

Dissertationen aus der Philosophischen Fakultät II
der Universität des Saarlandes

Écrivains et photographes: Zola, Simenon

Georges Barthel



universaar

Universitätsverlag des Saarlandes
Saarland University Press
Presses Universitaires de la Sarre

Georges Barthel

Écrivains et photographes: Zola, Simenon



universaar

Universitätsverlag des Saarlandes
Saarland University Press
Presses Universitaires de la Sarre

D 291

© 2011 *universaar*
Universitätsverlag des Saarlandes
Saarland University Press
Presses Universitaires de la Sarre



Postfach 151150, 66041 Saarbrücken

ISBN 978-3-86223-043-3 gedruckte-Ausgabe
ISBN 978-3-86223-042-6 Online-Ausgabe
URN urn:nbn:de:bsz:291-universaar-315

zugl.: Dissertation, Universität des Saarlandes, 2009

Projektbetreuung *universaar*: Isolde Teufel

Satz: Georges Barthel
Umschlaggestaltung: Julian Wichert

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

« A mon avis, vous ne pouvez pas dire que vous avez vu quelque chose à fond si vous n'en avez pas pris une photographie, révélant un tas de détails qui, autrement, ne pourraient même pas être discernés »¹.

Émile Zola

« Je me suis juré de ne pas m'intéresser aux idées, d'être un opérateur, rien d'autre, un fabricant d'instantanés »².

Georges Simenon

¹ Extrait d'une interview accordée par Émile Zola à la revue anglaise *The King*, en 1900. Cité par Danielle Coussot dans « Zola photographe et son temps », in Michèle Sacquin (dir.), *Zola*, Paris, BNF / Fayard, 2002, p. 221.

² Cité dans Tristan Bourlard, *Simenon photographe*, Arles, Actes Sud, 2000, n.p.

Table des matières

Introduction	5
I. Le contexte culturel	11
1. Réalisme et réalité	11
Définition de la réalité	13
Deux exemples de passages réalistes	20
2. Photographie, société et esthétique réaliste	34
Implications sociales de la photographie	35
Impact de la photographie sur la littérature	37
Mimésis et sémosis	42
II. La photographie dans la vie de Zola et de Simenon :	
Pratiques et fonctions	47
1. L'influence de la peinture	47
2. La photographie	48
Le matériel de Zola	48
La découverte du « violon d'Ingres »	49
Le corpus photographique de Zola	49
- Les personnages	50
- Le naturalisme	56
- Paris	57
- L'exil anglais	60
L'œil de Simenon	64
- La photographie nomade	66
- Les motifs	66
- Les séries	67
- L'expérimentation	67
3. L'intermédialité	68
Approche théorique	68
L'intermédialité dans la photographie	71
- L'intermédialité dans les photographies de Zola	71
- L'intermédialité dans les photographies de Simenon	85

III. La photographie comme objet romanesque :	
modes de représentation et de fonctionnement de cet objet	87
1. La photographie comme actant intervenant dans l'intrigue	87
Le rôle chez Zola	87
Le rôle chez Simenon	88
2. La photographie comme élément structurant	109
Le cadre de référence : changement de paradigme	109
- Les chambres noires	111
- La photographie spirite, le spectre et l'empreinte	122
- La reproduction	126
IV. Regard, mémoire et écriture	139
1. Imagerie mentale et mémoire	139
Souvenir et enfance chez Zola	145
Photographie et mémoire chez Simenon	147
2. Le mouvement et le temps	152
Le train, la photographie et le temps chez Zola	152
La navigation fluviale, la photographie et le temps chez Simenon	161
3. Corps et décors	166
Détails techniques	166
Le regard de l'écrivain photographe	171
- Zola : « Tout voir, tout savoir » et le panorama	171
- Zola et la perspective	180
- Simenon : le regard spéculaire et le regard ubiquitaire	182
Sémiotique du regard	187
- Le regard des personnages zoliens	188
- Le regard des personnages simenoniens	193
Les corps	199
- L'image du corps chez Zola	199
- Les corps nus chez Simenon	207
Conclusion	217
Bibliographie	227

Introduction

Au siècle où l'image est omniprésente, où même un enfant peut utiliser son téléphone portable pour diffuser en direct par internet, et à l'échelle planétaire, une scène quelconque filmée aux antipodes, à l'ère que Régis Debray définit comme « vidéosphère »³, où l'on peut, grâce aux millions de « webcams » installées un peu partout, visionner simultanément et en temps réel ce qui se passe sur la plage d'Ipanema, au sommet de l'Empire State Building et dans les rues de Sydney, il paraît intéressant de se pencher sur l'archéologie de l'image, et sur l'impact qu'a pu avoir l'invention de la photographie sur l'art, et tout particulièrement sur la création littéraire. Certes l'homme produit des images depuis le paléolithique, et la littérature a très tôt été accompagnée d'illustrations, et elle génère depuis toujours ce que Philippe Hamon nomme des « images à lire »⁴: métaphores, hypotyposes et autres ekphrasis. Toutefois, l'innovation qu'a apportée la photographie réside dans sa capacité à réaliser une mimésis parfaite, une réplique exacte des « choses vues », et de surcroît reproductible à l'infini, contrairement aux différents types d'images produites avant elle. Le terme de photographie – littéralement « écriture par la lumière » – comporte un double aspect : à la fois visuel et scriptural. Par là même, il possède un caractère « intermédial », au sens où il constitue un amalgame de ces deux domaines de la création humaine. Après les peintres et les dessinateurs, les écrivains ont commencé très tôt à se positionner par rapport au nouveau média, dont l'invention « officielle » se situe en 1839, donc en plein romantisme, et peu avant l'émergence du réalisme. Les peintres et les graveurs voyaient dans la photographie une rivale qui risquait de leur soustraire leur gagne-pain. La plupart des écrivains leur emboîtèrent le pas et la critiquèrent violemment au début. L'un des principaux détracteurs en fut Baudelaire. Flaubert aussi passe pour avoir été « photophobe ». Mais peu à peu, certains poètes et romanciers se laissèrent « apprivoiser » par elle, et commencèrent à changer d'avis, tel Lamartine qui très vite changea de camp. Hugo s'est beaucoup intéressé à elle, ainsi que Maxime Du Camp, Théophile Gautier, et plus tard Rimbaud, Loti et Proust. Rodenbach et Breton allaient même l'utiliser pour illustrer certaines de leurs œuvres : *Bruges-La-Morte* et *Nadja*.

Deux écrivains réalistes ont pratiqué la photographie : Émile Zola et Georges Simenon ; le premier se situe vers le début du mouvement réaliste, le second tout à fait à la fin. Les deux romanciers se ressemblent non seulement

³ Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992, p. 409.

⁴ Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, Corti, 2001, p. 41.

par l'important volume de leur création littéraire, mais également par le grand nombre de photographies prises : Zola aurait réalisé plusieurs milliers de clichés, et Simenon à peu près trois mille, sans compter ses nombreuses photographies de famille, non accessibles au public. Il est significatif que la photographie apparaît, chez ces deux écrivains, en tant qu'objet romanesque et qu'elle fonctionne parfois comme un actant qui intervient dans l'intrigue. En analysant certaines œuvres littéraires et certaines photographies de ces deux auteurs, nous allons essayer de répondre à plusieurs questions qui s'imposent, et que nous présentons brièvement.

La première idée qui vient à l'esprit est celle de l'usage documentaire de la photographie. On peut imaginer qu'un écrivain réaliste qui prend un nombre important de clichés le fait dans le but de créer une sorte de réservoir iconique dans lequel il pourra puiser pour décrire des personnes et des lieux qu'il a réellement vus, ou encore pour stimuler et alimenter son imagination. Dans cette thèse, nous allons essayer de déterminer dans quelle mesure cette idée se confirme.

Une deuxième question que l'on peut se poser est celle de savoir si les photographies que prend un écrivain sont différentes de celles d'un autre opérateur, qu'il soit amateur ou photographe professionnel. En d'autres termes, nous allons tâcher de préciser si les photographies de Zola et de Simenon sont inspirées par un « regard d'écrivain ».

De cette question découle un corollaire : en retournant le problème, on peut aussi se demander si la pratique photographique a exercé une influence sur la manière de voir les choses et de les représenter par l'écriture ; en d'autres termes, s'il existe, dans le roman, un « regard de photographe ».

Cette question peut être approfondie : en effet, on peut se demander s'il est possible de distinguer différents degrés dans l'influence que peut avoir eue la photographie sur l'écriture, chez un écrivain. Nous nous efforcerons de déterminer s'il existe une différence, au niveau de l'écriture, entre le début et la fin de la pratique photographique, ou, en d'autres termes, si l'on peut constater une évolution du « regard photographique » dans l'écriture, en fonction de la durée de l'activité photographique. En même temps nous tenterons d'analyser la qualité et l'intensité de l'impact de la photographie sur l'écriture, et dans quelle mesure la photographie intervient explicitement ou implicitement dans la façon d'écrire.

La recherche dans ce domaine a évolué différemment, selon qu'elle concerne Zola ou Simenon. Les photographies de Simenon ont été relativement peu étudiées en détail ; il en est de même pour l'influence que peut avoir eue la pratique photographique sur l'écriture et inversement. Le plus souvent on trouve des constatations assez générales qui donnent un bon

aperçu sur la vie et sur l'œuvre romanesque ou photographique de l'écrivain, sans toutefois pousser l'analyse en profondeur.

Michel Carly souligne le caractère spontané, « instantané »⁵ des clichés pris par le romancier. Nous nous efforcerons de poursuivre et d'approfondir cette piste, en analysant le texte et l'image. Carly, comme d'autres critiques et chercheurs, telle Danielle Bajomée⁶, mentionnent l'aspect documentaire de certaines photographies, surtout celles réalisées en Afrique, qui ont accompagné certains textes, en particulier des articles parus dans la revue *Voilà*. D'une façon générale, on admet que les photographies de voyage ont avant tout servi à illustrer des articles envoyés à cette revue, et donc à financer les voyages. Nous essaierons de déterminer si on ne peut pas dépasser cette interprétation de caractère avant tout financier, et de voir si l'on ne trouve pas une motivation d'ordre plus esthétique dans certaines photographies et dans certains romans. Ainsi, Patrick Roegiers considère Simenon comme un « écrivain du regard »⁷, et Tristan Bourlard écrit que Simenon photographe a « l'œil du romancier »⁸. Nous tenterons, à l'aide d'exemples concrets, de déterminer lequel des deux est plus proche de la réalité, ou même si les deux ont également raison.

En ce qui concerne Zola, depuis la parution de l'ouvrage de Robert Massin et de François-Émile Zola, intitulé *Zola photographe*⁹, de nombreux chercheurs ont publié des études sur le rôle qu'a joué la photographie dans la vie de l'écrivain, sur le genre de photographies qu'il a réalisées, ainsi que sur la place de la photographie dans l'histoire littéraire. La plupart des recherches portent sur les photographies elles-mêmes, et constituent en grande partie un relevé descriptif, une sorte de classification thématique. Ainsi le numéro 66 des *Cahiers Naturalistes*, portant le titre générique « Zola en images »¹⁰, regroupe une série d'articles consacrés chacun à un aspect particulier. Le naturalisme des photographies y est étudié par John Lambeth et Sylvie Thorel-Cailleteau. Brigitte Émile-Zola présente les photographies d'exil de l'écrivain. D'autres insistent sur le caractère privé et familial du passe-temps de Zola, « amateur éclairé », et presque tous soutiennent le fait qu'on ne peut chercher aucune correspondance entre le roman et la photographie, celle-ci commençant bien après la fin de la rédaction des *Rougon-Macquart*.

⁵ Michel Carly, in Galerie nationale du Jeu de Paume, *L'œil de Simenon*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, Omnibus, 2004, p. 16.

⁶ Danielle Bajomée, *Simenon. Une légende du XX^e siècle*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2003.

⁷ Patrick Roegiers, in Galerie nationale du Jeu de Paume, *op. cit.*, p. 50.

⁸ Tristan Bourlard, *Simenon photographe*, Paris, Actes Sud, 2000, p. 7.

⁹ François Émile-Zola, Robert Massin, *Zola photographe*, Paris, Denoël, 1979.

¹⁰ *Les Cahiers Naturalistes*, « Zola en images », n° 66, 1992.

Dans un autre recueil, Bertrand Éveno déclare qu'il se refuse à comparer l'oeuvre romanesque et les photographies de Zola, car ceci lui semble « déboucher sur une impasse », étant donné que les deux participent de « deux systèmes de signes totalement hétérogènes »¹¹. Sur ce point, nous pensons qu'on peut malgré tout tenter une comparaison en se situant plus en amont. En effet, n'est-il pas possible de supposer la présence d'un certain « regard photographique » préexistant à l'écriture ou à la prise d'images ? N'y aurait-il pas un « paradigme » ou un « discours » photographique déterminant à la fois la description romanesque et la production d'images photographiques, les deux activités pouvant se conditionner mutuellement, dans un contexte plus général ? Alain Buisine en particulier s'est intéressé à la fois à la pratique photographique de Zola et à la présence de la photographie dans quelques romans de l'écrivain. C'est avant tout dans son article intitulé « Les chambres noires du roman »¹² qu'il a instauré une analyse que nous pouvons définir aujourd'hui comme intermédiaire, et qu'il a ouvert la voie à l'étude de métaphores de la photographie dans le texte. C'est ce genre de piste que nous avons jugé utile de poursuivre, en poussant un peu plus loin les analyses déjà réalisées, mais avant tout en travaillant sur des textes non encore explorés sous cet angle.

Dans un excellent ouvrage traitant de ce sujet, Irene Albers¹³ a synthétisé les travaux les plus importants réalisés dans ce domaine. Elle étudie le rôle narratologique et esthétique de la photographie dans quelques romans du cycle des *Rougon-Macquart*, ainsi que l'importance de l'instantané dans *La Bête humaine*, la métaphore de la reproduction photographique dans *Madeleine Férat*, et le regard photographique dans *L'Oeuvre*. Nous analyserons des aspects de certains romans parus après *Les Rougon-Macquart*, rédigés à l'époque où Zola commençait à pratiquer activement la photographie ; nous utiliserons l'approche intermédiaire et la sémiotique pour analyser en détail certaines photographies particulièrement significatives. Cette méthode d'analyse en profondeur nous aidera également pour l'étude du regard de Simenon, sur le plan à la fois du texte et de la photographie. L'approche comparatiste nous permettra finalement de mettre à jour les principales similitudes et différences entre les deux écrivains réalistes, en rapport avec leur époque, sachant qu'ils ont commencé à écrire avec soixante-dix ans d'écart, et à photographier avec trente ans d'écart.

¹¹ Bertrand Éveno, « Zola photographe », in Philippe Hamon et Jean-Pierre Leduc-Adine, *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation*, Paris, Nathan, 1992, p. 393.

¹² Alain Buisine, « Les chambres noires du roman », in *Les Cahiers Naturalistes*, « Zola en images », n° 66, 1992, p. 243.

¹³ Irene Albers, *Sehen und Wissen. Das Photographische im Romanwerk Émile Zolas*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2002.

En résumé, nous allons tâcher de montrer quelle est la part du photographique dans le roman, et du textuel dans la photographie, et dans quelle mesure les deux esthétiques participent à ce que Philippe Ortel nomme « la construction d'un cadre de référence commun »¹⁴ aux deux modes de représentation. A cet effet, nous ferons également appel, de manière ponctuelle, à la narratologie, à la poétologie, ainsi qu'à la psychologie cognitive.

Dans un premier temps, nous allons considérer la relation entre le réalisme et la photographie, ceci dans le contexte culturel de l'époque. Dans une deuxième phase, nous présenterons le corpus photographique de Zola et de Simenon, sous un éclairage intermédial, en mettant en rapport certaines de leurs pratiques photographiques avec l'analyse détaillée de certains passages de leurs romans. Dans une troisième partie, nous nous efforcerons de déterminer dans quelle mesure la photographie peut être utilisée par ces romanciers comme objet romanesque, que ce soit explicitement comme actant, ou bien implicitement, comme métaphore et comme élément structurant. Finalement, nous tâcherons de découvrir s'il existe un « regard photographique » chez les deux écrivains, et quelles en sont les principales caractéristiques. Au fil de cette recherche, d'autres questions adjacentes – d'ordre technique et esthétique – seront abordées à la lumière de théories récentes.

¹⁴ Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002, p. 179.

I. Le contexte culturel

1. Réalisme et réalité

C'est en 1850 – l'année de la mort de Balzac, et onze ans après l'invention officielle de la photographie - que Champfleury qualifie de « réaliste » le tableau de son ami Gustave Courbet, intitulé *L'Enterrement à Ornans*. Courbet, lui-même un ami de Proudhon et plus tard communal engagé, y rompt avec l'académisme classique et le romantisme. Le tableau en question est une toile panoramique longue de sept mètres, et représentant quarante-sept personnages assistant à une inhumation. Les personnages sont représentatifs de la population entière du village natal de Courbet. D'ailleurs, le peintre en connaissait une partie personnellement. Les dimensions ont permis de représenter les personnages grandeur nature. Ce qui choquait avant tout était le fait que ce type de représentation, réservé jusqu'ici à des personnages issus de la noblesse ou de la grande bourgeoisie, comportait également des paysans. Pour Champfleury, le « réalisme » consistait donc à représenter aussi des gens du peuple, dans leur aspect naturel, sans aucun embellissement. L'origine picturale du concept de réalisme témoigne ainsi de la grande importance de l'aspect visuel de cette esthétique.

Selon Uwe Dethloff, qui souligne la présence d'une symbiose entre littérature et peinture comme préalable à la naissance du réalisme, la peinture de Courbet répond à deux critères principaux. D'abord, il s'agit d'une appropriation de la réalité, dans une réaction de rupture avec le classicisme, et ensuite il importe de reproduire avant tout la laideur du quotidien en choisissant des sujets banals et des groupes sociaux défavorisés, le tout à des fins de provocation et dans le but de montrer la nécessité de changements sociaux¹⁵.

Toujours selon Dethloff, le programme réaliste se résume en trois points : d'abord, il ne se veut pas une nouvelle école : ce sont surtout ses détracteurs qui le considèrent ainsi ; ensuite, le réalisme se réclame de l'honnêteté et de la véracité, ceci expliquant la présence, dans le roman réaliste, des « basses classes » avec la peinture de leurs mœurs et de leur langue ; enfin, l'élément principal est l'observation exacte de la réalité par l'artiste ; cela implique que le laid, le bas et le mal seront également représentés¹⁶.

¹⁵ Voir Uwe Dethloff, « Programmatischer Realismus in Frankreich : Malerei und Literatur », *Europäische Realismen. Facetten – Konvergenzen – Differenzen, Internationales Symposium der Fachrichtung Romanistik an der Universität des Saarlandes, 21.-23. Oktober 1999*, St. Ingbert, Röhrig Universitätsverlag, 2001, pp. 219-220.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 223-224.

En 1856, l'écrivain Duranty crée la revue *Réalisme*, et l'année d'après, Champfleury publie la sienne, intitulée *Le Réalisme*. Les textes se caractérisent par la modestie des sujets et le refus de la rhétorique. A cette époque, les deux auteurs ne reconnaissent toutefois pas Flaubert comme un des leurs. Son roman *Madame Bovary*, paru en 1857, deviendra rapidement l'emblème du roman réaliste, non sans avoir été traîné en justice pour outrage aux bonnes mœurs.

Pour ses détracteurs, le mot réalisme revêt une connotation péjorative. Ce qui réunit les romanciers réalistes, au-delà de leur intérêt pour telle ou telle classe sociale, c'est la modernité et l'attitude positiviste s'inspirant de Comte et de Taine. Politiquement, ils tendent tous vers un idéal démocratique. Jacques Dubois parle d'une « rivalité tendue entre art pour l'art et art social »¹⁷, et qui s'installe dès 1850. Mais le mouvement réaliste doit également être conçu comme une réaction contre le romantisme et une retombée de la révolution industrielle.

Une autre caractéristique que partagent les écrivains réalistes est le fait de s'effacer derrière leur texte, qui se veut neutre, objectif. Flaubert définit *Madame Bovary* ainsi :

C'est une histoire *totale*ment inventée ; je n'y ai rien mis ni de mes sentiments ni de mon existence. L'illusion (s'il y en a une) vient au contraire de *l'impersonnalité* de l'œuvre. C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas *s'écrire*. L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant ; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas.¹⁸

Certains critiques se sont posé la question de savoir si la réalité peut vraiment être reproduite par l'écriture. Ainsi, pour Georg Lukács, elle ne peut être représentée que par une vision subjective. Il existe une incompatibilité entre le monde extérieur et l'intériorité du roman, car le « monde extérieur échappe aux formes d'une création sensible immédiate »¹⁹. Lukács va jusqu'à affirmer que le réel est une construction de l'esprit : « la structure discontinue du monde extérieur repose en fin de compte sur le fait que le système d'idées n'a qu'un pouvoir régulateur par rapport à la réalité »²⁰. Ailleurs, il explique

¹⁷ Jacques Dubois, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000, p. 209.

¹⁸ Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. II, éd. Jean Bruneau, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980, p. 691, lettre du 18 mars 1857 à Mlle Leroyer de Chantepie. Souligné par Flaubert. **Remarque** : dans les citations, les mots en italiques sont soulignés par nous, sauf indication contraire.

¹⁹ George Lukács, *La théorie du roman*, Paris, Denoël, 1968, p.74.

²⁰ *Ibid.*, p. 75.

que « [la] composition romanesque est une fusion paradoxale d'éléments hétérogènes et discontinus appelés à se constituer en une unité organique toujours remise en question »²¹.

Le roman apparaît dorénavant comme une construction dont la cohérence est due uniquement à des liens à caractère formel, le tout obéissant à une « éthique de la subjectivité créatrice »²². La réflexion de Lukács sur la représentabilité du réel nous mène à une autre question, située plus en amont : celle de la définition de la réalité.

Définition de la réalité

Les tentatives de définition ont varié considérablement selon les époques. De la caverne de Platon aux réflexions de l'école de Palo-Alto²³, le caractère relatif, subjectif, de la réalité a toujours été souligné. Dans *La réalité de la réalité*, Watzlawick précise :

De toutes les illusions, la plus périlleuse consiste à penser qu'il n'existe qu'une seule réalité. En fait ce qui existe, ce ne sont que différentes versions de celle-ci dont certaines peuvent être contradictoires, et qui sont toutes des effets de la communication, non le reflet de vérités objectives et éternelles.²⁴

Cet aspect communicatif de la réalité est assez nouveau, et va nous aider à approfondir notre analyse. Dans un autre ouvrage, Watzlawick pousse sa réflexion plus loin et s'efforce de démontrer que la réalité est une interprétation de l'esprit de celui qui la perçoit. En partant d'une gravure de M. C. Escher, *Print Gallery*, il tente de démontrer que l'observateur ne peut *sortir* de son système de perception qui construit « une suite apparemment sans fin d'interprétations »²⁵ de ce qu'il croit être la réalité :

Une perception est toujours la perception d'une perception...
Comme une description est toujours la description d'une description... Nulle part où l'on puisse jeter l'ancre et dire :
« C'est là l'origine de cette perception, et voilà comment elle s'est produite. »

²¹ *Ibid.*, p. 79.

²² *Ibid.*

²³ L'école de Palo-Alto est un courant de pensée qui, dès 1950, s'occupe de psychologie et de communication. Les représentants les plus connus sont Gregory Bateson et Paul Watzlawick.

²⁴ Paul Watzlawick, *La réalité de la réalité*, Paris, Seuil, 1976, p. 7.

²⁵ *Ibid.*, p. 344.

Nous percevons le monde sans nous rendre compte de tout ce que nous faisons pour le percevoir de cette façon ; précisément parce que nous sommes pris dans l'étrange circuit de tous les processus qui s'accomplissent dans notre corps.²⁶

Le jeune homme représenté par Escher dans la galerie de gravures n'est pas en mesure de sortir de ce labyrinthe circulaire, car il est clos. En ce sens, il représente l'homme qui observe sa « réalité », qui a l'illusion de pouvoir circuler librement dans le monde, sans toutefois réaliser qu'il tourne en rond et qu'il fait partie intégrante du système « réalité – perception ».

L'importance du langage dans la construction sociale du réel montre à quel point l'écriture joue un rôle important dans la reconnaissance et la définition du réel. La description réaliste contribue ainsi à la construction sociale du réel, et constitue un facteur d'intégration. A propos du rapport entre langage et réalité, Simenon écrit, déjà en 1928 :

Je veux observer, regarder nettement, aller à fond, lentement !
Mûrir ! Pour enfin ne plus utiliser que des mots ensevelis dans les
réalités ! Des mots-matière, oui, c'est cela, des mots-matière !²⁷

Ce néologisme exprime bien la relation entre langage et réalité, et montre que l'écrivain a longuement réfléchi à ce rapport, avant de trouver cette formulation très pertinente. Dans cette logique, l'écriture apparaît comme une création se servant littéralement de « morceaux de réalité », directement pris sur la matérialité du réel.

Lorsque nous lisons un texte réaliste ou observons une photographie non retouchée, nous avons l'impression de percevoir la réalité telle que l'écrivain ou le photographe l'ont perçue. Or, il en est de la photographie comme du texte : la lecture du texte est en fait une reconstruction, par le lecteur, des éléments représentés par l'auteur ; de même, l'impression que donne la photographie est également une construction individuelle, en fonction des connaissances et de l'implicite socioculturel déjà présents dans l'esprit de celui qui la regarde. On peut dire que chaque personne perçoit la même photographie d'une manière différente, et qui ne correspond pas forcément à la perception que le photographe a eue au moment où il l'a prise.

Les romanciers du XIX^e siècle se sont souvent efforcés de décrire leurs techniques d'écriture réaliste. Ils ont fréquemment utilisé des métaphores

²⁶ *Ibid.*, p. 342.

²⁷ Cité dans Jean-Christophe Camus, *Les années parisiennes. 1923-1931. Simenon avant Simenon*, Bruxelles, Hatier, 1990, p. 133.

tirées du domaine de l'optique. Ainsi, Stendhal intervient en tant qu'auteur dans *Le Rouge et le Noir* et apostrophe le lecteur :

Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Il reflète à la fois l'azur du ciel et la fange des fossés. Partant, il ne faut pas accuser le miroir d'être immoral, mais plutôt l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le borbier se former.²⁸

Dès 1864, Zola utilise l'image de l'écran, qui, selon Lev Manovich, est le dispositif par lequel passe « notre rapport à la reproduction du réel »²⁹, ceci depuis la Renaissance. Dans une lettre à Valabrègue, où il s'efforce de définir son esthétique, Zola écrit :

Je me permets, au début, une comparaison un peu risquée : toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création ; il y a, enchâssé dans l'embrasure de la fenêtre, une sorte d'Écran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés, souffrant des changements plus ou moins sensibles dans leurs lignes et dans leur couleur. Ces changements tiennent à la nature de l'Écran. On n'a plus la création exacte et réelle, mais la création modifiée par le milieu où passe son image.

Nous voyons la création dans une œuvre, à travers un homme, à travers un tempérament, une personnalité.³⁰

Selon Zola, il existe par conséquent une réalité extérieure, représentant « la création », dont on ne peut douter. C'est au niveau de l'homme que se situe la distorsion perceptive, selon les caractéristiques de l'appareil sensoriel, et selon l'interprétation que l'homme fait de sa perception. Les images de l'écran et du cadre de la fenêtre évoquent manifestement, mais sans le nommer, le dispositif photographique, utilisant lui aussi des écrans et du cadrage. La suite du deuxième alinéa devient de plus en plus explicite :

L'image qui se produit sur cet Écran de nouvelle espèce est la *reproduction* des choses et des personnes placées au-delà, et cette

²⁸ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Folio, 1972, p. 357.

²⁹ Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2001, p. 95-96, cité par Jeanne Bem, « Le roman et les arts visuels: une des modernités de *Madame Bovary* », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, « *Madame Bovary*, 150 ans et après », n° 23, 2008.

³⁰ Lettre à Antony Valabrègue, 18 août 1864, in Colette Becker, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Nathan, 2000, p. 154.

reproduction, qui ne saurait être fidèle, changera autant de fois qu'un nouvel Écran viendra s'interposer entre notre *œil* et la création. De même, des *verres de différentes couleurs* donnent aux objets des couleurs différentes ; de même des *lentilles, concaves ou convexes, déforment* les objets chacune dans un sens.³¹

Par la suite, Zola, dans sa manière redondante, fait référence à des prismes, parle de réfraction, de rayons lumineux, de grains, de contours, de limpidité voilée, de cristal translucide, d'ombre et de lumière, de spectre solaire. Il distingue trois sortes d'écran : le classique, le romantique et le réaliste. Les deux premiers déforment la réalité de façon assez considérable, même s'ils l'embellissent parfois. Zola marque sa préférence pour l'Écran réaliste, qui se rapproche le plus de la réalité extérieure :

L'Écran réaliste est un simple verre à vitre, très mince, très clair, et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans toute leur réalité. Ainsi, point de changement dans les lignes ni dans les couleurs : une reproduction exacte, franche et naïve. L'Écran réaliste nie sa propre existence. Vraiment, c'est là un trop grand orgueil. Quoiqu'il dise, il existe, et, dès lors, il ne peut se vanter de nous rendre la création dans la splendide beauté de la vérité. Si clair, si mince, si verre à vitre qu'il soit, il n'en a pas moins une couleur propre, une épaisseur quelconque ; il teint les objets, il les réfracte tout comme un autre. D'ailleurs, je lui accorde volontiers que les images qu'il donne sont les plus réelles ; il arrive à un haut degré de reproduction exacte. Il est certes difficile de caractériser un Écran qui a pour qualité principale celle de n'être presque pas ; je crois cependant le bien juger, en disant qu'une fine poussière grise trouble sa limpidité. Tout objet, en passant par ce milieu, y perd son éclat, ou, plutôt, s'y noircit légèrement. [...] Somme toute, l'Écran réaliste [...] est une vitre unie, très transparente sans être limpide, donnant des images aussi fidèles qu'un Écran peut en donner.³²

D'après cette description, le réalisme représente par conséquent la vision qui s'écarte le moins du réel, qui ne déforme la perception que de manière absolument minimale, qui est le plus fidèle à la réalité. Le fait que « l'Écran réaliste nie sa propre existence » rejoint la déclaration de Flaubert sur

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 157.

l'effacement de l'auteur dans son oeuvre. A la fin de la lettre, Zola souligne que l'œuvre d'art « doit embrasser l'horizon entier »³³, ce qui rappelle inévitablement le panorama daguerrien, très à la mode jusqu'en 1840. Le paradigme zolien se situe loin de la caverne platonicienne, mais il subsiste toujours un certain degré de déformation, inévitable, de la réalité perçue par le sujet.

Les nombreuses références au verre, et à la transparence en général, renvoient, sur le plan de l'esthétique, aux nouvelles constructions de l'époque, utilisant le fer et le verre, formant ainsi des ensembles à l'apparence légère, très aérés, car le nouveau mobilier urbain, surtout parisien, symbolise un besoin croissant de visibilité et de démocratie. La transparence est un motif souvent utilisé par les romanciers réalistes. Le projet de la « cage de verre » est tout particulièrement représentatif à cet égard: en 1927, Simenon avait signé avec son ami Eugène Merle, le directeur du journal *Paris-Matin*, un contrat stipulant que l'écrivain allait rédiger, enfermé dans une cage de verre exposée sur la terrasse du Moulin Rouge, « un véritable roman-record, record de vitesse, record d'endurance, et [...] record de talent »³⁴. Le public devait pouvoir observer l'écrivain jour et nuit, et déterminer en partie le contenu du roman. Le projet ne fut toutefois jamais commencé.

Champfleury de son côté compare la photographie à la peinture. Dans l'intention d'illustrer l'importance de la perception individuelle du réel et de sa représentation, il utilise la photographie pour montrer la subjectivité de l'artiste. Il insiste sur l'idée que l'artiste ne peut ni reproduire ni imiter la nature, mais qu'il peut seulement l'interpréter. Il imagine dix daguerréotypers et dix peintres censés reproduire une même scène en pleine campagne. Les dix daguerréotypes reproduiront une image identique, « les dix yeux de verre de la machine rendront dix fois le même objet sans la moindre variation de forme et de coloration »³⁵, tandis que chaque peintre aura représenté une version différente de la scène : les couleurs et les atmosphères auront varié selon le tempérament personnel de chaque artiste. Dans ce passage, Champfleury essaie de démontrer qu'une mimésis absolue est impossible. Mais cette comparaison montre qu'en 1857 la photographie avait déjà fait irruption dans la façon de penser de certains écrivains.

D'une façon générale, tous les réalistes ont conscience que la représentation du réel a quelque chose d'artificiel, d'illusoire. Flaubert par exemple a très bien formulé le problème, lorsqu'à la fin de sa vie il écrivit à Maupassant :

³³ *Ibid.*

³⁴ Jean-Christophe Camus, *op. cit.*, p. 115.

³⁵ Champfleury, *Le Réalisme*, Paris, Michel Lévy, 1857, cité dans Colette Becker, *op. cit.*, p. 154.

Avez-vous jamais cru à l'existence des choses ? Est-ce que tout n'est pas illusion ? Il n'y a de vrai que les « rapports », c'est-à-dire la façon dont nous percevons les objets.³⁶

A partir de là, il est possible de considérer le texte réaliste comme une structure, un système où les relations entre les objets (personnages et milieu) importent plus, dans leur logique interne et leur cohérence, que la relation du romancier au réel. Cette conception permet aussi à d'autres auteurs de décrire leur création comme un développement autonome du récit, une fois le milieu et les personnages campés. Zola et Simenon ont à plusieurs reprises souligné qu'une fois leurs personnages bien placés, ces derniers évoluaient littéralement tout seuls dans le récit, selon leur propre logique. Dans *Le Roman Expérimental*, Zola, s'inspirant de la méthode scientifique de Claude Bernard, a décrit sa façon de procéder comme une suite d'observations et d'expérimentations sur les personnages créés, définissant ainsi une approche « naturaliste » à l'intérieur du cadre réaliste.

Partant de l'idée que la réalité est une construction, de nombreux critiques littéraires s'accordent à souligner le caractère quelque peu factice de l'écriture réaliste, et s'ingénient à déconstruire le phénomène. Ainsi, Philippe Ortel rappelle que pour Barthes,

Le champ visuel découpé par une fenêtre n'est pas assimilable au champ perceptif ordinaire ; la « vue », dans la description réaliste, est toujours un « tableau ».³⁷

Ortel mentionne que Jacques Neefs parle d'un « leurre »³⁸, et dans son ouvrage *Le regard et le signe*, Mitterrand utilise l'expression « illusion réaliste »³⁹. Ortel lui-même parle de « l'illusion référentielle », grâce à laquelle « le romancier réaliste convaincrait le lecteur qu'il dit la vérité sur le monde en prétendant le montrer »⁴⁰. Maupassant de son côté a très bien décrit le caractère « illusionniste » de l'écriture réaliste :

³⁶ Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. V, éd. Jean Bruneau et Yvan Leclerc Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007, p. 416, lettre à Guy de Maupassant du 9 août 1878.

³⁷ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 61.

³⁸ Philippe Ortel, *op. cit.*, p. 173.

³⁹ Henri Mitterrand, *Le regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, PUF, 1987, p. 46.

⁴⁰ Philippe Ortel, *op. cit.*, p. 174.

Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession.

J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes.⁴¹

Cette formulation presque oxymorique exprime parfaitement le caractère ambigu de l'esthétique réaliste.

Le courant réaliste a continué à se développer durant le XX^e siècle, non sans subir quelques modifications, voire des pertes. Il a aussi influencé d'autres courants littéraires, qui se sont approprié certaines techniques. Après la Première guerre mondiale, l'optimisme ambiant a pour une large part disparu. La crise économique de 1919 entraîne chômage et misère. Ceci accélère la montée du communisme d'un côté, et du fascisme de l'autre. Sur le plan littéraire, le réalisme, selon Jacques Dubois, « est devenu le bien de tous »⁴², et s'est même « transformé en routine »⁴³. L'auteur affirme que

ses formes et techniques, telles que la narration déterministe, le récit totalisant, le tableau, le détail aigu, le monologue à l'indirect libre font désormais partie du bagage de tout romancier.⁴⁴

Les inégalités sociales dénoncées par le réalisme au XIX^e siècle sont à présent récupérées par les différents courants et partis politiques. Ceci entraîne une « dévaluation du réalisme »⁴⁵, une « usure du modèle »⁴⁶, ce que constatent les surréalistes et les auteurs regroupés autour de la NRF. Des éléments réalistes vont apparaître chez les romanciers engagés, de Malraux à Drieu La Rochelle.

Les romans-cycles des années 1930 – les œuvres de Roger Martin du Gard ou de Jules Romains – s'inspirent largement de Balzac et de Zola. Selon Dubois, les romanciers qui ont réussi à relancer le naturalisme sont Céline et Simenon, au sens où ils rethématisent la « problématique du médiocre »⁴⁷, et le « ratage des vies de peu »⁴⁸. Le réalisme célinien se caractérise surtout par l'excès, et le simenonien par un certain minimalisme. La description de la

⁴¹ Guy de Maupassant, « Le roman », septembre 1887, publié en tête de *Pierre et Jean*, 1888, cité dans Colette Becker, *op. cit.*, p. 171.

⁴² Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 292.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 295.

⁴⁸ *Ibid.*

« veulerie du médiocre »⁴⁹ va culminer chez Sartre, dans *La Nausée*. Simenon est certes classé parmi les écrivains réalistes, toutefois, son réalisme est quelque peu différent de l'écriture réaliste-naturaliste du XIX^e siècle. La comparaison avec Balzac est due surtout au nombre important de personnages dans l'ensemble de l'œuvre, ainsi qu'à la description du milieu⁵⁰. En outre, Simenon sort souvent du cadre réaliste, surtout pour ce qui est de la vérisimilitude de l'intrigue ; de temps en temps son écriture présente des caractéristiques surréalistes ; à d'autres moments, elle comprend des éléments du nouveau roman.

Nous allons tenter d'illustrer les approches théoriques mentionnées à l'aide de deux exemples choisis parmi les textes de Zola et de Simenon.

Deux exemples de passages réalistes

Observons de plus près le début de *L'Assommoir* :

Gervaise avait attendu Lantier jusqu'à deux heures du matin. Puis, toute frissonnante d'être restée en camisole à l'air vif de la fenêtre, elle s'était assoupie, jetée en travers du lit, fiévreuse, les joues trempées de larmes. Depuis huit jours, au sortir du Veau à Deux Têtes, où ils mangeaient, il l'envoyait se coucher avec les enfants et ne reparaisait que tard dans la nuit, en racontant qu'il cherchait du travail. Ce soir-là, pendant qu'elle guettait son retour, elle croyait l'avoir vu entrer au bal du Grand-Balcon, dont les dix fenêtres flambantes éclairaient d'une nappe d'incendie la coulée noire des boulevards extérieurs ; et, derrière lui, elle avait aperçu la petite Adèle, une brunisseuse qui dînait à leur restaurant, marchant à cinq ou six pas, les mains ballantes, comme si elle venait de lui quitter le bras pour ne pas passer ensemble sous la clarté crue des globes de la porte.⁵¹

Dès la première phrase, assez courte, nous apprenons le nom de la protagoniste et celui de son premier compagnon, ainsi que l'heure. L'usage du plus-que-parfait place le lecteur sur un axe temporel, mais pas immédiatement au début de l'action : l'attente de Gervaise a commencé

⁴⁹ *Ibid.*, p. 296.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 316.

⁵¹ Émile Zola, *L'Assommoir, Oeuvres complètes*, Édition établie sous la direction de Henri Mitterand, « Cercle du livre précieux », Paris, Tchou, Hachette, 1966-1970, tome 3, p. 601. **Remarque** : dans la suite, les œuvres de Zola citées sont toutes issues de cette édition, et nous utiliserons l'abréviation « OC ».

quelques heures avant que le lecteur ne participe mentalement à la diégèse. Ce décalage contribue à donner à l'attente, ainsi qu'à l'ensemble de la situation initiale, un caractère vraisemblable : le lecteur « débarque » dans un roman qui a déjà commencé, sans lui. Comme quelqu'un qui arrive en retard au théâtre, il a « raté le début ». L'analepse relatant les absences récentes de Lantier aide le lecteur à comprendre la situation actuelle d'attente. Le personnage de Gervaise est présenté à la troisième personne du singulier, mais il fonctionne en fait comme le porte-regard du narrateur – et du lecteur – à mesure que se déroule le récit. Le lecteur ne voit que ce que voit Gervaise, il découvre l'action avec Gervaise, comme s'il se trouvait à l'intérieur de ce personnage. Cette technique fut, dans le cas de Stendhal, définie comme la « restriction de champ »⁵² par Georges Blin. Plus tard, Gérard Genette l'a redéfinie comme « focalisation interne »⁵³. Genette distingue trois types principaux de focalisation : dans le cas de la *focalisation zéro*, le narrateur en dit plus que n'en savent ses personnages ; lorsque le narrateur dit ce que voit tel ou tel personnage, on parle de *focalisation interne* (fixe ou variable), et quand le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage, on est en présence d'une *focalisation externe*. Ce mode de la focalisation interne contribue lui aussi à rendre l'ensemble du texte crédible, vraisemblable, possible. Toutefois, la classification de Genette concerne surtout un rapport de *savoir* entre le narrateur et le lecteur. François Jost, en sa qualité de critique cinématographique, pousse la réflexion plus loin, et dépasse le niveau *cognitif* pour se mouvoir dans une dimension *visuelle*. Dans le passage qui nous intéresse, le lecteur non seulement *sait* ce que sait Gervaise, mais également *voit* ce qu'elle voit, à partir d'un point situé sur un axe « œil-caméra »⁵⁴. Dans ce paradigme, la « focalisation » (cognitive) est complétée, voire remplacée, par une « ocularisation » (visuelle), qui « caractérise la relation entre ce que la caméra *montre* et ce que le personnage est censé *voir* »⁵⁵. Comme la scène est principalement perçue à travers l'œil de Gervaise plutôt que par une caméra placée à l'extérieur de la protagoniste, nous sommes en présence d'une « ocularisation interne »⁵⁶.

La deuxième phrase nous fournit ensuite des indications quant à la température ambiante, ainsi qu'un détail vestimentaire, la camisole de Gervaise. La description de Lantier se fait aussi par l'intermédiaire de la protagoniste. Lantier nous est présenté exactement comme le perçoit

⁵² Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, Corti, 1954, cité par Colette Becker, *op. cit.* p. 45.

⁵³ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 206-211.

⁵⁴ André Gaudreault, François Jost, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 2004, p. 131.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 130.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 131.

Gervaise. Le discours rapporté (« en racontant qu'il cherchait du travail ») constitue ici une technique supplémentaire de focalisation interne ; le verbe « raconter » montre bien que Gervaise n'est pas dupe, et nous rend Lantier déjà antipathique, ce qui augmente encore la tension. L'onomastique contribue de son côté à créer l'illusion réaliste. Les patronymes ne sont pas du même type : « Gervaise » et « Adèle » sont manifestement des prénoms, mais le lecteur, à ce stade, ne sait pas encore si « Lantier » est un nom de famille ou un surnom. D'une façon générale, il peut supposer qu'à cette époque, de nombreuses personnes pouvaient porter ce genre de patronyme. Or, les noms du restaurant et de la salle de bal confèrent à la scène encore plus de véracité que les noms des personnes. Colette Becker remarque que « Le Grand Balcon » a réellement existé, et qu'ainsi, le nom du « Veau à Deux Têtes » est « authentifié par la proximité du nom réel »⁵⁷. Le lecteur peut avoir l'impression que la scène s'est réellement déroulée à l'époque. Qui plus est, quelques alinéas plus loin, l'évocation de Bonaparte et du vote d'Eugène Sue⁵⁸ constitue un ancrage supplémentaire dans la réalité, et permet même de situer la scène fin avril ou début mai 1850, puisque l'auteur du roman *Les Mystères de Paris* fut élu député de Paris le 28 avril 1850. Ces détails renforcent la vraisemblance de la description.

Les nombres intensifient aussi l'effet de réel. Ainsi, « deux heures du matin », « huit jours », « dix fenêtres », « cinq ou six pas », sont des indications quantitatives qui peuvent certes être imputées à la fameuse arithmomanie de Zola, que le docteur Toulouse a bien documentée⁵⁹, mais elles donnent à la description un caractère supplémentaire de véracité. L'auteur semble avoir compté les éléments avant de les présenter à son lecteur, qui peut les vérifier mentalement, au fil de la lecture, et ainsi reconstruire lui-même, dans son imagerie mentale, le décor proposé par l'écrivain.

Le choix du terme « brunisseuse » pour définir l'activité d'Adèle montre la qualité de la documentation du romancier, qui, au fil du roman, va utiliser toute une série de termes techniques issus de différents petits métiers. Le lecteur qui connaît le terme situe immédiatement le personnage dans le milieu ouvrier. Pour un lecteur qui ignore le mot, l'impression de réalité est encore renforcée ; l'auteur et ses personnages savent de quoi ils parlent ; ils ont un référent que le lecteur ne partage pas, mais qui doit se situer dans une réalité

⁵⁷ Colette Becker, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁸ *L'Assommoir*, p. 603.

⁵⁹ L'enquête du Docteur Toulouse, intitulée *Émile Zola, enquête médico-psychologique sur la supériorité intellectuelle*, parut en 1896. Voir Colette Becker, *Dictionnaire d'Émile Zola*, Paris, Laffont, 1993, p. 428.

qu'il est déjà impatient de connaître, d'autant plus qu'il a « manqué le début ».

Au niveau de l'action, le lecteur sait ce qui a pu se passer avant le moment où il découvre la scène. Il apprend que Gervaise a attendu longtemps à sa fenêtre, que les absences de Lantier durent depuis huit jours, que Gervaise et Lantier ont souvent mangé ensemble au Veau à Deux Têtes, et qu'Adèle vient probablement juste de quitter le bras de Lantier. Toutefois, le lecteur ignore totalement ce qui va se passer, tout comme Gervaise probablement.

En ce qui concerne la perception de Gervaise, et partant celle du lecteur, on peut observer plusieurs éléments qu'on ne remarque pas tout de suite. D'abord, le poste d'observation de Gervaise se situe dans le cadre de la fenêtre. On sait implicitement que Gervaise se penche par moments un peu à l'extérieur ; en effet, elle frissonne de s'être attardée « à l'air vif ». Par conséquent, elle n'est pas restée derrière l'embrasure, mais elle a quelque peu traversé cette interface entre l'intérieur et l'extérieur, afin d'élargir son champ de vision, ceci dans les trois axes définissant l'espace. En ajoutant le fait qu'elle voit les boulevards extérieurs, on peut supposer que son point d'observation se trouve assez haut, ce qui sera confirmé dans l'alinéa suivant. Les verbes relevant du regard sont variés : dans l'attente du retour de Lantier, Gervaise « *guettait* son retour, elle *croyait l'avoir vu* entrer au bal du Grand-Balcon ». Il y a dans ces verbes une certaine imprécision, une incertitude. Elle croit l'avoir vu, par conséquent sa vision est assez floue, probablement à cause de l'éloignement du local, de la pénombre, et du grand nombre de passants, ce que confirme l'expression « la coulée noire ». Par contre, Gervaise reconnaît bien Adèle. Mais l'apparition est assez brève : « elle avait aperçu Adèle », comme si son regard avait focalisé un moment sur l'objet de sa jalousie. L'usage du plus-que-parfait confère à la perception un caractère éphémère, instantané. A l'époque de la rédaction de *L'Assommoir*, l'instantané photographique, rendu possible par l'usage du gélatino-bromure, n'est pas encore inventé ; il faudra attendre six ans avant son développement en 1882. Toutefois, le regard des écrivains, devenu photographique, a déjà commencé à pressentir et à décrire l'image instantanée. Silvana Turzio écrit à propos de la nouvelle manière de « voir » le paysage urbain :

La naissance de la photographie, qui suscite une véritable révolution dans la vision urbaine, joue certainement aussi un rôle non négligeable dans l'évolution de l'image littéraire du Paris d'après 1850. Car c'est à ce moment que naît le stéréotype du paysage parisien tel qu'on le connaît aujourd'hui. Le paysage vu et

raconté change au fur et à mesure qu'évolue la vision de la ville et de ses monuments.⁶⁰

La mention des dix fenêtres et celle des boulevards extérieurs confère à ce passage une certaine profondeur de champ, avec des lignes de fuite qui s'étendent jusqu'au fond du décor. Cette vision tridimensionnelle permet de relier ce passage tout particulièrement à la photographie stéréoscopique, qui était encore à la mode lorsque Zola a rédigé le roman. Parmi les vues stéréoscopiques de Paris, nombreuses sont celles qui ont été prises à partir d'un point élevé, offrant une vue plongeante sur les boulevards récemment percés par Haussmann, jusqu'à un point de fuite situé au fond de l'image, et définissant un rapport nouveau entre l'espace proche et l'espace lointain.

