d'Ingres », la photographie. Quand vous êtes arrivés, j'étais en train de développer quelques instantanés que j'ai pris cet après-midi à l'Exposition. Chaque homme devrait avoir un « violon d'Ingres » et je confesse mon extrême passion pour le mien¹.

Comme on le voit, ce passe-temps le passionne comme d'ailleurs tout ce qu'il fait. La question est de savoir si l'activité photographique de Zola peut être comparée à son activité littéraire. Zola est-il un photographe naturaliste ? Nous tenterons de le savoir en comparant ses photographies aux théories de Peter Henry Emerson qui publie, en 1889, *Naturalistic Photography for Students of the Art*. Nous procéderons de même en confrontant Zola à l'œuvre d'Eugène Atget pour en tirer les conclusions qui s'imposent. Ensuite, nous étudierons de plus près les photographies de Zola concernant sa famille, sa vie à Médan, et ses photographies de Paris. Il s'agira alors de déterminer si Zola est un photographe « du dimanche », simple amateur éclairé, ou s'il prend une place dans la photographie du XIX^e.

¹Extrait d'un entretien accordé par Emile Zola à la revue anglaise *The King* en 1900

Enfin, nous verrons que, si Zola est davantage un photographe réaliste que naturaliste, c'est parce qu'il connaît une souffrance face à l'image. En effet, l'affaire Dreyfus voit une prolifération de la représentation caricaturale qui vise particulièrement Zola. A cet égard, les photographies de l'exil en Angleterre sont un témoignage précieux qui permettent de mieux comprendre les relations de Zola avec son « violon d'Ingres ».

I] Photographie et naturalisme

Une analyse simpliste tendrait à montrer que l'œuvre photographique de Zola est naturaliste. Comment pourrait-il en être autrement pour celui qui a fondé le courant naturaliste en littérature. Pourtant, de multiples facteurs viennent nuancer, sinon infirmer, cette théorie. Il faut replacer l'œuvre photographique de Zola dans son contexte familial, historique et idéologique pour la comprendre parfaitement.

De plus la photographie naturaliste a été théorisée par Emerson, médecin et photographe amateur. C'est une réalité et non un concept vague que le naturalisme photographique. Il est donc intéressant de comparer les clichés de Zola à ces théories pour mieux les comprendre, mieux les situer.

1) Zola photographe et les travaux d'Emerson

Emerson est un médecin d'origine américaine mais qui a fait toutes ses études en Angleterre. C'est un naturaliste au sens premier du terme, c'est-à-dire observateur et commentateur de la nature. Cette activité l'amène à étudier l'optique et la peinture en relation avec la représentation de la nature. Il écrit des articles pour *The Amateur Photographer* dès 1885. C'est pour lui l'occasion de rendre à la photographie sa spécificité et de l'élever au rang d'activité artistique à part entière.

En effet, il s'insurge contre les expositions et les nombreux concours de photographies qui visent à favoriser les prouesses techniques. Pour cesser de voir des photographies toutes ressemblantes on récompense les truquages, les montages. On apprécie même la photographie qui cherche à imiter la peinture. Les limites de la manipulation sont alors sans cesse repoussées puisqu'on en vient à peindre les négatifs. John Lambeth, dans son étude sur Emerson¹, cite Pierre Bourdieu : la photographie était élevée à « l'art d'imiter l'art² ».

¹John Lambeth, « Zola et la photographie naturaliste », *Cahiers naturalistes*, 1992, n°66, p.276

²Pierre Bourdieu, *Un Art moyen*, Paris, Editions de Minuit, 1965

C'est en 1889 qu'Emerson publie un livre qui fait scandale. Dans cet ouvrage il s'attache à étudier la peinture en tant que reproduction fidèle du monde tel que l'œil le perçoit. Il en arrive à considérer que la peinture ne peut jamais rendre fidèlement la réalité du monde telle qu'elle nous apparaît car, comme l'écrit Zola « l'œuvre d'art n'est jamais que la combinaison d'un homme, élément variable, et de la nature, élément fixe¹. » Pour Emerson, le véritable réalisme exige l'impersonnalité qui n'est réellement possible que par l'entremise d'une machine donc par l'intermédiaire d'un appareil-photo.

Ensuite, il fait la distinction entre photographie réaliste et photographie naturaliste. La photographie réaliste suppose une mise au point précise et l'absence de tout sentiment, illusion ou décoration. Au contraire, la photographie naturaliste recherche une représentation plus juste de la nature où « la vérité du sentiment, l'illusion de la vérité et la décoration sont de première importance². » Emerson suggère que toutes les inspirations pour une photo doivent venir de la nature elle-même. A cela s'ajoute la personnalité propre du créateur :

Ce que je demande à l'artiste [...] c'est de se livrer lui-même, cœur et chair, c'est d'affirmer hautement un esprit puissant et particulier, une nature qui saisisse largement la nature en sa main et la plante tout debout devant nous, telle qu'il la voit, [...] d'être soi, de montrer son cœur à nu, de formuler énergiquement une individualité³.

Cette définition du naturalisme photographique est l'écho parfait de la définition du naturalisme littéraire : « L'œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament. »

Emerson érige alors le clair-obscur en règle d'or de la photographie naturaliste. Il demande d'analyser la nature en fonction des masses et des valeurs relatives, c'est-à-dire comparer la différence de lumière reçue sur les plans différents des objets. Zola avait d'ailleurs déjà évoqué les valeurs relatives alors qu'il parlait de l'impressionnisme et en particulier de Manet.

Enfin, comme la nature ne connaît pas de contours nets, Emerson préconise le mélange de décision et d'indécision qui fait, selon lui, le charme de la nature. Pour donner une apparence vraie de la nature, le photographe doit bien étudier son sujet et attendre le moment où les conditions atmosphériques sont favorables : le moment artistique. Et il considère que

¹Emile Zola, *Mes Haines*

²John Lambeth, op. cit., p. 277

³Peter Henry Emerson, op. cit., p. 250

seuls les photographes amateurs sauront rendre ses lettres de noblesse à la photographie puisque les professionnels sont trop corrompus par leurs intérêts financiers. Dans ce cadre, Zola est le prototype parfait de l'amateur éclairé.

Pourtant, les clichés de Zola sont troublants car les sujets et les tons sont loin du naturalisme littéraire. A ce sujet, l'écrivain reste muet. Il n'explique pas pourquoi il ne photographie pas le peuple comme il a écrit sur lui. La « bête humaine » qu'il s'est ingénié à faire resurgir de chaque être humain ne transparaît pas sur ses photographies. Nous ne connaissons pas de raisons objectives à cet état de chose mais nous donnerons plus loin quelques éléments de réponse. Il n'en reste pas moins que les clichés de Zola montrent des qualités artistiques au sens de la composition, de la gamme des valeurs et de la mise au point. Pour le montrer, nous allons commenter quelques clichés significatifs.

« Le Fantôme »¹ (**document n° 1 page 26**)

Voici le commentaire que fait John Lambeth de cette photographie :

On pourrait aussi bien sous-titrer « la caresse » ou « le rêve » ce portrait en gros plan de Jeanne [...]. Plumes d'oiseaux en haut, fourrure en bas - corps animal, esprit volage. Au milieu le visage blanc et lisse encadré en V qui ouvre vers la droite, la même direction que le regard songeur de Jeanne. Le V est formé par l'angle du chapeau qui monte à droite et l'ombre qui suit le menton descendant vers la droite. Double mise en valeur du visage donc, encadré par le V, et accentué par la lumière. Il y a un léger scintillement des yeux doublé par l'éclat flou d'une boucle d'oreille. La mise au point floue donne une texture de rêve à l'image. La tension de l'image vient de la contradiction entre l'ouverture à droite, le regard qui ne semble fixer aucun objet, l'éclairage qui vient de la droite et le point de lumière le plus fort à l'intersection du V. C'est une belle étude de la valeur relative des tons².

Comme le laisse entendre cette description le photographe joue sur les contrastes d'ombre et de lumière pour mettre en valeur le visage de Jeanne. La forme en V que crée la lumière adoucit les traits d'un visage déjà bien tendre. Ce n'est là pas tant le cliché d'un photographe que d'un amant. Le titre donné par John Lambeth met bien en évidence le fait que l'appareil photographique est un intermédiaire amoureux qui permet à Zola de caresser le visage de celle qu'il aime. La position de trois-quart tend aussi à adoucir les traits en même temps que le regard perdu la surprend dans une attitude rêveuse.

¹François-Emile Zola et Massin, *Zola photographe*, Hoëbeke, 1979, p. 150, n°359

²John Lambeth, op. cit., p. 280

Bref, si on ne peut pas parler de naturalisme dans ce cliché il n'en faut pas moins remarquer le tempérament du photographe qui transparaît. D'ailleurs cette photographie contraste avec une autre (parmi tant de clichés que Zola a laissé de Jeanne) qui montre la jeune femme dans une attitude plus sévère, habillée de nombreux accessoires comme le boa, le petit sac et l'éventail¹ (**document n°2 page 26**). Ce dernier cliché, moins sombre que le premier mais surtout moins construit, se rapproche plus des photographies académiques que de nombreux photographes parisiens pouvaient composer à cette époque.



-1-



-2-

Une autre photographie (**document n° 3 page 27**), certainement la plus connue d'Emile Zola, représente la cour du Havre à la Gare Saint-Lazare². Zola a voulu prendre une photographie urbaine dans laquelle n'apparaît ni le ciel, ni l'horizon. L'éclairage vient de la gauche créant de longues ombres qui s'étirent vers la gare. Le photographe a mis en valeur la dispersion humaine, symbolisant la gare qui, par définition, disperse les hommes aux grès des différentes lignes de chemin de fer. John Lambeth fait remarquer un effet de parallaxe issu de la légère inclinaison donnée à l'appareil photographique³.

¹Massin, op. cit., p.151, n°361

²ibid., pp. 124-125, n° 304

³John Lambeth, op. cit., p. 281



-3-

Cet effet tend à renforcer cette impression de dispersion, de fuite. Bref, il faut surtout retenir de ce cliché qu'il ne montre pas la gare avec ses voies, ses locomotives mais qu'il suggère ce pour quoi est faite la gare : disperser les personnes, leur permettre de fuir

2) Zola et Atget, le premier photographe naturaliste

Atget est certainement l'un des plus célèbres photographes de son temps. Mais quel temps ? En effet, né en 1857 et mort en 1927 Atget est à la fois un photographe du XIX^e et du XX^e siècle. De nombreux mythes circulent à son égard le présentant comme un photographe ambulant, à moitié clochard, poussant une charrette à travers les rues de Paris ou comme un individu parfaitement naïf, inconscient de la valeur de son propre travail. Il est donc nécessaire de procéder à quelques recadrages afin de comprendre pourquoi on peut le considérer comme un photographe naturaliste.

Les surréalistes des années vingt s'intéressèrent beaucoup aux photographies d'Atget car ils pouvaient les réinterpréter et, par ce biais, faire appel à leur inconscient. Mais surtout, Atget savait rechercher l'angle du vue le plus évocateur pour rendre l'ambiance des villes, des rues ou des lieux publics. Certaines images révèlent « une absence totale de référence aux

conventions traditionnelles de cadrage et de composition, et un intérêt peu commun pour des sujets *a priori* non "artistiques". Elles montrent l'environnement quotidien sans embellissement aucun, et les réalités que l'on côtoyait sans les remarquer¹. » Ces remarques sont très justes et vont dans le sens d'une photographie naturaliste qui s'attache à montrer la vie telle qu'elle existe, avec son côté trivial mais aussi avec la beauté des choses simples. D'ailleurs, ce sentiment d'avoir à faire à un photographe naturaliste est partagé par de nombreuses personnes dès après la mort d'Atget. Ainsi, l'acteur André Calmettes écrivait à la photographe Berenice Abbott, élève de Man Ray, que l'ambition d'Atget était « de créer une collection de tout ce qui, dans Paris et ses environs, était artistique et pittoresque². »

Cet attachement à Paris ainsi que le goût du pittoresque, du détail vrai n'est pas sans rappeler toutes les théories émises par Zola. D'ailleurs, on connaît de nombreux clichés d'Atget montrant un détail d'une église ou d'un hôtel particulier, l'intérieur d'une chambre occupée par une modiste, ou un étalage de boucherie des Halles. « Ce ne sont que des documents¹. », confiait Atget à Man Ray en parlant de ses clichés. Comme s'il avait voulu laisser un témoignage véridique de son temps. Zola n'avait pas d'autre ambition lorsqu'il écrivait ses romans ...

Maintenant que nous sommes assurés d'avoir en Atget un photographe naturaliste il est temps de le comparer au Zola photographe. Pour ce faire, nous allons prendre deux clichés ayant pour sujet une place de Paris.