Ce passage comporte également une composante dynamique, cinématique. En effet, Gervaise scrute l'espace, et Adèle marche derrière Lantier dont elle vient de quitter le bras. En termes cinématographiques, nous pourrions résumer la scène ainsi : Gervaise, de son poste d'observation surélevé et dépassant du cadre de la fenêtre, jouit d'une vue plongeante sur la rue, une vue qui s'étend jusqu'aux boulevards extérieurs. Dans l'attente de son mari, elle scrute la rue, tente de percer l'obscurité. Son œil, qui fait fonction d' « œil-caméra », opère des réajustements et des accommodations : il s'adapte à l'obscurité, et s'efforce de focaliser sur les personnages importants, alternant entre travelling et zoom avant. C'est ainsi que le lecteur découvre progressivement le décor et les personnages qui vont y évoluer. Le cinéma ne sera certes inventé que dix-huit ans plus tard, mais ce passage montre qu'il existe déjà à cette époque des éléments pré-cinématographiques chez certains romanciers, et tout particulièrement chez les réalistes. L'axe temporel que nous avons mentionné plus haut s'est enrichi d'un point de repère supplémentaire : le fait qu'Adèle vient de quitter le bras de Lantier situe ce moment de l'action dans un passé plus récent que les absences et les attentes mentionnées au tout début. L'usage combiné du plus-que-parfait et du passé récent contribue à moduler la représentation du temps du récit. Il convient également de noter que, pour l'instant, il n'y a pas encore de futur, ni proche ni lointain. Cette absence symbolise bien le manque de perspective pour Gervaise, et renforce de surcroît l'attente et le questionnement du lecteur. Ce manque d'avenir sera confirmé par la suite, et surtout par la fin du roman, malgré des moments d'espoir et de bonheur.

Nous venons d'analyser quelques procédés entrant dans la technique de l'écriture réaliste. Toutefois, il convient de relever une phrase qui détonne quelque peu avec ce type d'écriture. Soucieux de souligner le contraste entre

⁶⁰ Silvana Turzio, « Zola et le regard photographique », in *L'obiettivo e la parola. Quaderni del seminario di filologia francese*, N° 3, Pisa, Edizioni ETS, p. 45.

la nuit et l'éclat des lumières, Zola décrit « la clarté crue des globes de la porte », ce qui est parfaitement dans le style réaliste. Mais un peu plus haut, il mentionne « le bal du Grand-Balcon, dont les dix *fenêtres flambantes* éclairaient d'une *nappe d'incendie* la *coulée noire* des boulevards extérieurs ». Les groupes nominaux que nous avons mis en italiques sont des tournures métaphoriques qui commencent à s'écarter de l'écriture réaliste typique. Nous sommes en présence d'un passage où l'imagination de Zola reprend des éléments à caractère romantique, et où se révèle sa tendance à quitter le sol du réalisme pour s'élever à des niveaux métonymiques, puis symboliques ou allégoriques. C'est le fameux « saut dans les étoiles sur le tremplin de l'observation exacte »⁶¹, que le romancier a lui-même décrit, et que nous allons retrouver au fil de notre étude.

Le deuxième alinéa⁶² de *L'Assommoir* présente une accumulation d'éléments qu'on peut qualifier de naturalistes. Le fond réaliste subsiste, mais la description se limite presque exclusivement à des caractéristiques négatives, qu'avait déjà annoncées l'adjectif « cru » à la fin du premier alinéa. Ainsi, Gervaise se réveille à cinq heures, « raidie, les reins brisés ». Puis elle s'assied sur le lit, « sous le lambeau de perse déteinte », tombant d'une flèche « attachée au plafond par une ficelle ». La chambre est qualifiée de « misérable », il manque un tiroir à la commode, la table est « graisseuse » et le pot à eau est « ébréché ». Dans la malle du couple se trouve « un vieux chapeau d'homme tout au fond, enfoui sous des chemises et des chaussettes sales ». Plus loin on voit un « châle troué, un pantalon mangé par la boue, les dernières nippes dont les marchands d'habits ne voulaient pas ». Finalement, sur la cheminée, on aperçoit « entre deux flambeaux de zinc dépareillés », « un paquet de reconnaissances du mont-de-piété ». L'ensemble porte le sceau de la misère. Le couple a vendu tous les objets de valeur et se trouve plongé dans la déchéance. Ce deuxième alinéa a probablement mené les critiques de Zola à lui reprocher à la fois la redondance et la complaisance dans le sordide. Mais il faut préciser que la description des aspects négatifs de la réalité est à l'époque un des principaux objectifs du romancier, en particulier parce qu'il veut dénoncer des conditions sociales inadmissibles.

Dans la suite du roman, Gervaise se sépare de Lantier, se lie d'amitié avec Coupeau, et emménage chez lui. Le nouveau couple vit au début une relation harmonieuse. La description de l'intérieur comprend de nombreux objets décoratifs :

⁶¹ Lettre à Céard, 22 mars 1885, passage cité dans Colette Becker, *Lire le réalisme et le naturalisme*, 2000, p. 164.

⁶² *L'Assommoir*, p. 601.

Ensuite, Coupeau avait orné les murs de son mieux, en se promettant des embellissements : une haute gravure représentant un maréchal de France, caracolant avec son bâton à la main, entre un canon et un tas de boulets, tenait lieu de glace ; au-dessus de la commode, les photographies de la famille étaient rangées sur deux lignes, à droite et à gauche d'un ancien bénitier de porcelaine dorée, dans lequel on mettait les allumettes ; sur la corniche de l'armoire, un buste de Pascal faisait pendant à un buste de Béranger, l'un grave, l'autre souriant, près du coucou, dont ils semblaient écouter le tic-tac. C'était vraiment une belle chambre.⁶³

Cette chambre a beaucoup de points communs avec le cabinet de travail de Médan, rempli d'objets d'art et de bibelots, et où Zola a réalisé certains clichés qui nous occuperont un peu plus tard. La gravure tenant lieu de glace, ainsi que le buste et les photographies, représentent, sous forme d'ekphrasis⁶⁴, des éléments éminemment visuels, et contribuent à actualiser la description, à l'ancrer dans l'époque où se déroule le récit.

Le parallélisme dans la disposition des objets est assez frappant. On peut également observer une correspondance entre « le sabre et le goupillon », sous forme d'une gravure militaire et d'un bénitier.

Il est à noter que les « deux lignes » ou alignements de photographies de famille, outre qu'elles répondent aux « lignes » du texte et à la devise de Zola, « Nulla dies sine linea », indiquent également, par anticipation, les deux « lignées » familiales qui vont commander les vingt romans du cycle des *Rougon-Macquart* : la famille des Rougon et celle des Maquart, dont fait partie Gervaise, et qui sera continuée par Nana, la fille que Gervaise aura de Coupeau.

Le buste de Pierre-Jean de Béranger, chansonnier progressiste décédé en 1857, fait écho à la mention, un peu plus loin dans le premier chapitre, d'Eugène Sue, qui, dans *Le Juif errant*, cite une strophe entière d'une chanson de Béranger. Mais la mention du compositeur peut également être reliée au fait que Zola a très tôt envisagé faire mettre en musique certaines de ses œuvres. Ainsi, *Le Rêve*, paru en 1888, fut adapté en opéra – donc transposé sur les « lignes » d'une portée – par l'ami de Zola, Alfred Bruneau, en 1891.

⁶³ *Ibid.*, p. 674.

⁶⁴ Pour Philippe Hamon, l'ekphrasis « désigne la description d'une œuvre d'art réelle, rencontrée ou simplement rêvée par les personnages de la fiction, telle qu'elle apparaît dans une œuvre littéraire » ; ainsi, elle peut constituer « pour l'écrivain, le lieu, le moyen ou le prétexte d'une réflexion théorique sur son propre art, sur ses propres techniques d'écriture, fragment théorique et critique en quelque sorte incorporé à la trame même de sa fiction. » In Philippe Hamon, *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Macula, 1991, p. 122.

Quant au buste de Pascal, qui fait allusion à l'écrit, il pourrait aussi faire référence à Pascal Rougon, qui sera le protagoniste du dernier roman du cycle, *Le Docteur Pascal*, et qui est le dépositaire, le conservateur de l'arbre généalogique des *Rougon-Macquart*. Qui plus est, dans son introduction à *Une Page d'amour*, Zola présente Pascal un peu comme la clé qui permettra de déchiffrer rétrospectivement l'ensemble du cycle⁶⁵. En outre, de nombreux critiques voient en Pascal une des multiples autoreprésentations de Zola. Cette hypothèse semble confortée par le fait que, contrairement au buste de Béranger qui sourit, celui de Pascal est grave. En effet, rares sont les clichés où l'on voit Zola sourire ; la plupart du temps il exprime de la souffrance, parfois même de l'amertume.

Le tic-tac du coucou introduit dans cette description plate une dimension temporelle, une scansion qui installe la scène dans la durée. Le temps qui passe est un temps intérieur, domestique, domestiqué et rassurant. Il fonctionne comme un repère dont les instants successifs renvoient aux différents clichés composant les photographies exposées sur la cheminée. Le tic-tac rappelle également le métronome que les musiciens utilisent parfois pour garder le tempo, d'où le lien avec le buste de Béranger.

Dans la description de l'appartement de Coupeau, nous sommes donc en présence d'un texte qui renvoie à du visuel : la gravure, la sculpture et la photographie ; ce visuel renvoie à son tour à du scriptural et à du musical: les « lignes » de photographies pointant vers le cycle romanesque en préparation, le buste de Pascal représentant le dernier personnage important du cycle, en fait un double du romancier, enfin le buste de Béranger faisant allusion à la poésie et à la musique, qui sera développée plus tard par Zola et Bruneau, dans l'adaptation musicale de certaines de ses œuvres. Les cinq médias qui interagissent dans ce réseau sémiotique non seulement se renvoient réciproquement les uns aux autres, mais de surcroît se contiennent mutuellement, dans une suite d'imbrications en abyme. Nous sommes de ce fait en présence du phénomène de l'intermédialité, concept que nous approfondirons par la suite.

Après cette analyse détaillée de quelques caractéristiques du réalisme zolien, qui, nous l'avons vu, est truffé d'éléments symboliques, tournons-nous à présent vers la technique simenonienne. Les incipits de Simenon sont, pour leur part, également très visuels dans leur ensemble. A ce titre, il est intéressant d'analyser le début du roman *L'Enterrement de Monsieur Bouvet*, paru en 1950. Nous avons choisi de citer un passage relativement long dans son intégralité, étant donné qu'il représente un tout extrêmement complexe et indissociable.

⁶⁵ *Ibid.*

L'arroseuse passa, avec le crissement de son balai tournant qui remuait l'eau sur l'asphalte, et c'était comme si on avait peint en sombre la moitié de la chaussée. Un gros chien jaune était monté sur une toute petite chienne blanche qui restait immobile.

Le vieux monsieur portait un veston clair, presque blanc, comme les coloniaux, et avait un chapeau de paille sur la tête.

Les choses prenaient leur place, comme pour une apothéose. Les tours de Notre-Dame, dans le ciel, s'entouraient d'une auréole de chaleur, et, là-haut, des moineaux, figurants presque invisibles de la rue, se casaient près des gargouilles. Un train de péniches, avec un remorqueur au triangle blanc et doré, avait traversé tout Paris, et le remorqueur baissait sa cheminée pour saluer ou pour passer sous le pont Saint-Louis.

Le soleil se répandait, gras et luxuriant, fluide et doré comme une huile, mettant des reflets sur la Seine, sur le pavé mouillé par l'arroseuse, à une lucarne et sur un toit d'ardoise, dans l'île Saint-Louis ; une vie sourde, juteuse, émanait de la matière, les ombres étaient violettes comme sur les toiles impressionnistes, les taxis plus rouges sur le pont blanc, et les autobus plus verts.

Une brise légère communiqua un frémissement au feuillage d'un marronnier, et ce fut, tout le long des quais, un frisson qui gagnait de proche en proche, voluptueux, une haleine rafraîchissante qui soulevait les gravures épinglées aux boîtes des bouquinistes.

Des gens étaient venus de très loin, des quatre coins du monde, pour vivre cette minute-là. Des cars s'alignaient sur le parvis de Notre-Dame, et un petit homme agité parlait dans un mégaphone.

Plus près du vieux monsieur, de la grosse marchande de livres vêtue de noir, un étudiant américain regardait l'univers à travers le viseur de son Leica.

Paris était immense et calme, presque silencieux, avec des gerbes de lumière, des pans d'ombre aux bons endroits, des bruits qui pénétraient le silence au moment opportun.

Le vieux monsieur à veste claire avait ouvert un carton rempli d'images et, pour les regarder, appuyé le carton sur le parapet de pierre.

L'étudiant américain portait une chemise à carreaux rouges et n'avait pas de veston.

La marchande, assise sur un pliant, remuait les lèvres, sans regarder son client, à qui elle parlait comme une eau coule. Elle tricotait. De la laine rouge glissait entre les doigts.

La chienne blanche courbait l'échine sous le poids du gros mâle qui sortait une langue mouillée.

Et alors, quand tout fut en place, quand la perfection de ce matin-là atteignit un degré presque effrayant, le vieux monsieur mourut, sans rien dire, sans une plainte, sans une contorsion, en regardant ses images, en écoutant la voix de la marchande qui coulait toujours, le pépiement des moineaux, les klaxons dispersés des taxis.

Il dut mourir debout, un coude sur le rebord de pierre, et sans étonnement dans ses yeux bleus. Il oscilla et tomba sur le trottoir, entraînant le carton dont les images s'éparpillèrent autour de lui.

Le chien mâle n'eut pas peur, ne s'arrêta pas. La femme laissa sa pelote de laine rouge rouler de son giron et se leva précipitamment en s'écriant :

- Monsieur Bouvet !

Il y avait d'autres boutiquiers sur des pliants, et d'autres encore qui arrangeaient les livres dans leurs boîtes, car il n'était que dix heures et demie du matin. On voyait l'heure, deux aiguilles noires, sur le cadran blanc de l'horloge, au milieu du pont.

- Monsieur Hamelin ! Venez vite !

C'était le bouquiniste voisin, aux grosses moustaches et vêtu d'une blouse grise. L'étudiant au Leica avait braqué son appareil sur le vieux monsieur couché parmi les images d'Épinal.

- Je n'ose pas le toucher, monsieur Hamelin. Vous ne voulez pas voir si ...

C'était curieux que, tout à coup, ils aient peur du vieux monsieur qu'ils connaissaient si bien et avec qui, depuis longtemps, ils étaient familiers.

Cela tenait peut-être à ce qu'il n'avait pas l'air d'un mort, ni d'un malade. Son visage restait aussi calme que quand il regardait les images, et ses lèvres minces continuaient à sourire. Il ne souriait jamais davantage. Juste un léger retroussis des commissures.

Et on lui avait toujours connu la peau aussi blanche, d'un blanc voisin de [sic] papier de luxe.⁶⁶

L'article défini placé devant le mot « arroseuse » et le groupe nominal « le vieux monsieur » place le lecteur dans une situation où il ne connaît pas

⁶⁶ Georges Simenon, *L'Enterrement de Monsieur Bouvet, Tout Simenon*, « Collection Omnibus », Presses de la Cité, Paris, Gallimard, 1988-1992, T. 4, p. 315.

Remarque : dans la suite, les œuvres de Simenon citées sont toutes issues de cette édition (sauf rare indication contraire), et nous utiliserons l'abréviation « TS ».

encore certains référents, et a l'impression « d'arriver en retard », exactement comme au début de *L'Assommoir*. Ce phénomène confère à la scène un semblant de véracité, et participe donc de cette « illusion réaliste ».

La scène est principalement visuelle ; les formes et les couleurs très nettes et bien délimitées font quelque peu penser à la « ligne claire » inaugurée par Hergé dans les albums de Tintin. Toutefois, l'ensemble de la description présente également des composants sensoriels. Analysons d'abord l'évocation de la chaleur. La seule mention explicite du chaud figure dans la description de l'auréole entourant les tours de Notre-Dame, dès dix heures du matin. Mais il y a d'autres éléments, implicites, qui signalent que la température est assez élevée : d'abord, la présence de l'arroseuse, qui doit mouiller la route poussiéreuse ; ensuite, les vêtements clairs et le chapeau de paille de Monsieur Bouvet, ainsi que le fait que l'étudiant est en chemise ; puis les caractéristiques du soleil, la présence d'ombres, le bien-être que procure cette « haleine rafraîchissante » de la « brise légère ».

Le fait que la température est très élevée, et que l'épisode se situe très probablement en été, est avant tout à inférer par le lecteur, qui construit sa propre sensation de chaleur à partir de tous ces éléments dispersés dans le texte, et qu'il convient de découvrir progressivement. Nous avons affaire ici à une technique propre à Simenon, qui consiste à fournir au lecteur juste assez d'éléments pour qu'il puisse se faire sa propre représentation de la scène. C'est ce que Jacques Dubois nomme le « minimalisme » simenonien, ou son « réalisme discret »⁶⁷, « qui exclut la description méthodique et ample et affectionne la petite notation égrenée au fil du récit »⁶⁸.

Sur le plan auditif, le texte n'évoque, au début, que le « crissement » du balai. Ensuite, les moineaux sur les tours sont mentionnés, toutefois ils restent silencieux. Un peu plus loin, un homme parle dans un mégaphone, mais le texte ne nous le fait pas vraiment entendre, tout comme la marchande qui remue les lèvres mais dont nous ne percevons pas les paroles. Ce mutisme sert probablement à expliquer le fait que Paris, jusqu'à cet instant, est « calme, presque silencieux », et que la vie est « sourde ». Ce n'est qu'au moment où il meurt que Monsieur Bouvet, et partant le lecteur, entend tout à la fois la *voix* de la marchande, « le pépiement des moineaux, les klaxons dispersés des taxis ». Puis, on entend le dialogue des personnes présentes. C'est donc juste avant la mort que le paysage sonore s'actualise, se « réalise ». Ceci rappelle quelque peu les dernières phrases de *L'Étranger*, où Meursault n'a pleinement conscience du monde extérieur avec ses bruits que juste avant son exécution, comme si la disparition imminente provoquait une prise de conscience générale de l'existence, tous les sens étant en éveil. Dans

⁶⁷ Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 329.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 327.

une optique cinématographique, cet extrait se double d'une « bande son », tandis que l'incipit de *L'Assommoir* s'apparente plutôt au cinéma muet.

Contrairement à Zola, Simenon est largement influencé par le cinéma dans sa perception, comme l'atteste également la mention des « figurants » au début du texte.

En ce qui concerne la relation entre narrateur et personnages, nous sommes en présence d'une focalisation zéro, ou - dans le paradigme jostien - d'une ocularisation zéro, ce qui explique l'effet de « transparence » de la scène. L'œil-caméra est ubiquitaire.

La mention des chiens et des péniches ne joue pas un rôle crucial ; ces éléments pourraient être omis, seulement ils jouent un rôle secondaire dans la mesure où ils contribuent à composer l'atmosphère générale. On peut aussi avancer que la présence de ces éléments est due à la saturation analogue à celle qui caractérise la photographie : en effet, une photographie n'est pas aussi sélective que le regard humain ; les yeux focalisent sur un seul élément, tandis qu'à l'époque de Simenon l'objectif photographique enregistre tout ce qui se trouve dans le champ. Ce n'est que plus tard qu'on réalise l'ensemble des détails figurant dans l'espace délimité par le cadre. Zola avait déjà très tôt insisté sur le fait que la photographie restitue des détails qu'à l'œil nu on n'aurait pas perçus.

Nous trouvons également dans cette description des éléments issus de la peinture impressionniste : les petites touches utilisées, ainsi que la mention explicite de ce type de peinture en sont le témoignage.

D'une façon générale, la description est, la plupart du temps, réaliste ; toutefois, l'interprétation de la « réalité » frise par endroits le surnaturel, ou du moins, le mythique, comme par exemple dans l'idée que des gens du monde entier soient venus à cet endroit pour assister au déroulement imminent de la scène. L'interprétation est empreinte de déterminisme ; il y a ici un aspect magique.

En outre, à d'autres endroits, et après une relecture plus attentive, apparaissent en filigrane des éléments qui se situent sur des plans beaucoup plus profonds. Ainsi, on a l'impression que le romancier – contrairement à Flaubert – se montre en train de planter son décor, d'y placer ses personnages, préparant ainsi l'action qui est sur le point de se dérouler. Des expressions comme « aux bons endroits » et « au moment opportun » donnent l'impression que l'auteur est en train d'arranger la scène, juste avant de la tourner. Il y a « quelque chose dans l'air » que lui seul connaît dans tous les détails et prolongements, ce qui fait de lui un démiurge.

Au plus tôt à la deuxième lecture, une fois qu'on sait ce qui va se passer, la plupart des éléments prennent une signification toute autre, bien plus profonde. Aussi les différents éléments paraissent-ils reliés entre eux,

communiquent même entre eux. Il y a comme une connivence entre les oiseaux au sommet du clocher, la marchande et les péniches. L'ensemble des détails décrits constitue une sorte de « paysage sémiotique »⁶⁹, qui fait signe au lecteur qu'un événement extraordinaire va survenir.

Il se dégage de ce passage une atmosphère teintée à la fois d'animisme, de syncrétisme et d'unanimisme, qui détonne fortement avec ce qu'on attend normalement d'une écriture réaliste. La personnification de la brise, qui devient une « haleine », et qui communique un « frisson » soulevant les gravures, vient renforcer ce phénomène.

Le détail de l'étudiant américain, vêtu d'une typique chemise à carreaux, et équipé de son Leica, confère au texte une touche moderne, contemporaine. Le fait de citer une marque très répandue et très moderne à l'époque⁷⁰ contribue à donner à la scène un gage d'authenticité. En outre, l'affirmation qu'il observe l'univers à travers le viseur de son appareil photographique pose la question du nouveau « regard photographique » qui est apparu depuis la démocratisation de la pratique photographique. Simenon, qui s'intéresse beaucoup au regard, semble avoir réalisé que certaines personnes perçoivent dorénavant leur environnement surtout à travers un viseur. Susan Sontag décrit ainsi cette nouvelle manière de voir :

Au lieu de se contenter d'enregistrer la réalité, les photographies sont devenues la norme de la façon dont les choses nous apparaissent, changeant du même coup jusqu'à l'idée de réalité, et de réalisme.⁷¹

Le fait que le romancier a placé le carton sur un parapet prépare la chute prochaine de cette boîte, ce qui permettra de décrire l'éparpillement des images. D'ailleurs, la mention des images, ainsi que la présence d'un photographe amateur, qui s'apprête à éterniser la scène, nous paraissent significatives. En fait, nous sommes en présence d'une mise en abyme intermédiaire assez complexe : Simenon décrit une scène à dominante visuelle, et cette scène inclut des images déjà réalisées, ainsi que des images qui sont sur le point d'être prises, grâce à un opérateur qui se trouve à l'intérieur de la scène. Les photographies qu'il va prendre serviront d'ailleurs à développer

⁶⁹ Gunther Kress, Theo van Leeuwen, «The semiotic landscape: language and visual communication », *Reading images. The grammar of visual design*, London, Routledge, 2004, p. 15.

⁷⁰ Il s'agit d'une contraction de « Leitz Camera ». Simenon possédait un Leica, appareil compact, léger et rapide, très prisé par les photographes à l'époque.

⁷¹ Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 2000, p. 112.

l'intrigue, dans la mesure où elles aideront à identifier celui qui va bientôt trépasser. Soulignons au passage qu'ici la photographie est associée à la mort.

Le fait qu'on voit la marchande parler, mais sans l'entendre, place le lecteur à une certaine distance des personnages, distance qui permet d'embrasser toute la scène d'un seul regard. Ceci contribue au réalisme de la description. Mais de nouveau, le réalisme n'est que superficiel : étant donné que la marchande parle « comme une eau qui coule », on peut relier cette « logorhée » (*rhein*, couler) à l'écoulement de la Seine toute proche, ainsi qu'à la laine rouge glissant entre ses doigts. Le rouge peut bien symboliser le sang. Mais nous pouvons pousser l'interprétation encore un peu plus loin, en assumant que l'ouvrage de la marchande, la pièce qu'elle tricote, représente le texte que Simenon est en train d'écrire, et que le fil de laine qui glisse représente les lignes du texte que le romancier est en train d'écrire. D'ailleurs, étymologiquement, le *texte* est une *texture*, un *tissage*. Nous sommes donc en présence d'une deuxième mise en abyme : le texte se représente lui-même, à l'intérieur de son propre espace. Le lecteur n'entend pas la marchande de livres parler, mais il la voit produire un discours et tricoter le texte même.

L'indication du temps aurait pu figurer plus au début de la scène, lorsque le décor fut planté dans tous ses détails. Mais il semble que Simenon ait préféré, au début, représenter le temps qui coule et qui lave tout, en utilisant l'image de l'arroseuse avec la bande sombre qu'elle laisse sur le trottoir, comme la bande d'un film qui se déroule, ainsi que la « coulée » du discours et le fil de laine de la marchande. L'indication exacte du temps correspond à l'instant de la mort de Bouvet, comme si le temps s'était arrêté. Ceci est encore renforcé par le caractère « instantané » de la photographie que prend l'étudiant américain.

La peau blanche de M. Bouvet est explicitement comparée à du « papier de luxe » ; il s'agit de nouveau d'une mise en abyme, en l'occurrence d'une représentation du papier sur lequel le romancier est en train d'écrire. La comparaison est à peine voilée : l'adjectif « voisin » sert à l'expliciter, il met le lecteur sur la voie, lui fournit une clé lui permettant de lire le texte à un niveau plus profond. En effet, grâce aux photographies publiées dans la presse, le cadavre va être reconnu par diverses personnes, mais chaque fois avec une identité différente, ce qui va créer une série de rebondissements.

Nous avons vu dans ce passage que différents éléments, et différents médias, se répondent mutuellement en permanence. Le texte renvoie à l'image et inversement. Le scriptural contient du visuel, qui en retour représente du scriptural. Ces rapports forment un réseau intriqué que seule une lecture approfondie peut démêler, et que la théorie de l'intermédialité permet de mieux analyser. Dans l'extrait de *L'Assommoir*, les éléments contenus dans la description de l'appartement de Coupeau se répondent

également. Toutefois, dans le texte zolien, les mailles du réseau sont plus grosses, plus apparentes, tandis que chez Simenon, les rapports sont plus profonds, plus subtils et mieux voilés, mais sous une apparence banale, ce qui rend le décodage plus malaisé.

2. Photographie, société et esthétique réaliste

S'il fallait faire l'archéologie de la photographie, il conviendrait de distinguer deux éléments constitutifs importants : d'un côté la reproduction (de la réalité, mais aussi de l'original sous forme de tirages multiples) et de l'autre, l'importance de la trace, de l'empreinte. Pour ce qui est de l'empreinte, les traces de pas laissés par le premier australopithèque dans le sable ou dans la boue ont dû lui faire prendre conscience de son passage, et, d'une façon plus générale, de son existence et de la durée (« j'étais là, je suis ici, j'existe »). Par ailleurs, les mains négatives trouvées sur des parois, et datant du paléolithique supérieur, témoignent aussi d'une certaine prise de conscience du corps propre, du « moi », à une époque assez reculée. Notons que les hommes préhistoriques obtenaient des mains négatives en apposant une main sur une paroi, puis en l'aspergeant d'un pigment contenu dans la bouche et expulsé sur la paroi, pour obtenir une image « en creux ». L'absence de main sur la paroi indique qu'une main a été présente au moment du geste, ce qui rejoint l'expression de Barthes « ça-a-été »⁷², qui définit le « noème » de la photographie.

Au long des millénaires, les hommes se sont mis à représenter des êtres vivants divers. La forme de représentation était souvent « réaliste », mais avait surtout une fonction symbolique, mythique ou magique.

Une autre technique de *re-présentation* d'une présence par celle d'une absence est la *skiagraphie*, ou « peinture des ombres », pratiquée dans la Grèce antique. Il s'agissait de dessiner les contours de l'ombre projetée sur une paroi par un sujet qui, après son départ, laissait ainsi la trace visible de sa silhouette.

La main négative et la skiagraphie sont des exemples montrant que la représentation procède le plus souvent du désir de retenir l'éphémère, de fixer ce qui est voué à la disparition, à la mort.

Au fil de l'histoire, les techniques de représentation ont évolué vers le dessin et différentes formes de gravure. La chambre claire (*camera lucida*) permettait de décalquer le reflet d'un objet réel sur une surface réfléchissante

⁷² Pour Barthes, le « noème de la Photographie » se définit par « Ça-a-été ». Voir Roland Barthes, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 120.

placée à un certain angle par rapport au plan de l'objet. Dans ce cas, la reproduction était toujours assurée par la main de l'homme. Dans la chambre noire par contre, l'image se faisait de manière plus autonome : on faisait pénétrer la lumière dans la *camera obscura* par un opercule, le sténopé, pour lui permettre de reproduire sur le fond de la chambre, muni d'une surface sensible, l'image à la fois inversée et renversée de l'objet visé.

L'invention de la photographie était au début un phénomène marginal. On peut la comparer à l'invention du chemin de fer, dont on pensait qu'il servirait à transporter des marchandises, mais jamais des voyageurs, ni même des bagages. De même, on imaginait que la photographie allait simplement être utile aux scientifiques – aux archéologues par exemple - pour documenter leurs travaux, en remplaçant le dessin et la gravure, mais on ne concevait pas d'autres applications. Peu à peu la pratique photographique s'est considérée comme un art visuel à part entière, entrant en concurrence avec la gravure, et surtout avec la peinture. C'est à ce moment que commencèrent à s'activer ses détracteurs.

Implications sociales de la photographie

L'impact que la photographie a eu sur la société n'a pu être réalisé et analysé qu'avec plusieurs décennies de recul. Walter Benjamin a concentré une partie de sa recherche sur ces retombées sociales, ainsi que sur l'influence qu'a eue la photographie sur les arts visuels. Dans son étude sur la reproductibilité technique de l'œuvre d'art, il souligne que l'apparition de la photographie est contemporaine de celle du socialisme. Avec la reproductibilité de l'œuvre d'art disparaît son « aura », c'est-à-dire son caractère unique et original. Ceci a des implications sociales :

Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte. Diese beiden Prozesse führen zu einer gewaltigen Erschütterung des Tradierten – einer Erschütterung der Tradition , die die Kehrseite der gegenwärtigen Krise und Erneuerung der Menschheit ist.⁷³

⁷³« On pourrait dire, de façon générale, que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série. Et en permettant à la reproduction de s'offrir au

Cette prise de position optimiste – on ne peut s’empêcher de penser aux « lendemains qui chantent » - rejoint quelque peu les visions socialisantes présentes dans *Travail* et dans *Fécondité* de Zola, romans dans lesquels la production massive, à la fois d’enfants et de biens de consommation, est un thème majeur.

Gisèle Freund a une vision quelque peu différente de celle de Benjamin. Elle insiste sur le fait que la photographie, du moins au début de sa diffusion, intéressait avant tout la bourgeoisie. Cette classe sociale qui venait de remplacer l’aristocratie au pouvoir, avait un « besoin de représentation »⁷⁴, tout comme l’aristocratie avant elle. La représentation se faisait à présent moins par le portrait peint que par le portrait photographique. Un photographe, Disdéri, lança un peu plus tard l’idée de la « carte de visite ». Le petit format des cartes de visite (6 X 9 cm) permettait de réduire le prix et de commercialiser massivement ce type de représentation, dès 1854.

Pour Charles Grivel, les implications sociales de la photographie sont d’une importance majeure. Le fait qu’un cliché puisse être reproduit très rapidement à un nombre illimité d’exemplaires va en faire un média de masse :

Avec la photographie, nous accédons à la démocratie. [...] Avec la photographie, l’image devient populaire. Elle s’émancipe de l’église, elle se libère de l’idée de colportage, elle entre en ville, se fixe à la devanture, exige qu’on la contemple comme l’idée d’une vérité en train de s’accomplir, sur le papier, sur la vitre, par impression objective, quotidienne, suffisante et entière.⁷⁵

Mais cette massification, cette distribution à l’infini tend aussi vers la vulgarisation. Pour John Tagg, la photographie, dans la mesure où elle produit des symboles, est une « Kulturschrift » (« écriture culturelle »), et

récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise l’objet reproduit. Ces deux processus aboutissent à un puissant ébranlement de la chose transmise, ébranlement de la tradition qui est la contrepartie de la crise que traverse actuellement l’humanité et de son actuelle régénération ». In Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt, Suhrkamp, 1977, p. 13-14. Traduction française: « L’œuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique » (1935) dans Walter Benjamin, *Œuvres*, t. III, Folio Essais, 2004, p. 73. Souligné dans le texte.

⁷⁴ Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974, p. 57.

⁷⁵ Charles Grivel, « La guerre des arts », in Beate Ochsner, Charles Grivel (Hrsg.), *Intermediale. Kommunikative Konstellationen zwischen Medien*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2001, p. 17.

donc participe d'un « Repräsentationssystem »⁷⁶ (« système de représentation ») culturel.

Impact de la photographie sur la littérature

Klaus Bartels va jusqu'à affirmer que la photographie entraîne la disparition de la fiction littéraire⁷⁷. La littérature peut réagir en essayant de « [...] versuchen, die visuelle Fiktion literarisch zu rekodieren, sie einzuholen, indem sie die visuelle Fiktion durch eine literarische ersetzt »⁷⁸. Sans aller aussi loin, essayons de dégager l'influence de la nouvelle invention d'abord sur les arts visuels en général, puis sur la littérature.

Au début de son apparition, la photographie a suscité de nombreuses réactions de rejet de la part des milieux artistiques. Les peintres ont vu en elle une rivale, qui risquait de ruiner le commerce des tableaux de par son caractère mimétique. Ils lui ont tout de suite reproché ce que Henry Fox Talbot, inventeur du calotype, avait décrit dans son ouvrage *The pencil of Nature*, paru en 1844 : son caractère mécanique, automatique, ou encore « achéiropoïétique », l'image étant fabriquée sans l'intervention de la main. Parmi les romanciers et les poètes, la photographie ne rencontra que des détracteurs, ou, dans le meilleurs des cas, une attitude ambivalente, balançant entre rejet et acceptation timide. La seule exception est Victor Hugo, qui en fut immédiatement enthousiasmé. Hugo se fit portraiturer par des photographes illustres, tels que Pierre Petit ou Carjat. Entre 1853 et 1855, les fils du poète, Charles et François-Victor, réalisèrent plus de trois cents photographies lors de l'exil à Jersey. Hugo avait également envoyé à Flaubert une de ses photographies, en disant qu'elle avait été réalisée par son fils, « en collaboration avec le soleil »⁷⁹. Lamartine avait rejeté publiquement la photographie en 1858, mais très vite il était revenu sur ses propos, en affirmant :

⁷⁶ Cité dans Tijen Olcay, « Constantinople intermediär », in Beate Ochsner, Charles Grivel, *op. cit.*, p. 55.

⁷⁷ Klaus Bartels, « Das Verschwinden der Fiktion. Über das Altern der Literatur durch den Medienwechsel im 19. und 20. Jahrhundert », in: R. Bohn et al. (Hrsg.), *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*, Berlin, Ed. Sigma Bohn, 1988, p. 239.

⁷⁸ « recoder littérairement la fiction visuelle, de la rattraper en remplaçant la fiction visuelle par une fiction littéraire », *ibid.*

⁷⁹ *En collaboration avec le Soleil. Victor Hugo, photographies de l'exil* (cat. exp.), textes de F. Heilbrun, Q. Bajac, P. Néagu, N. Savy, S. Rouleau, F. Rodari, Paris, Paris-Musées/Réunion des musées nationaux, 1998.

[...] nous ne disons plus que c'est un métier : c'est un art ; c'est mieux qu'un art, c'est le phénomène solaire où l'artiste collabore avec le soleil.⁸⁰

Baudelaire fut au début un des plus farouches opposants de la photographie. Il refusait de considérer la photographie comme un art et reprochait au « public moderne » de préférer le Vrai au Beau. Il critiquait surtout son aspect mécanique, ainsi que le fait qu'elle participait à l'industrialisation, et donc à l'américanisation de l'image. Le passage suivant traduit bien la véritable haine qu'il voua au nouveau média.

Comme l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études, cet universel engouement portait non seulement le caractère de l'aveuglement et de l'imbécillité, mais avait aussi la couleur d'une vengeance. Qu'une si stupide conspiration, dans laquelle on trouve, comme dans toutes les autres, les méchants et les dupes, puisse réussir d'une manière absolue, je ne le crois pas, ou du moins je ne veux pas le croire ; mais je suis convaincu que les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d'ailleurs tous les progrès purement matériels, à l'appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare.

[...]

S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquerait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome ; qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux. Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et

⁸⁰ Alphonse de Lamartine, *Cours familial de littérature*, t. VII, XXXVII^e entretien, Paris, Léopold Robert, 1859, p. 43, cité in Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Seuil, p. 77.

qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie. Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous !⁸¹

Cet anathème, par lequel le poète s'efforçait d'imposer à la photographie des limites extrêmement exigües, n'a pas manqué d'influencer l'opinion et l'attitude de nombreux écrivains contemporains.

Malgré son opposition déclarée, Baudelaire se fit portraiturer par Nadar à plusieurs reprises entre 1855 et 1862, ainsi que par Carjat en 1863 et 1866. De plus, il insista pour que sa mère fasse réaliser son portrait par un photographe professionnel, et il voulait absolument l'y accompagner afin de conseiller celui-ci.

Flaubert figure également parmi les écrivains « photophobes ». Néanmoins, il accompagna Maxime Du Camp, un des premiers photographes et écrivains-voyageurs⁸², dans un voyage d'Alexandrie à Constantinople, de 1849 à 1850. Selon Danièle Méaux, la photographie à cette époque « se présente comme l'outil rêvé pour assurer une médiation entre l'ailleurs et le lecteur resté 'dans son fauteuil' »⁸³. C'est dans ces années que naît le tourisme, et la photographie, attestant que le voyageur a bien visité les lieux qu'il décrit, « rejoint le texte viatique »⁸⁴.

En Orient, Du Camp réalisa plus de deux cents calotypes archéologiques qu'il publia⁸⁵, mais Flaubert ne participa nullement à la rédaction du catalogue. Il existe toutefois une photographie de l'écrivain prise au Caire par Du Camp dans les jardins de l'Hôtel du Nil, le 9 janvier 1850⁸⁶. Flaubert la mentionne comme une exception :

⁸¹ Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », *Salon de 1859. Lettres à M. le Directeur de la Revue Française*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, p.611.

⁸² Voir Maxime Du Camp, *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie ; dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851 accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime Du Camp, chargé de mission archéologique en Orient par le Ministère de l'Instruction publique*, Paris, Gide et Baudry, 1852.

⁸³ Danièle Méaux, « Photographie et littérature : La transcription de l'expérience itinérante », in Beate Ochsner, Charles Grivel, *op. cit.*, p.63.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Maxime Du Camp, *op. cit.*

⁸⁶ *Album Flaubert*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1972, p. 82.

Je ne consentirais jamais à ce que l'on fit mon portrait en photographie. Max l'avait fait, mais j'étais en costume nubien, en pied, et vu de très loin, dans un jardin.⁸⁷

Quatre^{ans} après sa critique de la daguerréotypie, Gérard de Nerval emporta un appareil daguerréotypique lors de son voyage en Orient en 1843. A propos du réalisme de Nerval, Jeanne Bem note :

Daguerréotyper la vérité : voilà une expression d'époque, qui signe historiquement le débat auquel prend part Nerval.⁸⁸

Quant à Théophile Gautier, il eut toujours une position ambivalente par rapport à la photographie. En 1840, il emporta un appareil lors d'un voyage en Espagne. Il s'intéressa aussi à la photosculpture, une technique inventée par François Willème, qui combinait la photographie et la sculpture pour reproduire le buste de ses modèles. Cette technique, l'ancêtre de l'hologramme, était à la mode à Paris dans les années 1860.

Zola, à l'époque où il rédigeait *Le Roman expérimental*, trouvait la photographie assez banale :

Un reproche bête qu'on nous fait, à nous autres écrivains naturalistes, c'est de vouloir être uniquement des photographes.⁸⁹

Pour le jeune Zola, la photographie ne peut pas être une métaphore de l'écriture. À propos de *La Cousine Bette*, il écrit :

Il est donc évident qu'il n'y a pas seulement là observation, mais qu'il y a aussi expérimentation, puisque Balzac ne s'en tient pas strictement en photographe aux faits recueillis par lui, puisqu'il intervient d'une façon directe pour placer son personnage dans des conditions dont il reste le maître.⁹⁰

Son enthousiasme ne vint que beaucoup plus tard ; d'abord en 1880, lorsqu'il rencontra Jeanne Rozerot, et ensuite en 1894, lorsqu'il commença à faire de la photographie son « violon d'Ingres ». A ce sujet, Jacques Dubois note :

⁸⁷ Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. II, p. 394, lettre à Louise Colet du 14 août 1853.

⁸⁸ Jeanne Bem, « La tentation réaliste dans les dernières oeuvres de Nerval (1850-1855) », in Uwe Dethloff, *op. cit.*, p. 74.

⁸⁹ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, OC, T. 10, p. 1180.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 1178.

Zola s'est, à un certain moment de sa carrière, reconnu dans la photographie, qu'il a pratiquée avec bonheur et dans laquelle il a reconnu une autre manière efficace de dire le réel.⁹¹

Rimbaud s'est également intéressé à la photographie. Déjà en 1871, il séjournait dans l'atelier de Charles Cros. En 1881 il demanda à sa mère de lui envoyer un appareil photographique à Aden. Il comptait commercialiser des photographies. Il réalisa un cliché du marché de Harar vers 1883, et il existe une photographie qu'il a prise de sa maîtresse abyssine. Les meilleurs clichés conservés sont des autoportraits. Toutefois, la majeure partie de sa documentation a disparu.

De nombreux écrivains ont intégré la photographie soit dans leur œuvre soit dans leur vie. En 1890 Pierre Loti a réalisé à Istanbul un reportage photographique, et les souvenirs de cette ville reviennent dans de nombreux romans. En 1892, Georges Rodenbach publia *Bruges-La-Morte*, qui présente des photographies de la ville flamande en regard du texte. En 1928, André Breton publia son roman *Nadja*, illustré de photographies. En 1931, Simenon lui-même eut l'idée de publier un « phototexte », intitulé *La Folle d'Itteville*, et dont la première édition fut illustrée par des photographies réalisées par la photographe professionnelle Germaine Krull. Toutefois, cette nouvelle n'eut pas de succès.

Certains critiques affirment que la photographie a inspiré le mouvement réaliste, tout comme le panorama et le diorama peuvent expliquer la multiplication des grandes fresques romanesques. Gisèle Freund décrit ainsi le lien entre la diffusion de la photographie et le changement de perception de la réalité:

Une conscience nouvelle de la réalité, une appréciation inconnue des valeurs de la nature se révélaient ; elles eurent pour conséquence dans l'art une poussée vers l'objectivité, poussée qui correspond à l'essence de la photographie.

Cette époque trouva sa meilleure expression dans la philosophie positive. On exige une attitude scientifique, une reproduction fidèle de la réalité dans l'œuvre d'art.⁹²

C'est vers le milieu du XIX^e siècle qu'est née la notion de « réalisme photographique », appliqué à la littérature. La représentation d'un ensemble de détails visibles est en effet un point commun entre photographie et écriture réaliste. Cette dernière présente certes aussi des éléments auditifs, olfactifs,

⁹¹ Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 248.

⁹² Gisèle Freund, *op. cit.*, p. 71.

voire tactiles, mais la caractéristique principale de l'écriture réaliste est sa composante visuelle.

Mimésis et sémosis

La photographie participe de la mimésis, telle que l'a définie Aristote et développée Auerbach⁹³, en ce sens qu'elle est une réplique des « choses vues ». Réplique presque parfaite, car elle reproduit exactement les formes et les contrastes de l'objet photographié. André Vanoncini parle même d'une « littéralité »⁹⁴ de la photographie.

Il existe toutefois des limites à la reproduction à l'identique, dans la mesure où l'image tridimensionnelle que nous avons de la réalité est reproduite sur une surface bidimensionnelle. Dans ce « langage planaire »⁹⁵, le volume est projeté sur un plan, ce qui en soustrait certaines caractéristiques, que le cerveau de l'observateur reconstitue automatiquement à partir de son expérience vécue. Jusqu'au début du XX^e siècle, il manque également l'aspect chromatique, qui est compensé par une palette de tons de gris; là aussi, le cerveau opère une compensation à partir de ce qu'il imagine ou connaît déjà. Une troisième différence concerne l'immobilité de la photographie : la vie est sans cesse en mouvement, or le cliché ne représente qu'une « tranche » de ce mouvement, un instant dans une suite infinie d'instants. C'est une des raisons pour lesquelles on a comparé la photographie à l'immobilité, à la mort. En effet, la photographie témoigne de quelque chose qui « a été », mais qui n'est plus forcément présent. L'objet « représenté » est certes présent sous une forme virtuelle, mais il n'est plus forcément réel, ou vivant. « Prendre » un objet en photo implique que cet objet n'est peut-être plus entièrement là où il était avant la photographie.

En ce qui concerne le « réalisme » photographique, Pierre Bourdieu a une vision qui se rapproche des théories de Watzlawick résumées plus haut: selon Bourdieu, il existe déjà un choix culturel, avant même la prise de la photographie, un découpage social dans un réel qui n'a pas de valeur absolue :

Autrement dit, c'est parce que l'usage social de la photographie opère dans le champ des usages possibles de la photographie une sélection structurée selon les catégories qui organisent la vision

⁹³ Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen und Basel, Francke Verlag, 2001.

⁹⁴ André Vanoncini, « La virtuose virtualité des images dans trois romans de Patrick Modiano », in Beate Ochsner, Charles Grivel, *op. cit.*, p. 55.

⁹⁵ Nicole Everaert-Desmedt, *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, Liège, Madraga, 1990, p. 16.

commune du monde que l'image photographique peut être tenue pour la reproduction exacte et objective de la réalité. S'il est vrai que « la nature imite l'art », il est naturel que l'imitation de l'art apparaisse comme l'imitation la plus naturelle de la nature.⁹⁶

Le caractère mimétique de la photographie est un des points communs entre la photographie et l'écriture réaliste, dans la mesure où les deux se veulent être un *análogo* de la réalité. Du point de vue de la sémiotique peircienne, la photographie, tout comme certains aspects de l'écriture réaliste, se distingue par son iconicité⁹⁷. En effet, selon Peirce, le signe iconique partage avec son référent des caractéristiques structurales ou formelles. Lorsque Magritte intitule son tableau « Ceci n'est pas une pipe », il veut insister sur le fait que la représentation picturale d'un objet n'est pas l'objet même : on ne peut pas fumer la pipe peinte, tout comme « le mot chien n'aboie pas » ; entre l'objet réel et sa représentation iconique (sous une forme visuelle ou auditive ou autre), il y a une « rupture sémiotique » qui fait barrage entre les deux plans. Ainsi, lorsque nous regardons la photographie d'une locomotive à vapeur prise par Zola et que nous disons « c'est une locomotive à vapeur », nous opérons un raccourci, une sorte de litote, car nous impliquons qu'en réalité il s'agit d'une « représentation photographique d'une locomotive à vapeur ». Cette information implicite est décodée par toutes les personnes partageant la même culture ; c'est là que nous rejoignons l'idée que la réalité est une construction sociale, principalement véhiculée et diffusée par le langage. De même, lorsque Simenon décrit des péniches franchissant une écluse, il produit un ensemble de signes iconiques qu'il puise dans son imagerie mentale et qui activent l'imagerie mentale du lecteur, lequel au moment de la réception reconstruit ce qu'il connaît des péniches et des écluses. Le lecteur construit sa propre image, mimétique et iconique, de la scène décrite, même s'il n'a jamais vu de péniches dans la réalité. On aurait tendance à assumer que la représentation photographique est plus précise que l'évocation langagière. Un cliché nous semble plus « objectif » qu'une description scripturale. Toutefois, il faut aussi considérer que le photographe a probablement pris son cliché dans une intention et un état d'esprit bien particuliers – sous l'emprise d'une forte émotion par exemple – et que sa photographie évoque pour lui des pensées et des sentiments très différents de ceux d'un autre spectateur. La perception et l'interprétation d'une photographie peut varier considérablement d'un observateur à l'autre.

⁹⁶ Pierre Bourdieu, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965, p. 112.

⁹⁷ La terminologie de Peirce est utilisée par Bourdieu, *ibid.*, p. 53-67.

Une grande différence entre la photographie et le texte réaliste réside dans le caractère indiciel de la première. Selon Peirce, un *indice* est un signe produit par la présence physique d'un objet, que celui-ci soit encore présent ou non. Ainsi, des traces de pas dans le sable *indiquent* qu'un marcheur est passé par là ; selon la qualité de l'indice, on peut en inférer la nature du marcheur (femme, enfant, chien), son poids, sa taille, sa vitesse de déplacement, et ainsi de suite. L'indice participe par conséquent du déictique : il indique, montre, pointe vers l'objet dont il est l'indice. La photographie est indicielle dans la mesure où il y a eu un réel contact physique entre l'objet et sa représentation : des rayons de lumière ont frappé l'objet, s'y sont réfléchis, ont traversé l'objectif de l'appareil photographique pour être absorbés par la plaque sensible au fond de la chambre noire. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'au début, la photographie s'appelait *héliographie*. Sur la plaque, les rayons lumineux ont déclenché divers processus chimiques qui ont donné naissance à l'image de l'objet, « fixé » sur le négatif. Le tirage quant à lui est de nouveau issu d'un contact entre le négatif sur verre et le papier sensible. La photographie est donc en principe une trace, une empreinte à la fois physique (photonique) et chimique. Entre l'objet photographié et sa représentation, il y a *médiation*, par le jeu du faisceau lumineux et du dispositif photochimique. C'est pourquoi on considère la photographie comme étant aussi indicielle. Dans la photographie, la médiation reste dans le domaine visuel, tandis que dans la représentation scripturale d'un objet, il y a transformation d'une perception visuelle en description verbale : on passe d'un domaine à l'autre. Au niveau de la réception, le lecteur doit retransformer les mots en images mentales. L'écriture ne peut donc être indicielle, car elle n'est pas une empreinte comme l'est la fumée d'un feu, la voix d'une chanteuse, ou l'empreinte digitale d'un cambrioleur. L'écriture se situe entièrement en delà de la rupture sémiotique. Lorsque Simenon décrit des Noirs payant dans une pirogue, il produit de l'iconique, sous forme d'hypotypose⁹⁸. Mais lorsque Simenon prend en photo des Congolais dans leurs pirogues, il produit à la fois une *icône* de ce qu'il a vu sur place, et un *indice* de l'image qu'il a perçue, car le tirage que nous voyons pointe vers l'objet originel qui a réfléchi les rayons lumineux du soleil sur la pellicule de son Leica.