-4-



-5-

En 1898, Atget photographie le petit marché de la place Saint-Médard (**document n°4 page 28**). Sa volonté est de nier l'humanité au profit de la marchandise en circulation. En

¹Françoise Reynaud, *Eugène Atget*, collection du Musée Carnavalet, Centre National de la Photographie

²cité dans Françoise Reynaud, op. cit.

effet, le centre de la photographie est occupé par la charrette d'un marchand des quatre-saisons qui semble abandonnée, sans marchand ni chaland à proximité. La mise en valeur de la marchandise est d'ailleurs redoublée par l'immense publicité qui vante les produits du *Grand Bazar Universel*. Bien sur, les sujets humains sont présents mais dévalorisés, mis au second plan. Même la dame au premier plan à gauche, est prise dans le flou. Alain Buisine nomme ce principe photographique constant chez Atget la « règle de Morris en [se] souvenant de cette superbe photo d'un badaud lisant les affiches des spectacles sur une *Colonne Morris*, place Denfert-Rochereau, 14^e (**document n° 6 page 29**). Ici, le badaud attentif fait partie de la colonne : en tant que lecteur, il est l'un de ses attributs, sa fonctionnelle complémentarité². »

Au contraire, les places photographiées par Zola n'ont pas cette valeur symbolique (**document n°5 page 28**). La place de l'Opéra que Zola immortalise en pleine journée est rendue par le cliché comme ce qu'elle est habituellement : un lieu de passage, de rencontre et de dispersion. Le cliché est d'ailleurs pris de loin et ne focalise pas sur un objet ou une personne en particulier et se veut le strict reflet de la vie parisienne. Ce cliché, comparé à celui d'Atget, montre peut-être les limites du Zola photographe qui ne désire en aucun délivrer un message au travers de ses photographies alors qu'il l'a déjà fait au long de ses romans. Il semble ne jamais falloir chercher de symbolique, de second degré dans les clichés zoliens même si cela n'est pas une règle absolue.



-6-

¹Ibid.

²Alain Buisine, op. cit., p. 141

N'oublions pas, non plus, les lettrages qui apparaissent constamment chez Atget. Ces derniers amènent un second sens au cliché. La charrette de la place Saint-Médard semble ridiculisée par la publicité vantant les produits du *Bazar universel*. Même jeu dans le cliché de la *Rue du Chevalier-de-la-Barre* (**document n°7 page 30**). Le grand dôme blanc de la basilique du Sacré-Cœur, dressé comme un symbole moderne de spiritualité derrière la rue enténébrée, ne peut échapper à la présence compromettante de l'affiche « Blanchisserie, Fin, Gros » au premier plan. Quand deux niveaux distincts d'existence s'unissent, chacun d'eux illumine et enrichit l'autre. Rien de tel chez Zola.



-7-

Pour bien comprendre la différence de vue qu'il y a entre Atget et Zola il me semble nécessaire de prendre un autre cliché d'Atget qui symbolise tout aussi bien son œuvre. Toujours en 1898, il prend en photo une marchande de poissons (**document n°8 page 31**), rue Mouffetard. Encore une fois, c'est la marchandise qui est au centre du cliché et devient le centre d'intérêt. La poissonnière se trouve reléguée à l'extrémité de la photographie et dans un flou qui n'a de cesse que de la nier. Alain Buisine s'exprime dans ces termes à propos de ce cliché :

Ou, pour le dire dans les termes de la nature morte, Atget ne photographie pas une marchande de poissons mais « des poissons à la marchande ». Elle [la poissonnière] n'a même pas droit au même degré de présence optique que les poissons qu'elle vend¹.

¹Alain Buisine, op. cit., p. 138



-8-

Cette photographie a un réel caractère naturaliste et semble reprendre le thème développé dans *Le Ventre de Paris*. Sauf que dans ce roman de Zola ce ne sont pas tant les poissons qui intéressent que la vie des gens autour de cette marchandise. Le point de vue est donc radicalement opposé. La déshumanisation chez Zola est rare même si elle n'est pas absente. Mais elle n'a jamais la prétention de nier l'humanité. J'en veux pour preuve le cliché que Zola prend à Londres d'une laiterie ambulante (**document n°9 page 32**). C'est une véritable nature morte dans laquelle le marchand n'apparaît pas, comme chez Atget. Seules, au loin, des ombres de passants sont visibles ainsi qu'un cheval qui arrive. La forme du cercle domine et John Lambeth voit un « jeu métonymique entre contenant et contenu. [...] Il y a un jeu de lumière qui blanchit les couvercles et suggère le lait à l'intérieur¹. » Mais, comme la laiterie ambulante occupe tout le cliché, Zola n'en arrive pas à nier toute humanité. L'humanité gommée chez Atget vaut justement par la présence d'une humanité présente mais mise au second plan. Or, ici, l'humanité n'apparaît pas. Nous avons simplement à faire à une nature morte qui n'a d'exceptionnel que le jeu que John Lambeth veut bien lui prêter.

¹John Lambeth, op. cit., p. 281



-9-

II] Photographie et réalisme

Ainsi, comme on a pu le voir, Zola n'est pas à proprement parler un photographe naturaliste tel que le conçoit Emerson ou comme peut l'être Atget. Il s'agit donc maintenant de caractériser l'œuvre photographique de Zola, voir ses intentions derrière son activité photographique prolifique et comprendre pourquoi il n'est pas un photographe naturaliste comme on aurait pu s'y attendre.

Les sujets de photographie que choisit Zola éclairent ses relations à la photographie. Photographier n'est pas un engagement comme l'est son activité littéraire. On ne lui connaît aucun cliché montrant la misère des ouvriers parisiens, la débauche des bourgeois de la III^e République comme il a pu les décrire dans ses romans. La « bête humaine » est absente de ses clichés dans lesquels apparaissent des portraits de sa femme, de sa seconde famille, de la vie à Médan. Bref, un monde calme où transparaît la joie de vivre. Ce sont ces photographies que je me propose d'étudier en premier lieu.

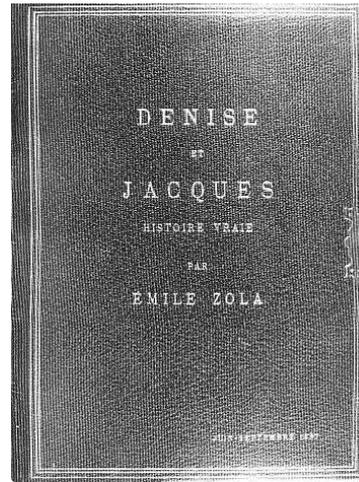
1) Les photographies de famille

Avec ses photographies de famille, Emile Zola semble écrire un nouvel ouvrage. D'ailleurs c'est sous cet aspect qu'il intitule l'album rassemblant les photographies de Denise et Jacques, les deux enfants qu'il a eus de Jeanne Rozerot : « Denise et Jacques : Histoire vraie par Emile Zola » (**documents n°10 et n°11 page 33**).

A ma bien-aimée Jennie,
Je dédie cet album des photographies que j'ai faites de nos chers enfants, Denise et Jacques, dans leur jardin de Vernueil, de juin à septembre 1897.

Emile Zola

-10-



-11-

Sa passion pour la photographie semble d'ailleurs irrémédiablement liée à sa seconde famille. C'est en effet en 1888 que Zola est initié à la photographie. Cette date coïncide avec le début de la liaison entre Emile Zola et Jeanne Rozerot. Il ne faut jamais perdre de vue que cette liaison a radicalement modifié la vie de l'écrivain et que Jeanne a servi de nombreuses fois de modèle au photographe. Il se peut que la photographie lui ait servi de prétexte pour voir Jeanne ; par ailleurs, en développant ses clichés, il pouvait savourer encore sa présence. Nous verrons plus loin ce qu'il en est de la relation des deux amants à travers la photographie. Il n'en reste pas moins que, si Zola cherche l'intimité avec sa maîtresse à travers la photographie, il fait de même en ce qui concerne ses enfants.

En effet, Zola n'avait que très peu l'occasion de les voir enfants. Jusqu'au 10 novembre 1891¹ son épouse ne connaissait rien de sa seconde vie. Il pouvait donc se rapprocher de sa progéniture par l'intermédiaire de la photographie. Il est d'ailleurs intéressant que son activité photographique qui commence entre 1890 et 1895² accompagne la naissance de Denise et Jacques. Dans ses romans nous avons assisté à la revalorisation de la machine photographique en même temps que la réparation de l'appareil généalogique. Dans sa vie, Zola aura attendu la descendance qu'il désespérait d'avoir pour se mettre à la photographie.

Il est, à ce titre, intéressant d'étudier comment Zola a immortalisé sa fille et son fils. Il y a tout d'abord ces clichés du frère et de la sœur courant dans le jardin vers le photographe. Zola désire que les photographies soient naturelles et non posées, sauf pour les portraits.

¹Evelyne Bloch-Dano, *Madame Zola*, Grasset, 1997, p. 193

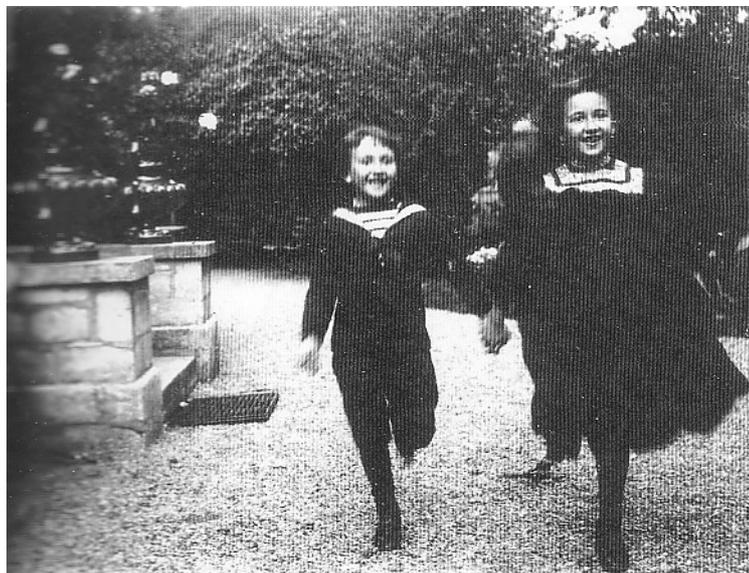
²En effet la date à laquelle Zola s'adonne à la photographie reste sujet à polémique. Massin opte pour 1895 dans l'édition anglaise de son *Album*. Jean-Pierre Leduc-Adine mentionne 1890 dans « Une visite avec Emile Zola ». Ph. Walker situe une partie des photos de Jeanne en 1888 tout comme F. W. Hemmings et A. Lanoux.

Les photos prises dans le jardin doivent être l'exacte réplique de ce qui s'y passe : les jeux d'enfants, les repas pris en famille ou entre amis. Si les techniques de l'époque permettent de prendre facilement le mouvement sans flou le temps de pose demeure relativement long, ce qui rend la tâche difficile lorsqu'il s'agit de prendre en photo les enfants courant vers l'objectif (**document n°12 page 34**). Voici un document écrit par Zola sur ses expérimentations photographiques¹ :

Avec du 30/40²

En mai par un temps assez clair, dans le jardin, les meilleures reproductions des tableaux que j'ai faites ont posé environ vingt secondes, avec le diaphragme 3.

Cette note nous fait comprendre comment la tâche est encore ardue, à cette époque, pour photographier en extérieur. Malgré un temps clair, le temps d'exposition idéal est encore de vingt secondes. Cela explique pourquoi Jacques fait parfois la moue lorsqu'il est photographié puisque le souci du réalisme chez Zola implique que les essais soient multiples avant que le résultat ne soit parfait.



-12-

¹Alain Buisine, « Notes sur la photographie », Cahiers Naturalistes, 1992, n°66

²Il s'agit d'une prise de vues avec des plaques d'un très grand format. A l'heure actuelle, ces plaques ne sont plus utilisées que par les photographeurs.

Dans une lettre adressée à sa femme qu'il lui envoie de son exil en Angleterre Zola réaffirme son souci du réalisme et du naturel :

Chère femme adorée, j'ai reçu tous les portraits des enfants, et tu ne t'es pas trompée, tu m'as bien envoyé les deux poses différentes de Denise. Me voilà très heureux puisque ce que je te demandais existe et que j'ai deux têtes de nos mignons, de même grandeur et se regardant. [...] Je trouve Denise beaucoup mieux réussie que Jacques, lui est trop bien peigné, puis il n'a pas son air habituel, il fait une grimace, sans doute, on a voulu le faire sourire. Ca ne fait rien, il est tout de même très gentil¹.