Dans la sémiotique peircienne figure une troisième catégorie de signes : le symbole, qui est un signe arbitraire, conventionnel. Les trois types de signes ne s'excluent pas forcément : un signe indiciel peut aussi être iconique, voire symbolique. Un symbole peut être issu d'une icône. Un lion représenté sur une pièce de monnaie est iconique d'un lion réel, mais il est également

⁹⁸ L'hypotypose est une figure de style qui consiste à décrire une scène vue par le narrateur ou par un personnage.

symbole de pouvoir, de force, de domination. Quand l'icône devient symbole, elle n'a plus besoin d'être parfaitement ressemblante, et peut être stylisée jusqu'à l'abstraction, comme dans le cas des monnaies celtiques. Il existe une photographie que Zola a prise en Angleterre⁹⁹, et qui représente une route non asphaltée, où s'est imprimée la trace des roues d'une voiture qui est passée peu auparavant. La trace est indicielle du passage de la voiture, la photographie de cette trace est iconique, dans la mesure où elle reproduit la trace, mais elle est tout aussi indicielle, car la trace des roues, par réflexion lumineuse, s'est gravée sur la plaque sensible de l'appareil photographique. De surcroît, le fait de photographier une trace peut être considéré comme une autoreprésentation de la photographie, et fonctionne dans ce cas comme une métonymie, voire comme un symbole de la photographie. Une même photographie peut par conséquent représenter les trois aspects du signe – avec trois référents différents – ce que le texte écrit ne peut pas.

Après ces considérations d'ordre littéraire, historique, esthétique et philosophique, nous allons présenter brièvement le corpus photographique sur lequel nous avons travaillé, y compris certaines photographies inédites.

⁹⁹ The Norwood Society, *Emile Zola photographer in Norwood South London 1898-1899*, Norwood, 1977. Publié conjointement avec le London Borough of Croydon et l'Association du Musée Emile Zola, p. 58.

II. La photographie dans la vie de Zola et de Simenon : pratiques et fonctions

L'intérêt pour la peinture et l'attrait pour les innovations technologiques sont deux éléments que les deux auteurs ont en commun, et qui semblent avoir convergé chez chacun d'eux, expliquant en grande partie l'attrait pour la photo.

1. L'influence de la peinture

L'amitié entre Zola et Cézanne a débuté en 1853 au collège Bourbon à Aix, et ne s'est terminée qu'en 1886, quand Cézanne a cru se reconnaître dans le personnage du peintre Claude Lantier dans *L'Oeuvre*, roman que l'écrivain avait projeté de nommer *De la peinture vécue*¹⁰⁰. C'est d'ailleurs Cézanne qui a présenté Alexandrine à Zola en 1864, et c'est encore lui qui, en 1869, a réalisé un tableau montrant Paul Alexis lisant un manuscrit à Zola. En 1879, il a pris Alexandrine comme modèle dans le jardin à Médan, et en a réalisé une toile.

Manet a réalisé un pastel d'Alexandrine; Renoir comptait également parmi les amis de l'écrivain, qui connaissait aussi Monet.

En 1863 Zola commence à prendre la défense de Manet, dont l'oeuvre *Déjeuner sur l'herbe* est exposée au Salon des refusés. Des tableaux de Cézanne, de Pissarro et de Manet figurent également dans ce salon.

Ayant commencé à jouir d'une grande aisance financière dès la publication de *L'Assommoir*, Zola a acquis de nombreux tableaux au fil des années ; Alexandrine en a vendu certains lors d'une vente aux enchères en 1903 à Drouot, un an après la mort de son mari : la vente comprenait « [...] neuf œuvres de Cézanne, deux Guillemet, un Monet et deux Pissarro [...] »¹⁰¹.

L'étude comparative permet de reconnaître une analogie dans le choix des motifs et des points de vue entre la peinture de l'époque et certaines photographies réalisées par Zola, lorsqu'on les place en regard.

L'intérêt de Simenon pour les arts visuels remonte, comme chez Zola, au goût pour la peinture. Tigy, sa première épouse, était peintre, et a réalisé de nombreux portraits de son mari. Dès 1924, elle l'introduisit dans les milieux intellectuels et artistiques de Montparnasse ; il y rencontra Foujita, Derain,

¹⁰⁰ Armand Lanoux, *Bonjour Monsieur Zola*, Paris, Hachette, 1962, p. 320.

¹⁰¹ Evelyne Bloch-Dano, *Madame Zola*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1997, p. 307.

Kisling et Max Jacob¹⁰². Il fut aussi ami avec Luc Lafnet, Picasso et Vlaminck, dont la fille Edwige devint la marraine de son fils Marc. En 1955, il s'installa à Mougins, puis au « Golden Gate » à Cannes, des lieux fréquentés par les peintres attirés par le climat, et surtout par la lumière. La lithographie de Bernard Buffet intitulée « Jeux de Dames », et datant de 1970, est dédiée : « Pour Georges Simenon ». Le romancier a d'ailleurs eu des échanges épistolaires avec le peintre, et publié des études sur ses lithographies. Buffet a créé les décors du ballet « La chambre ».

2. La photographie

Le matériel de Zola

Zola avait aménagé trois laboratoires différents : un rue de Bruxelles, un autre à Médan, et un chez Jeanne Rozerot, rue du Havre. En tant qu'« amateur éclairé » - de nos jours on dirait plutôt « semi-professionnel » - Zola a acquis un volume important de matériel. Une partie a aussi été vendue par sa veuve à Drouot un an après sa mort.

Parmi la collection du Dr. François Émile-Zola, le fils de Jacques Émile-Zola, on peut citer un *Détective Nadar*, datant de 1887, un *Kodak Panoramique n° 4*, commercialisé dès 1899, prenant des négatifs de 9 X 30 cm (!) et couvrant un angle de 142 degrés (le champ visuel humain couvre horizontalement près de 180 degrés), une chambre *Brichaut*, un *Eastman Kodak Cartridge n° 5*, des plaques, des châssis, des pieds et des sacoches.

Ce type de matériel faisant déjà à l'époque l'objet d'une miniaturisation constante, Zola ne se privait pas d'acquérir les derniers modèles, afin de rester « à jour » : dans la même collection on trouve en effet le *Cartridge Kodak n° 5*, sorti en 1901, le *Folding Pocket Kodak n° 3*, datant de 1900, et muni d'un objectif rectilinéaire, servant à reproduire l'orthogonalité des lignes, un *Express* de Mürer, du genre « Box », un appareil de poche sans marque, divers modèles de jumelles *Carpentier*, ainsi qu'un certain nombre de sacoches et de trousse. La portabilité de ce type de matériel explique le fait que Zola a pu prendre des photographies lors de ses voyages à bicyclette avec Jeanne, ainsi que lors de l'Exposition de 1900, ou encore pendant ses promenades à pied dans les rues de Rome et durant son exil en Angleterre.

D'une façon générale, Zola était toujours intéressé par les innovations technologiques. Dans les romans, le train, la bicyclette, l'électricité,

¹⁰² Patrick et Philippe Chastenet, *Simenon. Album de famille. Les années Tigy*, Paris, Presses de la Cité, 1989, p.12.

l'invention du moteur électrique, sont des motifs sur lesquels nous reviendrons plus en détail. Sur certaines photographies, ces motifs ressurgissent ; sur un portrait on voit Jacques devant une petite machine à vapeur que son père lui a probablement offerte. La documentation sur l'Exposition Universelle de 1900 témoigne aussi de cet intérêt pour la technologie, en comparaison avec les clichés pris par d'autres photographes lors de cette exposition, et qui mettent l'accent sur d'autres motifs : jets d'eau, massifs de fleurs, motifs esthétiques en général.

La découverte du « violon d'Ingres »

Dans les années 1860, Zola rencontre Pierre Petit, Etienne Carjat et Félix Nadar. Ce dernier exécutera des portraits de l'écrivain entre 1876 et 1898. Dans la *correspondance* entre Zola et Nadar, éditée et commentée par Joy Newton¹⁰³, on peut observer que les lettres de Nadar adressées à « Mon cher et très grand Maître »¹⁰⁴ sont de plus en plus longues. C'est Paul Nadar, le fils de Félix, qui prendra la relève pour continuer la série des portraits de l'écrivain.

En 1888, Zola passe des vacances à Royan avec des amis, son épouse et sa lingère, Jeanne Rozerot, dont il tombe amoureux. Zola est initié à la photographie par Victor Billaud, maire de Royan. C'est à partir de cette date que son intérêt pour la photographie est éveillé, mais ce n'est qu'en 1894 que celle-ci va devenir son « violon d'Ingres », d'après les propres mots de l'écrivain.

Le corpus photographique de Zola

Zola aurait pris plusieurs milliers de photographies; le nombre varie de trois mille à dix mille, selon les chercheurs. Plusieurs dizaines de plaques photographiques sont encore conservées chez la veuve de François Émile-Zola. Une équipe de l'ITEM¹⁰⁵ à Paris travaille sur un projet de banque de données iconographiques englobant une partie du corpus photographique de Zola. L'ouvrage de Massin et de François Émile-Zola, que nous désignerons dans la suite par « l'album de Massin », contient 480 documents « choisis et présentés » par les auteurs. Les photographies, qui reprennent en grande

¹⁰³ Joy Newton, « Zola et Nadar », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 54, 1980, p. 201, ainsi que « La correspondance Zola-Nadar », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 56, 1982, p. 197.

¹⁰⁴ Joy Newton, *ibid.*, p. 208.

¹⁰⁵ Institut des textes et manuscrits modernes.

partie celles exposées au Musée-Galerie de la Seita à Paris en 1987, sont classées en plusieurs grandes rubriques, selon le motif ou la technique, les deux étant liés.

- Les personnages

On remarque de suite la netteté des clichés, le soin de la mise au point et du cadrage. De nombreuses prises de vue sont inhabituelles par rapport aux stéréotypes de l'époque. A ce titre, Zola se rapproche plutôt d'Atget, de par son originalité. La plupart des photographies contiennent des personnages. Celles prises à l'extérieur le sont par tout temps, au soleil, sous la pluie ou la neige, même de nuit, ce qui montre que Zola avait appris à expérimenter avec la lumière. Même les clichés pris à l'intérieur sont suffisamment éclairés, et le contre-jour semble ne pas avoir posé de problème au photographe. L'impression générale qui se dégage de l'album est celle de tranquillité, de calme. Les personnages sont assez détendus, placides, insouciant. Le langage du corps exprime la plupart du temps un relâchement, une détente dans la posture. Même les piétons parisiens semblent marcher assez lentement et librement, s'arrêter souvent. Les gens paraissent paisibles et prennent leur temps ; nous sommes très loin du stress moderne. Parfois se dégage une réelle joie de vivre : promenades dans le parc, promenades en voiture ou en bateau jusqu'à l'île, au milieu de la Seine. Lors d'une visite des Charpentier et du graveur Desmoulins à Médan, on peut voir Georgette Charpentier jouer de la mandoline, ou encore rivaliser aux boules avec ses amis. Les seuls moments où on croit percevoir une légère tension sont quelques rares portraits où les enfants de Zola semblent impatients ; rappelons que les temps de pose étaient beaucoup plus longs qu'aujourd'hui, et que Zola était perfectionniste. Nous pouvons citer sa fille Denise, qui se remémore, une trentaine d'années plus tard :

Père indulgent, il ne nous punissait jamais ; une seule fois, en Angleterre, il se fâcha contre mon frère qui était très capricieux pour la nourriture ; une autre fois, ce fut contre moi, à Verneuil : il voulait me photographier sur sa bicyclette tenue par Jacques, je mourais de la peur de tomber et me mis à pleurer, la photo fut prise par mon père impatienté. Mais que de gâteries !¹⁰⁶

¹⁰⁶ Denise Le Blond-Zola, *Émile Zola raconté par sa fille*, Paris, Fasquelle, 1931, p. 172.

Sur les photographies de Médan et des alentours, Zola a parfois utilisé son appareil panoramique, afin de donner un aperçu général sur sa propriété et sa situation par rapport au village, traduisant ainsi son désir de « tout voir, tout savoir ». On pourrait même juxtaposer certaines de ces photographies panoramiques et obtenir des vues de 360 degrés. On y remarque que la ligne Paris-Le Havre passait au pied de sa propriété : le photographe a réussi à fixer quelques passages du train, dans les deux sens, avec un panache de fumée aussi long que le train.

Certaines photographies ont pour motif la photographie : Jacques et Jeanne ont pris des clichés montrant Zola photographiant ou examinant un révélateur au soleil, vêtu d'un tablier de travail, ou encore portant sa jumelle *Carpentier*. Sur une photographie, probablement prise par Jacques, on voit Jeanne qui photographie Zola posant sur une chaise. Nous reviendrons plus loin sur cette autoréférentialité.

Un certain nombre de clichés montrent Zola seul ou avec ses amis ou proches : la plupart ont été mises au point et prises par lui-même, car il avait inventé un déclencheur qu'il pouvait actionner à distance, du pied ou de la main. Ceci lui permettait de se représenter lui-même, comme il l'a d'ailleurs fait dans certains romans : le docteur Pascal dans le roman éponyme, ou Sandoz dans *L'Oeuvre*, sont en fait des autoreprésentations.

Dans l'album de Massin, on peut ainsi voir Zola lisant, mangeant, buvant du thé, se reposant sur une chaise ou un canapé, jouant de l'harmonium, posant avec ses chiens, faisant de la bicyclette, discutant avec ses amis ou ses proches. Ce qui frappe également, c'est l'expression du visage de Zola : triste, oppressé, préoccupé ; rares sont les clichés où on le voit sourire.

La plupart des portraits concernent Jeanne et les enfants. Les portraits d'Alexandrine sont plus rares. Jeanne est prise sous toutes les coutures et dans toutes les poses. On peut y admirer l'ensemble de sa garde-robe, ainsi que les bijoux – collier de perles, boucles d'oreille, pendentif - et d'autres accessoires – éventail, petit sac à main, gants, boa, divers voiles et chapeaux –, probablement des cadeaux de son amant. Sur la plupart des clichés, les cheveux de Jeanne sont remontés en chignon. Certaines photographies toutefois la montrent les cheveux défaits, tombant jusqu'à mi-cuisse, découvrant un décolleté assez généreux. Elle y est « en cheveux », selon l'expression du romancier – et d'époque. De nombreux clichés montrent les petits cheveux de la nuque, si souvent décrits dans les romans, et sur lesquels nous reviendrons plus en détail. Sur d'autres photographies elle est simplement vêtue d'une sorte de drap et on peut voir ses épaules, ses bras nus, jusqu'aux poils sous les aisselles. C'est ici que certains chercheurs supposent que Zola a probablement réalisé des nus de Jeanne, et que ces plaques auraient disparu, voire été détruites.

Les portraits des enfants sont aussi très variés quant aux poses. Pris chacun à part ou ensemble, ils sont chaque fois bien habillés – on les croirait endimanchés pour l’occasion – et sont sérieux, studieux, sages.

Il convient de relever une particularité : celle des plans trois quarts arrière, surtout dans la série des portraits de Jeanne, mais aussi chez d’autres modèles. Cette technique semble assez innovatrice pour l’époque, où la plupart des photographes se cantonnaient dans les poses frontales ou trois quart avant.

C’est sur les portraits que l’importance des mains est le plus apparente. En effet, le cadrage ne se limite que rarement à la tête, mais englobe souvent le tronc des sujets, en particulier les mains. Celles-ci semblent jouer un rôle important, et on les retrouve dans toutes les positions possibles : jointes ou isolées, offrant un appui à une tête, entrelacées à d’autres, elles ont toujours l’air de vouloir exprimer un sentiment, ou de renforcer l’expression du visage. Zola lui-même a tendance à montrer ses mains dans toutes les positions. Sur un autoportrait, il va jusqu’à montrer sept doigts écartés, arborant ainsi ses deux grosses bagues, une à chaque main. La photographie étant muette par nécessité, les mains y sont un substitut de la parole : leur gestuelle et leur position – on pourrait dire leur pose ou leur posture - expriment tantôt l’état d’âme, tantôt l’activité, tantôt le statut social. Pour ce photographe d’origine italienne, le langage de la main a gardé toute son importance. Sur une photographie¹⁰⁷, on peut voir, de gauche à droite, Denise entourant le bras droit de son père de ses deux mains enlacées, puis Zola tenant de sa dextre celle de Jeanne, et de sa main gauche l’épaule gauche de Jeanne, qui de sa main gauche tient la main droite de Jacques, dont la main gauche est placée sur sa cuisse, tout près de sa mère. Du point de vue proxémique, les quatre corps sont en contact au niveau des hanches, des troncs et des bras, et les mains soulignent et renforcent cette cohésion familiale, formant une espèce de chaîne, exprimant amour et union.

A la fin de l’album de Massin, on peut voir trente-deux portraits que des photographes professionnels ont réalisés de l’écrivain, couvrant une période s’étalant de 1855 à 1902 approximativement. Zola accordait une importance particulière à ces portraits, il les commentait souvent et en offrait parfois à ses amis, accompagnés d’une dédicace.

Sur les photographies d’Angleterre on ne voit Zola à aucune reprise, malgré le fait qu’il ait reçu la visite d’Alexandrine, ainsi que de Jeanne et de ses enfants, tous représentés sur des clichés. Ceci laisse supposer que soit il était tellement déprimé qu’il ne voulait pas être photographié, soit il ne voulait pas laisser de trace visible lors de son exil ; en effet, il se sentait

¹⁰⁷ François Émile-Zola et Robert Massin, *op. cit.*, p. 171, illustration 424.

tellement persécuté qu'il vivait dans une semi clandestinité, sous divers pseudonymes.

Les photographies prises en Italie lors de son second voyage, à l'automne 1894, sont un peu moins bien cadrées ; on a l'impression qu'elles sont prises à la hâte, un peu « à la Simenon ». L'explication est donnée par Zola lui-même, qui projetait de connaître « Rome en coup de vent, les monuments en trois jours, ses mœurs en quatre, consacrer à Léon XIII et au Vatican trois jours, et trois jours aux conditions économiques et sociales »¹⁰⁸.

La plupart des clichés de Jeanne et des enfants sont pris à Verneuil, non loin de Médan, où Zola avait loué une maison dès 1894, afin d'y loger sa « seconde famille », qui y passa plusieurs étés. Il s'y rendait chaque jour à bicyclette après le déjeuner pris avec Alexandrine. Presque toutes sont des vues d'extérieur. Dans le grand jardin, on voit les enfants prendre le thé avec leur mère ou leur père, s'adonner à divers jeux, s'amuser avec leurs jouets. Certaines de ces photographies ont été réunies dans un album que Zola a dédié à Jeanne. L'album, relié de cuir, porte l'inscription « Denise et Jacques. Histoire vraie, par Émile Zola. Juin-septembre 1897 »¹⁰⁹. C'est cette formulation qui pousse la plupart des critiques à avancer que la photographie était pour Zola une façon de légitimer sa « seconde famille », et surtout ses enfants. Ainsi, Michel Tournier écrit :

A Lewis Carroll la photographie tenait lieu de contact physique avec les petites filles qui étaient sa grande passion. A Zola, elle tient lieu de vie de famille.¹¹⁰

Sur certains clichés, on peut voir les enfants courir à l'encontre du photographe. Ce type de photographie, où le sujet se déplace rapidement, est encore assez rare à l'époque. Malgré la difficulté technique que cela comporte, ces instantanés ne présentent que très peu de flous. Les parties floues, surtout les pieds, contribuent d'ailleurs à exprimer la vitesse. Sur un cliché¹¹¹, aucun des deux pieds de Jacques ne touche le sol ; le petit coureur semble suspendu momentanément à vingt centimètres du sol. On peut supposer qu'ici aussi, Zola a voulu expérimenter sur la prise de sujets en mouvement. On sent ici que l'invention du cinéma est « dans l'air ».

Jeanne en revanche est beaucoup moins en mouvement et donne l'impression d'être calme et douce ; le photographe l'a prise sous tous les angles ; d'une image à l'autre, on observe souvent un changement de posture,

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 74.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 52, illustration 127.

¹¹⁰ Michel Tournier, *Le vol du vampire. Notes de lecture*, Paris, Mercure de France, 1981, p. 209.

¹¹¹ François Émile-Zola et Robert Massin, *op.cit.*, p. 56, illustration 134.

de tenue vestimentaire et d'activité. On la voit lire, crocheter, arranger des fleurs ou surveiller les devoirs des enfants.

A première vue, ces photographies se démarquent du type de celles qu'on prenait à l'époque. En effet, on a l'impression que rien n'est posé, que tout est naturel. Toutefois, en y regardant de plus près, on remarque qu'il y a malgré tout une certaine recherche. Rares sont par exemple les clichés où une tête en cache une autre : la plupart du temps les visages ne se superposent pas, ce qui permet d'affirmer que tous les sujets ont pris soin de ne pas se gêner mutuellement, et qu'ils ont reçu des instructions précises, ou que le photographe a attendu le moment où tous les visages étaient juxtaposés. Une observation minutieuse des divers clichés d'une série fait émerger progressivement d'autres détails. Comparons par exemple deux photographies où l'on voit Jeanne devant une table de jardin¹¹². Sur la première, elle est debout et de profil, en train d'arranger des fleurs dans un vase. Sur la deuxième, elle est assise, presque de face, devant un livre ouvert et regardant l'objectif. Les deux photographies semblent avoir saisi Jeanne sur le vif, s'occupant de la décoration, puis s'adonnant à la lecture. La lecture approfondie des images montre toutefois que de l'une à l'autre, le vase a été déplacé vers l'arrière pour faire place au livre, qui a été glissé vers l'avant, voire apporté pour l'occasion. Dès lors, les objets deviennent des accessoires servant à simuler une activité dans une situation bien définie. L'impression de naturel, de spontané, cache par conséquent un réel effort d'agencement, de composition de la part du photographe.

La même table fournit d'ailleurs l'occasion d'une autre « mise en scène » : il s'agit de deux photographies montrant Zola, Jeanne et les enfants dans deux constellations différentes. Les deux pourraient s'intituler « Les parents attentionnés surveillent les devoirs des enfants ». La première montre, de gauche à droite, Jacques assis devant un livre ouvert, mais fixant un point au-delà du livre, le regard vague ; puis Jeanne tournant la tête vers le cahier de Denise, qui écrit. Mais le regard de Jeanne est lui aussi un peu rêveur et passe par-dessus le cahier, vers le même point fixé par Jacques. Un peu à l'écart de la table circulaire, sur la droite, Zola assis, un journal négligemment posé sur ses genoux croisés, mais dont le titre est bien visible, presque ostensiblement : *L'Aurore*. Zola jette un regard concentré par-dessus l'épaule de Denise, sur son cahier.

Sur la deuxième photographie, tous les acteurs ont changé de place. A gauche, Denise lit dans le livre que Jacques tenait précédemment. Il s'agit du même livre, dans la même position, et pourtant les deux enfants ne fréquentent pas la même classe, ayant une différence d'âge de deux ans. La

¹¹² *Ibid.*, p. 50, illustrations 120 et 122.

place de Jeanne est maintenant prise par Zola qui semble aider Jacques à écrire. Le garçon, très peu enthousiaste, est à la place de Denise ; son père a posé une main sur son épaule, et de l'autre main, il désigne un endroit sur la feuille ou le cahier. A droite, Jeanne est un peu à l'écart et fait du crochet, le regard rêveur.

D'une image à l'autre, le matériel scolaire n'a pas bougé sur la table ; seules les personnes ont changé de place et donc de rôle. Les objets que tiennent les parents, le journal et le crochet, semblent signaler que « l'un se détend pendant que l'autre travaille avec les enfants, surtout avec celui qui écrit ». Or, d'une photographie à l'autre, on ignore où est passé le journal et d'où vient le crochet. Ces objets, qui sont aussi fortement liés au « genre » (angl. *gender*), surtout pour cette époque, peuvent être considérés comme de réels accessoires, voire de réels attributs, au service de la composition. Les accessoires classiques utilisés par les photographes professionnels à l'époque étaient des gants, des livres, une chaise ou un guéridon. Ici, Zola innove en introduisant des accessoires plus quotidiens, d'un usage plus courant. Ajoutons enfin que la netteté de l'image et la qualité du cadrage, ainsi que la répartition des masses, permettent de supposer que les deux photographies ont été prises par Zola lui-même, à l'aide de son déclencheur à distance. Si l'on ne disposait que d'une seule de ces photographies, on pourrait croire à un instantané pris par un photographe extérieur ayant voulu fixer un instant d'idylle studieuse, dans une atmosphère naturelle et spontanée. La comparaison et l'analyse approfondie a toutefois révélé que les deux clichés sont en réalité des compositions minutieuses, et que le naturel apparent des sujets est en fait posé, avec discrétion certes, mais dans un but déictique bien précis.

Notre observation se trouve corroborée par Zola lui-même : en effet, dans sa correspondance avec Jeanne Rozerot, nombreuses sont les références à la photographie, et en particulier les conseils qu'il donne à la mère de ses enfants lorsqu'elle fait réaliser des portraits chez Pierre Petit, le photographe favori de Zola. A titre d'exemple, nous citons le passage suivant d'une lettre à Jeanne, datée du 5 août 1893 :

Chère femme bien-aimée, je sors de chez Pierre Petit, et je suis au Figaro, d'où je t'écris. – À cause de la lumière, Pierre Petit préfère t'envoyer son opérateur le matin. Il sera donc chez toi mardi à 9 heures. Habille-toi et habille les enfants. Mets-les en blanc et mets ta robe rouge : je crois que cela ira très bien. – Il est entendu que tu donneras plusieurs poses à la fenêtre. Dans l'une d'elles, tu présenteras le petit Jacques en l'air, comme lorsque tu me le montres. Mais il faut t'arranger pour montrer aussi ta figure. Dans

une autre pose, prends-le sur ton bras, comme un petit Jésus. – Enfin, donne les poses, tout à fait comme lorsque vous vous mettez tous les trois à la fenêtre. – Ensuite, dans le jardin, tu répéteras ces poses, pour que nous ayons les figures en grand. – A un de mes voyages à Paris, j’irai voir tout cela chez Pierre Petit.¹¹³

Zola a tout prévu : le temps, la luminosité, les gestes et poses à prévoir. Il reste peu d’initiative à l’opérateur (tout comme à Jeanne), dont le rôle est réduit à celui d’un simple exécutant. On retiendra avant tout le souci de la précision et du détail.

- Le naturalisme

Certains critiques ont relevé le caractère « naturaliste » des photographies prises par Zola. Ainsi, un cliché pris dans le port du Havre qui montre des marinières en train de laver des crustacés ou du matériel de pêche, fait dire à Massin qu’il s’agit d’un « cliché d’inspiration naturaliste »¹¹⁴.

Le caractère naturaliste de la photographie zolienne s’exprime avant tout par le choix de certains motifs. En effet, Zola n’hésite pas à focaliser sur des aspects qu’à cette époque on s’efforçait d’éviter. Ceci donne parfois aux photographies un aspect naturel, spontané, ne faisant l’objet d’aucune censure.

A Médan, Zola a photographié à plusieurs reprises des bohémiennes qu’il rencontrait dans le voisinage, les prenant comme de véritables sujets dans diverses poses assez relâchées, avec leurs habits fripés et leurs chevelures ébouriffées. Nombreuses sont les images où on voit les domestiques dans leurs vêtements de travail, affairés à leur tâche. Les balayeurs du parc Monceau et le balayeur devant le « Queen’s Hotel » à Londres, qui nettoyait la rue tous les jours afin que les dames ne salissent pas leurs longues robes victoriennes, font l’objet d’une attention toute particulière. Les nombreuses crottes de cheval, comme celles de la place Clichy, n’ont subi aucune retouche, car elles sont partie intégrante du décor.

Le motif du travail revient souvent, non seulement sur les photographies romaines, mais surtout sur les photographies anglaises : à Weybridge, Zola fait un reportage sur divers chantiers et travaux de construction. On y voit la pose de câbles, la progression d’un rouleau compresseur à vapeur lors de la

¹¹³ Émile Zola, *Lettres à Jeanne Rozerot. 1892-1902*, édition établie, présentée et annotée par Brigitte Émile-Zola et Alain Pagès, Paris, Gallimard, 2004, p. 110.

¹¹⁴ François Émile-Zola et Robert Massin, *op. cit.*, p. 179, illustration 439.

réfection d'une rue, quelques gros tas de pierres, et même la livraison de charbon au « Queen's Hotel ».

Martine Le Blond-Zola souligne que

Zola, le photographe, avec le même regard et la même recherche de la vérité que l'auteur des Rougon-Macquart, se fait reporter du quotidien londonien, chante la noblesse du travail en des images frémissantes de vie et de mouvements.¹¹⁵

Le naturalisme s'exprime également dans le bestiaire, qui se recoupe en partie avec celui des romans : on y retrouve des chevaux, des vaches, des chiens (surtout les siens, qu'il adorait et dont il photographiait même les repas), un chat, des canards, des oies et des cygnes. Les photographies de Weybridge comportent également des moutons, des poules, des ânes, jusqu'à un cerf représenté sur l'enseigne d'un pub, le « White Hart Hotel ».

Jean-Pierre Leduc-Adine souligne qu'à Paris, Zola ne photographie toutefois que dans les quartiers aisés, et qu'il n'y a aucun cliché pris dans un quartier populaire tel qu'il en décrit dans ses romans, par exemple le quartier de la Goutte d'or. L'activité photographique se limiterait plutôt aux quartiers décrits dans *La Curée* et dans *L'Argent*. Ceci nous permet de dire que son naturalisme photographique est encore relativement compassé, réfléchi, « feutré ». Un naturalisme de salon, en quelque sorte.

- Paris

Les photographies parisiennes concernent principalement les grands boulevards, ainsi que la place Clichy et ses alentours, non loin de la rue de Bruxelles où demeurait Zola. De l'appartement de Jeanne Rozerot, Zola a pris quelques vues plongeantes des Magasins du Printemps et du lycée Condorcet. Il existe également des séries prises au Bois de Boulogne, au parc Monceau, ainsi qu'une photographie prise à la gare Saint Lazare. La navigation fluviale sur la Seine est également un motif récurrent.

Cependant, l'ensemble des clichés réalisés lors de l'Exposition Universelle de 1900 constitue certainement la série la plus originale de la collection. Cette exposition, la cinquième en France depuis 1855, devait symboliser le progrès, la paix et l'union des nations. Il y eut 80.000 exposants et plus de 50 millions de visiteurs. On estime que chaque jour, il devait se trouver plusieurs milliers de photographes amateurs parmi les visiteurs, étant

¹¹⁵ Martine Le Blond-Zola, in *The Norwood Society*, *op. cit.*, p. 3.

donné la commercialisation des appareils portables, utilisant des pellicules à gélatine sèche.

Cette activité photographique traduit une certaine fascination pour l'innovation et l'exotisme. En ce tournant du siècle, le moteur à explosion venait d'être inventé, quelques voitures automobiles, ainsi que le Métropolitain, commençaient à circuler, certains ministères étaient déjà équipés du téléphone. L'optimisme dominait, la France s'efforçait de retrouver un rayonnement mondial. Tous ces éléments sont significatifs de la Belle Époque et allaient se traduire bientôt dans l'émergence des avant-gardes artistiques.

Cette atmosphère d'optimisme et de progrès ressort très bien des photographies que Zola a réalisées lors de ses fréquentes visites, en compagnie d'Alexandrine ou, à d'autres reprises, avec sa « seconde famille ».

Le « Château d'eau » est dominé par la « fée Électricité », représentant l'un des thèmes majeurs de la manifestation. L'électricité est longuement traitée dans le roman *Fécondité*, qui paraît un an plus tard. Thomas Edison avait fait installer plusieurs milliers d'ampoules électriques, qui éclairaient entre autres la tour Eiffel, laquelle figure aussi sur les photographies prises de nuit par Zola. Ces clichés de nuit constituaient une innovation ; ils étaient assez difficiles à réussir car exigeant un temps de pose prolongé, ainsi qu'une immobilité parfaite de l'appareil. C'est pourquoi on n'en rencontre presque pas chez les autres photographes de l'époque. Le seul qui semble avoir approfondi cette technique est Atget, mais seulement après 1910.

En empruntant la plate-forme mobile ou le train électrique, on pouvait se procurer assez vite un aperçu général sur l'ensemble de l'Exposition. C'est ce que Zola a dû faire, car une des images montre Alexandrine debout sur ce « trottoir roulant », assez peu rassurée. La série se présente comme un réel reportage photographique de cette manifestation. Les vues prises du Trocadéro, spécialement construit pour l'occasion, ainsi que certaines vues prises du deuxième étage de la tour Eiffel, qui avait onze ans à l'époque, présentent également un aperçu général, en vue panoramique, avec l'horizon parisien au loin. Parfois on reconnaît les tours de Notre-Dame, ainsi que l'Arc de Triomphe. En contemplant ces images, on réalise que depuis 1900 le décor parisien a moins changé que la mode vestimentaire ou les moyens de locomotion ; ces photographies à grande profondeur de champ paraissent presque contemporaines.

Des motifs particuliers sont les Grand et Petit Palais, eux aussi spécialement érigés pour l'occasion, ainsi que le pont Alexandre III. Quant à la Grande Roue et au Globe Céleste, ils faisaient partie de l'Exposition, mais lui ont préexisté. La Seine a aussi attiré les regards de Zola. À proximité de la tour Eiffel, on peut y distinguer les bateaux-mouches de l'époque.

Il existe deux vues plongeantes prises de la tour Eiffel, l'une d'une brasserie et l'autre d'un pavillon. Les deux images ont comme cadre l'un des arcs de la tour, ce qui rompt considérablement avec les conventions de cadrage de l'époque. Elles ont dû être prises de l'escalier qui mène au premier étage.

Une autre photographie représente une vue plongeante du Champ-de-Mars et du Palais de l'Electricité. Sa particularité réside dans le fait qu'elle a été prise entre les contre-fiches de la tour, qui forment à cet endroit un triangle métallique, venant s'interposer comme deuxième cadre entre le motif et le cadre défini par l'objectif. Ce type de cadrage est absolument révolutionnaire à cette date. Un opérateur de Thomas Edison a documenté l'Exposition sur film¹¹⁶. Le « cameraman » a simplement laissé tourner sa caméra en montant par l'ascenseur ; à un certain moment, il rejoint forcément le cadrage de Zola, mais l'écrivain a manifestement recherché l'effet, et l'a fixé sciemment.

Il nous semble étonnant qu'on ne trouve dans cette série aucune photographie du « diorama vivant sur Madagascar », un genre de zoo humain, assez courant pour l'époque¹¹⁷, et qui aurait dû pour le moins interpeller un humaniste comme Zola. Ce qui est tout aussi frappant est l'absence de photographies sur le « Palais de l'optique », où on pouvait admirer la « grande lunette », qui avait une longueur de 60 m, un diamètre de 1 m, et qui pesait deux tonnes. Surmontée du Sidérostas de Foucault, elle permettait d'observer la Lune. D'autres manifestations ont probablement intéressé Zola, tels que le Phono-Cinéma-Théâtre, le Cinéorama ou encore le Stéréorama Mouvant, mais nous n'avons aucune photographie qui documente ces technologies très nouvelles à l'époque. Peut-être découvrira-t-on un jour des prises de vue inédites chez les héritiers de Zola.

L'album de Massin existe également en traduction anglaise¹¹⁸, et présente quelques différences concernant le choix des photographies - il n'en comporte que 208 - et la taille des agrandissements. La version française contient cinquante-quatre photographies prises dans la banlieue de Londres, lors de l'exil de l'écrivain, mais seulement treize dans la version anglaise. Cependant, il existe un ouvrage publié en Angleterre, qui en contient près du double, et donc nous allons faire un bref survol.

¹¹⁶ Les films restaurés et numérisés peuvent être visionnés au Forum des Images à Paris.

¹¹⁷ Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Sandrine Lemaire, « Ces zoos humains de la République coloniale », *Le Monde diplomatique*, août 2000.

¹¹⁸ François Émile-Zola and Robert Massin, *Zola : Photographer*, London, Collins, 1988.

- L'exil anglais

Dès qu'il a appris sa condamnation à un an de prison pour diffamation dans l'affaire Dreyfus, Zola s'est exilé en Angleterre. Du 19 juillet 1898 au 4 juin 1899, il a habité à Wimbledon, à Weybridge et à Upper Norwood, la banlieue sud de Londres, s'efforçant de rester incognito, se faisant passer pour « Monsieur Pascal » ou encore « Rogers ». Très vite, son ami, le graveur Desmoulins, lui a procuré un appareil photo, et Alexandrine lui en a envoyé d'autres de France un peu plus tard. Durant ses onze mois d'exil, pendant lesquels il a terminé *Fécondité* et tenu un journal dont les notes sont réunies sous le titre de *Pages d'exil*, il a pris une centaine de photographies lors de ses promenades quotidiennes, à pied et à bicyclette. La plupart de ces photographies sont réunies dans un ouvrage publié par la Norwood Society¹¹⁹. Il comporte 96 clichés, dont une cinquantaine sont repris dans l'album de Massin, où elles sont toutefois moins ternes, plus contrastées. Lors de ses nombreuses promenades, souvent à bicyclette, entre Windsor, Chertsey, Addlestone, Cobham, Walton et Weybridge, ces villages étant situés dans un rayon de neuf kilomètres approximativement, Zola a pris de nombreuses photographies d'extérieur.

On y reconnaît les motifs favoris du photographe : différents quartiers, des passants, toutes sortes d'animaux, des gares et des trains à vapeur, des parcs, des champs de courses, des églises, des cimetières, des fleuristes et des tombereaux de fleurs. On note une certaine prédilection pour les carrefours, ce qui présente un certain intérêt esthétique, de par le croisement des lignes, tout en possédant une valeur symbolique, figurant la « rencontre », la croisée des chemins. Le motif de l'eau revient également : la Tamise n'est pas absente de la collection. La légende d'une photographie prise à College Road¹²⁰ indique que Pissaro, qui a vécu à Londres dès 1870, a choisi presque le même point de vue pour réaliser un tableau vingt-huit ans plus tôt. Il est possible que Zola, qui connaissait le peintre, se soit souvenu de cette toile.

Zola a également illustré ses différents habitats : l'hôtel « Oatlands Park » à Weybridge, « Penn », la maison où il a passé quatre semaines, « Summerfield », une autre maison, où il séjourna six semaines, et enfin le « Queen's Hotel » à Upper Norwood, sa dernière résidence anglaise, à partir du 15 octobre 1898.

La plupart des photographies représentent des sujets animés. De nombreux passants sont pris de dos, on les voit s'éloignant. Peut-être Zola n'a-t-il pas voulu « importuner » les sujets photographiés. Il se peut

¹¹⁹ The Norwood Society, *op. cit.*

¹²⁰ *Ibid.*, p. 42.

également que prendre en photo un passant s'éloignant posait moins de problèmes quant au temps d'exposition. D'autres passants sont pris de côté : deux clichés montrent chaque fois une rue descendante différente, bordée d'une rangée de maisons, et l'horizon londonien au loin ; sur l'un, un « Bobby » est en train de traverser la rue, et sur l'autre, une dame précédée d'un petit chien traverse, elle aussi, de droite à gauche. Sur les deux photographies, les ombres sont relativement courtes. Zola aurait pu prendre ces photographies avant ou après que les passants traversent, mais on voit qu'il a patiemment guetté le moment où quelqu'un se décide à changer de trottoir ; en outre, les passants se trouvent pratiquement au milieu de la rue, à l'avant-plan, et dans les deux cas, les jambes sont au maximum de leur écart. Ici, le photographe a manifestement voulu rendre le mouvement. On peut observer le même phénomène sur l'image montrant trois « bobbies » marchant au pas sur le trottoir à Gipsy Hill : le cliché a été pris exactement au moment où l'écartement des jambes est maximal. Le caractère forcément statique de l'instantané est compensé ici par la composante dynamique de l'instant choisi. De nos jours, les appareils modernes permettent de prendre une « salve » de clichés et de choisir le meilleur parmi six ou dix, mais avec son matériel, Zola devait attendre, prévoir, anticiper et actionner le déclencheur au bon moment.

Zola ne disposait que d'un nombre limité d'appareils en Angleterre, et malgré tout on observe une grande qualité au niveau de la netteté et du cadrage. Il y a dans cette collection des éléments typiquement britanniques : la conduite à gauche, les voitures à lait, les nombreuses enseignes publicitaires, en particulier les hommes-sandwich, ainsi que le nombre de cyclistes plus important qu'à Paris. Il y a aussi davantage de dames qui circulent à bicyclette. En France, Jeanne porte des culottes spéciales pour faire du vélo, tandis qu'en Angleterre, les cadres spéciaux « pour dames », ainsi que la protection des chaînes, permettent aux dames cyclistes de garder leurs longues robes victoriennes pour rouler. Nous reviendrons sur ces détails vestimentaires lors de l'analyse approfondie du roman *Paris*.

Un élément revient comme un leitmotiv : le Crystal Palace, une construction de verre et d'acier datant de l'Exposition Universelle de 1851¹²¹. L'architecture de ce palais, moderniste à l'époque, s'apparente à celle du Palais de l'Electricité de l'Exposition Universelle de 1900 ; on y reconnaît en outre des éléments communs aux Halles Baltard et à la gare d'Orsay. Dans l'ouvrage anglais, on le voit sur vingt-deux photographies, soit comme motif

¹²¹ Le Institute for Advanced Technology in the Humanities de la University of Virginia a procédé à une reconstitution numérique de cette construction, et une visite virtuelle complète peut être effectuée à l'adresse <http://www.iath.virginia.edu/london/model/> (consulté le 3 avril 2006).

principal, soit à l'arrière-plan. Souvent il domine une rue ou un quartier, et on voit que Zola aurait pu facilement déplacer son appareil pour l'éviter, mais qu'il s'est efforcé de l'intégrer au cadre, afin de montrer qu'il reste visible de partout. Ce trait s'apparente au caractère de certains êtres mythiques dans les romans et rappelle l'omniprésence du « monstre » auquel les personnages ne peuvent échapper, et qui détermine le déroulement de l'action. En voyant l'obsédante récurrence du Crystal Palace qui surplombe le quartier de Norwood, on ne peut s'empêcher de penser au monstre du Voreux dans *Germinal*, sorte d'*Anankè* moderne.

Un autre trait particulier à l'Angleterre est le très grand nombre de lampadaires, dont le photographe a su tirer parti, les plaçant à l'avant-plan, afin de donner à ses clichés plus de profondeur de champ. On y voit aussi un plus grand nombre d'horloges qu'en France.

Les lampadaires présentent également l'avantage d'introduire une forte verticalité dans les photographies, tout comme le font divers clochers et flèches d'églises, ainsi que les tours du Crystal Palace. On peut observer que les lignes verticales sont le plus souvent parallèles au cadre : l'effet de parallaxe est réduit à un minimum, ce qui prouve de nouveau la grande méticulosité dans le choix de l'appareil, du point de vue et du cadrage. Les rues et les trains pour leur part forment le plus souvent souvent des lignes diagonales soigneusement agencées dans le cadre.

Les photographies comportent souvent des indications spatiotemporelles ; le photographe indique « où il a été » (Norwood, Westow Street, « Queen's Hotel », Crystal Palace Low Level Station), ou photographie une horloge. Les clichés sur lesquels on arrive à déchiffrer l'heure montrent qu'ils ont été pris le matin, ce qui contredit les déclarations de Zola, qui affirmait écrire le matin, parfois jusqu'à 13 heures. La temporalité se traduit parfois simplement par la longueur des ombres, ou encore par les traces laissées dans la poussière des rues par les voitures¹²². Une photographie plus particulièrement¹²³ a fixé le mouvement d'une voiture qui en avait dépassé une autre. L'action est passée, mais la poussière de la rue a conservé la trace de ce qui s'est passé : le photographe a éternisé sur sa pellicule ce matériau où s'est imprimé, dans un espace, le mouvement et, partant, le temps. Nous sommes de nouveau en présence de ce qu'on pourrait appeler un instantané dynamique, ou cinétique.

D'une façon générale, on peut noter une riche sémiotique de la signalisation : des panneaux indicateurs, des noms de rues, de magasins, d'hôtels, de livreurs, de marques, des inscriptions publicitaires, sur des supports plus diversifiés qu'en France : des panneaux, des écriteaux et des affiches, portés ou non par des hommes-sandwichs, des inscriptions

¹²² The Norwood Society, *op.cit.*, p. 37 et 40.

¹²³ *Ibid.*, p. 58.

commerciales à l'arrière des voitures d'arrosage, ou transportant du lait, des fleurs ou du charbon, assurant à la publicité une mobilité et une diffusion importantes, enseignes de « pubs », inscriptions sur les wagons, les stores, les horloges. Zola a certainement été frappé par cette prolifération de la publicité, qu'il a évoquée liminairement dans son roman *LOeuvre*, où le visuel joue un rôle de taille.

Parfois, dans une série de deux ou trois clichés, on peut noter que Zola a photographié un même motif d'abord de loin, puis de près, ou inversement. Le zoom n'existant pas encore à cette époque, il est clair que le romancier a pris ces photographies en se promenant¹²⁴, soit pour expérimenter et choisir la meilleure prise de vue par après, soit pour documenter la topographie de son environnement à fond, comme en témoignent d'autres photographies, où l'on peut voir la même rue prises de ses deux extrémités successivement. Dans les deux cas, l'œil qui se déplace et qui documente ses déplacements traduit bien ici le besoin de montrer le mouvement, le déplacement, l'envie de filmer, non formulée certes, mais indiquant que l'invention de la caméra était imminente.

L'album édité à Norwood ne montre aucune photographie de sa seconde famille : on n'y voit Madame Zola qu'à deux reprises, d'assez loin. Par contre, les deux éditions de *Zola photographe* montrent l'ensemble des photographies de Jeanne et des enfants, qui ont fait deux séjours chez Zola. Il est difficile de déterminer s'il s'agit de prudence ou de simple discrétion de la part de la Norwood Society.

Il convient finalement de relever que les photographies anglaises ne comportent aucun autoportrait, comme à Médan ou à Verneuil. Peut-être Zola n'avait-il pas son déclencheur, ou bien il ne l'avait pas fait envoyer, ne voulant être reconnu sur aucune photographie, étant donné sa semi-clandestinité. On peut également imaginer qu'il était tellement déprimé et désespéré qu'il n'avait pas envie de se voir sur des photographies. Dans ses *Pages d'exil* il répète souvent « je vais disparaître », en voulant parler de sa clandestinité. Nous allons à présent aborder le corpus photographique de Simenon.

¹²⁴ Voir les photographies de Hermitage Road, dans *The Norwood Society, op.cit.*, p. 56 à 57.

L'œil de Simenon

A l'occasion du centenaire de la naissance de Simenon en 2004, une exposition intitulée « L'œil de Simenon » fut organisée à la Galerie nationale du Jeu de Paume à Paris. Cette manifestation révéla au grand public l'engouement de l'écrivain pour la photographie¹²⁵. L'album portant le même titre¹²⁶ comporte plus de 200 reproductions des photographies exposées. Les tirages originaux sont conservés au Centre d'études Georges Simenon de Liège, situé au château de Colonster. En effet, Simenon avait légué la presque totalité de ses archives, y compris son œuvre photographique, à l'Université de Liège dès 1976. Des descendants du romancier possèdent également un fonds photographique, mais il s'agit avant tout de photographies privées, familiales. Certaines photographies ne figurant pas dans *L'œil de Simenon* ont été publiées dans diverses éditions, que nous mentionnerons ponctuellement par la suite.

Simenon connaît la photographie dès l'âge de dix-neuf ans, lorsqu'il travaille à la « Gazette de Liège » (sic) en 1922, son pseudonyme étant encore Sim à l'époque. Non seulement il y côtoie des photographes, mais il développe ses propres prises de vue sur papier Kodak, dans la cave de sa maison.

En 1928, lors de son tour de France sur le *Ginette*, une petite embarcation, il commence à documenter systématiquement ses voyages. Michel Carly écrit que Simenon essaie de « s'imbiber » de chaque nouveau milieu qu'il rencontre, comme « s'il était une plaque sensible ou une éponge »¹²⁷. En outre, Valère Bertrand définit le *Ginette* comme une « machine à voir »¹²⁸, car cette embarcation permet de pénétrer la France profonde tout en enregistrant des centaines d'images.

Quelques années plus tard, l'écrivain refait son tour de France par les canaux pour le magazine *Voilà*, mais cette fois en Chrysler, et accompagné du photographe tchèque Hans Oplatka. Tigy, l'épouse de Simenon, témoigne qu'Oplatka voulait prendre son temps pour photographier des détails architecturaux, mais que Simenon voulait sans cesse continuer le voyage, bouger, et lui faire photographier d'autres détails, qui l'intéressaient davantage, en l'occurrence des personnages et des atmosphères.¹²⁹ Pour Michel Carly, c'est à partir de 1930 que se révèle le « Simenon grand

¹²⁵ Il y eut une présentation de photographies à Charleroi en 1999, mais elle ne connut pas le succès de l'exposition parisienne.

¹²⁶ Galerie nationale du Jeu de Paume, *op. cit.*

¹²⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*, p. 16.

photographe »¹³⁰. Les canaux, les quais brumeux, la France profonde, les douanes maritimes. Simenon « dépouille et va à l'essentiel. A l'image de sa phrase »¹³¹.

En 1932, lors de son voyage en Afrique, qui a duré près de trois mois, il a pris près de 750 photographies. Michel Carly note aussi son intérêt pour les motifs humains, ainsi que « son obsession très marquée pour la peau noire. En particulier des femmes, même pubères »¹³², en rapprochant ce fait de sa liaison avec Joséphine Baker ou encore de la fréquentation de prostituées noires à Liège et à Paris.

Après l'Afrique, il voyage en Europe de l'Est, dès 1933. Son projet s'intitule « Europe 33 », ce qui est une allusion à la crise, et au grand malade qu'il s'agit d'ausculter. La photographie sert en partie à financer les voyages de Simenon. En effet, il envoie régulièrement des bobines de film, destinées à illustrer ses reportages paraissant dans divers magazines, tels que « L'Heure du nègre » ou « Europe 33 » dans l'hebdomadaire *Voilà*.

A Colonster sont conservés entre autres les albums de papier registre dans lesquels Simenon a classé ses quelque trois mille tirages originaux et contacts, et dont l'album *L'œil de Simenon* en a publié un choix représentatif. Les différents albums sont intitulés *Europe de l'Est, France, Europe, Turquie, Canaux de France, Tour du monde, Afrique I, Afrique II et Afrique III*. Les formats des tirages sont au nombre de cinq et vont du format 2,5 X 3,5 cm pour les contacts, au format 12 X 13 cm. Dans l'album portant le titre *Europe de l'Est*, les clichés sont classés par pays : Lituanie, Roumanie, Bulgarie, Berlin, Russie. Quelques vues sont même prises d'un petit avion. Les paysages enneigés de Lituanie, ainsi que les rues berlinoises sous la neige font penser à certains clichés de Zola, pris au parc Monceau et sur les grands boulevards. En Russie, Simenon a photographié des marchés, des quais, des plages. Il y a deux photographies d'un naturaliste, et sur une plage, beaucoup de jeunes femmes en costume de bain. Quelques photographies ont été agrandies pour l'exposition ; en parcourant l'album original, on remarque que l'écrivain a littéralement quadrillé cette petite plage pour photographier toutes les femmes qu'il y a vues. D'une façon générale, on observe dans l'expression des visages que les sujets ont souvent une attitude ambivalente : ils veulent bien être photographiés, mais en même temps quelque chose semble les retenir. L'hésitation, la gêne, se lisent assez souvent sur les visages.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*, p 17.

- La photographie nomade

Comparé à Zola, dont le rayon d'action est avant tout centré sur Paris, Médan et Verneuil, mis à part les photographies d'exil et les quelques clichés réalisés à Rome, la photographie simenonienne peut être qualifiée de nomade. En effet, les photographies de voyage que Simenon a réalisées commencent en France et en Belgique, avec ses ciels gris et ses pavés mouillés, pour se prolonger en Afrique, en Europe de l'Est, et plus tard en Amérique du Nord, en Amérique du Sud, et à Tahiti.

- Les motifs

L'une des premières observations que le visiteur peut faire à Colonster, lorsqu'il parcourt les différents albums, est la récurrence de l'eau. Des canaux, des rivières, des fleuves et des mers font souvent partie de l'arrière-plan ou figurent même comme motif principal. Simenon a souvent voyagé ou vécu sur des bateaux, a emprunté des pirogues et des paquebots, qui sont également mentionnés dans des romans. Le meilleur exemple est l'omniprésence de la Seine, surtout dans les *Maigret*. En ce sens, il rejoint quelque peu Zola, qui lui aussi a abondamment documenté la Seine, qui revient dans certains romans de la série des *Rougon-Macquart*.

D'une façon générale, on voit que le photographe Simenon s'est beaucoup efforcé de documenter « l'homme nu »¹³³ à l'aide de son Rolleiflex ou de son Leica. La plupart des scènes comportant des êtres humains ne sont pas posées outre mesure. Ce qui prime est le naturel, la spontanéité.

Simenon s'est aussi efforcé de fixer sur la pellicule les caractéristiques majeures des endroits visités : des marchés locaux, des gens vêtus de façon typique pour leur région, ainsi que la langue. En effet, de nombreuses photographies montrent des affiches, des noms de village, des noms de magasins ou de cafés dans les langues respectives : « The happy return bar » à Malte ou encore le « Café de la Marine. Creac'h », ainsi que des inscriptions en arabe, en hébreu (dans le cas des commerces juifs en Pologne) et en roumain. Ces photographies étaient évidemment destinées à documenter les voyages, mais ont probablement aussi été utilisés comme « base de données », comme aide-mémoire lors de la rédaction de reportages et de romans, à la manière des « enveloppes jaunes », qui toutefois ne contiennent aucune photographie.

¹³³ Georges Simenon, *A la recherche de l'homme nu*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976.

- Les séries

Certaines séries de photographies essaient de montrer le mouvement. Ainsi, les clichés pris dans une ville polonaise, juxtaposés, rendent bien l'évolution d'une parade militaire et le mouvement de la foule devant un bâtiment administratif ; on a l'impression que le photographe aurait volontiers filmé la scène. De même, une suite de photographies prises sur le bateau à Porquerolles retrace une ronde que font les passagers sur le pont. Cette série s'apparente à celle prise par Zola dans le parc de Médan, où la ronde de ses amis évolue d'une photographie à l'autre.

- L'expérimentation

Parfois, un même motif est pris sous différents angles ou à deux ou trois distances différentes. Le zoom n'apparaissant qu'à la fin des années 1940, on comprend que le photographe s'est souvent déplacé dans plusieurs directions, afin d'obtenir le meilleur cadrage. Toutefois, les photographies de Simenon sont moins marquées par la recherche technique que celles de Zola. Ceci s'explique en partie par le fait que, dès la fin des années 1920, le progrès vers l'automatisme commence à s'accélérer. Simenon n'a plus autant besoin que Zola de se concentrer ou d'expérimenter sur la qualité du papier, le temps d'exposition ou la qualité du bain. Ceci lui permet de photographier plus rapidement et plus spontanément, et plus massivement. L'évolution technologique a entraîné un changement de l'image, ainsi qu'un changement du regard.

Le regard des chercheurs a lui aussi évolué au fil du temps. En particulier, la façon de percevoir une production artistique s'est enrichie et diversifiée, dans la mesure où elle a commencé à prendre en compte les différents canaux de la perception, et les diverses formes d'expression pouvant se mélanger et interagir dans une même œuvre. Ce domaine de la recherche qui traite des multiples formes de médiation pouvant apparaître dans une même production artistique est l'intermédialité, que nous avons déjà brièvement mentionnée au premier chapitre, et que nous allons présenter en détail dans le chapitre suivant, car elle nous servira d'outil pour analyser à la fois la photographie et la création romanesque chez Zola et chez Simenon.

3. L'intermédialité

Approche théorique

Les définitions de l'intermédialité sont assez variées et recouvrent un éventail assez large. Il existe un socle commun, mais les chercheurs développent leurs théories dans de nombreuses directions, selon leur champ de recherche.

Joachim Paech, un des auteurs les plus reconnus dans ce domaine, parle de « Verschmelzung der Künste »¹³⁴ et de « Hybridformen »¹³⁵. Il explique qu'il ne faut pas se limiter à la matérialité des médias et à leur interaction, mais envisager aussi l'aspect social et historique des médias. Il s'agit de reconnaître le sens qui émane de cette matérialité. Et le sens se dégage justement dans le phénomène de métamorphose qui caractérise l'intermédialité :

Unter 'Intermedialität' als wahrnehmbarem ästhetischem Prinzip lässt sich [...] ein medialer Transformationsprozess verstehen, bei dem Elemente, Strukturen und spezifische Kontexte eines Mediums auf ein anderes und in diesem sichtbar gemacht werden, wobei das Ausgangsmedium im Zielmedium als markierte Form erscheint.¹³⁶

Pour Franz-Joseph Albersmeier, l'intermédialité se caractérise par une « Grenzüberschreitung mit oder ohne Medienwechsel »¹³⁷, et entre les médias on assiste à des « Wechselbeziehungen »¹³⁸.

Peter Von Zima souligne qu'il existe une « intermediale Vernetzung »¹³⁹ entre la photographie et la littérature. Pour lui, l'approche intermédiaire prend en compte les caractéristiques spécifiques de chaque média impliqué, et,

¹³⁴ « fusion des arts », in Joachim Paech, Jens Schröter (Hrsg.), *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2008, p. 9.

¹³⁵ « formes hybrides », *ibid.*

¹³⁶ « Par 'intermédialité' comme principe esthétique perceptible, on entend un processus médial de transformation par lequel sont rendus visibles des éléments, des structures et des contextes spécifiques d'un média sur un autre média, et dans celui-ci ; le média de départ apparaît comme forme marquée dans le média d'arrivée. » *Ibid.*, p. 247.

¹³⁷ « dépassement des frontières, avec ou sans changement de média », in Franz-Josef Albersmeier, *Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, p. 153.

¹³⁸ « rapports d'échange », *ibid.*, p. 243.

¹³⁹ « mise en réseau intermédiaire », in Peter Von Zima (Hrsg.), *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, p. 1.

« unter Bewahrung der heterotopischen Semantik der Medien »¹⁴⁰, elle analyse « die Momente der Begegnung als Markierungen struktureller und morphologischer Differenzen »¹⁴¹. Ceci permet une « wechselseitige Erhellung der Künste »¹⁴².

Hubertus Von Amelunxen consacre même un article entier au rapport entre la photographie et la littérature, tout en y ajoutant l'influence de la peinture et du cinéma.¹⁴³

Yvonne Spielmann utilise le concept de « Hybridisierung »¹⁴⁴ et mentionne des « mediale Verschmelzungsvorgänge »¹⁴⁵. Dans le « Diskurs der Differenz »¹⁴⁶ à l'intérieur du réseau médial, elle dégage des processus de transfert d'un média à l'autre.

Pour Knut Hackethler, l'intermédialité est avant tout d'ordre esthétique. Un média représenté dans un autre média perd sa « différence » : l'adaptation filmique d'un roman est un film. Selon lui, les produits migrent d'un média à l'autre, en perdant leur « Medialität »¹⁴⁷ dans ce « Beziehungsgeflecht »¹⁴⁸.

Irina Rajewsky décrit assez clairement l'objet de la recherche qui nous occupe ici :

Die Intermedialitätsforschung beschäftigt sich mit Mediengrenzen überschreitenden Phänomenen, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren.¹⁴⁹

Le tableau synoptique¹⁵⁰ qu'elle propose explique la différence entre inter-, intra- et transmédialité. Ces trois notions y sont bien représentées, ainsi que

¹⁴⁰ « conservant la sémantique hétérotopique des médias », *ibid.*, p. 225.

¹⁴¹ « les moments de la rencontre comme des marquages de différences structurelles et morphologiques », *ibid.*

¹⁴² « éclairage réciproque des arts », *ibid.*

¹⁴³ Hubertus Von Amelunxen, « Photographie und Literatur. Prolegomena zu einer Theoriegeschichte der Photographie », in Von Zima, Peter (Hrsg.), *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

¹⁴⁴ « hybridation », in Yvonne Spielmann, *Intermedialität. Das System Peter Greenway*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1994, p. 33.

¹⁴⁵ « des processus médiaux de fusion », *ibid.*, p. 32.

¹⁴⁶ « discours de la différence », *ibid.*, p. 10.

¹⁴⁷ « médialité », in Knut Hackethler, « Intermedialität und Fernsehen – technisch-kulturelle und medienökonomische Aspekte », in Joachim Paech, Jens Schröter (Hrsg.), *op. cit.*, p. 456.

¹⁴⁸ « tissage de relations », *ibid.*

¹⁴⁹ « La recherche intermédiaire s'occupe de phénomènes qui dépassent des frontières des médias et qui impliquent au moins deux médias perçus conventionnellement comme distincts. », in Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen Basel, A. Francke Verlag, 2002, p. 199.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 157.

leur nette démarcation, et les rapports qui les relient dans le contexte médial global.

Pour Rajewsky, la transmédialité est un phénomène peu spécifique, qui peut traverser l'ensemble des médias. La mort par exemple peut être représentée de façon scripturale, picturale, filmique ou autre.

L'intramédialité concerne des phénomènes qui n'impliquent qu'un seul média. La mise en abyme d'un texte dans un texte est intramédiale. L'auteur distingue entre référence unique et référence systémique. Si la référence unique concerne des rapports de texte à texte, on parle d'intertextualité.

L'intermédialité se rapporte à des phénomènes qui dépassent les limites du média et qui impliquent au moins deux médias perçus distinctement. Trois configurations sont possibles : la combinaison de médias, le changement de média (« Medienwechsel »), et les rapports intermédiaux.

Dans la combinaison de médias, tous les médias utilisés sont représentés dans le produit qui se crée, par exemple le roman-photo ou le film.

Dans le changement de média, le produit se mue en un produit différent, comme par exemple dans l'adaptation filmique d'un roman.

Dans les rapports intermédiaux se construit le sens d'un produit, à l'intérieur d'un média de départ, vers un média distinct, par référence à un autre produit (référence unique), ou au système sémiotique (référence systémique). On peut citer comme exemples la référence, dans un texte littéraire, à un film, ou encore la référence, dans un film, à un tableau ou à une œuvre littéraire.

Rajewsky procède à des subdivisions encore plus poussées, telles que la contamination systémique par translation, la référence systémique par évocation, par simulation ou par reproduction. Nous n'allons toutefois pas utiliser ces nuances, qui dépasseraient largement le cadre de notre recherche.

Nous pouvons retenir de l'ensemble de ces définitions que l'intermédialité est plus que la somme de ses parties : le fait de représenter, d'imiter, de simuler un média par un autre crée une nouvelle signification en soi. Dans le croisement des médias, ou dans la « re-médiation » d'un média par un autre, émerge toujours un sens nouveau. Il s'agit de considérer le produit intermédial comme une polyphonie, impliquant une forme de synesthésie au niveau de la réception.

Par la suite, nous allons rencontrer d'autres cas particuliers et de variantes d'intermédialité. Avant de nous intéresser à l'intermédialité dans le texte, nous allons analyser quelques photographies présentant un caractère intermédial prononcé.

L'intermédialité dans la photographie

- L'intermédialité dans les photographies de Zola

Chez Zola, ce sont surtout les premières photographies qui sont encore profondément influencées par des motifs provenant de la peinture, comme nous l'avons vu au début de la présentation du corpus photographique de Zola. La peinture est, d'une façon générale, l'art visuel dominant au XIX^e siècle ; on comprend aisément qu'elle soit la référence obligée de la photographie des commencements. Ainsi, un cliché montre Madame Zola, Georges Loiseau, Elina, Amélie et Albert Laborde, ainsi qu'une sixième personne, s'appuyant au garde-fou d'un balcon de la maison de Médan. La légende indique par ailleurs « Nouvelle version du 'Balcon' de Manet »¹⁵¹, car nombreux sont les points communs avec le tableau *Le Balcon*, peint par l'ami de Zola. Mais comme cette photographie fait clairement référence au tableau dont elle s'inspire, voire qu'elle imite, on peut parler d'intermédialité, dans la mesure où la photographie « contient » ou « simule » un motif connu représenté par la peinture.

Une photographie prise près de Poissy¹⁵² montre des femmes traversant la Seine dans une barque, parmi les reflets de la surface de l'eau, et présente beaucoup de points communs avec des tableaux de Monet, comportant des barques.

Quelques photographies prises dans des sous-bois ne sont pas sans rappeler des tableaux impressionnistes représentant le même type de reflets de lumière alternant avec des taches d'ombre, en particulier les guinguettes représentées dans la peinture de Renoir.

D'autres motifs typiquement impressionnistes peuvent être reconnus, tels les panaches des locomotives à vapeur, la place Clichy, des croisements où grouillent des fiacres et des piétons, des trottoirs mouillés ou encore des boulevards sous la neige.

La ressemblance la plus frappante concerne une photographie montrant Jeanne Rozerot sur la route de Verneuil¹⁵³, vêtue d'une robe blanche et se protégeant du soleil en tenant une ombrelle, blanche également¹⁵⁴. Les auteurs de l'album de Massin ont en outre ajouté un extrait du *Docteur Pascal*, qui décrit exactement ce « bain de lumière » dans lequel évolue la jeune femme.

¹⁵¹ François Émile-Zola et Robert Massin, *op. cit.*, p. 29, illustration 56.

¹⁵² *Ibid.*, p. 32, illustration 74.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 47, illustration 113.

¹⁵⁴ Monet a peint à plusieurs reprises des femmes « à l'ombrelle », vêtues comme Jeanne, d'une longue robe.

La peinture apparaît également, en tant que motif, en vue d'une mise en abyme, sur une photographie¹⁵⁵ qui est en fait une « composition » de Zola. Plus de la moitié de la photographie est occupée par un tableau représentant Alexandrine jeune, pastel réalisé par Manet. La partie gauche de la photographie est occupée par un vase rempli de roses. Entre ces deux objets se trouve un petit livre, ainsi qu'une photographie, de format carte postale, représentant Zola de profil. Alexandrine semble porter son regard vers cette petite photographie : vers son mari, mais déjà « médiatisé » par une photographie. Ce cliché englobe par conséquent l'écrit, la photographie et la peinture. La petite photographie représentant Zola pointée à la fois vers la photographie en soi – nous pouvons parler, avec Jochen Mecke, d'une « intramediale Selbstreferenz »¹⁵⁶ - et vers l'opérateur, ainsi que vers l'écrivain, époux de la femme portraiturée dans la peinture, ami du peintre auteur du pastel, le tout dans une référentialité croisée. Le rôle de la peinture n'est toutefois pas le même que dans les photographies évoquées précédemment. Ces photographies comportaient des éléments picturaux implicites, dans la mesure où elles imitaient, simulaient des approches picturales anciennes ou contemporaines. Or ici le tableau est bien enchâssé dans la photographie, et la somptuosité du cadre massif souligne de surcroît cet enchâssement. La mise en abyme contribue à donner de l'importance au motif pictural. On a aussi l'impression que ce qui prime n'est pas ici la technique picturale, mais plutôt le personnage d'Alexandrine. Sur cette photographie, l'intermédialité montre les liens tissés entre les personnes impliquées, plutôt que les activités artistiques qui les caractérisent. La synergie de plusieurs médias sert donc à faire émaner une idée qu'il aurait été plus malaisé d'exprimer à l'aide d'un seul média.

La sculpture apparaît elle aussi sur quelques photographies que Zola a prises. Ainsi, une photographique réalisée au Grand Palais¹⁵⁷ montre une bonne cinquantaine d'œuvres d'art exposées, ainsi que les visiteurs qui circulent dans la galerie. Au parc Monceau, Zola a photographié l'architecture de la colonnade provenant de la basilique de Saint-Denis¹⁵⁸, mais il s'est avant tout concentré sur le monument de Maupassant¹⁵⁹, pris une fois sous la neige, et une autre fois sans neige. On ne voit pas tous les détails sur le tirage reproduit dans l'album, mais une recherche plus poussée a permis de dégager

¹⁵⁵ François Émile-Zola et Robert Massin, *op. cit.*, p. 181, illustration 444.

¹⁵⁶ « autoréférence intramédiale », in Jochen Mecke, « Intermedialität und Hypermedialität: Einige Überlegungen zu Cervantes' *Don Quijote* und Orson Welles' *Don Quijote* », in Joachim Paech, Jens Schröter (Hrsg.), *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2008, p. 247.

¹⁵⁷ François Émile-Zola et Robert Massin, *op. cit.*, p. 120, illustration 296.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 114, illustrations 279-280.

¹⁵⁹ *Ibid.*, illustrations 284-285.

les éléments suivants : le socle du monument, réalisé en 1897 par Raoul Vernet, porte l'inscription « Hommage à Guy de Maupassant ». Sur le socle est allongée et accoudée une femme vêtue d'une longue robe. La sculpture se prolonge par une stèle où culmine le buste de Maupassant. Nous sommes donc en présence d'une sculpture représentant un écrivain, et portant, *gravée* (*graphein*, graver et écrire) dans le marbre, une inscription, un texte, se référant lui aussi à la littérature, naturaliste en l'occurrence.

L'intermédialité réside ici dans le fait que la photographie reproduit une sculpture représentant un écrivain naturaliste, appartenant au mouvement littéraire dont Zola était le fondateur. Indirectement, le motif photographié renvoie à l'écrivain lui-même. La sculpture apparaît également sur une photographie que Zola a faite de son bureau¹⁶⁰, rue de Bruxelles. Parmi une foule d'objets d'art, on reconnaît à l'arrière-plan un buste de l'écrivain, dont le regard est porté directement vers l'objectif. Nous sommes en présence d'un exemple de ce que Mecke définit comme « intermediale Selbstreflexion »¹⁶¹. Tout comme le buste commémoratif de Maupassant, celui de Zola est une représentation « fragmentée » d'un personnage connu. Ce type de sculpture constitue un genre bien codé, bien à part. On ne voit que la tête et le haut du thorax ; en revanche, cette représentation partielle figure en trois dimensions, contrairement à la peinture et à la photographie, qui de par leur support doivent se limiter aux deux dimensions de la toile ou de la plaque sensible, à l'exception de la photosculture évoquée plus haut. La peinture et la photographie sont obligées de « simuler », de donner l'illusion des trois dimensions de l'espace, si elles veulent être considérées comme réalistes.

Un autre média apparaît dans les photographies plus tardives de Zola, en l'occurrence l'affiche murale. Sur ses photographies réalisées en Italie, les affiches annoncent des représentations théâtrales, tandis que les affiches photographiées en Angleterre constituent des publicités pour des produits du commerce.

Sur un cliché pris à la Gare Saint-Lazare¹⁶² figure un fiacre portant la mention « Postes et Télégraphes ». Cette référence au télégraphe, média de communication très répandu à l'époque, juste avant l'invention du téléphone, donne à cette image une touche intermédiaire très « moderniste ».

Une photographie est particulièrement intéressante, dans la mesure où elle fait intervenir musique et littérature. On voit Alfred Bruneau assis dans une barque portant le nom de « L'Enfant Roi »¹⁶³. En effet, Alfred Bruneau a mis en musique, dès la fin des années 1890, *Le Rêve, Messidor, L'Attaque du*

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 181, illustration 445.

¹⁶¹ « autoréflexion intermédiaire », Jochen Mecke, *op. cit.*, p. 7.

¹⁶² François Émile-Zola et Robert Massin, *op. cit.*, p. 124, illustration 304.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 33, illustration 75.

Moulin, L'Ouragan et *L'Enfant Roi*, œuvres écrites par Zola. L'intermédialité est ici moins textuelle que musicale ; en effet, les indices pointent vers la musique et tout ce qui s'y rattache : le compositeur et le nom de la barque dans laquelle il se trouve renvoient tous deux au livret écrit par Zola et mis en musique par Bruneau, tout comme ils se renvoient l'un à l'autre. Une autre allusion à la musique se trouve sur une photographie¹⁶⁴ prise à Médan, où les Charpentier sont en visite chez les Zola, en compagnie du graveur Desmoulin. Au centre du cliché, on voit Madame Charpentier jouant de la mandoline, appuyée contre une table de jardin. Tous semblent l'écouter, charmés.

Une photographie montre Zola allongé sur un canapé et calé contre des coussins, tenant dans ses mains un exemplaire de *L'Ouragan*¹⁶⁵, qu'il tient de façon à ce qu'on puisse bien lire le titre.

Sur une autre photographie, Jeanne prend la même place et la même posture, en tenant un exemplaire de *Travail*¹⁶⁶. Les deux titres montrent que ces deux clichés ont été réalisés au plus tôt en 1901, date de parution des deux œuvres mentionnées.

Sur une photographie prise dans le jardin de Verneuil¹⁶⁷, on peut voir Zola à côté de Jeanne et des enfants. Il porte sur ses genoux un exemplaire de « L'Aurore », disposé de manière à ce qu'on puisse lire le titre. L'intermédialité a ici pour fonction de pointer vers l'affaire Dreyfus, qui à l'époque où la photographie fut prise impliquait fortement Zola, puisqu'il y avait publié son article « J'accuse ».

Certaines photographies ont une thématique purement intramédiale. On peut y voir l'étui de la « jumelle *Carpentier* », ou encore un deuxième appareil photo, ou bien quelqu'un photographier une personne. Une photographie très connue¹⁶⁸ montre Zola en train de photographier celui qui le prend en photo, dans une spécularité parfaite. Un autre cliché, probablement réalisée par le petit Jacques¹⁶⁹, montre Jeanne (de dos) en train de prendre en photo Zola (de face) assis sur une chaise.

Ces productions intramédiales peuvent toutes être considérées comme autoréférentielles, car la photographie se représente elle-même, de façon explicite. Nous pouvons dire que grâce à la nouveauté du média photographie et la pratique du néophyte qu'est Zola, l'autoréflexivité, qui est déjà une tradition dans la peinture et dans la poésie, prend une dimension plus riche et s'ouvre sur le dialogue des médias. Selon la définition de Rajewsky, ce type

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 30, illustration 61.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 72, illustration 181.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 72, illustration 182.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 70, illustration 175.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 11, illustration 6.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 13, illustration 10.

de représentation autoréférentielle et intramédiale accède de surcroît à un statut « transmédial »¹⁷⁰, dans la mesure où elle traverse plusieurs médias différents, en adoptant chaque fois les spécificités du média qui lui sert de support.

Sur une photographie¹⁷¹ prise peu avant la mort de Zola figure une pile de onze livres posée sur un support dont le bord représente un motif floral répétitif. Les ouvrages sont disposés de telle façon que l'observateur est contraint d'incliner la tête vers la gauche s'il veut lire les titres. À droite, contre la pile, sont adossés en biais d'autres ouvrages : deux côte à côte et un troisième placé à cheval sur les deux premiers. Les trois livres à droite de la pile forment une ligne oblique, qui fait écho à l'inclinaison de la tête de l'observateur. Ceci crée une sorte de lien physique interactif entre l'image et l'observateur. Le deuxième ouvrage en bas de la pile sert de support à un daguerréotype représentant Zola enfant près de son père, et occupant exactement le centre de l'image.

Sur onze des quatorze ouvrages on reconnaît le nom de Zola. Sur quelques-uns il est possible de déchiffrer ou d'inférer le titre : dans la pile, en partant du haut, *Arbeit* (en caractères gothiques), *Paris, Arbeit, Fruitfulness, Paris, Rom, Work* ; sur les ouvrages adossés, de nouveau *Work* et *Fruitfulness* (dans la même édition), et sur le troisième, *Trabajo*, d'Emilio Zola, paru en 1901¹⁷². La pile représente par conséquent l'œuvre tardive du romancier, et les titres nous permettent de situer la prise de la photographie entre le 18 avril 1901 et le 27 septembre 1902, la veille de sa mort. Les reliures sont très élaborées ; certaines sont en cuir et comportent également des motifs floraux incrustés. Le fait que certains ouvrages sont utilisés à deux reprises nous montre que pour le photographe, l'ensemble des lignes, leur répartition dans le cadre, est d'une extrême importance ; en effet, les trois ouvrages adossés donnent à l'image plus d'originalité, plus de vie, en rompant la monotonie de l'orthogonalité. S'il n'y avait que des lignes verticales et horizontales, la photographie aurait un aspect bien plus stérile. Nous pouvons supposer que sur cette composition, Zola a voulu représenter la diffusion hors de France de son œuvre tardive, et partant sa renommée internationale, tout en renvoyant à son enfance, ainsi que le lien avec son père, le constructeur du « barrage Zola » près d'Aix. Le père et le fils apparaissent comme bâtisseurs, l'un

¹⁷⁰ Voir Irina Rajewski, *op. cit.*, p. 157.

¹⁷¹ François Émile-Zola et Robert Massin, *op. cit.*, p. 180, illustration 441. La légende fait référence aux « éditions étrangères des *Trois Villes* », ce qui est incorrect, comme nous allons le constater.

¹⁷² Il s'agit de l'année de publication de l'original (le 18 avril). Zola jouissait d'une large audience dans toute l'Europe.

d'ouvrages hydrologiques, l'autre d'ouvrages de l'esprit ; accumulation d'eau d'un côté, amoncellement de textes de l'autre.

Sur le daguerréotype, le père tient la main gauche de son fils unique dans sa main gauche ; son bras droit passe derrière le dos de l'enfant et la dextre se pose sur l'épaule droite de celui-ci. L'enfant peut avoir cinq ou six ans, ce qui permet de situer la réalisation du daguerréotype vers 1845-1846. Le petit Émile se présente tout à fait de face à l'objectif, tandis que le père est légèrement tourné vers l'enfant, dans une posture protectrice, enveloppante, tout en conservant une certaine retenue, relativement rigide. L'intensité de la proxémique se situe plus au niveau des mains que des bustes. L'ensemble exprime l'union des deux personnages. Derrière le père apparaît une sorte de halo, plus clair que le reste de l'arrière-plan. Le père fixe l'objectif d'un œil sérieux, assez dur ; l'enfant, qui lui aussi fixe l'objectif, a déjà cet air triste et préoccupé qu'on retrouvera, régulièrement, jusque sur les derniers portraits du romancier.

Il importe de relever que la technique du daguerréotype ne permettait de réaliser qu'un seul exemplaire, unique, original. Le fait de le fixer à nouveau sous forme de photographie permet dès lors de le reproduire à volonté, sous des formats divers, et de le diffuser en masse. Comme souvent, la technologie nouvelle réussit à rattraper le passé et à en conserver les traces dans de meilleures conditions que celles qui prévalaient à leur l'origine¹⁷³.

Cette photographie, réalisée à une époque où Zola avait six ou sept ans d'expérience photographique, présente plusieurs niveaux d'intermédialité et d'indexicalité imbriquées. Elle représente d'un côté des traductions des titres les plus récents de l'œuvre zolienne. Chaque titre est représentatif d'un volumineux roman. Outre l'aspect textuel, la photographie comporte également une dimension graphique : le daguerréotype mis en abyme peut être considéré comme l'autoreprésentation de la photographie, dans la mesure où il est « l'ancêtre » de ce nouveau média. Les personnages qui y figurent sont d'un côté « l'ancêtre », le « géniteur », qui s'est *reproduit*, puis *produit* devant l'objectif avec son « produit », et de l'autre, le fils, qui a produit plusieurs générations de personnages romanesques, et *reproduit* par la photographie à la fois sa *production* scripturale et sa propre généalogie. L'élément qui relie le texte à l'image, le présent au passé, c'est Zola lui-même, photographe et polygraphe. Un axe temporel traverse l'image et retrace une période de cinquante-six ans approximativement. Ce demi-siècle

¹⁷³ De même, le "carottage" des glaces polaires permet de retracer les caractéristiques climatologiques qui régnaient il y a quelques millions d'années, l'analyse de l'ADN conservé sur des indices permet de rouvrir des enquêtes policières qui avaient été classées, faute de preuves. La meilleure comparaison se situe dans le domaine de l'optique : le télescope Hubble, qui « voit loin » dans l'espace, nous montre l'univers tel qu'il était à sa naissance.

tient sur un rectangle de quelques centimètres carrés : le temps, fixé dans le cadre comme un papillon épinglé, est du même coup condensé, comprimé comme les éléments d'un télescope. L'instantané se présente comme une vue panoramique, du point de vue temporel¹⁷⁴. Une présentation simultanée des différentes strates temporelles, comme les descriptions de la ville éternelle qu'opère Zola dans *Rome*, et que nous analyserons plus loin, nous invite à une vision diachronique. Le principal motif émanant de la composition est celui de la création (romanesque, photographique, biologique, hydrologique), de la reproduction-dissémination (par l'imprimerie, par la traduction, par la photographie, par la fécondation, ainsi que par la répétition du motif floral en bas de l'image et sur le dos de certaines éditions), motif richement décliné dans le roman *Fécondité*, qui, rappelons-le, apparaît à deux reprises, une fois dans la pile et une fois à droite de celle-ci. En résumé, cette photographie pourrait s'intituler « Fécondité ». Soulignons également l'absence de la mère de Zola, et dont il existe pourtant un portrait peint.

Une autre photographie¹⁷⁵ présente un grand nombre de points communs avec la première. Une pile, composée elle aussi de onze livres, repose sur un support à motif floral répétitif. Cette fois, les livres sont placés de manière à ce que l'observateur doit incliner la tête vers la droite s'il veut lire les titres. A mi-hauteur de la pile et de la photographie est fixée la médaille d'Alexandre Charpentier¹⁷⁶, qui semble reposer sur le troisième livre à partir du bas, et qui domine à l'avant-plan. Cette médaille en bronze comporte un bas-relief représentant Zola de profil, ainsi que l'inscription « Hommage à Émile Zola ». A droite de la médaille, toujours posé sur le troisième livre, un daguerréotype représentant Zola enfant, et dont la légende indique qu'il est âgé de six ans. A droite de ce daguerréotype, un vase conique à motif floral ciselé, contenant quatre roses très claires, dont la luminance laisse supposer qu'elles sont blanches, les roses jaunes étant encore peu répandues à cette époque. Ces fleurs, qui ajoutent à la photographie un élément vivant, sont disposées en étages ; elles ont manifestement été taillées à quatre longueurs différentes, afin de pouvoir s'étager. La première rose, en bas, est tournée vers la droite du cadre ; la seconde vers le haut, la troisième vers le haut et la gauche, et la dernière tout à fait vers la gauche. La rose supérieure est assez floue ; ceci est peut-être dû au fait qu'elle figure légèrement en retrait. Le photographe a surélevé le vase en le disposant sur un petit socle, lui aussi à motif floral, afin que la rose la plus longue puisse reposer sur le sommet de la

¹⁷⁴ Le terme cinématographique allemand « Zeitraffer » (accéléré) exprime à la perfection l'idée de la représentation condensée d'une durée assez longue.

¹⁷⁵ François Émile-Zola et Massin, *op. cit.*, p. 180, illustration 442.

¹⁷⁶ Voir une reproduction photographique sur le site de la BNF : <http://www.bnf.fr/visiterichelieu/grand/mma161.htm> (consulté le 15.4.2006)

pile de livres. L'ensemble de la composition suit par conséquent un mouvement ascendant, giratoire et s'éloignant de l'observateur. Ce mouvement de torsion est accentué par la tige de la rose la plus longue, qui dessine une ligne oblique, reliant le bord du vase à celui du livre supérieur de la pile. Les quatre roses suivent plus ou moins ce mouvement ascendant et composent une sorte d'arc de cercle incliné vers la gauche. Cet arc de cercle est pratiquement parallèle à la courbure de la médaille. L'ensemble des masses et des lignes est assez harmonieux. La pile et le daguerréotype ont un aspect rectangulaire, compensé par la circularité de la médaille et contrebalancé par la disposition en oblique de l'arrangement. La clarté des éléments apposés devant et à côté de la pile contraste fortement avec l'aspect plus sombre de la pile et de l'arrière-plan. Comme la médaille montre le profil droit de Zola, celui-ci semble regarder en direction de la composition florale, mais surtout vers son propre daguerréotype, c'est-à-dire son propre passé, qu'il rattrape par la photographie. La réflexion des regards se répartit ainsi : l'observateur regarde Zola vieux, qui regarde Zola jeune, qui regarde l'observateur : cette circulation des regards produit un mouvement giratoire impliquant l'observateur dans l'image, créant ainsi une dynamique, une interactivité à la fois optique et temporelle. Au niveau de la temporalité, on peut encore retenir deux éléments. D'une part, les quelques titres qu'il est possible de déchiffrer pourraient fournir une indication. Le premier ouvrage, en bas, s'intitule *La Fortune des Rougon* ; le titre du second semble être *La Curée*. Il est impossible de reconnaître tous les titres sur cette reproduction, mais étant donné que tous les ouvrages ont exactement le même aspect, on peut supposer qu'il s'agit du cycle des *Rougon-Macquart*. En continuant la série, le dernier livre, le onzième, devrait s'intituler *Au Bonheur des dames*. Dans cette logique, la photographie aurait pu être réalisée en 1883, année où *La Joie de vivre* n'était pas encore publié. Or, nous savons qu'à cette époque Zola ne pratiquait pas encore la photographie, et nous n'ignorons pas que la médaille de Charpentier lui a été offerte quatre ans avant sa mort. Par conséquent, il s'agit, ici encore, d'une photographie assez tardive, et le nombre réduit de livres dépend de critères qu'il faut plutôt chercher dans la technique de composition et de la prise de vue. En effet, s'il avait empilé les vingt romans du cycle, Zola aurait dû s'éloigner davantage de son motif afin de pouvoir cadrer l'ensemble de la pile. Mais dans ce cas, on n'aurait ni pu lire les différents titres, même sur un bon tirage, ni distinguer l'enfant sur le daguerréotype. Le nombre réduit répond donc à un souci d'équilibrage des formes, et de lisibilité du texte dans l'image. Il s'agit d'un compromis entre technique photographique et visée sémiotique.

Cette photographie comporte donc, elle aussi, des éléments graphiques et textuels. Le principal message qu'elle semble vouloir transmettre est

« l'œuvre d'une vie », la vie qui va de l'enfant au vieillard, qui traverse le cycle des *Rougon-Macquart*, et qui semble symbolisée par les roses. Nous savons que Zola adorait les fleurs, qu'il en achetait souvent à sa femme et à sa maîtresse. Il existe d'autres photographies où on peut voir un bouquet qu'il a arrangé lui-même, ou encore un étal de fleurs capté dans une rue de la banlieue londonienne. La mise en regard de l'arrangement floral avec certains passages de l'œuvre romanesque va nous permettre de mieux comprendre la signification de ces quatre roses figurant sur la photographie qui nous intéresse.

Le mouvement des fleurs de droite à gauche, peut être mis en relation avec certains passages où Pierre Froment, le protagoniste dans *Rome*, songe à l'évolution et à la prolifération de l'humanité d'est en ouest :

Brusquement, le réveil se faisait en lui de cette pensée, dont il avait eu parfois l'inquiétude, que l'humanité, partie là-bas de l'Asie, avait toujours marché dans le sens du soleil. Un vent d'est avait toujours soufflé, emportant à l'ouest la semence humaine, pour les moissons futures [...].¹⁷⁷

Les fleurs de la photographie pourraient bien symboliser cette semence qui se propage vers l'ouest, tout en évoluant, l'humanité marchant « du levant au couchant », et les civilisations évoluant « de l'orient à l'occident »¹⁷⁸. Dans ce cas de figure, le soleil dont il est question pourrait bien correspondre à la médaille de Charpentier, dont le bronze possède une brillance remarquable. Et dans ce mouvement latéral, l'humanité va traverser l'Atlantique :

L'histoire, qui semblait être née dans le bassin de la Méditerranée, se déplaçait, et l'Océan aujourd'hui devenait le centre du monde. Où en était-on de la journée humaine ? Partie de là-bas, du berceau, au lever de l'aube, l'humanité, d'étape en étape, semant sa route de ses ruines, se trouvait-elle à la moitié du jour, lorsque midi flamboie ? C'était alors l'autre moitié des temps qui commençait, le Nouveau Monde après l'Ancien, ces villes d'Amérique où s'ébauchait la démocratie, où poussait la religion de demain, les reines souveraines du prochain siècle, avec, là-bas, au-delà d'un autre Océan, en revenant vers le berceau, sur l'autre face de la terre, l'Extrême-Orient immobile, la Chine et le Japon mystérieux, tout le pullulement menaçant de la race jaune.¹⁷⁹

¹⁷⁷ *Rome, OC*, T. 7, p. 1006.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 1008.

En bouclant la boucle, Zola revient au point de départ et révèle par la même occasion son japonisme, qui est un phénomène de mode à l'époque¹⁸⁰, et qui certes contraste avec l'idée de la « menace » dans le texte.

Mais l'interprétation peut également se situer à un niveau moins historique, plus personnel. En l'occurrence, le motif floral en relation avec le livre est évoqué dans *Fécondité*, dans un passage où Séguin montre à Mathieu Froment l'ouvrage de l'écrivain Charles Santerre :

Il prit un livre, revêtu d'une merveilleuse reliure, que le collectionneur était allé chercher dans une bibliothèque vitrée, et qu'il lui tendait, religieusement. Sur le plat, de cuir soyeux, d'un blanc de neige, était incrusté un grand lis d'argent, que barrait une grosse touffe de gros chardons violâtres. Et le titre de l'œuvre : *L'Impérissable Beauté*, était jeté en haut, comme en un coin de ciel.¹⁸¹

Séguin nous livre l'explication du symbole quelques pages plus loin :

Que dites-vous de l'idée ? ce lis qui est la pureté triomphante, et ces chardons, plantes des ruines, qui disent la stérilité sur le monde enfin désert, reconquis par la félicité parfaite. Toute votre œuvre est là.¹⁸²

Ce passage montre que pour Zola, les fleurs possèdent une valeur hautement symbolique. Une connaissance plus approfondie de l'œuvre nous montre qu'il avait une prédilection particulière pour les roses. En effet, rien que dans *Les Rougon-Macquart* le prénom « Rose » est utilisé six fois. Il y a une Rose dans *La Conquête de Plassans*, dans *Le Ventre de Paris*, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, dans *Germinal*, dans *La Débâcle*, et dans *Le Docteur Pascal*¹⁸³. Dans *Fécondité*, une jeune enfant prénommée Rose revêt une importante charge symbolique :

¹⁸⁰ Pour le japonisme de Zola, voir Patricia Carles et Béatrice Desgranges, « Le japonisme dans *Les Rougon-Macquart* », pp. 79, in *La Description naturaliste. L'œuvre d'Émile Zola*, n° spécial de *L'École des Lettres*, LXXXIII, 1^{er} mars 1992, ainsi que le CD ROM dont elles ont assuré la conception : *Le Musée imaginaire d'Émile Zola*, Pages Jaunes, 2000.

¹⁸¹ *Fécondité*, OC, T. 8, p. 55.

¹⁸² *Ibid.*, p. 56.

¹⁸³ Voir Colette Becker, Gina Gourdin-Serrenière, Véronique Lavielle, *Dictionnaire d'Émile Zola. Sa vie, son œuvre, son époque, suivi du Dictionnaire des « Rougon-Macquart »*, Paris, Laffont, 1993, p. 597.

C'était tout ce monde que Rose représentait, c'étaient les morts, c'étaient les vivants, une si longue *lignée florissante*, tant de douleurs et tant de joies, tout ce vaillant travail *d'enfantement*, tout ce *fleuve de vie*, qui aboutissait à ce cher ange blond, si frêle, avec des yeux d'aurore, où resplendissait *l'avenir*.¹⁸⁴

Ainsi, les roses représentées sur la photographie pourraient symboliser la vie qui se perpétue: la fleur la plus longue, reposant sur le dernier livre de la pile, représenterait la vie qui continue, même après le dernier roman, bien au-delà de la mort de l'écrivain. L'image devient encore plus précise si l'on analyse quelques passages du dernier roman des *Rougon-Macquart*. En effet, dans *Le Docteur Pascal*, Clotilde, qui dessine de nombreux motifs floraux, entre autres des roses trémières, se compare par endroits à une fleur, voire à un bouquet :

Tu entends ! maître, que je sois un *bouquet vivant*, et que tu me respirez ! [...] Je suis ta chose, *ta fleur* qui a poussé à tes pieds pour te plaire, *l'eau* qui coule pour te rafraîchir, *la sève* qui bouillonne pour te rendre une *jeunesse*.¹⁸⁵

En mettant ce passage en relation avec l'explication que nous fournit la fille de l'écrivain, nous entrevoyons la possibilité d'une interprétation plus précise :

Mais pour qui connaît la vie bouleversée du romancier à cette époque, le livre est aussi l'éloquente histoire de sa liaison : Clotilde, jeune et gaie, c'est Jeane Rozerot, et Pascal, blanchissant, désolé d'avoir vieilli sans avoir vécu, c'est Zola lui-même.¹⁸⁶

Ainsi, on pourrait concevoir que les quatre roses de cette composition soient une représentation symbolique, légèrement cryptée, de Jeanne Rozerot, à qui Zola a d'ailleurs dédié ce roman, en secret. Dès lors, la composition aurait une signification bien plus privée, intime, ce qui d'ailleurs est une caractéristique majeure des photographies de Zola.

La dernière photographie¹⁸⁷ que nous allons analyser symbolise la rencontre entre deux esthétiques : l'écriture de Zola et la peinture de Manet. Elle a été prise par Zola dans son appartement de la rue de Bruxelles. Elle montre plusieurs tableaux accrochés au mur, donc dans leur contexte, mais elle est centrée sur un seul tableau qui apparaît dans sa totalité, occupant les

¹⁸⁴ *Fécondité*, p. 487.

¹⁸⁵ *Le Docteur Pascal*, OC, T. 6, p. 1332.

¹⁸⁶ Denise Le Blond-Zola, *op. cit.*, p. 194.

¹⁸⁷ François Émile-Zola et Robert Massin, *op. cit.*, p. 180, illustration 443.

trois quarts de la surface. L'avant-plan de la photographie présente un bouquet de fleurs, ainsi que la partie inférieure d'un plafonnier, qui n'a fait l'objet d'aucune mise au point et qui apparaît flou. Un certain nombre de petits pots décoratifs sont alignés sur une frise. Parmi ces récipients est placée en position basse centrale la médaille de Charpentier fixée sur son support. La symétrie des lignes droites est à peine rompue par le bouquet. La parfaite orthogonalité de ces lignes indique que le cliché a été pris face au mur, à peu près à la hauteur de la main figurant au centre du tableau, ceci probablement à l'aide d'un objectif rectilinéaire qui corrige les distorsions et courbures dues à la perspective. Etant donné qu'on aperçoit déjà une partie du plafonnier, on peut supposer que le photographe est monté sur une chaise ou un escabeau afin de pouvoir centrer et cadrer aussi soigneusement. Cette façon de choisir au mieux son point de vue se retrouve sur les photographies de l'Exposition de 1900, dont certaines sont prises du 2^e étage de la Tour Eiffel ou encore du haut du Trocadéro. Rappelons également que Zola est descendu dans la mine et s'est hissé sur une locomotive pour faire le voyage Paris-Le Havre, afin de prendre les notes servant au dossier préparatoire de *Germinal* et de *La Bête humaine*. La médaille de Charpentier, réalisée en 1898, est fixée juste au pied du motif principal de la photographie, qui est donc le « Portrait d'Émile Zola », un tableau que Manet a réalisé en 1868, et qui représente l'écrivain à l'âge de vingt-huit ans, assis à sa table de travail et tenant un ouvrage richement illustré, grand ouvert. Son regard est porté au loin vers le hors cadre. Sur la table sont disposés des livres, des fascicules, un encrier ainsi qu'une grande plume. Sur l'un des fascicules on reconnaît le nom de Manet. A l'arrière-plan, parmi des images d'inspiration japonaise, se détache une reproduction miniature de l'« Olympia » de Manet, œuvre qui avait provoqué la fermeture du Salon des refusés de 1863, et que Zola avait si bien défendue dans un article paru plus tard dans « L'Événement illustré ».

Nous avons une imbrication intermédiaire de mises en abyme, faisant s'interpénétrer photographie, peinture, sculpture et écriture. Ce jeu de miroirs, où les quatre plans de représentation se réfèrent à quatre techniques différentes d'expression, est symbolique d'une synergie des arts, d'une symphonie des esthétiques. Surtout le jeu entre la littérature et la peinture est destiné à représenter l'aide mutuelle que se sont donnée Zola et Manet dans leur ascension.

Par ailleurs, si l'on tient compte de la médaille, cette photographie présente un récit autobiographique qui s'inscrit aussi dans une progression bien précise : plus on avance dans l'image, en traversant les différents « cadres » de l'extérieur vers l'intérieur, dans un mouvement d'intermédialité alternante (photographie-peinture-écriture-peinture), plus on recule dans le

temps : plus précisément de 1898 à 1863¹⁸⁸. En regardant cette photographie on embrasse en fait trente-cinq ans de la carrière littéraire de Zola – au moins deux tiers de sa vie au moment où il prend le cliché – et on le fait d'un seul coup d'œil, car l'axe temporel, qui d'habitude est figuré en projection latérale, pour se lire de gauche à droite, est disposé ici de façon transversale, et se lit d'avant en arrière, de la photographie par la médaille vers la peinture, en passant par l'écriture. Hans Belting définit ce phénomène comme « dialogue médial »¹⁸⁹, car il implique les quatre esthétiques, ainsi que le spectateur du tableau et celui de la photographie. Peinture de l'écriture, écrits sur la peinture, mais aussi sculpture et gravure de l'écriture, l'image s'incarne et se réincarne en passant alternativement du bronze au nitrate d'argent, de l'huile à l'encre. Dans son article sur ce tableau de Manet, Zola lui-même souligne d'ailleurs la relation entre le solide et le liquide, ainsi que l'enchâssement du réel dans sa représentation : « Je prétends que cette toile est véritablement la chair et le sang du peintre. Elle le contient tout entier et ne contient que lui. [...] lorsque j'ai analysé le tempérament de l'artiste, j'avais uniquement devant les yeux cette toile qui renferme toutes les autres »¹⁹⁰. L'évocation de la chair et du sang du peintre ajoute à cet ensemble une dimension somatique : le corps lui-même devient média.