Si Zola trouve son fils trop bien « peigné » (sur ces clichés qu'il n'a pas réalisés lui-même) cela veut dire qu'il est trop bien coiffé mais aussi trop bien habillé. Il ne lui trouve pas son air habituel. Il comprend que forcer les gens à poser leur enlève tout naturel. Pour que ces clichés soient imprégnés de vérité et de réalisme le sujet doit être saisi en action. Il réproouve de la même manière la façon qu'ont certains photographes de forcer les sujets à prendre une attitude qui n'est pas la leur au moment de la prise de vue. C'est dans ces termes que l'on doit sous-entendre l'ironie dans « sans doute, on aura voulu le faire sourire ».

2) La vie à Médan

Parallèlement aux photographies de famille, Zola prend la vie à Médan comme source d'inspiration. Ces clichés peuvent se séparer en deux groupes : les paysages et les groupes humains.

Les paysages de Zola sont toujours limités à l'entourage de ses domiciles (**document n°13 page 36**) : Médan mais aussi les paysages anglais pris lors de son exil. Il ne semble pas s'être déplacé exprès pour photographier d'autres lieux. Les vues panoramiques se situent toujours par rapport à sa maison tantôt placée à gauche, tantôt à droite et même au centre. Ce qui domine dans ces photographies c'est l'absence d'êtres humains. La campagne est nue et fait contraste avec la foule parisienne. Zola a, semble-t-il, voulu accentuer les traits de la campagne, montrer sa quiétude, son silence. Même les rues de Médan sont désertées (**document n° 14 page 36**). Seuls apparaissent sur un cliché deux chiens comme pour accentuer l'absence des êtres humains. Cette impression de vide est rendue aussi par une vue du village prise de la terrasse des Zola qui montre les toits des maisons.

¹Emile Zola, *Correspondance*, Tome IX, Presses Universitaires de Montréal, C.N.R.S.

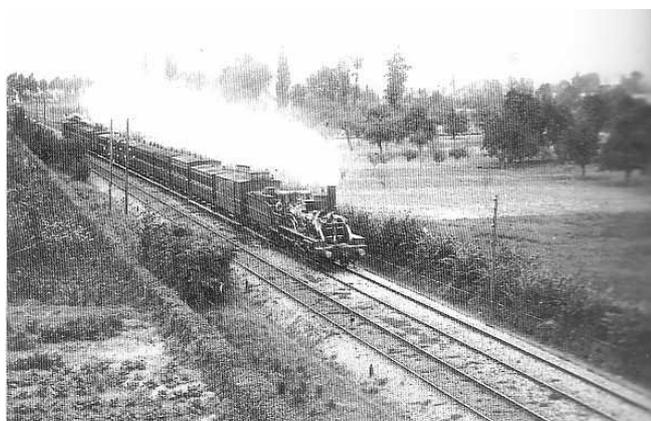


-13-



-14-

Ayant bien mis en évidence la quiétude du village, Zola va photographier ce qui amène la vie au village : les voies de communication et notamment le chemin de fer, qui passe au bas de sa propriété (**document n°15 page 36**). Le chemin de fer est source de vie puisqu'il amène les invités parisiens. Dès l'arrivée du train, les rues du village s'animent et la propriété se peuple d'enfants. Le train fascine Zola au point qu'il le photographie dans tous les sens. Il se met sur les voies, il photographie le pont ainsi que la petite gare. Les péniches sur la Seine participent du même jeu mais n'apportent pas la même frénésie. D'ailleurs elles sont photographiées alors qu'elles sont à quai.



-15-

Bref, Zola tient à rendre par ses clichés l'atmosphère du lieu qu'il habite. Ainsi ses photographies illustrent très bien ce qu'il peut écrire sur Médan :

Médan est un tout petit village, de deux cents âmes au plus, sur la rive gauche de la Seine, entre Poissy et Triel. Il y a un haut et un bas Médan : c'est dire que des quelques masures de paysans, les unes se trouvent groupées le long de la route de Triel — à mi-côte d'un coteau admirable, accidenté, planté ça et là d'un bouquet de hauts noyers — tandis que les autres semblent avoir glissé au bas de la rampe, jusqu'au remblai du chemin de fer de l'Ouest qui passe en cet endroit parallèlement à la Seine, à une centaine de pas de la rive¹.

Les scènes de vie à Médan s'inscrivent, quant à elles, dans une veine largement réaliste. Les photographies d'intérieur montrent la vie à Médan dans ce qu'elle a de quotidien. Les domestiques préparent le repas, les invités jouent au billard ou prennent le thé (**document n°16 page 37**). La lumière fait en sorte de toujours éclairer le groupe humain. Les sujets photographiés ne regardent jamais le photographe et semblent figés dans ce qu'ils font. Le naturel est indispensable au réalisme.



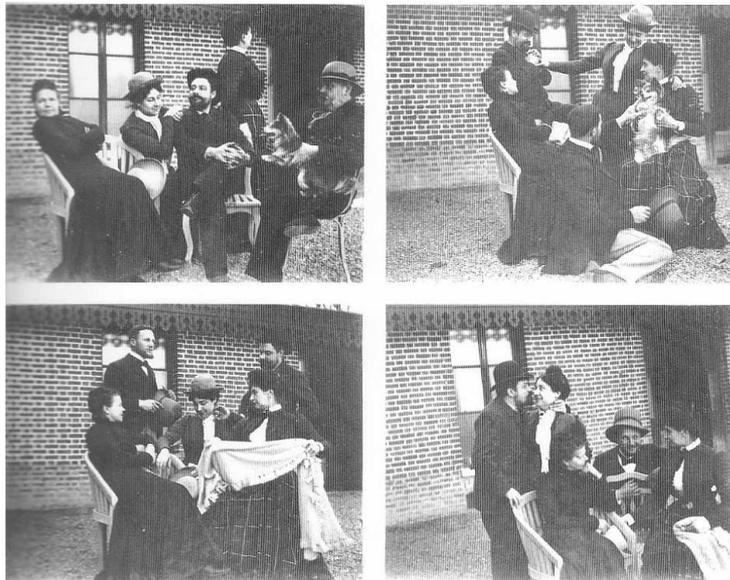
-16-

Les photographies d'extérieur ont cependant un certain côté théâtral. Ainsi, quatre clichés montrent une conversation animée entre les Zola, Georges Loiseau, homme de lettres, sa femme (Elina Laborde, petite-cousine de Mme Zola) et Mme Amélie Laborde (**document n°17 page 38**).

¹Emile Zola, « Lettre à Paul Alexis », in Paul Alexis, *Emile Zola, Notes d'un ami*, Charpentier, 1882

Ces quatre clichés ressemblent à des tableaux de théâtre. A chaque cliché correspond une pose où les « acteurs » changent de place, de position ou d'attitude. Les personnages ne sortent jamais du champ visuel de l'appareil comme si ils avaient eu pour consigne de paraître le plus naturel possible dans un lieu restreint.