Depuis, la recherche a considérablement évolué, et notre exemple illustre parfaitement la théorie de Belting :

Les figures symboliques de notre imaginaire que nous voyons passer par ce nouveau médium technique sont chargées d'une très longue histoire. A la limite, la question serait de savoir quelle voie ces images empruntent en migrant vers la photographie. De ce point de vue, la photographie, comme médium visuel par excellence, fait office de nouveau miroir où se profilent les images du monde. La perception humaine n'a jamais cessé de s'adapter aux nouvelles techniques visuelles, mais en même temps et conformément à sa nature, elle transcende ces déterminations médiales. Par essence, les images sont elles-mêmes « intermédiales ». Elles transitent entre les médiums historiques qui ont été inventés à leur usage. Les images sont des nomades qui campent provisoirement dans chaque nouveau médium institué au cours de leur histoire, avant d'aller s'installer plus loin. Ce serait une erreur de confondre images et médiums. Les médiums sont

¹⁸⁸ Il en va de même lorsqu'on observe le ciel étoilé : plus on voit loin, plus on regarde le passé, à cause du temps que met la lumière pour atteindre la rétine de l'observateur.

¹⁸⁹ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 59.

¹⁹⁰ Émile Zola, *L'Événement illustré*, 10 mai 1868.

des archives d'images mortes que seul notre regard peut animer. Les images de la photographie ont pris place à leur tour dans le théâtre historique des images. Un grand nombre de médiums y avaient fait leur entrée avant elles, jouant à chaque fois un rôle limité dans le temps.¹⁹¹

Le nomadisme des images et leur indépendance par rapport à leur « médium » est particulièrement visible sur cette photographie, qui montre, de façon synoptique, une véritable *migration* de l'image à travers le temps.

Si l'on relie le bouquet que l'esclave présente à Olympia à celui que Zola a placé devant le tableau, la photographie devient encore plus éloquente. Le bouquet photographié, à l'avant-plan en bas à gauche, fait écho au bouquet peint, à l'arrière-plan en haut à droite. La légère asymétrie que nous avons relevée au départ semble par conséquent intentionnelle, et suggère une ligne diagonale imaginaire traversant la photographie, procédé classique en peinture. L'axe du livre que tient l'écrivain suit approximativement cette ligne oblique, et semble sous-tendre, en le renforçant, l'axe temporel décrit plus haut.

D'un point de vue psychanalytique, le télescopage des plans temporels illustre la théorie freudienne selon laquelle nos souvenirs sont conservés dans le « Ça » indépendamment de leur ancienneté : un souvenir récent peut coexister à côté d'un autre, très ancien, et y être associé non selon son âge, mais surtout selon son thème : les vieux souvenirs sont tout aussi « présents » et rapidement mobilisables que les souvenirs plus jeunes.

D'un point de vue graphique, la concaténation de « cadres » temporels sur une même surface bidimensionnelle s'apparente également à une technique de représentation encore utilisée au XVI^e siècle : différentes séquences d'un récit sont figurées sur une même image.

Du point de vue de l'intermédialité, on peut affirmer que dans notre exemple, l'ensemble du « récit » autobiographique est re-présenté, *re-médié* sur une photographie prise par l'écrivain critique d'art, qui a voulu retracer son itinéraire et pérenniser le seul élément constant dans les différents « avatars » de l'image : son moi, en le fixant doublement, dans le temps et dans l'espace.

Tournons-nous à présent vers les photographies de Simenon.

¹⁹¹ Hans Belting, *op.cit.*, p. 273.

- L'intermédialité dans les photographies de Simenon

L'intermédialité dans les photographies de Simenon est moins prononcée. Toujours en quête de « l'homme nu », l'écrivain a réalisé des clichés assez naturels, relativement épurés. Il ne recherchait pas forcément la prouesse technique et la composition, mais plutôt l'authenticité.

Certaines photographies comportent des publicités, des pancartes ou des affiches. Un cliché en particulier¹⁹² montre trois Roumains coiffés de toques et portant des colliers d'ail. Derrière eux dépassent des affiches collées sur des panneaux, et on peut déchiffrer quelques textes : sur une affiche « Concert Festival », et sur une autre « Teatrul Nationa* », « Spectacol de Balet », et « Recital de Dans* »¹⁹³. L'intermédialité, probablement involontaire car Simenon a focalisé sur les trois personnages, réside ici dans la présence de la musique, du théâtre et de la danse à l'arrière-plan.

Un autre cliché¹⁹⁴ montre le dos tatoué d'un Africain, pris à Stanleyville en 1932. Ce qui est intéressant ici, c'est le fait que le tatouage est en relief. En fait il s'agit d'une multitude de petites cicatrices formant des dessins particuliers, allant de la nuque jusqu'aux omoplates, et recouvrant les épaules. Ces motifs, incompréhensibles pour un touriste blanc, constituent une sémiotique particulière, un langage propre à une tribu, gravé sur la peau de celui qui le porte et l'arbore. Ceci rejoint l'évocation du « sang » de Manet par Zola, ainsi que les hommes-sandwichs qu'il a photographiés à Norwood, et dont le corps se fait média. La photographie montre un deuxième langage, qui est à décrypter. L'intermédialité contribue ici non pas à expliciter une image, mais plutôt à montrer le caractère énigmatique de l'Afrique, exactement comme dans le roman *Coup de Lune*, où Timar au début n'arrive pas à « lire » l'ensemble des nouveaux signes qui l'entourent. Nous reviendrons sur cette photographie dans le chapitre sur les corps.

Après l'aspect intermédial, nous allons aborder à présent l'aspect narratologique que peut revêtir la photographie chez les deux romanciers.

¹⁹² *L'œil de Simenon*, p. 183.

¹⁹³ Les mots suivis d'un astérisque sont tronqués sur les photographies.

¹⁹⁴ *L'œil de Simenon*, p. 45.

III. La photographie comme objet romanesque : modes de représentation et fonctionnement de cet objet

Dans le texte, la photographie apparaît de façon tantôt explicite, tantôt implicite. Ce sont ces deux types d'occurrence qui vont nous intéresser par la suite.

1. La photographie comme actant intervenant dans l'intrigue

Le rôle chez Zola

Dans certains romans de Zola, la photographie n'apparaît qu'occasionnellement. En effet, le romancier ne s'est adonné à la pratique photographique qu'après la rédaction des *Rougon-Macquart*. On ne peut pas affirmer qu'il ait vraiment utilisé la photographie comme base documentaire.

Irene Albers étudie en détail le rôle que joue la photographie dans *Madeleine Férat*¹⁹⁵, dans *La Curée*¹⁹⁶ et dans *Le Ventre de Paris*¹⁹⁷. Dans son chapitre sur *Madeleine Férat*¹⁹⁸, elle analyse tout particulièrement le lien entre la photographie et le motif de l'empreinte, de l'imprégnation. Zola se disait lui-même influencé par la théorie de l'imprégnation formulée par Michelet, puis par le docteur Lucas¹⁹⁹, théorie assez répandue à l'époque de la rédaction. Ainsi, dans ce roman de jeunesse, *Madeleine Férat*, la protagoniste, trouve dans les affaires de Guillaume, son deuxième amant, une photographie du meilleur ami de Guillaume, qui n'est autre que Jacques, son premier amant. Cette photographie va l'obséder et troubler sa relation avec Guillaume. La photographie ayant réveillé en elle le souvenir de celui qui l'a possédée en premier, elle sentira en permanence l'empreinte, la marque de son premier amant. Celui-ci va littéralement s'interposer entre les deux

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 91.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 129.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 170.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 91.

¹⁹⁹ Prosper Lucas, *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux avec l'application méthodique des lois de la procréation au traitement général des affections dont elle est le principe*, Paris, Baillière, 1847.

amants, surtout quand Guillaume va faire encadrer la photographie et la suspendre au-dessus du lit. Albers montre le lien entre l'imprégnation de Madeleine et l'empreinte photographique. Ce lien devient encore plus évident lorsque Madeleine met au monde Lucie, qu'elle a de Guillaume, mais qui ressemble à Jacques. Cette ressemblance renforce encore l'image de l'imprégnation première, et du rapport à la reproduction photographique.

Le rôle chez Simenon

Dans les romans de Simenon, la photographie tient davantage de place que dans le texte zolien, en particulier pour ce qui est de sa valeur narratologique. Dans les années 1920-30, la dimension artistique de la photographie continue à évoluer, Cartier-Bresson, Stieglitz et Capa en témoignent. Mais parallèlement, la photographie à grand tirage, destinée au grand public, conjointement avec la vente d'appareils légers et plus abordables, s'inscrit dans une « vulgarisation » croissante, et s'installe dans la vie quotidienne, en particulier par l'intermédiaire de la presse. On retrouve les retombées de ce phénomène culturel chez Simenon, où la photographie revêt presque toujours une fonction documentaire, sans toutefois se limiter à cet aspect purement illustratif. Nouvelle forme de l'analepse classique, elle sert à porter le regard vers le passé, à révéler une vérité cachée, un secret, une facette jusqu'ici insoupçonnée d'un protagoniste, permettant à l'intrigue de rebondir. Publiée dans la presse, diffusée à des milliers d'exemplaires, sa reproductibilité servira de motif romanesque pour faire avancer une enquête, et permettre aux policiers de trouver de nouveaux témoins, voire de piéger des suspects. Depuis Zola, la technique a considérablement évolué, et il est dorénavant aisé de falsifier les négatifs ou les tirages, pour déformer ainsi l'information, et manipuler l'opinion publique, ce qui offre également un motif au romancier. Dans les romans simenoniens, dès que les photographes arrivent sur le lieu du crime, la vie privée des personnes impliquées est très rapidement sujette à être exposée au grand jour, dans un « déballage » médiatique général, ce qui a des répercussions directes sur l'évolution du récit. Bref, la photographie chez Simenon est appelée à jouer un rôle de choix dans la trame narrative. Nous allons analyser quelques situations significatives afin dégager certains aspects narratologiques récurrents.

Le roman *Les Fantômes du chapelier* relate les crimes de M. Labbé, qui a assassiné sa femme Mathilde et caché son corps. Comme toutes les femmes ayant fréquenté le même pensionnat avec Mathilde se réunissent chez elle le 24 décembre de chaque année, Labbé décide de les éliminer l'une après l'autre, afin de camoufler la disparition de son épouse. Outre Mathilde, cinq

femmes ont déjà été étranglées à l'aide d'une corde de violoncelle. C'est pourquoi la presse décrit ce meurtrier comme « l'étrangleur ». Comme support documentaire, Labbé se sert d'une ancienne photographie, où l'on voit le groupe des femmes posant devant le pensionnat, à l'époque où elles étaient jeunes. Son projet consiste donc à faire passer sept de ces femmes de l'état de photographie à l'état de cadavre. La photographie devient ainsi un moteur d'actions répétées, et par là un motif de production romanesque.²⁰⁰ Une nuit, Labbé fait un rêve étrange :

Quelques nuits auparavant, il avait fait un rêve curieux [...]. Il se trouvait dans une salle qui ressemblait à une salle de patronage et c'étaient toutes les personnes connues de la ville qui étaient alignées sur les chaises. Lui se tenait sur l'estrade, avec un écran derrière lui, un long bâton à la main, car il donnait une conférence avec projections lumineuses.

Ce qu'on projetait sur la toile, c'était la photographie prise jadis au couvent, et il désignait les jeunes filles l'une après l'autre.²⁰¹

Suit la description de quelques femmes. Pour certaines, Labbé dispose du récit détaillé de leur vie après le pensionnat, avec leurs domiciles successifs et les changements d'état civil. En ce qui concerne les autres, il explique à l'assistance qu'il a perdu leur trace, ou qu'elles sont décédées depuis longtemps.

Restaient onze. Les gens, dans la salle, l'écoutaient sans trop comprendre et il s'efforçait en vain de leur faire saisir sa pensée. De temps en temps, on changeait la plaque dans l'appareil de projection, lorsqu'il frappait l'estrade de son bâton, et on voyait apparaître alors une vue panoramique de La Rochelle, une vue comme il n'en existe pas, car on distinguait toutes les rues, toutes

²⁰⁰ Cela rappelle le film *Calendar Girl Murders* que William A. Graham a tourné en 1984, et où les filles dévêtues illustrant un calendrier sont assassinées l'une après l'autre, le « serial killer » commençant par « Miss January ». Le lieutenant de police Dan Stoner est d'ailleurs assisté par une photographe, elle-même modèle nue, Cassie Bascomb, jouée par Sharon Stone dans un de ses premiers rôles. L'intrigue est quelque peu différente en ce qui concerne la motivation du meurtrier, mais le principe est le même : éliminer une série de personnes photographiées, l'une après l'autre. Dans les deux cas, le calendrier et la photographie de groupe fonctionnent comme une matrice se trouvant à l'origine d'actes répétitifs, ou un « central » à partir duquel s'opère le *dispatching* des actions, ou encore comme une plaque de verre, un négatif servant à reproduire régulièrement des tirages.

²⁰¹ *Les Fantômes du chapelier*, TS, T. 3, p. 500.

les maisons, les passants, et même, par un miracle, les gens dans les maisons.²⁰²

Dans ce rêve en forme d'ekphrasis, le dispositif photographique s'épanouit dans toute sa diversité, y compris par la projection publique de l'image sur grand écran. Le roman fut publié en 1949, date à laquelle la projection de diapositives n'était pas encore monnaie courante, même si on avait déjà procédé à des projections de photographies et de films dans les années 1890. La vision panoramique de La Rochelle, qui présente de nombreux détails normalement invisibles à l'œil nu, est typiquement onirique. A cette époque, il était certes matériellement possible de réaliser des agrandissements de photographies, dont la résolution permettait de discerner une foule de détails invisibles à l'œil nu sur un tirage normal, mais la perception évoquée dans ce passage est plutôt de type ubiquitaire, point que nous analyserons plus loin. La scène rêvée se présente comme une mise en abyme intermédiaire de la situation romanesque : le texte « réfléchit » sous forme photographique un point nodal de la trame narrative, qui va permettre de comprendre la situation et contribuer à la résolution de l'intrigue. La photographie et le texte sont reliés par l'image de la « toile », qui peut aussi représenter le « tissage » que constitue le texte.

Après s'être remémoré son rêve, Labbé revient à la réalité ; l'image projetée retrouve son format normal, et le bâton redevient stylo. La vision panoramique s'est réduite, et le meurtrier revient à son projet :

La dixième... Il pointait les photographies du bout de son stylo, comme il l'avait fait dans le rêve avec son bâton.

[...]

La dernière, de celles qui avaient quitté la ville, habitait Lyon, c'est tout ce qu'il en savait.

Restaient sept, outre Mathilde, et cela faisait le compte, car il n'était pas question de la religieuse de la photo qui s'appelait Mère Sainte-Joséphine et qui était morte depuis longtemps.²⁰³

Une des pensionnaires est rentrée dans les ordres pour devenir Mère Sainte-Ursule, et Labbé va l'exclure de sa « série », car la religieuse ne représente aucun danger pour lui :

Celle-là était en quelque sorte *passée de la photographie au couvent*. Elle ne s'était pas donné la peine de vivre, ni seulement

²⁰² *Ibid.*, p. 501.

²⁰³ *Ibid.*

d'essayer, et pourtant elle était riche, elle avait des frères et sœurs qui avaient fait leur chemin dans le monde.²⁰⁴

Dans cet extrait, la photographie représente la non-vie : aux yeux de Labbé, la religieuse est passé d'un état virtuel à un autre, à la manière d'un embryon qui serait mort avant de voir le jour. Nous touchons ici à un aspect de la photographie qui est souvent mentionné par les critiques : il s'agit de la photographie en tant que représentation de ce qui « a été », et qui est mort. Dans le cas de la religieuse, on peut même affirmer qu'elle n'a jamais eu l'occasion d'exister réellement, étant passée d'un lieu de mort à un autre.

C'est à cet endroit critique que Labbé va commettre une erreur qui va bousculer son plan. Il réalise qu'il n'a plus besoin de tuer sept femmes comme il l'a annoncé, car Mère Sainte-Ursule ne vient jamais dans sa maison le 24 décembre, elle reste définitivement cloîtrée. Elle peut être considérée comme enterrée vivante. A cause de cette personne qui n'a jamais existé qu'à l'état photographique ou monacal, les idées de Labbé s'embrouillent et il ne sait plus comment continuer sa série de meurtres, car en fait il pourrait l'arrêter s'il n'avait pas annoncé sept crimes. Plus tard, il s'enivre, et ses idées se télescopent davantage. Même la photographie, son point de départ, n'est plus à même de lui fournir une image claire de la situation :

Il crut se remettre d'aplomb, s'obliger à penser plus calmement en allant chercher la photographie, mais ces visages de jeunes filles, figés dans une expression artificielle, n'éveillaient plus chez lui aucune résonance.²⁰⁵

Dans sa confusion, il assassinera une femme qui ne figurait pas sur la photographie, Mme Berthe, manifestement sans aucun motif, et se livre presque volontairement à la police. Dans ce roman, la photographie de groupe, prise dans un passé où étaient réunies des personnes qui sont décédées ou qui vont mourir, ou qui n'ont jamais vraiment « vécu », est utilisée comme principal point de référence, à partir duquel se déroule l'intrigue. Le cliché fonctionne comme un point central, un plexus d'où rayonnent les différents meurtres, commis sur les différentes victimes. Dès que cette machinerie s'enraie, à cause d'une erreur dans la série, d'un vice de reproduction, la photographie perd sa valeur référentielle et impose littéralement ; du même coup, le roman se termine par l'échec de l'assassin.

Dans *Pietr le Letton*, roman paru en 1931 et considéré comme le premier « Maigret », la photographie est appelée à jouer un rôle majeur. Dès le début

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 504.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 514.

du récit, Maigret suit les déplacements de Pietr le Letton, criminel notoire, à distance à partir de son bureau, par l'intermédiaire de dépêches rédigées en « polcod », un code secret servant aux polices des différents pays à communiquer par télégraphe. Une dépêche en provenance de Copenhague est particulièrement intéressante et contient une description détaillée du bandit :

Sûreté Paris.

Pietr le Letton. 32 169 01512 0224 0225 02732 03116 03233 03243 03225 03415 03522 04115 04144 04147 05221 ... etc.

Cette fois, il se donna la peine de traduire à voix haute et même de répéter à plusieurs reprises, comme un écolier qui récite une leçon :

- Signalement de Pietr le Letton : âge apparent 32 ans, taille 169, sinus dos rectiligne, base horizontale, saillie grande limite, particularité cloison non apparente, oreille bordure originelle, grand lobe, traversé limite et dimension petite limite, antitragus saillant, limite pli inférieur vexe, limite forme, rectiligne, limite particularité sillons séparés, orthognate [sic] supérieur, face longue, biconcave, sourcils clairsemés blond clair, lèvre inférieure proéminente, épaisseur grande inférieure pendante, cou long, auréole jaune moyen, périphérie intermédiaire verdâtre moyen, cheveux blond clair.

C'était le *portrait parlé* de Pietr le Letton, aussi éloquent pour le commissaire qu'une photographie. Les grands traits s'en dessinaient d'abord : un homme petit, mince, jeune, aux cheveux très clairs, aux sourcils blonds et rares, aux yeux verdâtres, au long cou.

Maigret connaissait en outre les *moindres* détails de l'oreille, ce qui lui permettait, dans la foule, et même si Pietr le Letton était maquillé, de le repérer à coup sûr.²⁰⁶

La dominante anatomique du lexique utilisé suggère que ce portrait est extrait d'une fiche anthropométrique issue des dossiers de la police scientifique. Grâce à cette foule de détails d'une extrême précision, Simenon pratique une sorte de « raccourci » : au lieu de développer de longues périodes descriptives, de type balzacien, il fournit au lecteur tous les éléments dont celui-ci aura besoin, et parmi lesquels il pourra opérer un choix, afin de se composer lui-même son image du suspect ; par la même occasion, le romancier innove et introduit une intéressante variante de la technique

²⁰⁶ *Pietr le Letton, TS, T. 16, p. 366.*

descriptive, tout en restant dans le registre criminel. En outre, cette façon de présenter ce que Philippe Hamon nomme une « image à lire »²⁰⁷ renoue parfaitement avec la tradition réaliste, car à l'époque où le roman est publié, la transmission télégraphique de photographies n'est pas encore très répandue²⁰⁸. Du point de vue de la théorie intermédiaire, on peut souligner que le texte représente une photographie, mais sous forme de texte codé, destiné à être oralisé. Il s'agit d'une double inclusion. Dans ce « portrait parlé », la couleur des cheveux n'est mentionnée qu'à la fin, fait inhabituel. Le petit résumé ajouté à la fin semble redondant, mais il est certainement destiné directement au lecteur, afin que celui-ci puisse se faire une idée globale, rapide, sans se perdre dans tous les détails. Le détail de l'oreille, qui devient un « indice », au sens policier mais aussi au sens sémiotique du terme, pourrait être considéré comme le « punctum » barthésien de cette photographie virtuelle pour Maigret²⁰⁹. Il convient également de relever que de nos jours, lorsqu'on envoie par courrier électronique une photographie en « fichier attaché », il se peut que les différents « pixels » de la photographie ne soient pas correctement lus au niveau du terminal, et dès lors l'image s'affiche en code binaire, ressemblant à s'y tromper au « polcod » évoqué plus haut. Dans ce roman, le personnage de Maigret effectue en fait ce que l'ordinateur exécute de nos jours : il synthétise la somme des points graphiques reçus en image lisible par l'œil humain.

Simenon utilise dans *Pedigree* une variante de cette « photographie virtuelle », fonctionnant comme une métaphore photographique. Une voix narrative impersonnelle relate l'activité urbaine :

La ville est vide, *plate comme une carte postale* à un sou ; on la dirait, elle aussi, *en noir et blanc*, à peine rehaussée d'un lavis rose bonbon du côté du couchant.²¹⁰

Un peu plus loin, la métaphore est filée :

²⁰⁷ Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, Corti, 2001, p. 41.

²⁰⁸ Le « bélinographe », ancêtre du « fax » (facsimilé), fonctionnait en France dès 1910, et pouvait transmettre des photographies de presse aux journaux. Toutefois, il fallait s'équiper de laboratoires et de dispositifs coûteux, et la police semble n'avoir été équipée que bien plus tard.

²⁰⁹ Roland Barthes distingue le *studium* et le *punctum*. Le *studium* représente l'intérêt général, le goût, « l'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité », dont on peut témoigner pour la photographie. Le *punctum* est synonyme de « piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est le hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne). » Voir Roland Barthes, *La Chambre Claire*, Paris, Etoile, Gallimard, Seuil, 1980, p. 48-49.

²¹⁰ *Pedigree*, TS, T. 2, p. 526.

On marche vite. On s'arrête. On repart. On est gêné, on ne sait pas pourquoi, peut-être à cause de l'étendue des trottoirs, du boulevard, de cet univers inoccupé, de ce *silence* qu'on dérange, et les gens, sans le vouloir, *prennent des poses comme chez le photographe*, les hommes rajustent leur cravate, sortent un centimètre de manchette, marchent pour la postérité.²¹¹

Les caractéristiques du cadre se transmettent à son contenu, par proximité, par contagion : une fois la ville perçue comme une photographie par un narrateur-photographe extérieur, cet aplatissement implique un emprisonnement des citoyens dans l'univers bidimensionnel que constitue la carte postale. Les passants sont littéralement écrasés comme des mouches sur une vitre, et leur vie n'est qu'une illusion en noir et blanc. La ville et ses habitants sont comme morts, figés dans une photographie insérée entre les pages du livre. Ils ont une vague conscience que leur « pose » est sur le point d'être fixée pour une obscure « postérité », mais ils ne voient pas celui qui est en train de les observer en lisant le texte. Notons par ailleurs que les premières phrases suggèrent les mouvements saccadés qui caractérisent le cinéma muet. Cette impression est encore renforcée par la mention du « silence ».

Revenons au roman *Pietr le Letton*. Grâce au « portrait parlé » et à la photographie virtuelle qu'il représente, le commissaire reconnaît tout de suite le bandit à la gare du Nord :

Maigret ne s'agita pas. Il visa l'oreille. Cela lui suffit.²¹²

Le verbe suffire semble confirmer notre hypothèse du *punctum* dans cette image. Le verbe viser est dans ce contexte assez significatif. Il revêt une connotation à la fois optique et balistique. La photographie a, d'une façon générale, emprunté une partie de son vocabulaire au champ lexical du tir. On « charge » son appareil, puis on « vise » avant de « tirer », verbe qu'affectionnait Cartier-Bresson. Les Anglais emploient le verbe « to shoot », et les Allemands « schießen », pour la prise d'une photographie. Dans les musées de la photographie on peut voir des appareils qui possèdent la forme de pistolets. Le dispositif qu'avait construit Muybridge pour réaliser des « chronophotographies » du vol des pigeons ressemblait à s'y méprendre à un fusil de chasse. Être « pris » en photo peut être perçu comme une agression, ou un vol, si l'opérateur est peu discret. Le comportement des paparazzi est d'ailleurs très souvent teinté d'une agressivité revendiquée. Mais la

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Ibid.*, p. 367.

correspondance entre la photographie et le tir remonte bien plus haut, et touche au domaine de la mort : faire passer une personne à l'état de photographie peut revenir à la tuer, la représenter comme elle « a été » et comme elle n'est plus, ou encore la représenter comme figée, immobile et hors du temps, éternelle dans la mort, momifiée. L'utérus et la chambre noire peuvent aussi représenter la mort, l'état d'inconscience, non seulement avant la vie, mais également après la vie, dans l'obscurité. Dans certaines cultures on a enterré les morts dans des jarres, en position fœtale. Dans ce cas, faire entrer quelqu'un « dans la boîte » revient à l'enfermer dans un cercueil.

Dans *Pietr le Letton*, la photographie en tant que telle occupe une place importante dans le déroulement de l'intrigue. Au début, l'escroc recherché apparaît sous divers déguisements, et la police a du mal à le reconnaître. On le trouve d'abord assassiné dans un train, et peu après dans un hôtel avec des hôtes de marque, les Mortimer-Levingston. Plus loin, il réapparaît en d'autres endroits, chaque fois sous un aspect différent. Au fil de ses apparitions, les crimes se multiplient. C'est à partir du moment où Maigret trouve une ancienne photographie qu'il comprend peu à peu ce qui s'est passé. En effet, il existe deux « versions » de Pietr, car il a un frère jumeau qui joue sur la ressemblance. Maigret met un certain temps à trouver cette photographie ; au départ il ne dispose que d'une enveloppe qui porte la trace, l'empreinte d'un cliché qu'elle a contenu. On peut lire, en négatif, le nom et l'adresse d'un photographe de Fécamp. Du point de vue de l'intermédialité le lecteur assiste dès lors à une autoreprésentation, sur un mode à la fois indiciel et iconique, de la photographie : empreinte elle-même, elle laisse son « empreinte » trahissant son existence, et permettant de « retracer » le chemin parcouru depuis sa disparition. Maigret se rend dans cette ville et retrouve le photographe. Ce Moutet est décrit comme un « homme chétif et décoloré » - on pourrait dire comme sur une photographie en noir et blanc, les tons de gris s'étant transmis par mimétisme de la photographie à son opérateur. La femme du photographe est une « belle Normande »²¹³, comme dans le roman de Zola, *Le Ventre de Paris*. Maigret demande à Moutet quelle photographie l'enveloppe avait contenue. Son interlocuteur met longtemps à répondre :

Il fallut arracher les mots au photographe les uns après les autres, penser à sa place.²¹⁴

Ce photographe n'est qu'une machine, une boîte noire, qui se limite à reproduire sérieusement des fragments de réalité, des « tirages », et qui ne raisonne pas. La révélation est un processus laborieux, il faut à Maigret une

²¹³ *Pietr le Letton*, p. 382.

²¹⁴ *Ibid.*

patience de policier - et de photographe. Moutet mettra un quart d'heure à se rappeler qu'il conserve dans un album un exemplaire de tous les portraits qu'il a exécutés jusqu'à ce jour. Il mémorise, mais ne pense pas, ou pas vite, et sa mémoire est lente. Finalement, il trouve la bonne photographie, qui « s'encartait exactement dans l'enveloppe »²¹⁵. Sur le cliché, le photographe reconnaît une certaine Madame Swaan, ce qui va faire avancer l'enquête, car cette femme est étroitement liée au Letton. L'enveloppe qu'a apportée Moutet contient encore d'autres photographies, ainsi qu'un diplôme. Sur les photographies, on peut voir la famille du Letton, et tout particulièrement la maison de son père, le tailleur Max Johansson, et son épouse, qui fixe l'objectif, et qui semble ainsi observer le lecteur. Les images sont en noir et blanc : les maisons y sont « badigeonnées de blanc cru sur lequel se dessinaient, aiguës, les lignes noires des fenêtres »²¹⁶, et le tailleur est décrit comme étant « petit, grisâtre et terne »²¹⁷, presque comme Moutet. Les rues et les maisons sont décrites jusque dans les plus petits détails, exactement comme si on inspectait les photographies à la loupe ou si on était en présence d'un agrandissement. Maigret – et avec lui le lecteur, puisque le romancier a opté pour la narration en « focalisation interne », - commence à comprendre la situation, lorsqu'il voit deux gamins assis devant leurs parents :

Devant eux, enfin, deux enfants qui se tenaient par la main. C'étaient deux garçons de six à huit ans, avec des pantalons descendant à mi-mollet, des bas *noirs*, des cols marins *blancs* brodés et des parements aux poignets.

Même âge ! Même taille ! Une ressemblance frappante, entre eux et avec le tailleur.

Il était impossible, pourtant, de ne pas remarquer la différence qui s'avérait entre leurs caractères.

L'un avait une expression décidée, fixait l'appareil d'un air agressif, avec une sorte de défi.

L'autre regardait son frère à la dérobée Il le regardait avec confiance, avec admiration.

Le nom de l'opérateur se lisait en creux : *K. Akel, à Pskov.*²¹⁸

Cette description – en noir et blanc - des frères jumeaux constitue la clé majeure du roman. Ils ne se ressemblent pas seulement entre eux, ils ressemblent également à leur père, le tailleur, dont ils représentent une sorte

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*, p. 434.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.*

de double « tirage ». La ressemblance physique couplée à la dissemblance morale va constituer le moteur de l'intrigue. En fait, cette photographie permet un regard quasi psychanalytique vers le passé, vers l'origine de la cascade d'évènements auxquels Maigret est confronté depuis le début. Avec ce cliché, le lecteur opère une anamnèse jusqu'à l'embryon, jusqu'à l'*arché* de l'intrigue. Comme souvent sur les « images à lire » de Simenon, un des sujets regarde le lecteur, pendant qu'il est observé par quelqu'un d'autre. Ici, il s'agit de Pietr, qui a l'air de provoquer Maigret, jusque depuis le passé où la photographie l'a fixé. L'ensemble des vecteurs optiques compose une figure triangulaire dont l'un des sommets est constitué par le lecteur, momentanément englobé dans la diégèse par le regard du photographié. Du lecteur, le texte fait un acteur. Cette technique descriptive, qui s'apparente à ce que Genette décrit comme une métalepse narrative²¹⁹, facilite et renforce l'identification du lecteur au héros, en le faisant participer à l'action sans qu'il s'en aperçoive forcément, et représente certainement un facteur important du succès de Simenon. Au moment où le tirage a été effectué, l'image captée s'est fixée définitivement sur le papier, et l'identité de l'opérateur y a été imprimée avant ou après ; cette double inscription dans l'espace – l'espace rectangulaire de l'image ainsi que l'espace géographique, le lieu de sa production (la Russie) – confère à cette photographie un caractère doublement indiciel. L'impression « en creux » du nom de l'opérateur sur le support papier, à la manière d'un gaufrage appliqué par un cachet notarial, confère à l'indication un caractère indélébile, gage d'authenticité dans une enquête où jusqu'ici régnaient la confusion et l'incertitude, et où les identités fluctuaient d'un chapitre à l'autre. A présent, on est à la source, et on tient du concret, une empreinte certificative attestant la véracité à la fois du texte et de l'image.

Une seconde photographie vient confirmer les indications que comporte la première:

²¹⁹ Etymologiquement, la *métalepse* consiste, selon Genette, à « prendre (raconter) en changeant de niveau ». La métalepse narrative est définie comme le « passage d'un niveau narratif à l'autre », afin d'introduire « dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation », ou encore comme une transgression jouant « sur la double temporalité de l'histoire et de la narration », c'est-à-dire le franchissement de la « frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte ». Il souligne notamment l'inquiétude de Borges à ce sujet, qui craint que le lecteur et le narrateur puissent devenir des personnages fictifs d'un récit plus global (Gérard Genette, *op.cit.*, pp. 243-246.). Paul Watzlawick décrit un franchissement analogue des frontières « logiques », en termes de « changement 1 » et « changement 2 ». Par exemple, chez un rêveur en proie à un cauchemar, le changement 1 correspond à la recherche d'une solution à l'intérieur du cauchemar : fuir, se défendre, se cacher, etc. Le changement 2 équivaut à se réveiller et à prendre conscience du cauchemar ; il s'agit d'un « changement de changement » (Paul Watzlawick, John Weakland, Richard Fisch, *Changements. Paradoxes et psychothérapie*, Paris, Seuil, 1975, p. 28).

La seconde photo était plus grande et plus significative. Elle avait été prise au cours d'un banquet. Trois *longues tables en perspective*, couvertes d'assiettes et de bouteilles, avec, *au fond*, contre un mur *gris*, une panoplie composée de six drapeaux, d'un écusson dont on distinguait mal le détail, de deux épées croisées et d'un cor de chasse.²²⁰

Les indications spatiales confèrent à cette photographie, décrite elle aussi en termes de tons de gris, une certaine profondeur, grâce aux lignes de fuite que le lecteur peut facilement se représenter. Il peut mentalement pénétrer dans l'espace de l'image, non par l'intermédiaire d'un regard qui l'interpelle, mais cette fois par la représentation stéréoscopique des lignes et des masses, telles que la peinture sait les représenter depuis la Renaissance. En outre, la photographie décrite comporte des éléments symboliques qui renvoient à leur tour au passé et qui contribuent à expliciter le contexte. La mention expresse de la « perspective » indique que l'auteur est bien familiarisé avec les caractéristiques de l'image.

L'effet spatial est encore renforcé par l'animation de l'espace ressenti ; en effet, la photographie est animée, les tables sont occupées par de jeunes invités :

Les convives étaient des étudiants de dix-sept à vingt ans qui portaient une casquette à visière étroite, à liseré *d'argent*, dont la coiffe de velours *devait être de ce vert livide* que les Allemands et leurs voisins du Nord affectionnent.

Les cheveux étaient coupés court. La plupart des visages avaient les traits très dessinés.

Les uns souriaient sans arrière-pensée à l'objectif. D'autres tendaient leur chope de bière, d'un curieux modèle, en bois travaillé. Quelques-uns avaient les yeux fermés, par la faute du magnésium.

Au milieu de la table, bien en évidence, se dressait une ardoise sur laquelle était écrit :

*Corporation Ugala
Tartu*

Il s'agissait d'une de ces sociétés que les étudiants constituent dans toutes les universités du monde.²²¹

²²⁰ *Pietr le Letton*, p. 434.

²²¹ *Ibid.*

Grâce à ces indices spatiaux et à ces lignes convergentes, le lecteur n'a plus l'impression de lire la description d'une photographie, mais plutôt la description directe, immédiate, de la salle même. L'étape bidimensionnelle de la photographie est omise, sautée, et le lecteur passe directement dans la diégèse seconde, enchâssée dans la première. Il ne regarde plus une image, il regarde directement son référent, comme s'il se trouvait dans cet espace. L'hypotypose a tendance à faire place à l'ekphrasis.

La description de la photographie comporte une couleur, mais l'emploi du verbe « devoir » souligne que l'image est en noir et blanc, car la couleur doit être supposée, inférée par l'observateur. La remarque sur l'éblouissement causé par le magnésium du flash est très réaliste et ajoute à la scène une touche de véracité. L'indication du nom et du lieu de la corporation estudiantine renforce le caractère intermédial : le texte du roman décrit une photographie dans le champ de laquelle un autre texte, mis en abyme, fournit des indications sur l'image qui l'enchâsse ; un média renvoie à l'autre, tout comme les étudiants regardent le lecteur qui les observe, dans un jeu de miroirs des référents respectifs. La description de la photographie continue ; on peut y voir l'un des jeunes gens se distinguer de tous les autres par son crâne rasé, qui donne « un relief particulier à sa physionomie »²²², son habit noir et son gilet blanc. Il porte un large ruban, comme insigne présidentiel de la corporation :

Chose curieuse, tandis que la majorité des assistants étaient tournés vers le photographe, les plus timides regardaient d'instinct le jeune chef.

Et celui qui le contemplait avec le plus d'insistance était son sosie, assis près de lui, se démanchant le cou pour ne pas le perdre de vue.

L'étudiant au grand cordon et l'étudiant qui le dévorait du regard étaient sans contredit les deux gamins de la maison de Pskov, les fils du tailleur Johansson.

Le diplôme était en latin, sur parchemin, imitant un document ancien. A grand renfort de formules archaïques, il sacrait un certain Hans Johansson, étudiant en philosophie, Compagnon de la corporation Ugala.

Et comme signature, on lisait : *Le Grand Maître de la corporation, Pietr Johansson.*²²³

²²² *Ibid.*, p. 435.

²²³ *Ibid.* Souligné par Simenon.

Cette photographie montre les frères jumeaux à une période plus tardive de leur vie ; toutefois, le champ lexical de l'*archè* (« latin », « parchemin », « ancien », « archaïques ») suggère qu'on se trouve toujours à l'origine, à la source du récit et de la série de problèmes qui vont en découler. La photographie comporte le même type d'enchâssement que précédemment, le texte et l'image s'expliquant mutuellement, dans une complémentarité intermédiaire. Peu à peu, le lecteur conçoit que dans ce couple gémele Pietr, le « jeune chef », est le dominant, et Hans, le dominé, cela depuis leur enfance. Plus tard, on comprendra mieux que Hans ait assassiné Pietr, car il ne pouvait plus supporter le rapport de domination, et aussi parce que Pietr avait épousé Berthe, la fiancée de Hans. L'assassinat avait eu lieu dans le train de Bruxelles à Paris, et Hans s'était depuis lors fait passer pour son frère.

L'enveloppe inspectée par Maigret contient encore d'autres photographies, ainsi que des lettres. Les photographies sont signées d'un commerçant de Vilna. L'une d'elles représente « une Juive d'une cinquantaine d'années »²²⁴, qui ressemble à Anna Gorskine, la maîtresse actuelle de Pietr. Une autre photographie montre la même personne à l'âge de seize ans. Les lettres, écrites en russe, seront traduites plus tard au commissariat, et révèlent des détails que les photographies ne pouvaient représenter. De nouveau, le texte apparaît comme complémentaire de l'image. Maigret sait également lire le futur dans cette photographie, mais *a posteriori* :

C'est terriblement éloquent, des photos comme celle-là ! [...] On se demande comment les parents, les professeurs qui les ont vus n'ont pas deviné d'un seul coup d'œil la destinée des personnages.²²⁵

C'est au juge qu'il adresse cette phrase, avant de relater ce qui est arrivé à différents personnages présents sur le cliché. Notons qu'ici la photographie ne se limite pas au présent ou au passé : elle pointe également vers le futur, d'une certaine manière. Elle a quelque chose de fatal, qui relève du « c'était écrit ».

Plus loin dans le roman, lorsque le commissaire rencontre Hans Johansson, il reconnaît, en palimpseste, l'enfant de la première photographie :

Il n'avait pas de moustaches. C'était la tête inquiète de Fédor Yourovitch, la tête du petit garçon de Pskov qui dévorait son frère

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*, p. 442.

des yeux. Mais les prunelles, encore que du même gris trouble, avaient une fixité cruelle.²²⁶

A la fin du roman, le Letton, alias Hans, alias Fédor, demande à Maigret de lui montrer la photographie :

Le Letton la regarda comme un halluciné. Le commissaire la voyait à l'envers, mais il percevait l'admiration du plus blond des gamins pour son frère.²²⁷

Nous avons vu à deux reprises la description d'un même personnage à l'aide de photographies prises à des époques différentes de sa vie. Cette technique permet de montrer l'évolution physique et morale du personnage, et lui confère une certaine « épaisseur », une dimension temporelle, grâce à cette étude diachronique par « tranches » de vie, conservées par la photographie.

Nous pouvons affirmer que dans *Pietr le Letton*, la photographie joue un rôle d'adjuvant dans le schéma actantiel proppien. Nous allons voir à présent un rôle analogue dans *L'Enterrement de Monsieur Bouvet*.

Comme nous l'avons vu dans notre chapitre initial sur le réalisme, Monsieur Bouvet meurt subitement en feuilletant les images d'un bouquiniste sur un quai de la Seine. Un étudiant américain a photographié la scène presque par hasard. Comme on croit M. Bouvet sans famille, on publie cette photographie dans tous les journaux, suite à quoi une certaine Mrs Marsh vient voir l'inspecteur Beaupère et prétend être l'épouse du mort, Samuel Marsh, qu'elle aurait perdu de vue depuis vingt ans. Tout le monde semble se réjouir du réflexe de l'étudiant américain :

Sans cette photographie-là, que personne n'avait prévue, à laquelle M. Bouvet n'avait certainement jamais pu penser, les choses se seraient passées autrement et, maintenant, ce serait déjà presque fini.²²⁸

Cette remarque, derrière laquelle on croit percevoir la voix du romancier, indique bien que la photographie revêt le statut d'adjuvant dans le système narratif. Par la suite, l'enquête se complique, car Beaupère, bien informé, apprend que l'identité de Mrs Marsh est fausse. Une Madame Lair se présente à lui et prétend être la sœur du mort, qui se nommerait Gaston Lamblot. Au fil

²²⁶ *Ibid.*, p. 449.

²²⁷ *Ibid.*, p. 459.

²²⁸ *L'Enterrement de Monsieur Bouvet*, p. 359.

des rebondissements, l'enterrement du mort est retardé. La police va jusqu'à procéder à une mise en scène où le cadavre est placé en position assise, bien vêtu et maquillé, afin d'en faire des photographies où il paraît vivant. Ce passage renvoie au phénomène croissant du trucage photographique, opéré pour obtenir ou pour falsifier de l'information. En face de l'immeuble où habitait Bouvet la police arrête un individu suspect, que la concierge prend pour un « Boche », mais qui en réalité est un agent de l'Intelligence Service et qui se nomme O'Brien. Il est venu prévenir M. Bouvet, qui en réalité est l'agent Corsico ayant travaillé pour l'Angleterre et l'Espagne lors de la guerre de 14-18, et qu'il sait recherché par la Gestapo. Il explique aux enquêteurs que Corsico était en mesure de fournir aux Anglais « la photographie de tous les documents passant par le coffre-fort de l'ambassade d'Allemagne »²²⁹, à l'époque où il était le valet de chambre de l'ambassadeur et pouvait prendre des clichés sans trop de risques. Toutefois, il exigeait la somme de « mille livres sterling en or pour chaque photographie »²³⁰. Une fois la vraie identité de Bouvet dévoilée, on peut enfin procéder à l'enterrement.

Dans ce roman, la photographie revêt un rôle ambivalent : d'un côté elle facilite la recherche et la collecte d'informations par sa diffusion massive dans la presse écrite, mais de l'autre, cette diffusion ouvre la porte à tous les abus et impostures qui brouillent l'enquête, mais qui permettent de maintenir le suspense, d'un rebondissement à l'autre. « L'enterrement » de Monsieur Bouvet représente du même coup les différentes identités que le mort peut revêtir ; le personnage, disparaissant derrière ses noms et ses avatars, représente ainsi les virtualités de la photographie.

Dans *La Fenêtre des Rouet*, Madame Rouet, passant en revue les photographies de son fils, porte son regard vers différentes étapes qu'il a parcourues, et elle regrette d'avoir compris trop tard comment il allait évoluer :

Au mur, devant elle, pendait un portrait de son fils, à cinq ou six ans, coiffé d'un chapeau de paille, les deux mains sur un cerceau. Était-elle seule à ne pas avoir compris, dès cette époque, que ce n'était pas un garçon comme les autres, mais un échantillon raté, un être flou, inconsistant ? Et sur cette autre photographie où, jeune homme, il essayait de regarder devant lui en prenant un air brave, n'était-il pas évident qu'il ne fournirait jamais une vie comme tout le monde et que rien n'arracherait à son incurable mélancolie ?²³¹

²²⁹ *Ibid.*, p. 403.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *La Fenêtre des Rouet*, TS, T. 1, p. 75.

Madame Rouet comprend après coup que son fils « essayait » de regarder devant lui et qu'il n'y réussirait pas. Tout comme Maigret, qui dans *Pietr le Letton*, se demandait comment les personnes ayant côtoyé le Letton n'avaient pas pu prédire son évolution, dans ce passage, la photographie indique qu'on aurait pu prévoir la destinée du fils si on avait su décoder les signes apparus déjà très tôt sur son visage. Elle représente donc une voie potentielle que l'intrigue aurait pu emprunter à cette bifurcation et renforce l'effet de gâchis, de perte définitive qu'éprouve Madame Rouet. Tout comme Maigret, elle sait à présent « lire » le visage, mais il est trop tard.²³²

Dans *Lettre à mon juge*, le narrateur fouille dans le passé de son amante Martine et tente de reconstituer tout le déroulement de sa vie. Il désire découvrir sa vraie personnalité : « il fallait que je la fouille dans ses moindres recoins »²³³. Il visite tous les endroits qu'elle a fréquentés, il consulte ses anciens cahiers et lit ses compositions, et c'est la photographie qui l'aidera dans cette quête qui s'apparente à une réelle anamnèse :

J'ai vu ses photographies à tous les âges, photographies de fin d'année, à l'école, avec les élèves dont je connais les noms, photographies de famille, à la campagne, oncles, tantes, cousins qui me sont devenus plus familiers que ma propre famille.²³⁴

Il arrive à retracer toute l'histoire personnelle de Martine : « C'était comme un chapelet que je dévidais peu à peu »²³⁵ – on pourrait dire aussi : comme un film dont je déroule progressivement la pellicule. Il y a en fait deux Martine : l'ancienne et la nouvelle. Celle qu'il aime, c'est « la plus ancienne », la « petite fille de jadis »²³⁶, qu'il est arrivé à découvrir sous la façade actuelle. C'est ce qu'il nomme un « grand nettoyage »²³⁷, après avoir lu quelques ouvrages de psychanalyse. Grâce à la photographie, il assiste à la transfiguration de son amante :

²³² La divination par utilisation de surfaces réfléchissantes a été étudiée par Jurgis Baltrušaitis (*Le Miroir*, Elmayan, Le Seuil, 1978). Max Milner résume les différentes formes qu'elle a pu prendre, selon le support : la catoptromancie, l'hydromancie, la lécanomancie, la gastromancie, la crastallomancie, et l'onychomancie (Max Milner, *La fantasmagorie. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1982, p. 95).

²³³ *Lettre à mon juge*, TS, T. 1, p. 740.

²³⁴ *Ibid.*, p. 741.

²³⁵ *Ibid.*, p. 742.

²³⁶ *Ibid.*, p. 745.

²³⁷ *Ibid.*

Je voyais naître peu à peu une autre qui ressemblait chaque jour davantage à une petite photo de ses seize ans qu'elle m'avait donnée.²³⁸

La photographie sert ici de point de référence, de repère visuel à atteindre. Elle s'inscrit dans un cadre général de révélation. Elle est à la fois révélée et révélatrice, trempée dans le « bain révélateur » du texte qui coule.

Dans *La mort de Belle*, les journaux publient des photographies de choc, le lendemain de la découverte du crime : d'abord une de la maison des Ashby, une de Belle et une de sa chambre, où on l'a trouvée étranglée. Spencer Ashby est en colère, car à l'intérieur d'un journal figure une photographie de lui dans son cagibi, et une croix, tracée à la main sur le cliché, indique l'endroit où Belle Sherman s'était trouvée juste avant de disparaître. Le reporter n'a pas tenu sa promesse de détruire cette photographie prise à l'improviste. En outre, il suggère à ses lecteurs sa propre interprétation de la situation, en rapprochant, sur la photographie, deux éléments dont la relation logique ne sera jamais établie. Ceci pose le problème de la falsification de documents photographiques par les médias. Très rapidement, les passants se mettent à toiser Ashby, et le marchand de journaux « le mangeait des yeux, comme si, depuis la veille, il était devenu un personnage d'une autre essence »²³⁹. Cette publication, qui évoque le problème des paparazzi, contribue à faire peser les soupçons sur Ashby, dans la bourgade new-yorkaise qu'il habite. D'ailleurs, la façade de sa maison sera goudronnée d'un grand M, pour « murderer », ce qui constitue un clin d'œil intermédiaire vers le cinéma²⁴⁰. Les enfants du voisinage se mettent à le toiser avec méfiance. Peu à peu, il se sent exclu de la communauté, et c'est ce sentiment qui contribuera à lui faire commettre réellement un crime.

Dans *Les Complices*, le rapport est inversé, car le protagoniste, Joseph Lambert, a provoqué un accident d'autocar dans lequel une quarantaine d'enfants périssent carbonisés. Lambert, accompagné de sa secrétaire Edmonde Pampin, commet un délit de fuite. Elle ne le dénonce pas, et ni l'enquête de la police ni celle de la compagnie d'assurance de l'autocar ne réussissent à identifier le responsable de l'accident. Accablé par son secret en plus de ses autres problèmes relationnels, Lambert se suicide. Au début du récit, le journal local affiche dans ses vitrines des photographies de l'accident, accompagnées d'un texte explicatif, ainsi que de la liste des noms des

²³⁸ *Ibid.*, p. 746.