Ainsi, même si le réalisme que prône Zola est quelque peu malmené, l'impression de réalisme demeure. On ne lui connaît pas de cliché où les sujets sont figés, comme pétrifiés par l'appareil photographique, et rappelant les cartes postales du début du siècle (**document n°18 page 38**).



-17-



-18-

III] Une souffrance vis-à-vis de l'image et de la représentation de soi

Maintenant qu'il est établi que Zola est plus un photographe réaliste que naturaliste la question est de savoir pourquoi. En effet, pourquoi n'a-t-il pas appliqué ses théories littéraires à la photographie ? Il aurait pu obtenir des clichés forts, laisser un témoignage marquant de la misère de son temps et des vicissitudes humaines. Pourtant, il n'en est rien. La première explication est que Zola, fidèle à sa condition bourgeoise, n'a plus l'âge de «jouer au reporter». La photographie n'est qu'un passe-temps certes important mais secondaire par rapport à la littérature. Elle lui permet de se détacher de sa littérature et de se rapprocher de sa seconde famille qu'il peut si peu voir. Ces explications sont tout à fait valables mais il semble qu'il faille trouver des raisons plus profondes et directement liées à l'Histoire et donc à l'affaire Dreyfus.

En effet, lorsqu'il s'engage à la fin de 1897 dans la défense de Dreyfus, Zola est immédiatement pris à parti par la presse anti-dreyfusarde. Celle-ci n'a alors de cesse de le caricaturer comme c'est la mode à cette époque. Il est alors intéressant d'étudier les caricatures dont Zola a été le centre depuis qu'il écrit et surtout à l'époque de l'Affaire puis d'étudier les photographies qu'il a prises dans sa période la plus dure de sa vie : son exil en Angleterre.

1) Zola et la caricature : des *Rougon-Macquart* à l'Affaire Dreyfus

Très tôt, Zola a fait la joie des caricaturistes. Comme fondateur d'une école littéraire on n'hésite pas à le représenter en train de saluer la statue de Balzac, lui-même statufié sur un cheval et au sommet d'un piédestal ou encore comme un chirurgien avec pinces et couteaux. Sa silhouette massive est propice à la caricature. Dès qu'il sort un nouveau roman on le représente dans une situation proche du roman qu'il vient d'écrire : en mineur (**document n°19 page 40**) ou en blanchisseuse. Ces caricatures restent encore dans la limite du raisonnable même si, avec *Nana*, les obscénités ne tardent pas à apparaître (**document n° 20 page 40**).



-19-



-20-

Il est certain que Zola a toujours désiré que ses romans soient au centre d'une polémique. Le responsable de la publicité qu'il a été chez Hachette connaît tous les rouages de la presse afin de vendre un maximum d'exemplaires. Pourtant, il ne peut rester insensible à ces représentations qui cherchent à dévoyer ses théories naturalistes. Les caricaturistes cherchent toujours à mettre en valeur le côté obscène de ses romans alors que lui ne désire que faire resurgir la « bête humaine » qui est en chacun de nous.

Mais l'affaire Dreyfus va accélérer et radicaliser la caricature. Christian Delporte analyse très bien ce phénomène¹. Cas rarissime dans l'histoire de la caricature, l'affaire Dreyfus suscite la création de deux journaux de circonstance, entièrement illustrés, qui connaissent d'emblée un vif succès. Trois semaines après le « J'accuse » de Zola, le 5 février 1898, les dessinateurs anti-dreyfusards Forain et Caran d'Ache lancent *Psst... !* Quelques jours plus tard, Ibels, ami personnel de Zola, riposte à ses deux confrères en fondant *Le Sifflet*. Conçu sur le même modèle que le précédent (quatre pages, format identique), ce dernier mène une lutte acharnée en faveur de la révision et s'efforce de répondre chaque semaine aux charges virulentes de l'hebdomadaire anti-dreyfusard.

La publication de ces deux journaux (dans la tradition des feuilles volantes à images née en Allemagne) est caractéristique d'un mouvement qui, à l'époque de l'Affaire, s'empare de la presse politique. Il faut conquérir l'opinion, frapper les imaginations en brandissant

¹ Christian Delporte, « La guerre des caricatures », *L'Histoire*, n°173, janvier 1994. Voir aussi, Philippe Oriol sur Zola et la caricature, *Cahiers naturalistes*, n°72, 1998 (actes du colloque sur le centenaire de *J'Accuse*).

l'arme qui terrassera l'adversaire : le crayon du dessinateur. C'est que la caricature est bien dans le ton d'une période où tous les coups sont permis, où l'émotion submerge la raison. Indifférente aux détails et aux nuances d'un dossier touffu, débarrassée aussi des pesanteurs de l'écrit, elle tranche dans le vif. Tour à tour ironique ou pathétique, maniant sans retenue, mais avec talent, la perfidie et l'injure, le dessin contribue à dresser le mur infranchissable qui sépare les Français.

Durant un an et demi, au plus fort de l'affaire Dreyfus, *Psst... !* et *Le Sifflet* s'affrontent. Le samedi, les crieurs du journal de Forain et de Caran d'Ache apostrophent le passant, jouant sur l'insolite d'un titre en forme d'interjection. Le jeudi suivant, c'est au tour des vendeurs de la feuille d'Ibels de se manifester et d'assourdir le public à grands coups de sifflet. A une époque où la rue est un enjeu, les parisiens sont frappés par cette nouvelle forme d'agitation. Toutefois, malgré le talent de ses collaborateurs (outre Ibels, Couturier, Valloton, Hermann-Paul), *Le Sifflet* paraît toujours à la remorque de son adversaire. Les dessins y sont moins puissants, moins incisifs que dans *Psst... !* — preuve, s'il en était besoin, qu'un dessinateur polémiste se trouve toujours plus à l'aise dans le rôle de procureur que dans celui d'avocat.

Il reste que la charge est bien lourde pour des artistes fort sollicités par ailleurs, et le thème développé par les deux hebdomadaires parfois difficile à entretenir. *Le Sifflet* s'efface le premier. Ibels ne renonce pas pour autant à son engagement et rejoint *Le Siècle* en mai 1899, où, avec une conviction intacte, il poursuit sa lutte en faveur de Dreyfus. *Psst... !* disparaît en septembre 1899, au lendemain de la sentence de Rennes, convaincu d'avoir emporté la partie.

La grâce de Dreyfus prononcée, Caran d'Ache s'assagit, mais Forain prolonge son combat dans les colonnes de *L'Echo de Paris*. Puis la caricature politique perd de sa virulence en même temps que la polémique s'apaise. Il faut attendre les circonstances dramatiques de la Grande Guerre pour la voir rejaillir au premier plan.

Voici deux caricatures montrant la guerre que mènent les deux journaux :



-21-



-22-

Reprenant le début d'un vers de Cicéron (« Que les armes le cèdent à la toge »), Forain s'indigne de la tournure que prend le procès Zola. Il y voit une collusion de la magistrature et des dreyfusards contre l'armée (symbolisée par le képi d'officier), par conséquent contre la nation. Ibels réplique quelques jours plus tard en détournant le dessin de Forain : l'armée, représentée par un vieil officier ventru, n'a que faire de la justice (symbolisée par une balance). L'image-choc et la légende en forme d'exclamation (« Et on supporte ça ! ») doivent frapper l'esprit du lecteur.

Maintenant que nous avons situé le contexte dans lequel se déroule cette guerre des dessins, nous allons isoler quelques caricatures brocardant Zola pour montrer dans quel état d'esprit il a pu partir en exil à la suite de son procès.



-23-



La Vérité sort de son puits.

-24-

En juillet 1898, la condamnation de Zola, qui provoque son départ pour l'Angleterre, est interprétée par les dessinateurs antidreyfusards comme la preuve éclatante de la trahison de l'écrivain (**document n°23 page 42**). Elle met aussi en évidence la déroute du complot prussien, et est même perçue comme une sorte de revanche sur la défaite de 1870. On notera le caractère dérisoire du personnage de Zola, déshonoré, méprisé par les prussiens eux-mêmes (il est placé à l'arrière d'un chariot, comme un vulgaire bagage). Après onze mois d'exil, Zola revient en France à la faveur de l'arrivée au pouvoir du gouvernement de défense républicaine, en juin 1899. Les caricaturistes de *Psst... !* se déchaînent alors contre lui. Caran d'Ache le montre jaillissant du trou des cabinets, le pantin de Dreyfus couché dans un bras. La boue ne suffit plus pour le salir et le caricaturiste verse dans le registre scatologique¹ (**document n°24 page 42**).

Enfin, Denise Le Blond-Zola rappelle une anecdote attristante :

Peu de jours auparavant, j'avais reçu, dans une enveloppe cachetée, une de ces photographies de personnalités contemporaines, introduites en guise de réclame dans les tablettes de chocolat Félix Potin. Heureuse de reconnaître les traits de mon père, j'appelai ma mère, mais, aussitôt, je m'écriai : « On lui a crevé les yeux, pourquoi ? » Ma mère m'arracha le portrait plutôt qu'elle ne le prit, en poussant un gémissement : « Les misérables ! à cette enfant !² »

On peut imaginer combien Zola a pu souffrir en apprenant cette malveillance. Une fois de plus, la photographie est au centre de la souffrance. La représentation de soi est source de tristesse et touche jusqu'à ses enfants. On comprend alors pourquoi Zola ressent le besoin d'effectuer des clichés neutres, qui ne peuvent être le centre d'un enjeu, d'une polémique, d'une bataille idéologique. La photographie doit être le lieu de la quiétude, du détachement, du réalisme bienheureux, souvent à l'image des derniers romans utopiques de l'écrivain.

¹Christian Delporte, op. cit., p. 89

²Denise Le Blond-Zola, *Emile Zola raconté par sa fille*, Grasset, 1931, p. 257

2) Les photographies de l'exil

C'est donc un homme abattu, bafoué, traîné dans la boue qui arrive en Angleterre ce 19 juillet 1898 et qui s'installe dans un hôtel londonien sous le nom de « Pascal ». L'exil va lui peser car il l'oblige à s'éloigner de sa femme, de Jeanne et des enfants, de son univers connu. Zola est un casanier. A part un voyage à Lourdes et à Rome, ses déplacements se sont limités à se rendre sur les côtes normandes. Les photographies de l'exil se présentent donc comme le reflet de l'âme d'un homme meurtri.

Brigitte Emile-Zola, petite fille de Jacques Emile-Zola, se souvient dans un article¹ de ces photographies d'exil. Je me propose ici de reprendre quelques réflexions à ce sujet. On note tout d'abord que Zola prend un soin méticuleux à photographier les lieux qu'il habite comme il l'a fait pour Médan. Le 1er août 1898, il s'installe dans une petite maison de Weybridge, non loin de Londres. On trouve ce commentaire dans ses *Pages d'exil* :

Première journée dans la petite maison. Le matin, de bonne heure, pendant que le soleil était sur la façade, j'ai pris une vue photographique de celle-ci ... Et, comme je n'étais pas sorti, nous [Desmoulin et lui] sommes allés, vers neuf heures, jusqu'à Walton, par le chemin d'Oatlands ... et cela tout le long des belles routes droites, bordées d'arbres géants. Ce sont des parcs sans fin, aux larges pelouses, aux verdure profondes, d'un majestueux silence. [...] Cette petite maison, avec ses peintures claires, ses meubles de style si spécial, ses bibelots enfantins, ses clairs vitrages, nous dit combien nous sommes loin de la France².

Ce texte montre bien que la photographie est inextricablement liée à la nostalgie de la France. La première chose que fait Zola lorsqu'il est installé est de photographier sa nouvelle demeure. Cela lui permet de reconnaître les lieux, lui fait écrire ces commentaires condescendants sur la décoration (les « bibelots enfantins » font contraste avec les nombreux objets de collection que possède l'écrivain), et l'amène inexorablement à regretter son pays, son foyer.

Puis, il fait venir Jeanne et les enfants. Cet été passé avec eux va adoucir son exil. Il profite de leur présence pour les photographier devant la maisonnette Il leur faut découvrir Londres et la campagne alentour. Certains clichés sont émouvants à plus d'un titre. Ainsi, ceux qui représentent les « pauvres de papa » comme appelait Jacques deux pauvres des rues.