²³⁹ *La Mort de Belle*, TS, T. 6, p. 45.

²⁴⁰ Il s'agit manifestement d'une allusion au film 'M' (*Murderer Among Us*) de Fritz Lang, paru en 1931. *La Mort de Belle* fut publié en 1952. Dans le film, le suspect est tout aussi innocent qu'Ashby dans le roman.

victimes, le texte et l'image s'expliquant mutuellement. La série de photographies fonctionne comme un roman-photo, où une image renvoie à l'autre. Une photographie a été agrandie et porte un « titre » :

Schéma de l'accident.

C'était simplement la route sur laquelle la pluie, en *diluant la poussière*, avait formé une *couche presque plastique*. On y voyait les *empreintes* des pneus [sic] de la traction-avant et on pouvait *retracer son parcours*, suivre aussi les *empreintes* plus larges et plus *en relief* de l'autocar fonçant vers l'arbre dont une autre photographie montrait la blessure.

On savait donc désormais qu'une fois en face du Château-Roisin, l'automobiliste n'avait pas suivi la grand-route mais avait tourné à droite en direction de la Galinière. Les gendarmes, ou les policiers, n'avaient eu qu'à *suivre le tracé sur l'asphalte*. Jusqu'où cela les avait-il conduits ? Le chemin de la Galinière n'était *pas recouvert du même enduit*, mais d'une *matière granuleuse*. La pluie y avait-elle effacé *le sillon des pneus* avant qu'on songe à le relever ?²⁴¹

Sur cette « image à lire », nous retrouvons tous les composants de « l'indice ». Les marques de pneus *retracent* la trajectoire des deux véhicules, du moins jusqu'au chemin de la Galinière. Le dessin, en deux dimensions, a conservé la succession des mouvements de l'accident et se lit comme un récit, gravé sur la route dans toute sa temporalité. Il s'y ajoute une troisième dimension, car les traces de l'autocar sont « plus en relief » que celles laissées par la voiture. Chaque point, chaque état des différents déplacements a été conservé par l'asphalte et l'arbre ; la succession de points donne aux enquêteurs, professionnels de la trace, de l'empreinte et de l'indice, tout comme le sont les photographes, l'image globale de l'évolution des deux véhicules.

Dans le corpus photographique de Simenon, on trouve quelques clichés où le romancier a fixé la trace, sur une route, d'une voiture qui est loin, à l'arrière-plan ou déjà hors cadre. Ces traces, parallèles au bord de la route, convergeant vers le point de fuite, renforcent l'effet de profondeur, voire d'infini. Parmi les photographies d'exil de Zola, en figure une qui représente des traces de deux voitures sur un chemin non asphalté²⁴². L'une a poursuivi son chemin tout droit, tandis que l'autre l'a dépassée. Les traces de ces deux mouvements sont conservées dans la poussière. Malgré l'absence de la cause, on peut ainsi se figurer, recomposer à l'aide d'une imagerie mentale

²⁴¹ *Les Complices, TS*, T. 8, p. 332.

²⁴² The Norwood Society, *op. cit.*, illustration p. 58.

dynamique, l'évolution des deux voitures qui avaient forcément des vitesses différentes. Les traces se sont croisées, tout comme se sont croisés les axes temporel et spatial, dans cette figure chronotopique. L'empreinte, indice du passage des voitures, est en même temps icône de la photographie : empreinte photonique sur une plaque sensible, la photographie se représente elle-même en représentant l'empreinte d'un mouvement dans la poussière d'un chemin qui figure le temps qui passe.

Dans le passage qui décrit la photographie de l'accident de car, les termes utilisés (la « couche presque plastique », l'« enduit », la matière « granuleuse ») s'apparentent au champ lexical de la photographie, où il est souvent question de couche de gélatino-bromure, et où l'on mentionne parfois le « grain » du papier servant au tirage. En fait, c'est le dispositif photographique qui s'autoreprésente en palimpseste : la route avec sa couche de poussière mouillée garde l'empreinte de l'accident, comme la pellicule gélatinée reçoit et conserve l'impression photonique de l'image captée. Le souvenir des quarante corps brûlés est indirectement conservé par la couche de poussière recouvrant l'asphalte, indiquant la cause et le déroulement de l'holocauste. En termes de sémiotique, la photographie décrite par Simenon revêt un caractère double : elle est à la fois indicielle de l'accident et iconique de la photographie. Du point de vue narratologique, elle figure comme adjuvant de l'enquête, sans toutefois que celle-ci aboutisse. La conservation de la trace ne suffira pas à déterminer qui conduisait la voiture, ce qui explique que Lambert va se suicider et rejoindre les morts de l'accident.

Dans *Les Gens d'en face*, la photographie aide le protagoniste, Adil bey, consul de Turquie en Union Soviétique, à voir plus clair dans ce qui lui arrive et à réaliser qu'il est en danger de mort. Sa secrétaire, Sonia, est chargée par le pouvoir soviétique de l'éliminer. En fouillant dans le sac de Sonia, Adil bey trouve un flacon et des photographies. Il comprend que le flacon contient de l'arsenic et que Sonia est en train de l'empoisonner depuis quelque temps, ce qui explique ses récents malaises. La photographie montre Adil bey jeune, sain et sportif. Sonia la conserve, probablement parce qu'elle est tombée amoureuse de celui qu'elle est chargée d'assassiner. L'image est décrite en détail :

Il regardait maintenant une photographie de lui qu'il venait de trouver et dont il ne se souvenait pas. C'était à Vienne, près du club de tennis. En complet de flanelle grise, la raquette à la main, il s'appuyait du coude à une petite auto de sport que pilotait la fille d'un fonctionnaire des Affaires étrangères. Ils étaient gais, tous les deux, et ils guettaient l'objectif avec un léger sourire.

Il y avait des tulipes dans un parterre sur lequel se profilait l'ombre du frère de la jeune fille, qui maniait l'appareil. C'était si éloquent qu'on devinait, à cette ombre, à ces sourires, les mots :

-Ne bougez pas !

Puis les rires, après le déclic, l'auto en marche, la partie de tennis sur la cendre rouge.²⁴³

Sonia et Adil bey examinent la photographie; leur regard est déictique et invite le lecteur à participer à cet examen : le texte place le lecteur dans la position de quelqu'un qui regarde lui aussi la photographie. L'ombre de l'opérateur joue un rôle important dans ce passage. Simenon a pris de nombreux clichés où son ombre est visible, et pointe vers le sujet. Il peut s'agir d'un oubli dû à sa concentration sur le sujet, mais on ne peut exclure l'hypothèse d'une forme d'autoreprésentation, à la manière de certains peintres qui apparaissent, occasionnellement et discrètement, en abyme dans un coin du tableau. Alfred Hitchcock a repris cette tradition sous une forme cinématographique. Le père d'Anny Duperey a pris des photographies où l'ombre de l'opérateur constitue le motif principal du cliché, et où on peut avoir l'impression que l'ombre prend en photo celui qui est en train de la regarder²⁴⁴. Dans le passage qui nous occupe, le lecteur, placé juste derrière et au-dessus de l'ombre du photographe, est amené à s'y identifier : l'ombre projetée vers le sujet devient la sienne, et c'est lui qui prend la photographie. De ce fait c'est à lui que sourient la jeune fille et le protagoniste, à partir du passé où ils évoluent.

En fait, les personnages, de l'intérieur de leur mise en abyme (« ils guettaient l'objectif »), regardent le lecteur qui participe passagèrement, involontairement à l'action, il devient un des acteurs de cette diégèse enchâssée dans la diégèse principale. Mais la métalepse ne s'arrête pas là : le lecteur, dans son rôle de photographe que vient de lui attribuer l'écrivain (qui de son côté s'est doublement escamoté) se met à parler aux personnages (le terme « *éloquent* » retrouve ici toute sa signification première, *e-loqui*), il les fige et les « prend » en photo. L'injonction, à l'impératif présent, « ne bougez pas », donne vie aux personnages, les inscrit dans la réalité présente, dans l'ici et maintenant, l'instant de la lecture. La voix off devient la voix du lecteur-photographe, et les personnages y réagissent. Il les fait agir, il entre dans le perlocutoire ; de voyeur, il devient co-acteur dans ce cadre, cela sans le vouloir et sans forcément le réaliser consciemment à la première lecture. Par la suite, les sourires (registre visuel) deviennent des rires (registre sonore)

²⁴³ *Les Gens d'en face*, TS, T. 18, p. 707.

²⁴⁴ Voir Anny Duperey, *Le voile noir. Photographies de Lucien Legras*, Paris, Seuil, 1992, p. 120.

que le lecteur entend mentalement, ainsi que le déclic de l'appareil ; finalement l'auto se met à démarrer, la partie de tennis s'engage, et la couleur s'ajoute. De la vision, on est passé à l'audition, puis au mouvement. En fait, on est complètement sorti du cadre : on nous présente le « hors champ », pour ainsi dire la suite, la continuation de la photographie, mais sous une forme cinématographique, avec le son, le mouvement et la couleur, ajoutant une nouvelle composante à l'intermédialité. La photographie a quitté l'instantané, elle s'est libérée du moment pour s'autonomiser dans le mouvement et dans la durée : elle a pris vie. Mais par rapport à la diégèse principale, ce déroulement se situe toujours dans le passé, et c'est ce passé auquel le lecteur a participé. Après être momentanément sorti du cadre bidimensionnel, figé, noir et blanc et muet, le lecteur est replongé dans la diégèse principale (« Sonia attendait ») et redevient un lecteur classique. Ces ruptures narratives semblent être destinées à impliquer davantage le lecteur dans la construction du texte. Le principe du « lector in fabula » est dans ce cas non seulement appliqué, mais littéralement dépassé, dans la mesure où le rôle du lecteur ne se limite pas à l'interprétation personnelle du texte, mais où il participe mentalement à l'action. De cette façon, il fait sien le récit et il a l'impression d'avoir vraiment vécu l'histoire.

Revenons à la trame principale. Adil bey découvre que le flacon qu'il a trouvé contient l'arsenic que Sonia utilise pour le tuer à petit feu. Ensuite tous deux parlent de la mort en général, inscrivant ainsi la photographie dans un contexte thanatologique.

Au chapitre suivant Sonia évoque la même photographie pour s'imaginer à la place de la jeune fille qui se trouve aux côtés d'Adil bey. Comme elle est tombée amoureuse de lui, elle y projette l'idylle qu'elle désire vivre avec lui. On peut supposer que parfois elle pénètre mentalement dans la photographie pour prendre la place de l'autre jeune fille. Cette photographie se situe ainsi à un moment crucial du récit : elle apparaît au même moment où le projet d'assassinat est révélé, représente une idylle passée et fonctionne comme substitut du désir et des espérances de Sonia. Observée par les deux personnages dans le présent, elle pointe simultanément dans les deux directions de l'axe temporel. L'étude de la kinésique et de la proxémique des personnages révèle une figure symétrique analogue. En effet, à l'instant où Adil bey découvre le flacon et la photographie, il esquisse des mouvements violents, prêt à frapper sa secrétaire. Ensuite, le mouvement ralentit, le geste violent n'est plus qu'amorcé. En même temps, la proxémique se modifie, et les deux personnages se rapprochent pour devenir aussi immobiles que ceux de la photographie. Cette immobilité, doublée de condensation spatiale, constitue l'instant propice au franchissement des deux frontières diégétiques par le lecteur. Après l'inspection de la photographie, les deux personnages

s'écartent de nouveau l'un de l'autre, et la gestuelle reprend de l'ampleur. Puis, ils projettent de fuir le plus vite possible. Une deuxième photographie est mentionnée, sur laquelle on voit une morte, les pieds à l'avant-plan ; la sémiotique de cette image – qu'on peut associer à l'expression « sortir les pieds devant » - est annonciatrice de la liquidation de Sonia par les services secrets soviétiques.

En résumé, nous pouvons avancer que dans le texte simenonien, la photographie joue un rôle actanciel bien plus important que chez Zola. La photographie est utilisée sous toutes ses formes, tant au niveau narratologique que sémiotique. La trace, l'empreinte, est utilisée de façon plus consciente, plus explicite que chez Zola, où ces éléments apparaissent plutôt sous forme de palimpseste ou de métaphore. Simenon utilise les caractéristiques de la photographie pour en faire un réel motif littéraire, esthétique : utilisée comme tranche de vie, comme témoignage, comme indice, comme lien important avec des personnages oubliés, ou encore comme révélateur, la photographie sert à poser la question de l'identité, du trucage, de la mémoire, ou encore de la mort. L'intermédialité devient elle aussi plus intense, ainsi que l'interactivité entre le texte et son lecteur. Mais chez Zola, plus que chez Simenon, la photographie joue parfois un rôle encore encore plus important, quoique moins apparent, et à un autre niveau. En effet, elle fonctionne dans certains romans comme un réel cadre de référence qui sert à structurer le roman. C'est cet aspect que nous allons aborder à présent.

2. La photographie comme élément structurant

Le cadre de référence : changement de paradigme

Dans son ouvrage sur la « révolution invisible »²⁴⁵ qu'a initiée l'invention de la photographie, Philippe Ortel propose de dépasser la dichotomie habituelle entre signe et référent. En se basant sur les travaux de P. Watzlawick²⁴⁶, il suggère de prendre comme point de départ le référent, un référent non plus antérieur au signe, mais comme produit de celui-ci. Dans ce sens, Ortel va bien plus loin que les définitions de la réalité que nous avons présentées au début de notre recherche : selon lui, il convient de distinguer entre deux types de « réalité » : l'une objective, perceptive, extérieure à l'observateur et descriptible scientifiquement ; l'autre, plus subjective, dépendant du jugement de valeur que lui donne la société, et qu'il propose d'appeler le réel, défini

²⁴⁵ Philippe Ortel, *op. cit.*

²⁴⁶ Paul Watzlawick, « L'art de trouver un nouveau cadre », *Changements, paradoxes et psychothérapie*, Paris, Seuil, 1975, p. 113.

comme « ce qu'un nombre suffisant de gens sont convenus d'appeler réel [...] »²⁴⁷. Ce réel serait ainsi un produit culturel, une construction sociale, une convention fortement dépendante de l'époque et de sa façon de communiquer. Arts visuels et littérature ne seraient désormais plus en concurrence:

Répetons-le : La réalité n'est pas seulement *ce à quoi* le texte ou l'image font référence, comme si le référent précédait le texte, mais elle est plutôt le *produit* de la référence textuelle ou iconique : une époque appelle réel cette partie des phénomènes à laquelle les moyens de représentation et de communication dont elle dispose se réfèrent, que ces moyens soient romanesques, photographiques ou picturaux. Plutôt que d'enfermer le roman réaliste dans la clôture sémiotique du texte, en supposant que le réel lui préexiste et qu'il ne l'atteint jamais, mieux vaut donc considérer que le roman participe, avec ses propres moyens rhétoriques et sémiotiques, à la construction d'un cadre de référence commun à d'autres modes de représentation, notamment la photographie. Dans les années 1840-1850, ce cadre commun à la peinture, à la littérature et à la photographie, c'est ce fameux « visuel » dont on s'est longtemps méfié, c'est-à-dire le champ du regard, qui est beaucoup plus qu'une simple fonction textuelle (du type « focalisation ») à partir du moment où il constitue le sol commun à tous les arts se définissant comme « réalistes ».²⁴⁸

Cette notion de cadre de référence permettrait par la même occasion de dépasser la dichotomie entre *mimésis* et *sémiosis*. La dispute entre peintres et photographes qui a ponctué le milieu du XIX^e siècle devient dorénavant sans objet. Il s'agit d'un véritable changement de paradigme qui va de pair avec l'extension de l'espace urbain, la modernisation des campagnes par la prolifération du réseau ferré, la libération du point de vue grâce au déplacement de l'observateur à bicyclette, en train ou en ballon – et au début du XX^e siècle, en voiture automobile et en avion – le tout contribuant à une vision plus panoramique, plus changeante et mobile de l'environnement.

L'application de ce nouveau cadre de référence va nous permettre de jeter un éclairage tout neuf sur certains éléments textuels et visuels. Il devient ainsi intéressant d'étudier certains passages à la lumière de ce dispositif optique qui transparaît sous forme de palimpseste. Le dispositif est souvent photographique chez Zola, mais nous verrons plus loin qu'il est possible de

²⁴⁷ Philippe Ortel, *op.cit.*, p. 178.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 179. Souligné par Ortel dans le texte.

développer davantage cette métaphore. Chez Simenon, le dispositif est plus apparent, parfois sciemment mentionné.

Le cadre de référence qu'évoque Ortel a beaucoup de points communs avec l'approche intermédiaire du phénomène qui nous occupe. Dans un premier temps, nous allons analyser le phénomène des « chambres noires » dans cette optique.

- Les chambres noires

Philippe Ortel souligne que le daguerréotype a longtemps été assimilé à un être humain en posture debout, à la manière d'un phare ou d'une tour, « manifestant ainsi sa maîtrise du monde sensible », la plaque du dispositif représentant une « rétine artificielle » chez Arago, qui a prononcé le fameux discours sur l'invention daguerrienne à l'Assemblée, en 1839. Il rappelle également que la *camera obscura* équivaut au cerveau déjà chez Descartes et Locke, et plus tard chez Victor Hugo, Théodore de Banville, Charles Baudelaire, ainsi que chez Paul Bourget. Ortel cite également une métaphore freudienne de l'appareil psychique comme appareil photographique, dans *L'Interprétation des rêves*. Nous avons retrouvé le passage en question dans sa version originale. Le fondateur de la psychanalyse y souligne qu'il veut éviter de déterminer anatomiquement la localisation psychique du rêve, et écrit :

Wir bleiben auf psychologischem Boden und gedenken nur der Aufforderung zu folgen, dass wir uns das Instrument, welches den Seelenleistungen dient, vorstellen wie etwa ein zusammengesetztes Mikroskop, *einen photographischen Apparat* u. dgl. Die psychische Lokalität entspricht dann einem Orte innerhalb eines Apparats, an dem eine der Vorstufen des Bildes zustande kommt. Beim Mikroskop und Fernrohr sind dies bekanntlich zum Teil ideelle Örtlichkeiten, Gegenden, in denen kein greifbarer Bestandteil des Apparats gelegen ist.²⁴⁹

²⁴⁹ Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Gesammelte Werke, II/III, S. Fischer Verlag, Frankfurt, 1942, p. 541.

Trad.: « Nous restons sur le terrain de la psychologie et ne pensons qu'à suivre l'injonction de nous représenter l'instrument servant les activités psychiques comme un microscope composite, un appareil photographique et autres instruments similaires. La localisation psychique correspond dès lors à un endroit à l'intérieur de l'appareil dans lequel se réalise une des étapes préliminaires de l'image. Dans le cas du microscope et de la lunette il s'agit en partie de zones, de régions idéelles, où aucun composant tangible de cet appareil n'est situé. »

Ortel va jusqu'à concevoir, en amont du stade lacanien du miroir, un « stade de la chambre » dans le développement de l'enfant. Ce stade permettrait de mieux comprendre le fonctionnement de toute pièce obscure, de la caverne de Platon à la salle de cinéma²⁵⁰, thème assez récurrent chez Simenon.

Alain Buisine a étudié le phénomène des « chambres noires » symboliques dans l'œuvre de Zola. Il s'agit de « photographies virtuelles » que développe souvent le texte quand il génère « le surgissement, la montée d'une image dans le cadre d'une pièce plus ou moins obscure qui fait alors office de chambre noire »²⁵¹. Le texte zolien, qui contient assez peu de photographies *stricto sensu*, est néanmoins régi par *le photographique*. De nombreuses révélations ou modifications importantes se déroulent dans une pièce sombre, où pénètre un filet de lumière filtré par une fenêtre représentant, pour Buisine, le diaphragme de la *camera obscura*.

Il note que le texte est

structurellement photographique, bien avant que l'écrivain ne se consacre à la photographie : depuis toujours Zola *tire* ses descriptions au moins autant qu'il ne les décrit.²⁵²

Buisine cite quelques exemples puisés dans *Le Rêve*, *La Bête humaine*, *La Curée* et *Le Docteur Pascal*. En somme, Buisine décrit une forme d'intermédialité, mais sans la nommer.

Il nous a paru important de suivre cette piste et nous avons pu trouver d'autres passages, tout aussi « photographiques », qu'il est intéressant d'analyser.

Ainsi, au début du roman *Le Docteur Pascal*, la pièce où travaille le docteur fonctionne, elle aussi, comme une chambre noire : tous les volets sont fermés à cause du soleil torride, et les fentes ne laissent passer « que de minces flèches de lumière »²⁵³, de sorte que la pièce est baignée d'une clarté diffuse.

Puis apparaît le docteur, en face des fenêtres, consultant ses notes qu'il a classées dans une grande armoire contenant l'ensemble des dossiers de l'arbre généalogique des *Rougon-Macquart*. Ensuite, le personnage est éclairé par

un rayon doré qui tombait de la fenêtre du milieu. Lui-même, dans cette clarté d'aube, apparaissait avec sa barbe et ses cheveux de

²⁵⁰ Philippe Ortel, *op. cit.*, p. 89.

²⁵¹ Alain Buisine, « Les chambres noires du roman », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 66, 1992, p. 245. Souligné par A. Buisine.

²⁵² *Op. cit.*, p. 246.

²⁵³ *Le Docteur Pascal*, OC, T. 6, p. 1161.

neige, d'une solidité vigoureuse bien qu'il approchât de la soixantaine, la face si fraîche, les traits si fins, les yeux restés limpides, d'une telle enfance, qu'on l'aurait pris, serré dans son veston de velours marron, pour un jeune homme aux boucles poudrées.²⁵⁴

Dans ce passage, le lecteur est littéralement mis en présence d'une photographie de Pascal jeune, d'un cliché pris trente ans auparavant. Cette « image à lire » suggère non seulement la conservation de la jeunesse, mais aussi la possibilité d'immortaliser les êtres photographiés.

Plus loin, le lecteur fait la connaissance de Clotilde, qui se trouve aussi dans cette chambre, « dans l'embrasure de la fenêtre de droite » ; Pascal lui tend un « papier » en lui demandant de le « copier »²⁵⁵, termes appartenant également au champ lexical de la photographie.

D'ailleurs, il considère sa nièce Clotilde aussi comme sa secrétaire, à qui il fait également copier des notes destinées à des lecteurs externes, car son écriture est difficile à déchiffrer. Toutefois, la jeune femme est assimilée à une simple machine à copier :

Mais elle n'était point une savante, il lui défendait simplement de lire ce qu'il jugeait inutile qu'elle connût.²⁵⁶

Ainsi, Clotilde se borne à n'être qu'une machine à dupliquer mécaniquement, sachant déchiffrer l'écriture certes, mais sans en décrypter le code.

Quand elle n'est pas occupée à recopier du texte, Clotilde copie des dessins, des aquarelles et des pastels, destinés à illustrer les dossiers de Pascal. Ce travail de reproduction ravit le docteur :

Elle apportait, dans ces sortes de copies, une minutie, une exactitude de dessin et de couleur extraordinaire, à ce point qu'il s'émerveillait toujours d'une telle honnêteté, en lui disant qu'elle avait une « bonne petite caboche ronde, nette et solide ».²⁵⁷

Ici s'instaure donc une certaine correspondance entre texte et illustration, au niveau de la mise en abyme de l'écriture. Clotilde est jeune, et parfois il arrive que la machine s'emballle, s'autonomise, et que la « caboche » de la

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 1164.

²⁵⁷ *Ibid.*

petite copiste-illustratrice se mette à créer spontanément de nouvelles images :

Depuis près de deux heures, elle avait repoussé la *copie exacte* et sage des roses trémières, et elle venait de jeter, sur une autre feuille, toute une grappe de fleurs *imaginaires*, des fleurs de *rêve*, extravagantes et superbes. C'était ainsi parfois, chez elle, des sautes brusques, un besoin de s'échapper en fantaisies folles, au milieu de la plus précise des *reproductions*. Tout de suite elle se satisfaisait, retombait toujours dans cette floraison extraordinaire, d'une fougue, d'une fantaisie telle que jamais elle ne se répétait, créant des roses au cœur saignant, pleurant des larmes de soufre, des lis pareils à des urnes de cristal, des fleurs même sans forme connue, élargissant des rayons d'astre, laissant flotter des corolles ainsi que des nuées. Ce jour-là, sur la feuille sabrée à grands coups de crayon noir, c'était une pluie d'étoiles pâles, tout un ruissellement de pétales infiniment doux ; tandis que, dans un coin, un épanouissement innommé, un bouton aux chastes voiles, s'ouvrait.²⁵⁸

Nombreuses sont les photographies que Zola a faites de fleurs, de bouquets, voire de devantures de fleuristes. Sa fille Denise a très bien décrit la prédilection de Zola pour les fleurs²⁵⁹.

Pascal désapprouve les envolées oniriques de Clotilde :

Encore un que tu vas me clouer là ! reprit le docteur en montrant le mur, où s'alignaient déjà des pastels aussi étranges. Mais qu'est-ce que ça peut bien représenter, je te demande ? Elle resta très grave, se recula pour mieux voir son œuvre.
« Je n'en sais rien, c'est beau. »²⁶⁰

En fait, le texte fonctionne comme si, dans cette chambre noire, Pascal était l'instance créatrice, qui produit les plaques originales. Nous savons que Zola photographe expérimentait beaucoup, afin de s'approcher de la perfection : sur quelques photographies dans l'album de Massin, on le voit inspecter un liquide dans un tube à essai, et dans ses notes manuscrites, on peut lire les différentes expériences qu'il a réalisées quant au type de papier, au temps d'exposition et à la durée du bain révélateur. Dans le dispositif de Pascal, Clotilde représente la partie reproductrice, servant à exécuter les différents

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ Denise Le Blond-Zola, *op. cit.*, p. 223.

²⁶⁰ *Le Docteur Pascal*, p. 1165.

tirages. Toutefois, il lui arrive d'expérimenter sur certains tirages, y ajoutant une touche personnelle. Il s'installe dans son activité une opposition entre la copie du réel et la création d'un monde imaginaire. Clotilde utilise le procédé de la copie pour passer en fraude un réel qui n'existe pas, en décomposant et recomposant les éléments floraux.

Plus loin dans le roman, Clotilde se met à négliger la copie des notes, pour s'adonner toute entière à la création débridée, qui s'apparente au « *saut dans les étoiles* » qu'opère souvent Zola lui-même :

Et, pendant un après-midi entier, elle se passionna encore sur un dessin fou, des fleurs de rêve, une extraordinaire floraison épanouie au soleil du miracle, tout un *jaillissement* de rayons d'or en forme *d'épis*, au milieu de *larges corolles de pourpre*, pareilles à des coeurs ouverts, d'où montaient, en guise de *pistils*, des fusées d'astres, des milliards de mondes *coulant* au ciel ainsi qu'une voie *lactée*.²⁶¹

Notons que cette production graphique cessera dès l'instant où Clotilde sera l'amante de Pascal. Ici, la création artistique peut donc être considérée comme une sublimation de la libido, d'autant plus que le vocabulaire utilisé est fortement sexualisé. L'idée de la reproduction est indirectement représentée par le motif floral, comme l'indiquent les expressions soulignées. Pascal reproche à Clotilde de négliger son travail de copie en affirmant qu'il n'y a « *ni santé, ni même beauté possible, en dehors de la réalité* »²⁶². Lorsqu'elle lui rétorque que la réalité n'existe pas, il lui concède que « *nos sens sont faillibles, nous ne connaissons le monde que par nos sens, donc il se peut que le monde n'existe pas* »²⁶³.

Dans leur petit échange philosophique sur la fiabilité des sens et sur l'existence d'une réalité indépendante, l'oncle et la nièce sont en train d'évaluer leur propre cadre de référence, chacun en fonction des idées de sa génération. Toutefois, aucun des deux ne réussit à vraiment opérer un « *changement 2* »²⁶⁴, tel que le définit Watzlawick.

Plus loin, les deux amants se retrouvent dans la chambre à coucher, qui devient à son tour une chambre noire, et y passent une nuit mémorable, dans un redoublement d'amour, une nuit qui se révélera plus tard comme celle où Clotilde a été fécondée :

²⁶¹ *Ibid.*, p. 1217.

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ Voir note 219.

La nuit s'était complètement faite, et ils n'avaient pas allumé de lampe, heureux de se mettre au lit tout de suite. Mais les fenêtres restaient grandes ouvertes sur le vaste ciel d'été, le vent du soir entraît, brûlant encore, chargé d'une lointaine odeur de lavande. A l'horizon, la lune venait de se lever, si pleine et si large, que toute la chambre était *baignée d'une lumière d'argent*, et qu'ils se voyaient, comme à une clarté de rêve, infiniment éclatante et douce.

Alors, les bras nus, le cou nu, la gorge nue, elle acheva magnifiquement le festin qu'elle lui donnait, elle lui fit le royal cadeau de son corps.²⁶⁵

[...]

Elle se donnait davantage, elle donnait jusqu'au sang de ses veines.²⁶⁶

Elle lui dit de la prendre toute, de la faire disparaître en lui, de la boire, de la respirer comme le parfum du « bouquet vivant » qu'elle est.

La description va jusqu'à la disparition totale de l'amante, à son incorporation dans l'amant.

Elle se donna, et il la prit. A ce moment, un *reflet de lune* l'éclairait, dans sa nudité souveraine. (...) Aucun don ne peut égaler celui de la femme jeune qui se donne, et qui donne le flot de vie, l'enfant peut-être. Ils songèrent à l'enfant, leur bonheur en fut accru, dans ce royal festin de jeunesse qu'elle lui servait et que des rois auraient envié.²⁶⁷

Dans ce passage, nous pouvons de nouveau observer une interférence intermédiaire avec le champ lexical de la photographie : le verbe baigner, ainsi que la mention de la lumière, de l'argent et du reflet, sont à ce titre significatifs.

Le lecteur n'apprendra que plus tard que la conception vient d'avoir lieu. Les protagonistes l'ignorent également, mais y pensent déjà, comme s'ils en avaient une prémonition, au niveau de leur imagerie mentale. Dans cette scène, la conception se fait dans une double chambre noire : celle de la chambre abritant les amants, et celle du ventre de Clotilde, les deux chambres s'emboîtant, dans une double obscurité féconde.

²⁶⁵ *Le Docteur Pascal*, p. 1331.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 1332.

²⁶⁷ *Ibid.*

Cette imbrication va de pair avec la pénétration de Clotilde par Pascal, qui n'est que suggérée. En même temps que Pascal s'introduit physiquement dans le corps Clotilde, celle-ci s'assimile à son amant et s'y intériorise psychiquement ; de ces interpénétrations croisées naîtra le dernier rejeton de la série des *Rougon-Macquart*, à la faveur d'un pâle rayon de lune. Tous ces éléments font de Clotilde une reproductrice à double titre : dans une chambre noire elle recopie les documents de Pascal et, chambre noire elle-même dans une seconde chambre noire, elle assure sa descendance, tout en permettant à l'arbre généalogique de produire un dernier bourgeon dans la lignée des Rougon. Les ressemblances entre Clotilde et Jeanne Rozerot, qui a donné deux enfants à Zola, seront décrites en détail un peu plus loin, lorsque nous analyserons les photographies que l'écrivain a prises de sa maîtresse. Après le décès de Pascal, Clotilde veille sa dépouille :

Le silence devenait tel, si absolu, si large, que Clotilde détacha un instant les yeux du visage de Pascal, pour regarder dans la chambre. Elle n'y vit que des *ombres vagues* : la lampe éclairait de biais la *glace* de la grande psyché, pareille à une *plaque d'argent mat* ; et les deux cierges mettaient seulement, sous le haut plafond, *deux taches fauves*.²⁶⁸

Les allusions aux ombres, à la glace, à la plaque d'argent et aux taches produites par la faible lumière des cierges, contribuent de nouveau à transformer la chambre mortuaire en *camera obscura*, reliant par la même occasion la photographie et la mort.

Dans son esprit, Clotilde revit toute l'histoire, à partir du début de cette relation incestueuse avec son oncle. Les principales scènes défilent en accéléré, comme dans un film. Soudain, la jeune fille est effrayée par le tintement de la pendule :

Qui donc avait parlé ? [...] Cette pendule antique avait une voix chevrotante d'amie très vieille, qui les amusait, *dans l'obscurité*, quand ils veillaient, aux bras l'un de l'autre. Et, de tous les meubles, à présent, lui venaient des souvenirs. *Leurs deux images lui semblèrent renaître*, du fond *argenté et pâle* de la grande psyché : elles s'avançaient, indécises, presque confondues, avec un flottant sourire, comme aux jours ravis, où il l'amenait là [...]. Même de la tenture, de l'ancienne indienne rouge décolorée,

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 1379.

devenue couleur d'aurore, un chuchotement lui arrivait, tout ce qu'ils s'étaient dit de frais et de tendre [...].²⁶⁹

Dans ce passage, on a l'impression que Pascal est encore présent, sous une forme spectrale. Les souvenirs sont bien sûr situés dans l'esprit de Clotilde, mais la scène est décrite comme si une image des deux amants était « révélée » dans cette chambre noire, où l'obscurité et la couche argentique de la glace suggèrent de nouveau le dispositif photographique qui produit l'image des amants tels qu'ils apparaissaient dans le passé.

Nous rencontrons une autre chambre noire dans ce roman : un jour, Pascal inspecte la chambre où l'oncle Macquart a péri par autocombustion ne laissant que quelques traces méconnaissables :

Qu'était devenu l'oncle ? Où donc pouvait-il être passé ? Et, devant la chaise, il n'y avait, sur le carreau, taché d'une mare de graisse, qu'un petit tas de cendre, à côté duquel gisait la pipe, une pipe noire, qui ne s'était pas même cassée en tombant. Tout l'oncle était là, dans cette poignée de cendre fine, et il était aussi dans la nuée rousse qui s'en allait par la fenêtre ouverte, dans la couche de suie qui avait tapissé la cuisine entière, un horrible suint de chair envolée, enveloppant tout, gras et infect sous le doigt.²⁷⁰

Nous pensons qu'on peut interpréter la poussière et la couche de graisse comme une allusion à une couche de nitrate d'argent dans laquelle Macquart est passé. Il « tapisse » l'intérieur de la chambre noire, il laisse une trace, un spectre, qui peut disparaître par la fenêtre (l'obturateur, l'objectif) si elle reste longtemps ouverte. Ici encore, la photographie est reliée à la mort.

Dans *La Bête humaine*, Séverine décrit à Jacques Lantier le meurtre qu'elle a commis avec son mari, puis ils font l'amour. Mais Jacques est pris d'insomnie, et revoit sans cesse la scène du crime :

Une espèce de « main invisible » lui tient les yeux ouverts dans cette pièce qui se transforme à son tour en chambre noire :

Maintenant, il ne distinguait plus rien de la chambre, noyée de nuit, où tout avait sombré, le poêle, les meubles, les murs ; et il fallait qu'il se tournât, pour retrouver *les deux carrés pâles des fenêtres, immobiles, d'une légèreté de rêve*. Malgré sa fatigue écrasante, une *activité cérébrale prodigieuse* le tenait vibrant, *dévidant sans cesse le même écheveau d'idées*. Chaque fois que,

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 1304.

par un effort de volonté, il croyait glisser au sommeil, la même hantise recommençait, *les mêmes images défilaient, éveillant les mêmes sensations*. Et ce qui *se déroulait* ainsi, avec une *régularité mécanique*, pendant que ses yeux fixes et grands ouverts s'emplissaient d'ombre, c'était le meurtre, détail à détail. [...] *Vingt fois, trente fois*, le couteau entra, le corps s'agita. [...] Une pluie rouge rayait les ténèbres, la plaie de la gorge, démesurée, bâillait comme une entaille faite à la hache. Alors, il ne lutta plus, resta sur le dos, *en proie à cette vision obstinée*. Il entendait en lui *le labeur obstiné du cerveau, un grondement de toute la machine*. Cela venait de très loin, de sa jeunesse.²⁷¹

Jacques compte les heures, guette les vitres où il ne voit que « le vague reflet de la neige ». Mais vers sept heures, les vitres commencent à blanchir et la chambre s'éclaire

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*.²⁷²

C'est à cet instant qu'il aperçoit son couteau :

Le jour qui grandissait, toute la *lumière blanche* des deux fenêtres n'entraît maintenant que pour se *réfléter* dans cette mince lame.²⁷³

A ce moment précis, il sent qu'il va commettre un crime, que ses mains ne lui appartiendront plus.

Dans ces passages, la chambre noire constitue le cadre où se révèle l'instinct meurtrier de Lantier, dont le crâne est assimilé à une sorte de lanterne magique produisant des images que son possesseur n'est plus à même de contrôler et qu'il doit se contenter de subir, visuellement. Cette façon de voir les choses permettra ultérieurement à Zola de représenter Jacques comme une victime de son « instinct », ou de son inconscient. L'irruption brutale des pulsions criminelles qui lui viennent de son hérédité se fait avant tout sous forme d'images. Le défilement, le déroulement mécanique et régulier des images dans le cerveau, la répétition sans fin d'une même

²⁷¹ *La bête humaine, OC, T. 6, p. 195.*

²⁷² *Ibid.*, p. 196.

²⁷³ *Ibid.*

image, l'ensemble de ces mécanismes suggère un dispositif cinématographique, comme souvent dans ce roman.

Chez Simenon, le phénomène de la *camera obscura* apparaît également, mais moins souvent que chez Zola, peut-être parce que son travail de romancier est déjà complètement traversé par la pratique photographique. Ainsi, dans *La maison du canal*, Edmée, la protagoniste, hallucine souvent le soir :

Elle n'était pas malade. C'était un début de grippe et, à force de se moucher, elle avait le nez rouge. De sa place au coin du feu, elle promenait sur les gens un regard plus flou. Quand il n'y eut plus que le foyer pour éclairer la cuisine, elle obtint presque, à l'état de veille, le décalage des images qu'elle ne réalisait d'habitude que dans l'intimité de son lit.²⁷⁴

Ici, c'est Edmée qui provoque la production d'images dans la chambre obscure ; c'est de son esprit qu'elles jaillissent, à la faveur de la semi-obscurité. Le terme de décalage pointe directement vers la technique cinématographique, où il peut y avoir un décalage vertical dans le défilement des images, ou encore un décalage entre la bande-image et la bande-son. La chaleur du foyer contribue à filer la métaphore : elle évoque l'atmosphère chaude des « salles obscures » que Simenon a toujours fréquentées et souvent mentionnées dans l'ensemble de l'œuvre. Le problème d'Edmée remonte à sa petite enfance. Depuis l'âge de quatre ans elle est somnambule, et la nuit elle voit la maison en feu ou inondée, ou bien les murs se rapprochent. Mais à présent, elle peut se faire « son propre cinéma » :

Or, maintenant, elle parvenait à être somnambule sans dormir. Elle fermait les yeux et des images *se mouvaient* dans sa tête. [...] Elle avait fermé la porte à clef et elle se remplissait les yeux de flammes jusqu'à en avoir le vertige. La chaleur du bûcher, dans sa chair, se mêlait intimement à celle de la fièvre et c'était à la fois voluptueux et effrayant. [...] De vraies pointes de feu transperçaient les yeux d'Edmée [...].²⁷⁵

Le verbe mouvoir fait clairement allusion à l'image kinésique, au cinéma. Le tout se déroule dans une ambiance chaude et fiévreuse. Ainsi, dans *Pedigree*, le jeune Roger Mamelin, double de Simenon, se rend au cinéma « Mondain », où l'atmosphère le rend fébrile :

²⁷⁴ *La maison du canal*, TS, T. 18, p. 400.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 406.

L'ambiance du cinéma, l'obscurité traversée d'un pinceau de lumière blanche, les images qui sautent sur la toile, les ritournelles du piano, la foule invisible et chaude qu'on sent autour de soi lui donnent toujours une sorte de fièvre.²⁷⁶

Il est extrêmement excité en entrevoyant les couples enlacés dans les loges, et associe cette ambiance à celle du Carré, le quartier « chaud » de Liège.

Certains psychanalystes n'ont pas manqué de comparer la salle de cinéma à un ventre maternel, obscur et chaud, où le fœtus – ou bien le spectateur qui régresse à l'état prénatal – jouit d'une protection absolue et d'une insouciance totale.

L'image de l'utérus se précise encore un peu plus dans *Un crime au Gabon (Nouvelles exotiques)*²⁷⁷, où l'épouse de M. Stil a échafaudé un stratagème pour passer inaperçue quand elle rencontre ses amants. A Libreville il n'y a qu'une grande rue et quelques ruelles, et il est difficile pour un couple adultère de se cacher. Voilà pourquoi Mme Stil a « inventé la passion de la photographie »²⁷⁸ : elle a acquis un petit appareil avec lequel elle gâche « des quantités industrielles de pellicule », et elle se rend parfois, quand elle en éprouve « le besoin », chez le photographe pour suivre le développement de ses photographies. De surcroît, le photographe est un métis, ce fait pouvant constituer une allusion à la photographie en noir et blanc. Lorsque Mme Stil arrive, il y a souvent, comme par hasard, un autre personnage qui a « justement besoin des *lumières* de cet homme »²⁷⁹, comme par exemple le juge d'instruction, qui lui aussi fait beaucoup de photographies depuis quelque temps, et qui veut absolument assister au développement de ses films. Mais le photographe doit, à ces instants, s'éclipser dans un autre laboratoire et laisser ses clients seuls pendant un certain temps. A part le juge et le docteur Chauvin, les « amants successifs », par exemple l'avocat Bruant, le commis de l'entrepreneur ou encore l'officier *télégraphiste*, ont été « détrônés », « en langage *clair* »²⁸⁰. Les références au langage clair et au télégraphiste participent ici d'une mise en abyme de l'écriture dans un passage fortement intermédiaire du texte. L'intermedialité est située au niveau de l'emboîtement des médias : le roman décrit une scène traitant du développement de photographies, scène dans laquelle surgit un télégraphiste, ainsi qu'un scripteur, qui est peut-être un double du romancier

²⁷⁶ *Pedigree*, T.S., t. 2, p. 785.

²⁷⁷ *Un crime au Gabon*, T.S., t. 24, p. 679.

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 679-680.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 680.

qui par la même occasion participe au défilé des amants, ce qui n'a rien d'étonnant dans le cas de Simenon, lui-même photographe.

Ici, la boutique du photographe fonctionne comme une chambre noire, dans laquelle les amants, à l'abri des regards, se relaient. La succession des amants renforce l'image de production industrielle de photographies. Tous passent par la même « matrice », au propre comme au figuré. L'adultère se répète indéfiniment, un peu comme à la chaîne, symbolisant l'ennui généralisé qui caractérise la vie aux colonies.

Nous venons de voir que chez Simenon comme chez Zola, la chambre noire est associée à la reproduction et à la sexualité. Chez Zola, les occurrences sont plus importantes, mais moins évidentes ; le lecteur se doit de reconnaître la photographie en filigrane. Chez Simenon, les chambres noires sont moins nombreuses, mais plus manifestes, plus explicites. Aussi le lien vers le cinéma est-il plus évident, ce qui est naturel après plus de trente ans d'existence de ce média.

Abordons à présent une autre forme de métaphore photographique, celle du spectre.

- La photographie spirite, le spectre et l'empreinte

Dans *Le Docteur Pascal*, la scène de l'autocombustion de l'oncle Macquart, dont une partie se dissout en fumée et une autre se métamorphose en une fine couche de graisse et de cendre se déposant sur les murs et le plafond, laissant ainsi une *trace* de sa présence, peut être reliée à l'intérêt qu'on avait, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, pour le fantastique, le fantomatique, le spectral. Contrairement à Hugo, Zola ne s'est jamais intéressé publiquement à l'occulte, mais le thème du spectre, quoique relevant de la littérature romantique, apparaît sporadiquement dans ses romans, et ceci dès la parution de *Thérèse Raquin*, en 1867. Certains auteurs romantiques voyaient dans le daguerréotype un élément mystique ; le daguerréotype ne faisait pas que reproduire le réel, mais il révélait également une part invisible du réel, et avait, surtout chez Balzac, un caractère divinatoire. Très tôt les photographes se sont intéressés aux « revenants » et ont tenté de les représenter à l'aide de la nouvelle technologie. Ce qu'on a appelé plus tard « la photographie de l'occulte » représente la tentative de fixer l'invisible sur la pellicule, de révéler ce que l'œil nu ne pourra jamais voir, d'appréhender les visions des médiums. En 1860-70, le commerce des portraits-cartes est très florissant. Aux Etats-Unis, dès 1861, William C. Mulmer propose d'ajouter le fantôme d'un défunt, sous forme de figure translucide flottant autour du personnage portraituré, par simple surimpression. Pour décrire certaines apparitions de revenants, le spirite Allan Kardec parle, en 1861, d'une « image

daguerréotypée dans le cerveau²⁸¹ ». Pierre Apraxine rattache cette mode de la « photographie spirite » à la guerre de Sécession avec ses nombreux morts²⁸², en arguant que les disparitions nombreuses peuvent avoir provoqué dans le public un besoin de croire à une vie après la mort. La France connaît à son tour une recrudescence du spiritisme après la guerre de 70 et la Commune avec les milliers de morts qui s'ensuivirent. Au début des années 1870, Frederick Hudson à Londres et Edouard Isidore Buguet²⁸³ à Paris, se mettent à emboîter le pas à Mulmer. Certains photographes, dont Disdéri, que nous avons déjà mentionné, montent un commerce de portraits-cartes où l'on peut voir le portraituré accompagné de son « fantôme », un proche décédé flottant autour de lui. Il est très probable que Zola a eu entre les mains quelques-uns de ces portraits, ou qu'il en a vu en vitrine.

La photographie va servir à documenter toute une imagerie fantomale ; on se met à « photographier » des esprits, des anges, ainsi que des tables tournantes. Clément Chéroux résume le phénomène ainsi :

Lévitations, apparitions, transfigurations, ectoplasmes, fantômes, auras, fluides mesmériques, pouvait-on imaginer que ces phénomènes occultes, par nature cachés, avaient pu autant être photographiés ?²⁸⁴

Dès 1897, les scientifiques se mettent à « photographier le squelette » des patients, grâce aux rayons X que Röntgen a découverts deux ans auparavant. Le fait qu'on peut voir l'intérieur du corps, que le nouveau regard est à même de traverser l'opacité des organes, fascine le public. L'image du squelette, « vanité » moderne, rappelle au sujet sa propre mort. C'est aussi à cette époque que Freud commence à échafauder sa théorie de l'inconscient. De nombreuses expériences aux rayons X sont réalisées. Selon les « effluvistés », il existerait encore d'autres types de rayons, ceux-ci émis par le corps humain : les rayons V (vitaux), N, Y, et Xx, que divers opérateurs tentent de fixer sur les plaques de verre. Certains artefacts sont utilisés par des médiums comme support pour la divination. Lors de ce type d'expériences, la photographie fonctionne comme « interface » avec l'au-delà. On s'intéresse également aux « fluides » : dans les années 1890 on essaye de capter sur les plaques les effluves digitaux, les « nimbes fluidiques » du bout des doigts, ou encore le fluide de magnétiseurs, par apposition directe, sans même passer par l'appareil photographique. D'autres opérateurs se spécialisent dans la

²⁸¹ Allan Kardec, *Le Livre des médiums*, Paris, Editions Trajectoire, 1998, p. 116.

²⁸² *Ibid.*, p.12.

²⁸³ Isidore Buguet est né, comme Zola, en 1840.

²⁸⁴ Clément Chéroux, Andreas Fischer, Pierre Apraxine, Denis Canguilhem, Sophie Schmit, *Le Troisième œil. La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004, p. 9.

photographie d'auras. Dès 1890, on recueille l'écriture spirite sur des plaques photographiques : c'est la psychographie. En 1893, on tente de photographier la pensée, en obtenant des « images télépathiques », résultant de l'impression des plaques rien que par la pensée.²⁸⁵ En 1896 on tentera même de photographier le rêve. Le principal représentant de la photographie fluidique en France au tournant du XX^e siècle est Louis Darget, un contemporain de Zola. Chez Zola, le thème de l'empreinte, de la trace visible, apparaît déjà très tôt dans sa production romanesque.

Dans son roman *Thérèse Raquin*, qui paraît en 1867, Zola décrit l'amour adultère de Laurent et de Thérèse, dont ils assassinent le mari afin de pouvoir jouir librement de leur union. Juste avant de mourir noyé, Camille, le mari trompé, réussit à mordre au cou Laurent, son assassin. Quelques jours après la noyade, Laurent revoit le noyé à la morgue, vert et à moitié décomposé. C'est cette dernière vision qui va tourmenter le meurtrier à chaque fois qu'il va désirer Thérèse. En outre, la morsure ne guérit pas entièrement, enfle et le fait souffrir quand il est sous l'emprise d'une émotion. Comme une photographie, cette cicatrice fait office de marque, de trace, d'indice ineffaçable. L'image du noyé, ce « revenant » qui ne cesse de torturer les deux amants, prend tour à tour la forme d'un ectoplasme ou d'un fantôme drapé, tel qu'on peut les voir sur les photographies d'époque. Ainsi, peu après l'assassinat de Camille, Laurent est pris par le remords :

S'il allait chez Thérèse, il lui faudrait passer de nouveau devant la porte de la cave, en bas ; cette pensée lui fit courir une *épouvante* bête et écrasante. Il regarda avec défiance dans sa chambre, *il y vit traîner des lambeaux blanchâtres de clarté* ; alors, doucement, avec des précautions pleines d'une hâte anxieuse, il remonta sur son lit, et, là, se pelotonna, se cacha, comme pour se dérober à une arme, à un couteau qui l'aurait menacé.²⁸⁶

Ces « lambeaux blanchâtres » ressemblent exactement à certaines photographies d'ectoplasmes réalisées à cette époque. La cicatrice de la morsure, dernière *empreinte* de la victime, devient une marque visible, et sa présence se fait obsédante :

²⁸⁵ Les clichés obtenus peuvent être interprétés de diverses manières, et souvent on y voit ce qu'on aimerait voir ; toutefois, ces expériences seront reprises en 1910 par le professeur Tomokichi Fukurai de l'Université de Tokyo. Il créera ainsi la « thoughtography ». Dans cet ordre d'idées, il est intéressant de mentionner les études du Dr. Jule Eisenbud, qui a étudié les capacités psychographiques de Ted Serios, un médium qui a produit, rien qu'en fixant l'objectif de la caméra, un millier d'images Polaroid, de 1964 à 1967. Voir à ce sujet Clément Chéroux, *ibid.*, p. 155.

²⁸⁶ *Thérèse Raquin*, OC, T. 1, p. 589.

Jusque-là, le noyé n'avait pas troublé les nuits de Laurent. Et voilà que la pensée de Thérèse amenait *le spectre de son mari*. Le meurtrier n'osait plus ouvrir les yeux : il craignait d'apercevoir sa victime dans un coin de sa chambre. A un moment, il lui semblait que *sa couche était étrangement secouée* ; il s'imaginait que Camille se trouvait caché sous le lit, et que c'était lui qui le remuait ainsi, pour le faire tomber et le mordre. *Hagard, les cheveux dressés sur la tête*, il se cramponna à son matelas, croyant que les *secousses devenaient de plus en plus violentes*.²⁸⁷

L'idée des secousses s'apparente aux phénomènes de télékinésie, qu'on a également essayé de fixer sur les plaques photographiques. Il existe de nombreux clichés de tables mouvantes, en suspension dans l'air²⁸⁸. L'horripilation de Laurent exprime l'épouvante extrême qu'on peut éprouver en présence d'un « fantôme ». Lors du remariage de Thérèse avec Laurent, celui-ci est de nouveau pris par l'obsession de la morsure ; la douleur – qui représente en fait la douleur du *remords* – est si forte que l'action semble se répéter, et Laurent « avait senti les dents du noyé qui entraient dans sa peau²⁸⁹ » : Camille *remord* littéralement son assassin. Peu de temps après, les deux amants se retrouvent au lit, enfin libres. Cependant, ils n'arrivent pas à jouir de leur liberté, étant pris tous deux d'un sentiment de culpabilité et de peur très intense :

Lorsque les deux meurtriers étaient allongés sous le même drap et qu'ils fermaient les yeux, ils croyaient *sentir le corps humide de leur victime, qui leur glaçait la chair*. C'était comme un obstacle ignoble qui les séparait. La fièvre, le délire les prenait, et cet obstacle *devenait matériel* pour eux ; *ils touchaient le corps, ils le voyaient étalé*, pareil à un *lambeau verdâtre et dissous*, ils respiraient l'odeur infecte de ce tas de pourriture humaine, tous leurs sens s'hallucinaient, donnant une acuité intolérable à leurs sensations. La *présence* de cet immonde compagnon de lit les tenait immobiles, silencieux, éperdus d'angoisse.²⁹⁰

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ Voir Clément Chéroux, *op. cit.*, passim.

²⁸⁹ *Thérèse Raquin*, p. 604.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 616.

Les ectoplasmes qu'on peut voir sur les photographies spirites d'époque apparaissent également comme des matérialisations, parfaitement tangibles, ceci étant probablement dû au fait que ce sont des artefacts.

- La reproduction

Le mimétisme de la nature a toujours frappé l'imagination de l'homme. Le fait que les enfants d'une famille ressemblent à leurs parents et se ressemblent entre eux a suscité de nombreux questionnements au fil des âges, et a probablement contribué à faire naître l'idée de la réincarnation, du retour, qu'on retrouve dans de nombreuses religions. Avec les progrès de la science, en particulier de la génétique, le mystère, non seulement de la reproduction des organismes, mais aussi de leur ressemblance, a été percé progressivement. Jusqu'aux découvertes du XX^e siècle concernant l'ADN et la cartographie du génome humain, les religions, la mythologie et la littérature se sont régulièrement emparées de cette thématique, depuis la création « à son image » de l'homme par Dieu, jusqu'au mythe de Frankenstein, en passant par la multiplication des pains.

L'apparition de la photographie a eu un impact important sur la manière d'appréhender et d'interpréter la reproduction et la multiplication. En effet, la photographie est caractérisée par une double mimésis, qu'on pourrait qualifier d'externe et d'interne. La mimésis externe consiste en la capacité de reproduire le réel par un dispositif optico-chimique ; cette reproduction correspond à la création d'un « original », le daguerréotype, ou, plus tard, le négatif sur plaque de verre. Pour le daguerréotype, la mimésis s'arrête là, puis qu'il n'y a qu'un exemplaire unique réalisable. Dans le cas de la photographie proprement dite vient s'ajouter une mimésis interne, ou secondaire, qui consiste à reproduire, à partir de l'original, négatif, un nombre illimité de tirages sur papier, des « copies » positives de l'original. La mimésis interne est donc caractérisée par la capacité de répétition, de multiplication. Il est intéressant de noter au passage que la notion de reproduction possède deux sèmes légèrement différents ; d'un côté celui de perpétration biologique d'un individu ou d'une race, exprimé par l'allemand *Fortpflanzung*, et de l'autre, celui de re-création à l'identique d'un original, exprimé en allemand par *Nachahmung*, dans le sens originel de mimésis.

Zola et Simenon se sont aussi intéressés à cette thématique, en tant que romanciers et en tant que photographes. D'un côté, la création littéraire réaliste représente une mimésis du réel par le texte, donc une re-création, mais aussi la création de personnages, de décors, où l'écrivain-démiurge génère, « enfante » un monde par l'écriture, voire se re-génère lui-même. De l'autre, le photographe recrée le monde en le captant dans une chambre noire qui va

le reproduire en réduction, projeté sur une surface bidimensionnelle. Cette *imago mundi* moderne, il va ensuite pouvoir la multiplier jusqu'à ce qu'il trouve le bon tirage, l'exemplaire optimal. Les deux principaux points communs entre l'écriture et la photographie chez Zola et Simenon sont la mimésis et la multiplication. C'est cette multiplication qui va nous occuper dans ce chapitre.

Dans un ouvrage sur ce qu'il nomme la « reproductibilité »²⁹¹ de l'œuvre d'art, Walter Benjamin analyse comment une crise du statut de l'art s'instaure avec l'« Aufkommen des ersten wirklich revolutionären Reproduktionsmittels, der Photographie (gleichzeitig mit dem Anbruch des Sozialismus) [...] »²⁹². Il décrit de façon très lucide comment s'installe, avec l'apparition de la photographie (et du cinéma), la nouvelle approche :

Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaliges Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegentzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte. Die beiden Prozesse führen zu einer gewaltigen Erschütterung des Tradierten- einer Erschütterung der Tradition, die die Kehrseite der gegenwärtigen Krise und Erneuerung der Menschheit ist.²⁹³

Avec la reproductibilité, l'œuvre d'art perd ce que Benjamin nomme son « aura », c'est-à-dire son caractère unique, magique et traditionnel. Par contre, l'art devient accessible à tous, et se démocratise grâce à la technique. Cette démocratisation, Amelunxen la nommera « vulgarisation »²⁹⁴.

A plusieurs reprises, Alain Buisine a bien relevé l'importance de l'idée de reproduction dans certains textes zoliens, et Irene Albers consacre un chapitre

²⁹¹ Walter Benjamin, *op. cit.*

²⁹² *Ibid.*, p. 17. Traduction : « l'apparition du premier moyen de reproduction réellement révolutionnaire, la photographie (ensemble avec la venue du socialisme) [...] ».

²⁹³ *Ibid.*, p. 13. Traduction : « La technique reproductive, on pourrait le formuler ainsi, de façon générale, détache du domaine de la tradition ce qui est reproduit. En multipliant ce qui est reproduit, elle substitue à son apparition unique son apparition massive. Et en permettant à la reproduction de s'arranger avec celui qui la réceptionne, dans sa situation respective, elle actualise ce qui est reproduit. Les deux processus mènent à un puissant ébranlement de ce qui est transmis par la tradition – à un ébranlement de la tradition, qui est l'envers de la crise présente et du renouvellement de l'humanité ».

²⁹⁴ Hubertus von Amelunxen, « Quand la photographie se fit lectrice : le livre illustré par la photographie au XIX^e siècle », *Romantisme. Revue de la Société des études romantiques*, n^o 47, Paris, CDU et SEDES, 1985, p. 85.

entier²⁹⁵ à l'importance de l'aspect reproductif de la photographie, ainsi qu'au fait que la photographie peut être une métaphore de la reproduction, et inversement, en particulier dans *Madeleine Férat*, où elle analyse le thème de l'imprégnation.²⁹⁶

Nous allons par la suite montrer comment l'idée de reproduction, dans le sens de multiplication, va apparaître – ou disparaître – dans certains passages non encore étudiés sous cet angle.

Déjà en 1867, Zola mentionne la photographie, mais dans une perspective négative, plutôt dans un contexte de dépréciation. Dans une de ses œuvres critiquées, il décrit ainsi l'approche du peintre Gérôme :

Elève de Paul Delaroche, l'artiste a appris chez ce peintre à ne pas peindre et à colorier des images péniblement cherchées et inventées. Evidemment, M. Gérôme travaille pour la maison Goupil, il fait un tableau pour que ce tableau soit reproduit par la photographie et la gravure et se vende à des milliers d'exemplaires.

Ici, le sujet est tout, la peinture n'est rien : la reproduction vaut mieux que l'œuvre.²⁹⁷

Plus loin, il souligne que « M. Gérôme travaille pour tous les goûts », et qu'il « cherche à dissimuler le vide de son imagination », et que les reproductions qu'on fera de ses tableaux « inonderont Paris et la province »²⁹⁸.

De même, en 1875, toujours à propos de Gérôme, il souligne :

Il est notoire que ces tableaux sont faits uniquement pour être photographiés ensuite : les reproductions serviront à la décoration de milliers de salons bourgeois.²⁹⁹

Dans ces trois passages nous remarquons que pour le jeune Zola, la photographie revêt une connotation tout à fait péjorative : elle sert avant tout à reproduire en masse de la mauvaise peinture afin d'en inonder les foyers, au niveau national. Cette attitude négative par rapport à la photographie, qu'il ne pratique pas encore, est relevée par de nombreux critiques. Presque trente ans plus tard, lors de son exil à Londres, il mentionne de nouveau la

²⁹⁵ Irene Albers, *op. cit.*, p. 91.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 110.

²⁹⁷ Paru dans « La Situation » le 1^{er} juillet 1867; in « Nos peintres au Champ-de-Mars », *Salons et études de critique d'art*, OC, T. 12, p. 853.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 854.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 985.

multiplication photographique ; cette fois-ci, elle s'associe à la crainte d'être repéré. En effet, quelques jours après son arrivée, qu'il voulait discrète, voire secrète, il note : « On me dit que mon portrait est dans beaucoup de vitrines à Londres »³⁰⁰. Cette remarque montre qu'il est quelque peu alerté car il voulait rester incognito, pour des raisons de sécurité : en effet, dans les hôtels où il descend il s'appelle successivement M. Émile Beauchamp, M. Rogers et M. Jean Richard. Et dans la liste de ces pseudonymes, dans la série de « tirages » de sa personnalité, il a parfois l'impression de perdre sa vraie identité lorsqu'il se demande : « Est-ce vraiment moi qui suis ici à me cacher »³⁰¹ ? Mais sa remarque sur la multiplication des portraits trahit peut-être aussi une certaine vanité, qu'on retrouve sur presque tous ses autoportraits photographiques qu'il réalise à Médan. Une certaine ambiguïté se dégage par conséquent de l'ensemble de ces propos.

L'image de la multiplication est très présente dans le roman *Travail*, où le motif de la production en masse est relativement récurrent. Alain Buisine y fait déjà allusion³⁰², et nous avons jugé utile de développer cette idée suggérée par le critique. Dans *Travail*, le thème du fer joue un rôle important. Le paradigme photographique de la multiplication y prend la forme d'une production massive de rails, lorsque Luc Froment observe la production de rails d'un air rêveur :

Et les rails succédaient aux rails avec une rapidité extraordinaire, on pouvait à peine suivre le lingot qui s'amincissait, qui s'allongeait, qui jaillissait en un nouveau rail, pour s'ajouter aux autres rails, comme si les voies ferrées, par le monde, s'étendaient sans fin, pénétraient au fond des contrées les plus désertes, en faisant le tour de la terre.³⁰³

La répétition du mot rail sert ici à souligner la fréquence de production, ainsi que le caractère identique des différents rails. Le choix du mot lingot, qui renvoie à l'or, est probablement délibéré ; l'intention de l'auteur est certainement d'augmenter la valeur des objets fabriqués, à une époque où le fer connaît un regain de production, grâce à la mécanisation et à la vapeur qui s'est substituée à la force musculaire. La production à la chaîne constitue aussi un aspect important. Le taylorisme ne naîtra certes que dix ans plus tard, en 1911, mais à l'époque où Zola rédige *Travail*, toutes les conditions pour une production rationalisée sont déjà réunies. Le thème du fer revient

³⁰⁰ *Pages d'exil, OC*, T. 14, p.1143.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 1150.

³⁰² Alain Buisine, *op. cit.*, p. 264.

³⁰³ *Travail*, p. 684.

également lors des expositions universelles, et les photographies que Zola a prises lors de celle de 1900 à Paris, témoignent de l'importance du fer à cette époque. Pour Zola, romancier visionnaire, les rails revêtent en outre une fonction symbolique. On le voit très bien lors d'une description du laminoir, qui fonctionne à l'électricité :

C'était la bonne production incessante des époques de paix, des rails, et encore des rails, pour que toutes les frontières fussent franchies et pour que tous les peuples, rapprochés, fissent un seul peuple, sur la terre entière sillonnée de routes.³⁰⁴

La multiplication à l'identique est ici prétexte à une réflexion sur l'extension du réseau ferré, déjà présent dans *La Bête humaine*, et sur le rapprochement des nations grâce à la mise en réseau des villes et à la circulation des populations, et finalement sur la paix. A la dimension spatiale vient s'ajouter une composante temporelle, lorsque Luc songe de nouveau à la production de rails :

Les rails qui s'allongeaient, qui s'allongeaient toujours, étaient comme une voie, comme un chemin sans fin, où sa pensée glissait, se perdait dans l'avenir [...].³⁰⁵

La pensée glissant sur ces rails qui se multiplient à l'infini est assurément celle de l'écrivain en train de tracer à l'encre des lignes sur le papier. Prolifération de rails, prolifération de mots et de phrases, vers un horizon chronotopique qui se déplace en même temps que la plume avance. La devise de Zola « *Nulla dies sine linea* » comporte également une dimension spatiale et une dimension temporelle à la fois. Le paradigme photographique de la multiplication prend une forme légèrement différente dans *Rome*. A maintes occasions, le protagoniste, Pierre Froment, le frère de Luc – ou bien un autre double de Zola – s'arrête souvent pour admirer les panoramas romains. A un moment, il observe des constructions entamées mais abandonnées pour une raison inconnue :

Et c'était maintenant, au milieu de cette plaine bouleversée, lépreuse et blanchâtre, une ville entière, une ville de maisons massives, colossales, des cubes de pierre *réguliers, tous pareils*, avec des rues larges, *se coupant à angle droit, un immense damier aux cases symétriques*. D'un bout à l'autre, *les mêmes façades se reproduisaient*, on aurait dit des *séries* de couvents, de casernes,

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 897.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 683.

d'hôpitaux, dont les *lignes identiques se continuaient sans fin*. Et l'étonnement, l'*impression* extraordinaire et pénible, venait surtout de la catastrophe, inexplicable d'abord, qui avait *immobilisé* cette ville en pleine construction, comme si, par quelque matin maudit, un *magicien* de désastre avait, d'un coup de baguette, *arrêté* les travaux, vidé les chantiers turbulents, laissé les bâtisses telles qu'elles étaient, *à cette minute précise*, dans un morne abandon. *Tous les états successifs se retrouvaient*, depuis les terrassements, les trous profonds creusés pour les fondations, *restés béants* et que des herbes folles avaient envahis, jusqu'aux maisons entièrement debout, achevées et habitées.³⁰⁶

Suit la description détaillée des divers états où la construction a été figée : différents étages, finitions, toitures, certaines habitées. En lisant ce passage dans une optique photographique, on peut reconnaître plusieurs éléments caractéristiques. D'abord, le motif de la multiplication : la régularité, le caractère identique et la sérialité. Mais il y a encore d'autres éléments photographiques : la présence d'un magicien, suggérant la lanterne magique, l'orthogonalité des lignes et la forte « impression » que produit l'aspect de l'image. Finalement, le fait que la reproduction-multiplication s'est figée à un certain moment, est exprimé par les notions d'immobilisation, d'arrêt, et d'état, le tout composant l'idée d'instantané. En fait, ce qui est décrit ici, par transparence, est la reproduction, la multiplication, puis la fixation instantanée, trois éléments éminemment photographiques. En outre l'ensemble des éléments matériels et des états d'avancement est pratiquement vu et relaté en un seul coup d'œil, sous forme de panorama. Ce regard synoptique et synchronique donne l'impression que le romancier contrôle l'espace et le temps, un pouvoir normalement réservé au Créateur. L'image de l'instantané revient un peu plus loin, lorsque Pierre compare Rome à « la ville de la Belle au bois dormant, frappée d'un sommeil mortel avant même d'avoir vécu, s'anéantissant au lourd soleil, dans l'attente d'un réveil qui paraissait ne devoir jamais venir »³⁰⁷. Comme souvent, l'instantané photographique s'apparente ici à l'idée de la mort. Du point de vue de l'intermédialité, nous sommes ici en présence d'un excellent exemple de ce qui est décrit par Paech. En effet, si on extrayait l'ensemble des groupes de mots mis en italiques, on pourrait commencer à construire une partie du champ lexical de la photographie. Ces mots seraient évidemment sortis de leur contexte. Mais c'est justement là où se situe l'intermédialité : dans ce glissement, dans ce décalage contextuel, qui fait se déverser un média dans

³⁰⁶ Rome, p. 724.

³⁰⁷ Ibid., p. 725.

l'autre. Paech avance que des « Formen von Intermedialität sind Brüche, Lücken, Intervalle oder Zwischenräume, ebenso wie Grenzen und Schwellen, in denen ihr mediales Differenzial figuriert »³⁰⁸. C'est exactement au niveau des expressions en italiques que se situent ces fractures, ainsi que le dépassement du seuil entre la vision de Rome et le regard photographique.

Chez Zola, le paradigme photographique, et en particulier la dimension reproductrice et multiplicatrice, peut revêtir encore d'autres formes. Ainsi, l'idée de la recherche sur les mécanismes de l'hérédité fournit l'occasion de représenter la technique photographique. Dans *Le Docteur Pascal*, le vieux médecin entame des recherches sur l'hérédité en partant de travaux sur la gestation. Il fait des observations et expérimente sur des cadavres de femmes enceintes, expérimente sur les fœtus, ceci

pour arriver à connaître la formation de l'embryon, puis le *développement* du fœtus, à chaque jour de sa vie intra-utérine ; et il avait ainsi dressé le *catalogue* des observations les plus nettes, les plus définitives. A partir de ce moment, le problème de la *conception*, au principe de tout, s'était posé à lui, dans son irritant *mystère*. Pourquoi et comment un être nouveau ? Quelles étaient les lois de la vie, ce *torrent* d'êtres qui faisaient le monde ? Il ne s'en tenait pas aux cadavres, il élargissait ses dissections sur l'humanité vivante, frappé de *certains faits constants* parmi sa clientèle, *mettant surtout en observation sa propre famille, qui était devenue son principal champ d'expérience*, tellement les cas s'y présentaient précis et complets. Dès lors, à mesure que *les faits s'accumulaient et se classaient dans ses notes*, il avait tenté une théorie générale de l'hérédité, qui pût suffire à les expliquer tous.³⁰⁹

En faisant une double lecture de ce passage, on ne peut s'empêcher de penser aux photographies où l'on voit Zola inspecter un révélateur dans un verre gradué³¹⁰ ; en outre, tous les termes soulignés entrent parfaitement dans ce concept : la constance des exemplaires reproduits, le catalogue évoquant l'album, la « propre famille » que le romancier a tant photographiée, le classement des tirages et des notes, ainsi que le « mystère » de la chambre noire. Plus loin, le chercheur se munit d'un instrument optique :

³⁰⁸ « des formes de l'intermédialité sont des fractures, des lacunes, des intervalles ou des interstices, ainsi que des limites et des seuils, dans lesquels figure leur différentiel intermédial », in Helbig Jörg (Hrsg.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin, Erich Schmidt, 1998, p. 25.

³⁰⁹ *Le Docteur Pascal*, p. 1183.

³¹⁰ François Émile-Zola et Robert Massin, *op. cit.*, p. 14, illustration 18.

[...] mais quel infini de mystère encore, ce monde de ressemblances que transmettent le spermatozoïde et l'ovule, où l'oeil humain ne distingue absolument rien, sous le grossissement le plus fort du microscope !³¹¹

La référence au microscope montre bien l'intérêt de l'auteur, pour qui « tout voir, tout savoir », est à la base de l'expérimentation et de l'écriture naturaliste. Toutefois, l'instrumentation de l'époque ne suffit pas à dévoiler toutes les lois de la génétique. A l'époque, la science en est encore au niveau de la cellule, et pas encore visualisé de molécules, mais cela n'empêche pas Zola de souligner déjà la « ressemblance », qui le préoccupe toujours. Aujourd'hui, nous savons que pour qu'un seul spermatozoïde arrive à pénétrer l'ovule, l'homme en expulse plusieurs centaines de millions lors d'un rapport. Mais la redondance de la nature n'est pas encore connue dans tous les détails à la fin du XIX^e siècle. Quelques années plus tard, George Bernard Shaw, dramaturge et photographe amateur, utilisera pour décrire la photographie une comparaison tirée également du registre biologique, en insistant sur la grande prodigalité de la nature dans sa quête de perfectionnement :

Le photographe est comme une morue qui produit un million d'œufs pour qu'un seul arrive à la maturité.³¹²

Un peu plus loin dans *Le Docteur Pascal*, les réflexions de Pascal expriment la difficulté, voire l'impossibilité d'une mimésis parfaite de la nature :

Mais la réalité vivante, presque à chaque coup, démentait la théorie. L'hérédité, au lieu d'être la ressemblance, n'était que l'effort vers la ressemblance, contrarié par les circonstances et le milieu. Et il avait abouti à ce qu'il nommait l'hypothèse de l'avortement des cellules.³¹³

Ce passage semble exprimer la difficulté qu'éprouve le photographe à produire des tirages identiques, ressemblant aux sujets photographiés, étant donné la variation permanente des conditions de reproduction : qualité de

³¹¹ *Le Docteur Pascal*, p. 1185.

³¹² Bill Jay and Margaret Moore, *Bernard Shaw on Photography*, Utah, Gibbs Smith, 1989, p. 36; cité dans John Lambeth, « Zola et la photographie naturaliste », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 66, 1992, p. 275.

³¹³ *Ibid.*

l'éclairage, temps d'exposition, durée et composition chimique du bain, qualité du papier. La métaphore photographique va se modifier pour culminer dans le motif de l'arbre généalogique des *Rougon-Macquart*. La « fêlure » originelle va se répercuter dans chacun des rejetons de la grande famille, prenant chez chaque individu une forme différente. Le motif va prendre une allure quasi religieuse, cosmique, à la fin du roman *Le Docteur Pascal*, lorsque Pascal Rougon se met à rêver sur l'évolution de l'humanité :

[...] la marche en avant continuera, hors de notre vue, dans l'infini de l'espace. *Un instant, ils se turent, sans un mouvement, les regards perdus* parmi les milliards de mondes, qui *luisaient au ciel sombre*. Une étoile filante traversa *d'un trait de flamme* la constellation de Cassiopée. Et l'univers *illuminé*, là-haut, tournait lentement sur son *axe*, dans une splendeur sacrée [...]³¹⁴

Dans cet extrait qui suggère le caractère sacré de la création, les passages soulignés que nous avons soulignés peuvent aussi être interprétés doublement. L'importance de la lumière, l'immobilité des spectateurs, comme dans un instantané, la mention de l'axe, tous ces éléments participent de la métaphore photographique. Ce qu'on appelait, au début de son invention, l'héliographie, continue à être, pour celui qui pratique la photographie à la fin du XIX^e siècle, pour un certain temps du moins, du domaine du magique, du sacré. L'écrivain Zola examinant son « révélateur » à la lumière du soleil dans son jardin, est un magicien en tablier de photographe.

Le motif de la reproduction est tout aussi présent chez Simenon, quoique sous une forme quelque peu différente. La dimension cosmique que nous venons de relever chez Zola se retrouve aussi chez Simenon, au début du chapitre quatre de *Pedigree* :

Des milliards, des milliards de bêtes, sur toute l'étendue de la terre, dans l'air, dans l'eau, partout, font sans répit, seconde par seconde, un effort de toutes leurs cellules vers un devenir qu'elles ne connaissent pas, telles ces fourmis qui coltinent à travers les précipices des fardeaux cent fois plus gros qu'elles, s'acheminent à travers des montagnes de sable ou de boue, reviennent dix fois à l'assaut d'un obstacle sans que jamais se détourne leur caravane.³¹⁵

³¹⁴ *Le Docteur Pascal*, p. 1221.

³¹⁵ *Pedigree*, p. 518.

Les motifs qui dominent dans ce passage à forte dominante organique sont la multitude et la permanence. L'extension spatiale et temporelle, l'accumulation des secondes, tend aussi vers l'éternité, vers l'infini, mais la force motrice qui la sous-tend est aveugle et inconsciente. La notion de sacré ou de divin est totalement absente. Cette représentation semble plutôt participer d'une vision athée du monde. La métaphore photographique se rencontre assez souvent dans le texte simenonien, mais le plus souvent sous une forme plus ponctuelle et moins cachée. Ainsi, dans *Pietr le Letton*, qui est un roman où la photographie joue un rôle important, aussi dans le déroulement de l'intrigue, nous trouvons plusieurs passages « révélateurs ». Par exemple, lorsque Simenon décrit l'inspecteur Torrence, il le fait par comparaison avec Maigret. Torrence est beaucoup plus jeune que Maigret, mais il est aussi massif que lui, ce qui fait de lui « une reproduction à peine réduite de Maigret »³¹⁶. On pourrait croire à un « tirage ». L'idée de reproduction revient lorsque Maigret rend visite à une certaine Madame Swaan, qui va contribuer à la résolution de l'intrigue, car il y a d'autres visiteurs dans la maison :

Comme il sortait, une petite fille se glissa dans l'antichambre. Maigret n'eut pas besoin de détailler ses traits. C'était le vivant portrait de Pietr le Letton !³¹⁷

Cette ressemblance permet à Maigret de faire des recoupements - quasi photographiques à cause du mot « portrait » - et de précipiter l'enquête. Mais il y a d'autres indices :

Et il y avait d'autres traces, subtiles, indéfinissables, mais à base d'angoisse, dans les yeux de la jeune maman qui refermait la porte.³¹⁸

L'idée de trace est également liée à la photographie. Dans ce contexte, elle rejoint la définition que donne Peirce de l'indice. Et justement Maigret arrive à décoder cette sémiotique faciale, qui participe du non-dit, de l'implicite, grâce à sa capacité d'empathie et à son intuition. Les différents pseudonymes de Pietr sont à ce titre tout aussi intéressants : il peut s'appeler Pietr le Letton, Fédor Yourovitch, Oswald Oppenheim, ou encore Olaf Swaan. Ces multiples personnalités, versions différentes d'un même homme, fonctionnent comme différents tirages d'un individu original, mais qui revêt divers aspects, selon

³¹⁶ *Pietr le Letton*, p. 376.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 386.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 386.

les besoins de la situation. Et au début du roman, le lecteur ignore que Pietr a un frère jumeau, une « copie », qui permet de brouiller les pistes dès le début de l'enquête. La reproduction à l'identique, les divers aspects que peut revêtir Pietr, font chez Simenon l'objet d'une réflexion sur la notion d'identité. Maigret peut se déguiser en marchand de bestiaux sans problème. Il change de costume, et joue simplement le rôle du marchand. Toutefois, le nouveau personnage est tout à fait extérieur. Chez Pietr par contre, la métamorphose se fait aussi en profondeur :

Pietr-Fédor était ou Pietr ou Fédor, par l'intérieur.

Et l'impression du commissaire pouvait se résumer ainsi : il était à la fois l'un et l'autre, non seulement par le vêtement, mais par essence.

Il vivait alternativement ces deux vies si différentes, sans doute depuis longtemps, peut-être depuis toujours. [...]

Soudain, pourtant, le personnage du Letton s'écailla.³¹⁹

On remarque dans ce passage que l'auteur réfléchit incidemment sur la relation entre la « copie » à l'identique et l'identité de la copie : quelle est la vraie identité de quelqu'un qui existe en deux exemplaires ? Est-il l'un ou bien l'autre ? Pour Simenon, il peut être les deux. Ce caractère schizoïde revient d'ailleurs aussi dans *Lettre à mon juge*, où deux « Martine » se cachent, se superposent et alternent dans un même personnage. Chez Zola par contre, le problème de l'identité revêt une forme plus simple. Dans le cas de Jacques Lantier par exemple, le protagoniste ressent par moments une pulsion criminelle qui a son origine dans un passé lointain ; les différentes branches de l'arbre généalogique ont chacune leur identité propre ; il n'y a que la « fissure », commune à tous, qui émerge chez les individus, ceci également sous une forme légèrement différente. Jacques souffre lui aussi d'une sorte de double identité, mais celle-ci n'est pas décrite de manière aussi explicite que chez Simenon. La « bête humaine » que Lantier porte en lui représente plutôt ce que Freud nomme une pulsion. Dans *Pedigree*, Simenon va jusqu'à représenter le motif de la multiplication directement dans sa forme photographique. A un certain moment, le personnage de Roger Mamelin, assez déprimé, se regarde dans la vitrine d'un photographe qui fait des photographies d'identité en série :

Dans *l'encadrement* jaune citron de la boutique, on voit des centaines de bandes d'épreuves en gris et noir et, sur chaque

³¹⁹ *Ibid.*, p. 421.

bande, le même visage se répète douze fois, les mêmes nez de travers, les mêmes mentons hargneux ou veules, les mêmes yeux effarés, un monde, une humanité de cauchemar qu'on ne voit jamais dans la rue et qui paraît invraisemblable.

- Les gens sont laids, la vie est bête. Mon Dieu ! comme elle est bête !³²⁰

Ici, la reproduction en série sert à évoquer la laideur et la bêtise humaine. Le fait de dupliquer à l'infini les détails peu esthétiques des visages renforce encore l'idée de laideur, en isolant et en soulignant les aspects négatifs. Et le photographe se garde bien de procéder à quelque retouche ; de toute façon, il semble impuissant contre cette surmultiplication du laid. Il est intéressant de noter que l'ensemble de la scène se situe dans un « encadrement », métaphorique de la photographie. Dans *L'enterrement de Monsieur Bouvet*, vers la fin du roman, la photographie, qui a fait l'objet de nombreux usages au fil du récit, revient également, sous sa forme multiple :

[...] il *pleuvait* toujours et, sur tous les journaux *détrempés* qui *traînaient* sur les trottoirs et que *les ruisseaux emportaient* les uns après les autres, on voyait la photographie de René Bouvet.³²¹

Dans ce passage, la multiplication d'exemplaires possède à son tour une connotation fortement négative ; les termes soulignés composent une sorte de champ lexical de l'écoulement évacuatrice. Dans *La fenêtre des Rouet*, la protagoniste, Dominique, relève chez les passants des constantes gestuelles et vestimentaires qui les font ressembler à des automates :

Il y a, aux Champs-Élysées, quelques centaines d'hommes qui sont habillés pareillement, marchent de la même manière, ont les mêmes gestes, le même coiffeur [...].³²²

Dans ce cas, les individus qui semblent sortis du même moule, ou « tirés » à des exemplaires innombrables, ne paraissent avoir aucune personnalité réelle. Le fait qu'ils sont tous identiques leur enlève toute identité.

En résumé, l'intermédialité dans les passages analysés dans ce chapitre est bien plus évidente chez Simenon que chez Zola. Zola procède par allusions, on pourrait même croire qu'il n'est pas toujours conscient de la présence du photographique dans son texte. Simenon par contre utilise la métaphore photographique sciemment, et de façon beaucoup plus ciblée. Ceci

³²⁰ *Pedigree*, p. 783.

³²¹ *L'Enterrement de M. Bouvet*, p. 398.

³²² *La Fenêtre des Rouet*, p. 65.

est probablement dû au fait qu'à son époque, la photographie est vraiment en train de s'installer définitivement comme pratique sociale, et non plus comme « violon d'Ingres » pour gens aisés, come c'était le cas à l'époque de Zola. D'une manière générale, nous pouvons affirmer que chez les deux romanciers la métaphore, qu'elle soit involontaire ou inconsciente, a une fonction de structuration du roman. Au chapitre suivant, nous allons tenter de répondre à la question de savoir si la pratique photographique quotidienne a influencé la façon de voir et de représenter le réel, bref, si le regard de Zola et de Simenon présente des aspects photographiques reconnaissables.

IV. Regard, mémoire et écriture

1. Imagerie mentale et mémoire

Afin de mieux comprendre le lien entre le regard, la photographie et l'écriture, nous allons d'abord nous pencher sur le fonctionnement de l'imagerie mentale et de la mémoire, fonctionnement que Zola et Simenon ont parfois tenté de dégager, avec plus ou moins d'intuition. Dans les pages qui suivent, nous allons nous référer à des recherches récentes en psychologie cognitive, pour analyser quelques passages particulièrement intéressants.

Zola mentionne à plusieurs reprises le lien entre l'imagerie mentale et la fonction mnésique, tant dans ses textes critiques que dans ses avant-textes et, incidemment, dans certains romans. Dans *Le Roman expérimental*, il s'efforce d'expliquer comment fonctionne la création littéraire chez Alphonse Daudet :

M. Alphonse Daudet a assisté à un *spectacle*, à une *scène* quelconque. Comme il possède le sens du réel, il *reste frappé* de cette scène, il en garde une *image très intense*. Les années peuvent passer, *le cerveau conserve l'image*, le *temps* ne fait souvent que l'enfoncer davantage. Elle finit par devenir une *obsession*, il *faut* que l'écrivain la communique, rende ce qu'il a *vu et retenu*. Alors a lieu tout un phénomène, la création d'une œuvre originale. C'est d'abord une évocation, M. Alphonse Daudet *se souvient de ce qu'il a vu*, et il revoit les personnages *avec leurs gestes, les horizons avec leurs lignes*. Il *lui faut* rendre cela.³²³

Ensuite, Zola souligne l'identification de l'auteur avec les scènes qu'il décrit, ainsi que la difficulté de démêler la réalité et l'imagination de l'écrivain. Le roman réaliste sera la résultante des impressions reçues, mais rendues en fonction du tempérament de l'auteur. Dans ce passage, il est intéressant de noter le caractère émotionnel, affectif du souvenir, ainsi que l'idée du cerveau comme machine à conserver les souvenirs, l'importance du temps, puis finalement le besoin, ou mieux, la compulsion d'exprimer tout le vécu par écrit. En ce qui concerne sa propre mémoire, Zola la décrit au docteur G. Saint-Paul en ces termes :

A la suite d'une enquête faite pour construire un roman, je retrouve, quand j'ai idée de voir, tous les souvenirs dont j'ai

³²³ *Le Roman expérimental*, OC, T. 10, p. 1290.

besoin. Mes souvenirs visuels ont une puissance, un relief extraordinaires ; ma mémoire est énorme, prodigieuse, elle me gêne ; quand j'évoque les objets que j'ai vus, je les revois tels qu'ils sont réellement avec leurs lignes, leurs couleurs, leurs odeurs, leurs sons : c'est une matérialisation à outrance.³²⁴

La richesse des informations provoque littéralement une souffrance mentale chez ce romancier dont la sensibilité est notoire, et la « matérialisation » des éléments remémorés s'apparente quelque peu à l'hallucination. En outre, le caractère « multimodal » ou synesthésique des souvenirs est nettement supérieur à l'enregistrement photographique d'une scène vécue. Le fonctionnement de la mémoire est décrit en termes de mécanique : Zola la dépeint plus loin comme se chargeant avidement et se déchargeant rapidement, à la manière d'un condensateur, ce qui est très caractéristique de la vision de l'époque. De la métaphore électrique, il passe au registre biologique : « C'est une éponge qui se gonfle, puis qui se vide »³²⁵. Toutefois, il tient à souligner que la mémorisation dépend de sa volonté : « la persistance de mes souvenirs dépend de mon désir et de ma volonté de retenir »³²⁶. Zola a donc l'impression de contrôler le processus, ou du moins d'avoir son mot à dire dans le choix et l'évocation de ses souvenirs.

Restons dans le domaine du souvenir visuel, lié à l'émotionnel. Dans *Rome*, Pierre Froment se demande après un certain temps pourquoi il était déçu à son arrivée dans la ville papale, et il trouve un début de réponse :

Mais il avait déjà réfléchi au phénomène, il croyait en tenir la solution. Quand on arrive à Rome, on apporte une Rome à soi, une Rome rêvée, tellement ennoblie par l'imagination, que la Rome vraie est le pire des désenchantements. Aussi faut-il attendre que *l'accoutumance* se fasse, que la réalité médiocre s'atténue, pour donner le temps à l'imagination de recommencer son *travail d'embellissement*, de manière à ne voir de nouveau les choses réelles qu'à travers la prodigieuse splendeur du passé.³²⁷

Zola se fait ici une idée précise du fonctionnement de l'imagerie mentale et du phénomène d'embellissement, d'idéalisation du souvenir, surtout visuel. Cette réalité médiocre, mentionnée à propos de Rome dans le roman, est bien

³²⁴ Cité dans Colette Becker, Gina Gourdin, Véronique Lavielle, *Dictionnaire d'Émile Zola*, Paris, Laffont, 1993, p. 69.

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ *Rome, OC*, T. 7, p. 773.

visible sur presque toutes les photographies prises par Zola à Rome, et le « désenchantement » est bien réel lorsqu'on parcourt les pages de l'album de Massin consacrées à l'Italie. Dans le domaine de la vision, l'*accoutumance* concerne le degré d'aperture de la pupille, qui est automatique dans le cas de l'œil ; la pupille s'adapte aux conditions d'éclairage ambiant. Dans le cas de l'appareil photographique, il s'agit de jouer sur le diamètre de l'objectif et sur le temps d'exposition, qui sera inversement proportionnel à l'intensité de la lumière. Nous sommes de nouveau en présence d'un dispositif photographique qui « transparait » sous les mots utilisés. L'idée – chronotopique au sens bakhtinien - de voir la réalité « à travers la [...] splendeur du passé » afin d'embellir le visible, renvoie elle aussi à l'attitude du photographe prenant un soin extrême à cadrer et à remplir le cadre de façon idéale, sans toutefois opérer de retouches ou à verser dans le pictorialisme³²⁸.

Le fait qu'un souvenir peut en cacher un autre, afin de l'embellir, a été étudié par Freud, qui a forgé le concept de souvenir-écran (« Deckerinnerung »), la traduction française faisant elle aussi appel au registre optique. L'idée de renouvellement constant de l'idéalisation, et le fait de « voir de nouveau » une réalité embellie montre bien le recadrage, la réadaptation optique et esthétique qui s'opère en permanence, et dont le romancier est bien conscient. La photographie et l'écriture ne sont pas de simples outils mimétiques, mais bien esthétiques, dans la mesure où elles s'enrichissent d'une émotion. Ici, la *mimésis* cède le pas à l'*aisthesis*.

C'est toujours à l'intérieur de la chambre noire crânienne que la mémoire stocke et archive les informations retenues, quand Pierre Froment observe le fonctionnement de sa mémoire visuelle (nous soulignons) :

Plus tard, quand il voulut *classer* ses souvenirs, il se rappela qu'il avait vu Léon XIII, mais dans le *cadre où il était*, dans cette grande chambre [...].³²⁹

Ce passage revêt pour notre analyse une importance majeure. Le *cadre* y constitue le principal critère de classement dans l'archivage mnésique tel que Zola le conçoit. Cet archivage va ultérieurement permettre ce qu'on appelle en psychologie cognitive le « rappel associatif »³³⁰. Dans le passage en question, le cadre est étroitement lié à son contenu ontologique. On *est* dans

³²⁸ Le pictorialisme est un mouvement de réaction esthétique qui tente, dès la fin du XIX^e siècle, de faire ressembler la photographie à la peinture, en procédant à des manipulations complexes, au niveau du négatif aussi bien que des tirages.

³²⁹ *Rome*, p. 920.

³³⁰ Serge Nicolas, dir., *La psychologie cognitive*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 58.

un cadre, on vit et agit dans un contexte bien défini, ou, en termes naturalistes, c'est le *milieu* qui détermine l'action des êtres qui y évoluent. Mais la remarque sur le *classement* des souvenirs, comme on l'effectue dans une banque de données, est d'une portée que l'écrivain ignore probablement lui-même à l'époque. Il nous faut à cet endroit opérer une incursion plus poussée dans le domaine de la psychologie cognitive, et plus précisément nous rendre sur le terrain de l'étude de la mémoire, non sans être passés préalablement par l'étymologie.

L'importance de la mémoire n'a pas échappé aux Grecs. *Mnèmosynè*, déesse de la mémoire, était la mère des muses, qu'elle a procréées avec Zeus, et parmi lesquelles *Mnèmè* était « préposée » à la mémoire. Le verbe *mnàomai* signifie « se souvenir de », mais aussi « penser à, s'occuper de », et même parfois « désirer, convoiter, rechercher en mariage ». Il y a donc dans ce verbe un aspect actif, pragmatique. Mais le champ sémantique s'étend encore vers d'autres domaines : le *mnèma* était un signe pour rappeler un souvenir, ou un monument commémoratif, voire un tombeau. Dans cette optique, la mémoire et la mort étaient en relation étroite, le *mnemeion* pouvant même signifier une urne contenant les cendres d'un mort³³¹. Le latin ne s'y est pas trompé : l'injonction *memento mori*, et la locution *in memoriam* participent du même registre mortuaire. Nous sommes ici à un point d'intersection où la mort et la photographie se rejoignent, par l'intermédiaire de la mémoire. Il suffit de parcourir les cimetières où certaines tombes affichent les portraits photographiques des défunts, tels qu'ils étaient dans leur jeunesse ou à la fleur de l'âge. Walter Benjamin d'ailleurs définit la mémoire humaine comme le théâtre (« Schauplatz ») du passé. Dans sa métaphore filée, il écrit :

Es [das Gedächtnis] ist das Medium des Erlebten wie das Erdreich das Medium ist, in dem die toten Städte verschüttet liegen.³³²

La recherche anamnétique est comparée à une fouille où l'archéologue utilise une bêche pour retourner la terre et mettre à jour les différentes strates de dépôts. Quelques lignes plus loin il met en relation étroite les personnes vivant à Berlin et les noms des défunts sur les tombes.

Le rapport de la mémoire à l'image est assez bien décrit par la psychologie et les neurosciences depuis quelques décennies, mais les

³³¹ Anatole Bailly, *Abrégé du dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1901.

³³² « [La mémoire] est le médium du vécu comme le sol est le médium dans lequel sont enfouies les villes mortes », Walter Benjamin, „Gedächtnis und Erinnerung“, in *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2002, p. 22.

écrivains ont toujours eu une intuition quant aux caractéristiques de ce rapport et aux synergies qu'il implique.

On sait depuis l'Antiquité que l'image est une bonne aide mnémotechnique, ce qui explique en partie la fréquence importante de métaphores dans le langage parlé, tout comme en littérature. Zola désirait « tout voir, tout savoir », et dans de nombreuses langues le verbe voir est utilisé au sens de « comprendre ». En grec ancien, le verbe *eidein* (du nom *eidos*, dont dérive le nom « idée ») signifie à la fois « voir », « comprendre » et « connaître ».

Le psychologue canadien Allan Paivio a formulé la théorie du double codage en 1971³³³. Cette théorie consiste à démontrer que la mémorisation est meilleure dans le cas d'un dessin que dans celui d'un mot. En effet, il existerait dans la mémoire deux systèmes de codage : l'un imagé et l'autre verbal ; ainsi, un dessin représentant un objet serait mieux codé, stocké et remémoré, car il aurait plus de propriétés communes avec l'objet qu'il représente, que le mot représentant le même objet. De son côté, le mot représentant un objet concret serait mieux codé et remémoré qu'un mot symbolisant une abstraction.

Le dessin représentant un objet serait dès lors « codé et stocké en mémoire sous une double forme, une forme verbale, correspondant au mot qui désigne l'objet, et une forme imagée, reflétant les caractéristiques figuratives présentes dans le dessin »³³⁴. Le rappel pourrait se faire selon le système visuel ou lexical et aurait donc plus de chances d'avoir lieu qu'un simple rappel lexical, grâce à la redondance intervenant lors de l'encodage. Ceci expliquerait la supériorité de la « mémoire visuelle » - la langue populaire parle de « mémoire photographique » - sur la mémoire des mots. La redondance est d'ailleurs un phénomène courant dans le domaine de la communication, qu'elle soit verbale ou non. Elle contribue à la bonne transmission et réception du message, en cas de dysfonctionnement du canal. Les photographies prises par Zola et par Simenon se caractérisent elles aussi par une certaine redondance : à maintes reprises, le même motif est photographié sous divers angles et à des distances variées ; cela est assurément dû au fait que le photographe prend plus de clichés que nécessaire, afin de pouvoir sélectionner la meilleure prise de vue par après, et pour être sûr de n'avoir omis aucune perspective possible. La forte capacité d'encodage et d'évocation mnésiques décrite par la psychologie pourrait expliquer le fait que la plupart des souvenirs sont principalement d'ordre visuel.

³³³ Cité dans Serge Nicolas, *op. cit.*, p. 59.

³³⁴ *Ibid.*, p. 59-60.

Dans *Rome*, le traitement du personnage qui veut « classer ses souvenirs » conforte l'hypothèse actuelle selon laquelle l'organisation de l'information joue un rôle fondamental dans le stockage et la récupération de l'information. L'organisation des souvenirs selon une structure hiérarchique semble être la plus efficace. Il existe toutefois des recherches portant sur d'autres formes de stockage, tels que la « catégorisation sémantique »³³⁵, où entre en jeu la proximité des concepts associés à un souvenir donné. D'autres recherches se concentrent sur la notion de *saillance* d'un objet remémoré. Un objet serait d'autant mieux encodé et retrouvé qu'il serait saillant par rapport à un contexte donné d'informations, cette saillance pouvant être de nature perceptive ou conceptuelle. Dans le passage sur Léon XIII, la saillance serait l'image du cadre. Dès les années 1980, Hunt et ses collaborateurs ont distingué entre l'information relationnelle du souvenir, celle qui est « utilisée pour délimiter un espace de recherche »³³⁶, et l'information spécifique, qui « caractérise l'item cible lui-même »³³⁷. Ainsi, le « cadre » serait de l'ordre de l'information relationnelle, et l'image du pape, encodée ensemble avec son « cadre », constituerait l'item recherché. L'importance du cadre dans l'extrait souligne pour sa part le rôle crucial que jouent le contexte et la situation dans la récupération d'un souvenir.

Après cette incursion sur le terrain de la psychologie, domaine qui intéressait Zola dès les années 1890, revenons à son personnage, Pierre Froment. L'abbé, désillusionné par son aventure italienne, va finalement devoir opérer un dernier « recadrage », son livre ayant été mis à l'index par le Pape :

Il ne lui restait qu'à partir, il était parti, Rome autour de lui n'était plus qu'une image, celle qu'il allait emporter dans sa mémoire.³³⁸

Tout se passe comme s'il prenait une dernière photographie de la ville éternelle, afin de la garder comme souvenir, mais une photographie qui ne se dit pas.

Pressé de quitter la ville qui l'a tant déçu, Pierre anticipe mentalement son départ et se projette à Paris. Une sorte de décollement vient de s'opérer entre la réalité et le désir de retour, entre l'image vue et le cadre désiré. Son imagination l'ayant propulsé dans la Ville Lumière, la Ville Éternelle n'est déjà plus qu'un souvenir visuel, en voie de classement. Toutefois, l'image a subi une dernière métamorphose ; en effet, le protagoniste voit « avec d'autres

³³⁵ *Ibid.*, p. 61.

³³⁶ *Ibid.*, p. 63.