¹Brigitte Emile-Zola, « Les photographies de l'exil : un témoignage », *Cahiers Naturalistes*, 1992, n°66

²Emile Zola, *Pages d'exil*, Mardi 2 août 1898, Tome 14, p. 1148

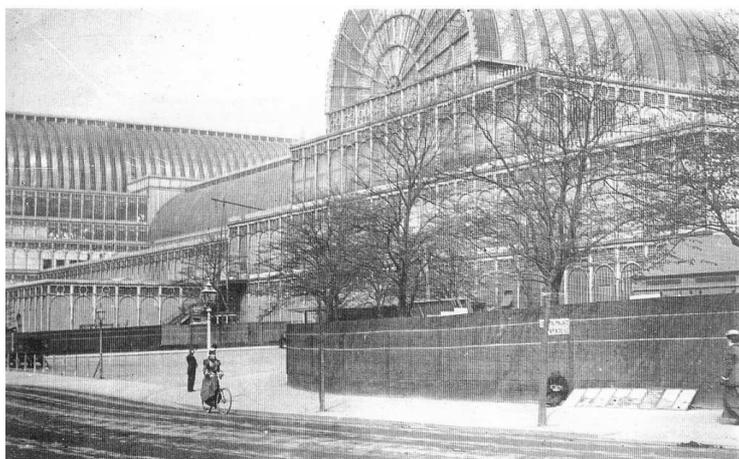
A Crystal Palace, il y avait deux pauvres ; « Les pauvres de papa », disait Jacques. L'un était un vieux mendiant qui balayait le trottoir et la chaussée et faisait un chemin « pour les dames », dans la boue et la neige. L'autre traçait des dessins sur le trottoir, vendait des pastels aux violentes couleurs qui nous remplissaient d'admiration, Jacques et moi. A l'artiste, au balayeur, Zola chaque jour, portait une aumône¹.



-25- Le balayeur

Ces clichés sont émouvants car ils immortalisent des personnes que les enfants aimaient. A nouveau seul, il ne restera à l'écrivain que ces clichés et les souvenirs qui vont avec. D'ailleurs, Zola avoue que tous les lieux qui ont vu les enfants lui sont source de nostalgie :

Je n'ai toujours pas collé les photographies que j'ai données à révéler, j'ai bien peur qu'on ne me les ait gâchées. On n'a pas idée comme les endroits que nous avons habités ici ensemble se réveillent par instant dans ma mémoire².



-26- L'artiste (en bas à droite)

¹Denise Le Blond-Zola, op. cit., p. 265

²Emile Zola, op. cit., 23 octobre 1898

Les photographies permettent donc de se familiariser avec des lieux inconnus, de leur donner un aspect plus personnel en les associant avec le passage des enfants et de Jeanne. On note aussi dans ce commentaire à quel point Zola peut être attaché à ses clichés et qu'il craint qu'on ne les détériore. Mutiler ses photographies revient à blesser ceux qu'il aime comme le portrait aux yeux crevés touche à l'intégrité physique de Zola et de sa famille.

Le besoin d'avoir le portrait de ses enfants est un élément constant de sa correspondance lors de son exil. La présence de leur visage lui est indispensable même par photographie interposée. Et, comme à son habitude, il règle les moindres détails afin d'avoir ce qu'il désire. Témoin, cette lettre qu'il envoie à Alexandrine le 20 novembre 1898 :

Chère femme adorée, j'ai reçu tous les portraits des enfants, et tu ne t'es pas trompée, tu m'as bien envoyé les deux poses différentes de Denise. Me voilà très heureux puisque ce que je te demandais existe et que j'ai deux têtes de nos mignons, de même grandeur et se regardant. Aussi, ai-je acheté le double petit cadre d'argent dont je te parlais. Il est en forme de double coeur, très simple et très joli. Je vais découper les deux photographies et les mettre sur mon bureau, ainsi encadrées¹.

On voit ici que le souci du réalisme ne le quitte guère. Les portraits des enfants ont les mêmes proportions afin que la réunion des deux clichés se rapproche le plus de la réalité. Il les fait se regarder afin de créer une certaine intimité. Réalisme doublé d'une obsession constante de la symétrie. D'ailleurs, ce souci du réalisme est constant. au-delà des photographies d'extérieur. Les portraits, pris à l'intérieur, sont effectués avec des fonds neutres : un mur, un tissu uni, et ceci même dans les natures mortes.

Enfin, nous pouvons voir une dernière constante dans les photographies de Zola, et notamment durant son exil : le souci de la lumière. Il ne s'agit pas ici d'étudier en profondeur l'emploi de la lumière dans les clichés de Zola. Ce travail sera fait lorsque nous évoquerons la peinture et les impressionnistes (pour lesquels la lumière compte tant). Nous allons simplement faire référence à quelques lettres ou notes de Zola qui montrent le soin qu'il prend à s'adjoindre le soleil pour obtenir les résultats les meilleurs.

¹ Emile Zola, *Correspondance*, Tome 9

Le 23 octobre 1898, dans ses *Pages d'exil*, Zola écrit ceci :

Hier comme il faisait un beau soleil j'ai fait quelques photographies pour compléter ma collection des endroits où j'aurai vécu¹.

Zola montre ici son désir de garder une trace de toutes ses habitations et profite du soleil pour prendre ses premiers clichés d'exil comme *Summerfield*, demeure dans laquelle il résidera six semaines (*document n°27 page 47*). La recherche de la lumière est immuable et se retrouve jusqu'à la fin de son exil :

Comme je désire faire encore quelques photographies, le soleil serait bien aimable de reparaître quelques jours avant mon départ².



-27-

La lumière est certainement l'élément le plus difficile à maîtriser et lui joue parfois des tours :

Je regrette bien de ne pouvoir prendre aussi le cliché du vieux qui fait un « petit chemin pour les dames », mais il est à contre-jour, l'après-midi, dans une lumière impossible ! Je vais rapporter beaucoup de clichés à révéler et tu verras le bel album que je te donnerai daté des jours d'exil³ !

¹Emile Zola, op. cit., Tome 14, p. 1160

²Emile Zola, *Correspondance*, Tome VIII

³Emile Zola, op. cit.,

L'album qu'évoque Zola fait partie de ses témoignages d'exil. Le point d'exclamation qui conclut cette lettre adressée à Jeanne introduit une certaine ironie dans le ton et montre le détachement avec lequel Zola essaie de considérer son exil, ceci grâce uniquement à la photographie.

Zola souffre donc de la représentation de soi, de l'image. Mais il ne va pas utiliser la photographie contre ses détracteurs. Il va utiliser son passe-temps comme une arme positive contre ses ennemis. Ces documents rapportés d'exil trahissent les émotions de l'opérateur. Leur neutralité et leur intimité révèlent le souci de ne pas utiliser la photographie comme champ de bataille. Le combat est mené à coup de plume et d'encre. Le repos du guerrier se déroule sur le terrain de la photographie : domaine réservé et privilégié d'un écrivain meurtri.