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ *Rome*, p. 994.

yeux Saint-Pierre et le Quirinal, qui avaient comme changé de plans »³³⁹. Dans cette description usant à nouveau de termes d'optique (« yeux », « plans »), le Palais du Quirinal, subitement grandi, est perçu dans toute son ampleur, tandis que Saint-Pierre, terni et aux façades lézardées, a perdu tout son éclat et s'est rétréci à l'horizon. La basilique ne se présente plus qu'en tons de gris, exactement comme sur les photographies d'époque. Les objets ont subi une inversion dans leur perception et dans leur représentation, par rapport au début du séjour à Rome, où Pierre vouait encore une confiance « aveugle » à l'Église. Ce renversement de perspective répond à la projection des sentiments éprouvés à cet instant par l'observateur. En fait, le lecteur est ici en présence du dorénavant classique « coin de la nature vu à travers un tempérament », et chez Zola l'inversion des valeurs est nettement plus marquée que chez Du Bellay exprimant, depuis son séjour à Rome, où il a lui aussi connu une grande déception, la nostalgie qu'il éprouve en songeant à son village natal :

Plus que le marbre dur me plaist l'ardoise fine,
 Plus mon Loyre Gaulois que le Tibre Latin,
 Plus mon petit Lyré que le mont Palatin,
 Et plus que l'air marin la douceur Angevine.³⁴⁰

Chez ce poète de la Pléiade, l'aspect visuel revêt aussi une certaine importance ; toutefois, l'accent semble surtout être mis sur la différence de dimensions entre Rome et Liré, ainsi que sur le registre patriotique, dans l'antithèse développée au fil du sonnet. Aussi l'allemand « Heimweh » traduit-il mieux le désir de retrouver « sa maison, son chez-soi », que le français « nostalgie » (du grec *nostos*, le retour) dans l'interprétation de ce sonnet.

Souvenir et enfance chez Zola

Dans les notes qu'il a prises lors de ses déplacements romains, Zola se rend bien compte que les images qu'il perçoit sont souvent associées à des images emmagasinées dans sa mémoire. Le terme allemand « die Erinnerung » indique également qu'une forme d'« intériorisation » est impliquée lors du processus mnésique. Au début des *Pages d'Exil*, l'écrivain décrit son départ précipité pour l'Angleterre. Dans le train pour Calais, il note qu'il parvient à

³³⁹ *Ibid.*, p. 996.

³⁴⁰ Joachim Du Bellay, *Regrets*.

rêver même les yeux ouverts : « [...] j'ai continué mes songeries, sans fermer les yeux »³⁴¹.

Même quand ses souvenirs sont d'ordre olfactif ou auditif, ces composantes sensorielles ne font que se superposer aux images remémorées. Quand s'opèrent des associations d'idées telles que les décrit la psychanalyse, elles sont chez ce romancier « visuel » avant tout d'ordre iconique. Dans les notes préparatoires à *Rome*, nous avons pu trouver l'extrait suivant :

En revenant à Rome, on suit jusqu'à la porte Saint-Sébastien la route bordée de murs. C'est une route de *mon ancienne Provence*. Beaucoup de poussière, des murs gris, des vignes qui dépassent, des portes dix-huitième siècle, des figuiers. Des cyprès, des oliviers. Il paraît que l'été, la poussière est inimaginable. C'est *mon Aix agrandi*, devenu énorme.³⁴²

Dans cet avant-texte, la récurrence du possessif indique par ailleurs le degré d'appropriation de cette imagerie mentale. Zola possède suffisamment de faculté d'introspection pour se rendre compte à quel point ces images, ces scènes de son enfance qu'il a intériorisées, sont constitutives de sa mémoire, et partant subjectives.

Le caractère infantile des souvenirs provençaux ne lui échappe pas :

Les canotiers de Rome n'osent pas descendre le fleuve dans la ville, parce que les gamins leur lancent des pavés énormes. Jolie enfance. Cela me rappelle encore Aix, les gamins de mon enfance.³⁴³

L'enfance de Zola est ici idéalisée ; elle s'apparente à un âge d'or, où le monde était encore parfait, « en ordre ». Cette idéalisation a déjà culminé, près de vingt ans plus tôt, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, où le « Paradou » symbolisait le jardin d'Eden. Dans l'extrait qui nous intéresse, l'anamnèse qu'opère l'écrivain fait ressortir le caractère affectif de ses souvenirs aixois, grâce à l'adjectif « joli » et au nom « gamins », à connotation bienveillante et chaleureuse. A d'autres endroits, Zola souligne même l'aspect lyrique de son imagination. Ainsi, dans la première ébauche des *Quatre Évangiles*, dans l'avant-texte de *Justice*, il projette de s'autoriser

³⁴¹ *Pages d'Exil*, p. 1139.

³⁴² *Rome [Journal de voyage]*, OC, T. 7, p. 1032.

³⁴³ *Ibid.*, p. 1075.

[...] tous les rêves, toutes les effusions permises. De la sorte, je puis contenter mon lyrisme ; me jeter dans la fantaisie, me permettre tous les sauts d'imagination dans le rêve et l'espoir.³⁴⁴

L'affectif vient ici renforcer le cognitif, et l'espoir qu'il mentionne dans ce passage aide Zola à se protéger des déboires et des assauts qu'il subit à cette époque pendant l'affaire Dreyfus. Ces « sauts d'imagination » sont ceux qu'il a décrits plusieurs années auparavant dans sa métaphore, souvent reprise par les critiques, du « saut dans les étoiles ».

Photographie et mémoire chez Simenon

Chez Simenon, les souvenirs d'enfance comportent également un aspect visuel important. Dans *Le Coup de lune*, la mémoire du protagoniste, Joseph Timar, peut remonter jusqu'à l'enfance lorsqu'il voit son amante Adèle « avec le visage de la maîtresse d'école au moment de la correction des devoirs »³⁴⁵ ; ce lien peut être relié au fait que Simenon était amoureux de sa propre maîtresse d'école, à l'âge de six ans.

Dans *L'Écluse n° 1*, Maigret se souvient :

C'était un dimanche comme on n'en a que dans ses souvenirs d'enfant, tout pimpant, tout neuf depuis le ciel d'un bleu de pervenche jusqu'à l'eau qui reflétait les maisons en les étirant. Les taxis eux-mêmes étaient plus rouges ou plus verts que les autres jours et les rues vides et sonores s'amusaient à se renvoyer les moindres sons.³⁴⁶

Les photographies de Simenon sont en noir et blanc. Il ne semble pas s'être intéressé à l'acquisition d'un appareil prenant des photographies en couleur ; certes, ce roman date de 1933, époque où la pellicule couleur était encore assez rare, mais même après la commercialisation du Kodachrome, Simenon a continué à photographier en noir et blanc, comme bon nombre de professionnels d'ailleurs³⁴⁷. Les couleurs sont d'une importance cruciale dans nombre de ses romans, surtout le rouge et le jaune. Simenon photographe travaille en noir et blanc, et Simenon écrivain témoigne d'une grande

³⁴⁴ Première ébauche des « Quatre Évangiles », *Fécondité*, OC, T. 8, p. 506.

³⁴⁵ *Le Coup de lune*, TS, T. 18, p. 294.

³⁴⁶ *L'Écluse n° 1*, TS, T. 18, p. 507.

³⁴⁷ L'apparition de la pellicule couleur date du milieu des années 1930 (pellicules Kodachrome et Agfacolor), mais ce n'est que dans les années 1940 que la photographie en couleur commence à être vraiment commercialisée.

sensibilité à la couleur. Dans l'extrait cité, l'éclat particulier des couleurs semble suggérer un état initial, originel et vierge. Si l'on fait abstraction de l'étirement des maisons, on peut rapprocher cette description de la « ligne claire » utilisée par Hergé, dans la mesure où les couleurs sont simples, uniformes, les contours nets et les formes sans ombre. Le monde y est simple, les signes bien lisibles ; il ne règne aucune polysémie, du moins à première vue. La chrominance de cette vision s'apparente aussi à celle qu'on peut éprouver dans un rêve ou dans un état de « conscience élargie », sous l'emprise d'une substance psychotrope. Dans *The doors of perception*³⁴⁸, Aldous Huxley décrit ce type de perception exacerbée qu'a provoquée chez lui l'absorption de mescaline, une substance psychotrope extraite du peyotl. Dans le passage cité, le souvenir évoqué est d'abord visuel, puis s'ajoute un aspect auditif, secondaire celui-ci. L'étirement, dans l'eau, du reflet des maisons, est aussi un phénomène relaté par des personnes ayant ingéré de l'acide lysergique, ou inhalé du cannabis. L'évocation de ce souvenir présente en outre de nombreux points communs avec la description que fait Zola de sa propre mémoire, et que nous avons mentionnée plus haut ; on y retrouve l'intensité, les couleurs et les sons. Zola mentionne aussi l'odeur, mais celle-ci est très souvent présente chez Simenon. Par exemple, toujours dans *L'Ecluse n° 1*, Maigret est sujet à un autre type de souvenir, l'olfaction est première :

Même cette odeur particulière au canal faisait surgir devant ses yeux des images de péniches glissant sans froisser l'eau.³⁴⁹

L'olfaction provoque ici une vision qui, mouvante, reste toutefois silencieuse. La grande fréquence, chez l'homme, de souvenirs olfactifs associés à des images s'explique aisément lorsqu'on fait appel aux neurosciences. Il existe dans le cerveau une structure qui s'appelle le rhinencéphale. D'un point de vue phylogénétique, ce réseau de neurones figure parmi les plus anciens ; chez les mammifères inférieurs, il forme la presque totalité de la masse cérébrale. L'importance du rhinencéphale consiste dans le rôle qu'il joue dans l'exploration de l'espace vital, dans la recherche de nourriture et dans les préliminaires de l'accouplement. Cette structure neuronale traite surtout l'information olfactive, en étroite relation avec la mémoire et l'affectivité. Ceci explique le fait que nombre de nos souvenirs sont liés à une odeur (ou un goût, comme dans le cas de la madeleine proustienne, gustation et olfaction travaillant en étroite synergie), ainsi qu'à des émotions.

Revenons à Simenon. Toujours dans *L'Ecluse n°1*, Gassin, le principal suspect, se remémore progressivement :

³⁴⁸ Aldous Huxley, *The Doors of Perception*, New York, Harper, 1954.

³⁴⁹ *L'Ecluse n° 1*, p. 473.

Moi, je vois la maison comme si j'y étais, une grande villa neuve, avec de larges fenêtres qui, ce soir-là, étaient toutes éclairées, car le docteur donnait une fête. Il était beau, parfumé, les moustaches frisées. Deux fois il est venu, en coup de vent, l'haleine sentant le bourgogne, puis les liqueurs.³⁵⁰

Le souvenir commence par une image très lumineuse, puis surgissent des souvenirs olfactifs, près de basculer dans le gustatif : le lecteur n'est pas loin de sentir le goût des liqueurs dans son palais.

Plus loin, Gassin se souvient de sa course. On entend un phonographe, puis on voit sur les rideaux l'ombre de gens qui dansent. Surgissent ensuite les hurlements d'une femme qui va accoucher.

Dans cette évocation, le souvenir, ou plutôt l'agglutination de souvenirs, est donc d'abord visuelle, puis olfactive, et enfin auditive ; l'ensemble de la scène est reconstruit, remonte à la mémoire avec tout le contexte, et toutes les composantes sensorielles s'y rattachant. L'évocation commence au présent, puis la suite de la scène est relatée au passé, le locuteur ayant conscience de son inscription dans le passé.

Dans *La Fenêtre des Rouet*, Dominique, la protagoniste, descend dans un petit bistro au pied de son immeuble ; elle a l'impression que le temps s'est arrêté :

Jamais elle n'a plongé le *regard* dans cet endroit, devant lequel elle est passée si souvent, et *l'image se grave dans sa mémoire*, avec son odeur, l'épaisseur de l'air, *l'ombre* bleutée des recoins, la toile écrue des blouses des maçons, le violacé au fond des *verres* épais.³⁵¹

Dans ce passage où le personnage est à son tour dans un état de conscience élargie, où la perception du *hic et nunc* est à son comble, le souvenir est encodé et archivé avec l'ensemble des perceptions qui l'accompagnent. Il s'agit d'une sorte de souvenir « synesthésique » intégrant formes, couleurs, odeur, matière, le tout composant l'atmosphère composite de l'instant. Simenon se montre ici fin psychologue, et précise que la perception globale *se grave* dans la mémoire, comme sur une plaque sensible ou une pellicule. Par ailleurs, le champ lexical de *l'opsis* - le regard, l'ombre et les verres – confère une certaine netteté, doublée de transparence, à cet « instantané ». Certes la photographie n'est pas en mesure de retenir toutes les informations

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 505.

³⁵¹ *La Fenêtre des Rouet*, p. 59.

non visuelles, mais elle peut jouer le rôle d'amorçage dans l'archivage et le rappel de l'ensemble des informations retenues au moment où l'image a été fixée. C'est avant tout chez Simenon que la photographie est associée à la mémoire et sert à celle-ci de point de référence ou de relais. Ainsi, dans *Maigret et le corps sans tête*, Maître Canonge attend Maigret à la gare d'Austerlitz :

Une cinquantaine de mètres avant la barrière, son regard avait repéré Maigret parmi les personnages qui attendaient et il avait froncé les sourcils, en homme qui n'est pas sûr de sa mémoire. Lui aussi avait dû voir souvent la photographie du commissaire dans les journaux. Arrivé plus près, il hésitait encore à lui sourire, à s'avancer la main tendue.³⁵²

Une forte sémiotique du regard imprègne ce passage. Le fait d'avoir vu la photographie à plusieurs reprises ne donne toutefois pas de certitude absolue au personnage ; ici, l'image photographique n'est pas un garant de l'authenticité du souvenir, même quand elle est publiée dans les journaux. À l'époque de Zola, même en 1902, les journaux n'étaient encore illustrés que de gravures. En 1955, quand Simenon publie *Maigret et le corps sans tête*, l'illustration d'articles de journaux par des photographies s'est généralisée. Dans le passage cité, Simenon semble même suggérer que ces illustrations ne sont pas forcément fiables.

Dans *L'Enterrement de M. Bouvet*, paru en 1950, un témoin, M. Guillaume, affirme que les Allemands jouissent d'une « mémoire d'éléphant »³⁵³ et possèdent des photographies de Bouvet, qui leur sert à entretenir cette mémoire. Du fichier de la Gestapo aux fichiers de la Stasi, les photographies auront toujours accompagné les descriptions de personnes recherchées. Cette technique policière a commencé à la fin de la Commune, en 1871, car de nombreux communards s'étaient fait photographier ; par la suite, les agents de Thiers ont utilisé ces portraits pour poursuivre ces personnes et les fusiller lors de la semaine sanglante.

Dans *Lettre à mon juge*, le narrateur relate un souvenir qu'il avait longtemps oublié, et qui est pour lui, « une photographie déjà effacée »³⁵⁴. Il décrit ses souvenirs, mais n'arrive pas à les classer chronologiquement :

C'est plutôt un enchevêtrement de souvenirs qui ont chacun sa vie propre, qui forment chacun un tout, et souvent ce sont les plus

³⁵² *Maigret et le corps sans tête*, TS, T. 8, p. 95.

³⁵³ *L'Enterrement de M. Bouvet*, p. 404.

³⁵⁴ *Lettre à mon juge*, sp. 668.

dépourvus d'importance qui *se détachent avec les contours les plus précis*.³⁵⁵

L'information visuelle semble dans ce cas s'être autonomisée. La netteté des contours s'apparente ici aussi à la « ligne claire ». Le détachement en fonction de l'importance correspond à la « saillance » que nous avons mentionnée plus haut.

Un peu plus loin est souligné le caractère optique, oculaire, du souvenir : le narrateur se trouve en famille, à table, et il lui arrive « d'avoir soudain sur la rétine l'image d'un homme, le souvenir brutal d'un geste qu'elle [Martine] avait fait, aussi *précis* qu'une *photographie* obscène »³⁵⁶.

Ensuite, c'est à un souvenir visuel qu'il attribue le déclenchement de son désir de tuer Martine :

Cela n'arrivait que quand je la *regardais* d'une certaine manière. Et je ne la *regardais* ainsi que quand, à cause d'un incident fortuit, à cause d'un mot, d'une *image*, je pensais à son *passé*. Attendez ! C'est *le mot image*, sans doute qui est *la clef*. J'étais coupable, hélas ! sans le vouloir, contre ma volonté, d'avoir soudain *sous les yeux* une *image d'une précision photographique* et cette *image-là*, tout naturellement, *se superposait* à celle de la Martine qui se tenait devant moi.³⁵⁷

Submergé par le dégoût, il se met à la battre. En fait, tout se passe comme si sa seule imagerie mentale provoquait son comportement violent : de nouveau, et comme chez Zola, le souvenir visuel est associé à une forte émotion. Notons au passage que l'emploi de l'expression « mot image », néologisme intermédiaire où fusionnent le scriptural et le visuel, témoigne d'une réflexion de la part de Simenon au sujet du fonctionnement de la pensée.

La netteté d'une photographie peut être garante de la véracité du souvenir et donner une caution de réalité aux perceptions. Dans *L'enterrement de M. Bouvet*, une certaine Mme Lair regarde la photographie du cadavre de Bouvet qu'on a artificiellement rajeuni, et elle affirme, en prétendant qu'il s'agit de son mari : « Sur cette photo-ci, par exemple, j'ai l'impression de le revoir »³⁵⁸.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 718.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 746.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 757.

³⁵⁸ *L'enterrement de M. Bouvet*, p. 371.

Le souvenir visuel est si fort que celui qui l'éprouve a l'impression de revivre la scène. C'est littéralement le passé qui ressurgit, dans toute sa « présence », dans une actualisation très intense.

Dans le même chapitre, l'agrandissement d'une jambe nue prise en photo permet d'observer une cicatrice de très près, et de confirmer l'identité du cadavre. En 1950, la technique d'agrandissement d'un détail photographique est déjà très évoluée et répandue, et elle commence ainsi à faire son apparition dans la littérature. En 1966, le motif de l'agrandissement sera développé dans le film *Blow Up* d'Antonioni : les agrandissements d'agrandissements – sorte de mise en abyme en sens inverse - permettront de reconstituer la trame d'un probable meurtre, mais plus le photographe agrandit son image, plus le grain grossit et la certitude s'évanouit.

Nous venons de voir que chez Zola et chez Simenon la vision et partant la photographie, est étroitement liée à la mémoire. Les deux auteurs s'adonnent parfois à une réflexion sur le fonctionnement de la pensée, de la vision et de la mémoire. Dans les passages analysés, l'intermédialité est bien plus poussée chez Simenon que chez Zola, où les métaphores sont bien plus floues. Cette différence peut s'expliquer par le fait qu'à la fin du XIXe siècle, la pratique photographique n'était pas aussi courante que dans les années 1930 et plus tard.

Après cette brève incursion dans le domaine de la psychologie cognitive, nous allons nous intéresser de plus près au regard de Zola et de Simenon, afin de définir au mieux ce qu'il a de particulier.

2. Le mouvement et le temps

Le train, la photographie et le temps chez Zola

Dans son ouvrage traitant de l'impact de la technologie sur la manière de voir et de représenter le réel, l'urbaniste et auteur Marc Desportes³⁵⁹ décrit de quelle manière l'évolution des moyens de transport a profondément métamorphosé le paysage et sa perception. Notamment dans le chapitre intitulé « Les paysages artificiels », il montre comment est née ce qu'il appelle la « vision ferroviaire ». De son côté, Clément Chéroux³⁶⁰ analyse le lien qui unit chemin de fer, photographie et littérature.

³⁵⁹ Marc Desportes, *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace, XVIII^e – XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 2005.

³⁶⁰ Clément Chéroux, « Vues du train. Vision et mobilité au XIXe siècle », *Études photographiques*, n° 1, Paris, novembre 1996, p. 73.

Il existe de nombreux points communs entre le nouveau mode de locomotion et la nouvelle façon de capter le réel. D'abord, les deux inventions datent approximativement de la même époque. Ensuite, elles sont toutes deux le fruit de technologies préexistantes : l'usage de la vapeur pour le train, et le daguerréotype pour la photographie. Dès 1852, Louis Cormenin décrit bien cette concomitance :

[...] l'héliographie, confiée à quelques intrépides, fera pour nous le tour du monde, et nous rapportera l'univers en portefeuille, sans que nous quittions notre fauteuil.³⁶¹

Enfin, la vision y joue un rôle majeur, surtout en rapport avec la vitesse : la célérité du train modifie la vision que le voyageur a du paysage ; la kinésique de l'objet photographié, en relation avec le temps d'ouverture de l'objectif, et plus tard avec la vitesse d'obturation, influence pour sa part le regard photographique et le regard en général. Le paysage défilant derrière le cadre de la fenêtre du wagon, le wagon lui-même comme *camera obscura* ambulante : les analogies entre la « vision ferroviaire » et le regard photographique ont été révélées par nombre de romanciers et poètes. Chéroux distingue deux générations : la première, avant 1850-60, et la seconde, après cette période charnière. La première génération subit la vitesse du train et perçoit les paysages défilant comme à travers un kaléidoscope ; Victor Hugo résume ce phénomène par la métaphore de la « raie » : après un voyage en train qu'il fait entre Anvers et Bruxelles, il écrit, en 1837 :

C'est un mouvement magnifique et qu'il faut avoir senti pour s'en rendre compte. La rapidité est inouïe. Les fleurs du bord du chemin ne sont plus des fleurs, ce sont des taches ou plutôt des raies rouges ou blanches ; plus de points, *tout devient raie* [...].³⁶²

Tout comme la photographie, l'apparition et l'extension rapide du chemin de fer a suscité des réactions ambivalentes au niveau de la réception par les intellectuels, les artistes et les politiciens. Cette ambivalence provient du fait que le réseau ferroviaire réunit les villes, les pays et les peuples, en même temps que la vitesse du train expose les voyageurs à de grands risques de collision provoquant des hécatombes. Parmi ceux qui ont salué la venue du train figurent Jules Janin et Lamartine. Par contre, Arago, qui avait prononcé

³⁶¹ Louis de Cormenin, « Egypte, Nubie, Palestine et Syrie, dessins photographiques par Maxime du Camp », *La Lumière*, n° 25, 12 juin 1852, cité dans Marc Desportes, *op. cit.* p. 155.

³⁶² Victor Hugo, Lettre du 22 août 1837 à sa femme Adèle, in Claude Gely, *Victor Hugo, voyages, France et Belgique (1834-1837)*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1974, p. 280.

l'éloge, désormais historique, du daguerréotype à l'Assemblée en 1839, décriait le voyage en chemin de fer, à cause des importantes variations de température pouvant causer des refroidissements. Théophile Gautier avait lui aussi une attitude ambivalente, caractérisée par une attirance mêlée d'effroi. En tombant d'un train on risquait, selon lui, d'être « coupé en rondelles, dru et menu comme des légumes de julienne par les roues des wagons »³⁶³. A l'époque des romantiques, le regard du voyageur n'est pas encore accoutumé à la vitesse de défilement du paysage en train. En 1842, dans « La Maison du Berger », Vigny déconseille d'emprunter le chemin de fer, en partie à cause du risque que la vitesse élevée fait courir aux voyageurs, mais également parce que, assis dans le corps de « ce rude aveugle »³⁶⁴, on ne voit rien, le nouveau type de locomotion mécanique brouillant toute vision naturelle :

Ainsi jetée au loin, l'humaine créature
Ne respire et ne voit, dans toute la nature,
Qu'un brouillard étouffant que traverse un éclair.³⁶⁵

Si on veut continuer à voir le monde tel qu'il est, il convient d'éviter cette invention diabolique et lui préférer la marche à pied. Voilà pourquoi le poète écrit, à propos de la « rêverie amoureuse » :

Car il faut que ses yeux sur chaque objet visible
Versent un long regard, comme un fleuve épanché ;
Qu'elle interroge tout avec inquiétude,
Et, des secrets divins se faisant une étude,
Marche, s'arrête et marche avec le col penché.³⁶⁶

Pour Vigny, la locomotion doit par conséquent s'adapter aux intermittences de la vision, sinon cette dernière est impossible. Le voyageur doit pouvoir prendre son temps, ralentir pour mieux voir. La perception du poète est encore étroitement liée au déplacement à pied, tout au plus à cheval ou en voiture hippomobile. Les spectacles vus du train deviennent aussi un motif fréquent dans les lithographies de l'époque, ainsi que dans les panoramas et les dioramas, afin de satisfaire le besoin de « consommation visuelle »³⁶⁷.

³⁶³ Théophile Gautier, « Le Chemin de fer », in *Fusains et Eaux-Fortes*, Paris, Charpentier, 1880, p. 192.

³⁶⁴ Alfred de Vigny, « La Maison du Berger », *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1950, p. 125. Le poème s'inspire de l'accident du train Paris-Versailles à Meudon, qui a fait 55 morts en 1842.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 126.

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ Marc Desportes, *op. cit.*, p. 135.

Ainsi, dans les années 1840, Daumier publie dans *Le Charivari* de nombreuses caricatures où il ironise sur le voyage en train. Ses principaux motifs sont la vitesse, l'entassement et la gêne dans les compartiments, ainsi que l'assoupissement dû à la monotonie du glissement.

Flaubert pour sa part ironise sur le goût pour la rapidité, dans son *Dictionnaire des idées reçues*. Ailleurs, il écrit qu'il « hurle d'ennui » au bout de quelques minutes : « On croit, dans le wagon, que c'est un chien oublié ; pas du tout, c'est M. Flaubert qui soupire »³⁶⁸.

Dans son analyse, Desportes tente également d'expliquer le paradoxe qui se dégage des différents niveaux de réception :

Le voyage ferroviaire est donc paradoxal. Le fait de traverser de multiples contrées, rend visibles une succession de sites, mais sur un mode qui éloigne, repousse au loin. La vision ferroviaire, au lieu d'être cette sorte de possession à distance – voir, c'est a-voir –, provoque une dépossession, une distanciation déréalisante.³⁶⁹

Verlaine de son côté souligne l'effet de la célérité du train, dans *La Bonne Chanson*, en 1869 :

Le paysage dans le cadre des portières
Court furieusement, et des plaines entières
Avec de l'eau, des blés, des arbres et du ciel
Vont s'engouffrant parmi le tourbillon cruel [...]¹

Ce n'est que quelques décennies plus tard que le train entre dans les mœurs. Desportes analyse ainsi la nouvelle perception :

L'ancien voyage, qu'il se fit à pied, à cheval ou en voiture, était l'occasion d'une expérience sensorielle riche, ouverte sur le monde extérieur, en continuité directe avec lui, offrant un contact toujours renouvelé avec les choses familières. Le voyage en chemin de fer rompt avec ces approches contextuelles. Au voyageur isolé dans son compartiment ne parviennent que des bruits, des fumées, des trépidations, des visions fugitives. Ces sensations, parfois atténuées, parfois violentes, lui paraissent artificielles. Tout le rôle du confort qui lui sera progressivement

³⁶⁸ Lettre à Charles Edmond, vers le 10 août 1864, in G. Flaubert, *Correspondance (1859-1871)*, Paris, Club de l'honnête homme, 1975, p. 213.

³⁶⁹ Marc Desportes, *ibid.*, p. 152.

offert sera d'apporter une sorte d'anesthésie de tous les sens, hormis celui de la vue.³⁷⁰

Notons au passage que le voyage hippomobile fut rarement traité de façon réaliste par les écrivains.

Desportes focalise son analyse sur la vision :

[...] le paysage ferroviaire est original : c'est un paysage vu et seulement vu, les autres sens étant empêchés ; c'est un paysage traversé selon une translation mécanique et non abordé selon un mouvement propre ; c'est enfin un spectacle ayant peu de pouvoir évocateur sur un voyageur toujours tenté de se replier sur lui-même. Ces différences entre paysage littéraire et le voyage ferroviaire incitent à se demander quel est l'apport du premier au second. Cet apport consiste sans doute en des références, toujours utiles lorsqu'il s'agit de résumer d'un mot, d'un vers, d'une phrase, la diversité des choses perçues.³⁷¹

Dans *L'Éducation sentimentale*, Flaubert procède à une « description ambulatoire » à partir du vapeur quittant le quai Saint-Bernard. Les deux berges sont décrites comme « deux larges rubans que l'on déroule »³⁷², et le paysage que l'on découvre lors du glissement sur l'eau procure un « plaisir tout nouveau »³⁷³.

Progressivement, mais surtout à partir des années 1880, avec l'apparition du gélatino-bromure d'argent, entraînant l'usage généralisé de l'instantané, quelques photographes³⁷⁴ commencent à expérimenter et essayer de capter le paysage à partir du train en marche. Certains critiques vont même jusqu'à avancer que « c'est de la portière d'un train, lancé à cinquante ou quatre-vingts kilomètres à l'heure, qu'est né l'impressionnisme »³⁷⁵.

Dans les années 1870, Claude Monet peint des dizaines de tableaux représentant des gares et des trains, enveloppés de volutes de vapeur blanche. Plus tard, les cubistes et les futuristes s'intéresseront à leur manière au motif du train. Dès 1890, Zola prend de nombreuses photographies de trains, que ce soit au bout de sa propriété à Médan, que longe la ligne Paris-Le Havre, ou

³⁷⁰ Marc Desportes, *ibid.*, p. 128.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 135.

³⁷² Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Lettres Françaises, 1979, p. 19.

³⁷³ *Ibid.*, p. 20.

³⁷⁴ Il s'agit d'Ernest Candèze, d'August Strindberg et de Paul Nadar, le fils de Félix Tournachon, dit Nadar.

³⁷⁵ Il s'agit de Johan Barthold Jongkind, cité dans Henri Vincenot, *L'Age du chemin de fer*, Paris, Denoël, 1980, p. 136.

lors de son exil en Angleterre. D'autre part, l'un des premiers films des frères Lumière, en 1895, s'intitule *L'Arrivée d'un train en Gare de la Ciotat*.

Quand Zola publie *La Bête humaine*, en 1890, le regard sociétal a considérablement changé. Le « rude aveugle » campé par Vigny est à présent doté d'un « œil vivant de cyclope »³⁷⁶. L'œil du voyageur pour sa part s'est accommodé à la vitesse, le défilement est perçu avec davantage de détails, et le temps ne joue plus le même rôle qu'au milieu du siècle.

Ainsi, Zola réussit parfois à arrêter momentanément le temps qui s'écoule, à réaliser l'ancien rêve de Lamartine, qui aspirait à en « suspendre » le vol. Dans *La Bête humaine* précisément, il expérimente avec la dimension temporelle et il arrive, grâce à l'écriture, à rendre le temps malléable, pour le comprimer ou le dilater. De nombreux critiques ont analysé en détail comment Zola a réussi à manier le temps et le mouvement dans ce roman. En 1968 Gilles Deleuze écrivait, dans sa préface à *La Bête humaine* :

Nous savons bien aujourd'hui que le génie des naturalistes est cinématographique. Ils inventaient une matière nouvelle, en dehors de cet art, avant cet art. Ils inventaient une matière cinématographique, et par elle transformaient profondément le roman.³⁷⁷

Albers plus récemment a consacré à ce roman un chapitre entier, où elle analyse en détail le rapport entre « l'instantanéité »³⁷⁸ dans le texte et l'état de la technique photographique à l'époque. Elle met en regard certains extraits de *La Bête humaine* et quelques photographies prises par Zola, pour analyser à quel point le texte et l'image photographique peuvent fixer, figer à jamais, un moment très court, chaque média à sa façon.

La parution de *La Bête humaine* en 1890 se situe deux ans après l'initiation de l'écrivain à la photographie. Zola n'en est pas encore féru, mais il connaît déjà très bien le sujet. Cette manière de « suspendre » le temps dans le texte n'est probablement pas étrangère à la pratique photographique qui se généralise, et à la métamorphose du regard qu'elle peut avoir provoquée chez cet écrivain visuel. A cette époque, l'art de l'instantané³⁷⁹ se pratique depuis une décennie. Certaines photographies sont particulièrement intéressantes à cet égard, même si elles sont postérieures au roman qui nous intéresse. Ainsi, un cliché vaut qu'on s'y attarde ; Irene Albers y fait brièvement référence³⁸⁰,

³⁷⁶ *La Bête humaine*, p. 169.

³⁷⁷ Gilles Deleuze, Préface de *La Bête humaine*, *ibid.*, p. 18.

³⁷⁸ Irene Albers, *op. cit.*, p. 302.

³⁷⁹ Le terme allemand *Schnappschuss* est à ce titre beaucoup plus évocateur.

³⁸⁰ Irene Albers, *op. cit.*, p. 302.

et nous avons trouvé intéressant d'y jeter un regard plus poussé. Il s'agit d'un instantané³⁸¹ où les enfants de Zola, main dans la main, accourent vers lui, qui les prend en photo juste au moment où Jacques est au point culminant d'un bond, lorsqu'aucun de ses pieds ne touche le sol et que ses cheveux sont dressés, une fraction de seconde avant de retomber. Cette suspension du corps figure celle du temps, et nécessite un regard particulièrement attentif de la part de l'opérateur. En effet, à cette époque les appareils prenant des « salves » photographiques, parmi lesquelles on peut après coup choisir la meilleure image, n'existaient pas dans le commerce ; il fallait à chaque fois changer de plaque pour recharger l'appareil. Ce type de photographie que Zola a prise de son fils représente une rupture totale avec l'approche classique, consistant à immobiliser le sujet pendant de longues minutes, afin d'obtenir une image nette. La pratique de l'instantané est impensable avant 1880, comme l'explique Jean-Claude Gautrand :

S'il est vrai qu'en photographie, le contenu des images est déterminé par les potentialités d'un dispositif technique, l'apparition, vers 1880, des plaques au gélatino-bromure d'argent entraîne une totale modification du regard photographique. Ce n'est pas seulement un progrès mécanique, mais un renversement des usages, qui tient au moindre encombrement des appareils, à leur maniabilité, à l'extrême rapidité de la prise de vue, au désir d'incognito de l'opérateur. Voir sans être vu, dominer le temps en le réduisant à l'infime, saisir à l'improviste des éléments invisibles ou inaperçus de la vie réelle devient pour longtemps des objectifs spécifiques de la photographie.³⁸²

C'est dans ce contexte que se situe l'instantané pris par H. Bennett en 1885³⁸³, montrant une personne sautant d'un piton rocheux à l'autre ; suspendue dans les airs, exactement entre les deux rochers³⁸⁴, ou encore l'autoportrait qu'Auguste Lumière a réalisé vers 1900, où on le voit planer, en position assise, au-dessus d'une chaise³⁸⁵.

³⁸¹ François Émile-Zola et Robert Massin, *op. cit.*, p. 56, illustration 134.

³⁸² Jean-Claude Gautrand in Michel Frizot, *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Bordas, 1994, p. 233.

³⁸³ *Ibid.*, p. 234.

³⁸⁴ Certains obturateurs de pointe pouvaient atteindre des vitesses d'ouverture de 1/80 de seconde dès 1885, et 1/5000 de seconde dès 1898, en particulier le Focal Plane Shutter ; voir à ce sujet M. Frizot, *op. cit.*, p. 235.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 233.

Sur l'instantané pris par Zola, le léger flou de « bougé » du pied droit de Jacques confère même une touche dynamique à la photographie, malgré l'effet général de suspension. Clément Chéroux explique le phénomène ainsi :

Paradoxalement, en plein essor de l'instantané, le flou que les photographes s'étaient évertués à chasser de leurs images réapparaît comme l'unique manifestation visible du mouvement.³⁸⁶

Une autre photographie retient tout particulièrement notre attention. Il s'agit d'un cliché où Zola est posté au sommet de la Jasper Road à Londres, montant vers Westow Hill. Le sommet de la rue pavée est à l'avant-plan. A l'arrière-plan, on voit des rangées de maisons en pente descendante, puis à l'horizon, une partie du panorama londonien, d'apparence plus floue. Une femme et un chien sont en train de traverser la rue. Le chien, clair à taches sombres, marche à deux ou trois pas devant la femme. Ses pattes présentent un écart maximum. La femme porte un chapeau rond, une veste sombre, et une longue robe claire et légère, descendant jusqu'aux pieds. L'écart de ses jambes semble être au maximum également. Les deux donnent l'impression de traverser la rue assez vite, ils ont l'air pressés, malgré l'absence de voitures. L'effet dynamique est dû à l'écart des jambes et des pattes, et il est renforcé par la présence d'une charrette à l'arrêt, sans cheval et sans propriétaire. Les deux « personnages » se déplacent de droite à gauche, tandis que leurs ombres, ainsi que celles des maisons, sont portées de gauche à droite, ce qui renforce encore l'effet de vitesse. Malgré la vitesse du déplacement, les contours sont relativement nets, sauf la jambe arrière gauche du chien, qui présente un léger flou de bougé, renforçant l'effet de célérité. La netteté générale des formes, ainsi que leur position dans le cadre, laisse supposer que l'appareil utilisé était assez récent. Il s'agit probablement d'un appareil à collodion humide, permettant de réaliser des instantanés, et facilement transportable. Mais cette photographie se distingue avant tout par le fait que le chien et la femme se trouvent également répartis dans l'espace de l'image. En effet, la distance entre le trottoir de gauche et le chien est sensiblement la même que celle entre le chien et la femme, et celle entre la femme et le trottoir de droite. Les deux figures coupent en fait la rue en trois segments presque identiques, et sont très bien placées par rapport au centre du bord inférieur de la photographie. Nous sommes donc en présence d'un effet à la fois spatial et dynamique, résultant très probablement d'une recherche minutieuse. Même avec un appareil très performant, ce double effet ne peut

³⁸⁶ Clément Chéroux, *article cité*, p. 81.

pratiquement pas être dû au hasard. On peut supposer que Zola, à la manière de Doisneau et de Cartier-Bresson, était déjà posté au sommet de la rue, attendant l'événement. Il a certainement préparé le cadrage et l'ajustement au préalable. Puis, lorsqu'il a vu venir le chien et la femme, il a attendu que les deux soient également répartis au milieu de la rue pour déclencher son appareil. Notre hypothèse peut être corroborée par une photographie qui ne figure que dans la version anglaise de l'album de Massin³⁸⁷. Pour prendre ce cliché, Zola était de nouveau placé au sommet d'une rue en pente, avec de part et d'autre deux lignes de maisons toutes semblables, accolées les unes aux autres ; au fond, également l'horizon londonien. Zola a appuyé sur le déclencheur juste au moment où un policier a traversé la rue, aussi de droite à gauche. Le policier se trouve presque au milieu de la rue ; une jambe est verticale, l'autre marque un angle vers l'arrière et présente un léger flou de bougé. L'ombre que jette l'agent est de nouveau opposée au sens de la marche, ce qui augmente l'effet dynamique. Cette photographie ne comporte certes pas d'animal, mais elle contribue à révéler une des stratégies de Zola photographe.

Dans cet ordre d'idées, il convient de faire le rapprochement – que font tous les spécialistes de la photographie – avec la « chronophotographie » telle que la pratiquaient Eadward James Muybridge³⁸⁸ dès la fin des années 1870, et le physiologiste Etienne-Jules Marey au début des années 1880. Les séries de clichés prises par le « fusil photographique » du Français et par les appareils installés en série par l'Anglais, étaient destinées à étudier le mouvement des êtres vivants. La décomposition du vol d'un oiseau, de la course d'un cheval ou du franchissement d'un escalier par un sujet humain devait permettre de « voir l'invisible », c'est-à-dire de révéler à l'œil humain ce qu'il n'a pas le temps de bien analyser lorsqu'il voit passer un objet se déplaçant naturellement. Le découpage du mouvement en plusieurs « tranches » de temps est en fait l'étape qui précède immédiatement l'invention du cinématographe, car il suffit dès lors de trouver un moyen pour « reconstruire » le mouvement qu'on a ainsi décomposé, et c'est ce que réalisera le dispositif cinématographique inventé par Edison et repris par les frères Lumière³⁸⁹.

³⁸⁷ François Émile-Zola and Robert Massin, *op. cit.*, p. 101, illustration 116.

³⁸⁸ Auteur de *Human and Animal Locomotion*.

³⁸⁹ La chronophotographie a également influencé des peintres, en particulier Marcel Duchamp, dont le fameux *Nu descendant un escalier*, réalisé en 1912, s'inspire, aux dires de l'artiste, à la fois du cinéma et de la chronophotographie. A mi-chemin entre le cubisme et le futurisme, ce tableau *re-présente* une vingtaine de positions statiques, qui, dans une succession télescopée, retracent et reproduisent le mouvement descendant du nu.

La navigation fluviale, la photographie et le temps chez Simenon

Avec Simenon, le changement de continent dans *Le Coup de lune* équivaut à un changement d'époque. Entre la mort de Zola et le voyage africain de Simenon en 1932, trente ans ont passé, durant lesquels la technologie a réalisé d'énormes progrès dans tous les domaines, entre autres dans les communications et les transports. Néanmoins Simenon, toujours à la recherche de « l'homme nu », de ce qu'est l'être humain dans son for intérieur, par delà les différences culturelles, va utiliser la technologie moderne pour mieux saisir l'essence de la nature humaine. Avec les photographies africaines de Simenon, nous sommes paradoxalement projetés dans un passé lointain, où les déplacements dans la brousse se font à pied ou en pirogue, en suivant les cours d'eau, ceci depuis des milliers d'années. Néanmoins, il est possible de dégager quelques points communs entre le regard photographique de Zola et la photographie nomade de Simenon, particulièrement en ce qui concerne le principe de l'instantané qui nous occupe à ce stade de notre analyse.

Du point de vue narratologique, le voyage en pirogue de Joseph Timar au Gabon se situe juste après son arrivée à la concession que sa maîtresse, Adèle, projetait d'exploiter avec lui. A peine arrivé au but, il redescend le fleuve, afin d'empêcher Adèle de faire un faux témoignage lors d'un procès où elle risque beaucoup. Cette descente correspond en tous points au mouvement descendant du roman, qui va aboutir au retour de Timar à Libreville, et au départ pour la France, dans un paquebot similaire à celui qui l'avait amené, comme si le « film » du récit se rembobinait. Le mouvement des payeurs est décrit minutieusement :

Les douze pagaies sortaient de l'eau avec ensemble, émiettaient dans le soleil des perles fluides, *restaient un moment en suspens* avant de s'abaisser tandis qu'une plainte montait de la poitrine des hommes, une plainte qui était une chanson triste, toujours la même, un *rythme* sourd et *puissant* qui allait orchestrer la journée.³⁹⁰

L'arrêt du mouvement juste au sommet de la courbe – au point *mort* du mouvement alternatif - ressemble fort à l'instantané photographique, qui fait subir une suspension au temps, comme si on était en présence d'un « instant

³⁹⁰ *Le Coup de lune*, p. 329.

d'éternité ». Cet effet est encore renforcé par le silence qui s'installe à chaque suspension du mouvement :

Un nègre aux dents gâtées prononçait avec volubilité une trentaine de mots. Au moment où toutes les pagaies étaient levées, *il se taisait soudain* et il y avait *un temps d'arrêt* dans la *vie* de la pirogue, qui *ne vibrait plus*.

Alors, douze voix répondaient au récitant, modulaient une mélodie *vigoureuse* tandis que les pagaies, par deux fois, plongeaient dans l'eau.

A nouveau le petit homme reprenait en fausset.

Le *rythme* était de deux coups de pagaie, exactement. Il y avait *toujours le même temps d'arrêt*, puis la même *fureur* dans la reprise du chœur.³⁹¹

L'exercice se répète inlassablement, ce sont toujours les mêmes mots prononcés, mais à chaque couplet, les visages des pagayeurs changent d'expression. C'est là où Timar commence à bien déchiffrer les signes de l'Afrique et à lire sur les visages. A son arrivée, il ne voyait que des « nègres » anonymes et indifférenciés ; à présent il commence à distinguer les individus, qualifiés à présent de « Noirs », mais il est trop tard : le « retour » a commencé, et le mouvement est irréversible. La scène est décrite à plusieurs reprises, notamment à la fin, juste avant l'abordage :

Le plus beau, oui, vraiment le plus beau de tout, c'était le moment où les douze pagaies se levaient en même temps et où, *un dixième de seconde*, les douze nègres *retenaient leur souffle*, leurs douze paires d'yeux braqués sur le banc, puis émettaient un « han » profond.

Et les douze pagaies s'enfonçaient dans l'eau, les ventres se creusaient, *les muscles jouaient* ; il y avait sur la peau de nouvelles perles de sueur et des perles d'eau qui jaillissaient autour de la pirogue !³⁹²

La mention du « dixième de seconde » (chez Zola l'instantané valait un quart de seconde) et la rétention du souffle (celui du photographe qui expire en déclenchant l'appareil) peuvent aussi être lues comme une métaphore photographique.

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² *Ibid.*, p. 357.

Dans l'album *L'œil de Simenon*, deux photographies représentent exactement ces moments de suspension, dans une situation parfaitement identique. Elles ont été prises par Simenon en pirogue au Congo, en 1932. La correspondance est frappante au point que l'on pourrait supposer que le romancier les avait sous les yeux en rédigeant ces lignes, à moins que ce voyage en pirogue l'ait tellement impressionné qu'il a retrouvé tous les éléments dans sa mémoire avant de les coucher sur le papier. Une troisième hypothèse, la plus plausible, est celle que le fait de revoir les photographies a pu ranimer dans sa mémoire toutes les composantes visuelles, kinésiques et auditives qui s'y rattachent. A cet endroit de notre analyse, il convient de décrire ces deux photographies.

Sur la première³⁹³, on comprend que le photographe est debout dans la pirogue, et braque son appareil en direction des Noirs qui pagaient. L'axe de la photographie et celui de la pirogue coïncident presque. On voit deux rangées de pagaieurs, une à bâbord et l'autre à tribord. Les Noirs sont vêtus de paganes, sauf un, qui porte un short. On peut compter une douzaine de pagaies, qui sont tout à fait hors de l'eau, et on distingue même les gouttelettes qui en tombent. Les bras des Noirs sont tendus vers le haut, et leurs torsos légèrement penchés vers l'arrière, pour donner plus d'élan au mouvement. Les bouches sont grandes ouvertes, et poussent à cet instant le « han » dont il est question dans le texte. On peut dire qu'on « voit » le « han ». Le cliché est pris juste avant que les pagaies replongent dans l'eau, pratiquement à l'apex du mouvement collectif. Comme les pagaies sont légèrement inclinées, le bas vers l'extérieur de la pirogue et le haut vers le centre, la haie qu'elles forment est triangulaire, le sommet du triangle étant formé par le croisement des pagaies de part et d'autre de la pirogue, et la base par la rive, à l'arrière-plan. La bande de forêt vierge qui borde le fleuve se situe à deux kilomètres au moins, ce qui indique que le fleuve est assez large à cet endroit. Des tourbillons longeant l'embarcation montrent que la vitesse est relativement importante.

Pour réaliser la deuxième photographie³⁹⁴, sans changer de place, Simenon a opéré une rotation de 180 degrés pour se tourner vers trois autres pagaieurs, qu'il a pris eux aussi juste avant qu'ils entament le mouvement descendant de leurs bras. Un triangle identique est formé par les pagaies et le bord du fleuve, mais le sommet est situé hors du cadre, car les trois personnes à l'avant se trouvent beaucoup plus près de l'objectif. Les trois Noirs étant pris de dos, on a l'impression que le photographe a voulu montrer la musculature des dos et des bras, ainsi que la puissance, la force qui se dégage des indigènes, exactement comme dans le texte. Chez Simenon, le paysage ne

³⁹³ « Passages d'eau [entre Wamba et Stanleyville, Congo belge], été 1932 », in *L'Oeil de Simenon*, p. 144.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 145.

défile pas comme chez Zola : le romancier se concentre sur les hommes, davantage que sur le moyen de transport. Son regard est moins technologique qu'humain. Il ne documente pas la modernité, mais plutôt la pérennité.

Il faut ajouter qu'on observe une coïncidence importante entre les deux photographies analysées et le texte, en ce qui concerne l'embarcation et les pagayeurs. La seule différence est que les photographies ont été prises au Congo belge, et que l'action du roman se situe au Gabon. Les deux pays sont presque voisins – de nos jours séparés par le Congo Brazzaville - et sont tous deux traversés par la ligne de l'Équateur.

Dans le film « Équateur », dont il a assuré le scénario et la réalisation en 1983, Serge Gainsbourg a adapté le roman qui nous occupe. La scène de la pirogue n'y manque pas, elle dure même beaucoup plus longtemps que dans le roman, plus de six longues minutes, durant lesquelles on voit la pirogue sous tous les angles, de loin et de près, de l'extérieur et de l'intérieur³⁹⁵. On peut y voir Timar (Francis Huster) sous divers angles, coiffé d'un casque tropical, tel que celui que Simenon porte souvent sur les photographies africaines. Certaines prises de vue se rapprochent parfois étonnamment de la deuxième photographie que nous avons analysée, où on voit les Noirs de dos. En bon musicien, Gainsbourg amplifie l'effet rythmique, la scansion des « han », et leur musicalité, étant probablement inspiré par le champ lexical de la musique présent dans le passage cité plus haut. Le rythme est assez rapide, plus rapide que dans le roman, et les mouvements de la caméra accentuent la célérité du glissement sur l'eau. En outre, la séquence de la pirogue est suivie d'un flash-back évoquant le dernier accouplement de Timar et de sa maîtresse. Durant toute la scène érotique, la bande sonore comportant la scansion des « han » continue, en « voix off ». Cette association entre les cris des pagayeurs et la copulation ne figure pas dans le texte du roman, mais pour Gainsbourg la sexualité occupe une place très importante. Dans cette optique, la poursuite de l'inspiration-expiration violente lors de l'acte sexuel représente le geste de création permanente, reproduit le *spiritus* originel et universel, que le sanskrit nomme *atman*, l'âme, ou souffle vital, un mot qui a entre autres donné l'allemand *Atem*, la respiration, et peut-être également le nom d'Adam.

Après la description des pagaies, Simenon imagine la scène fixée sur une photographie :

Sur une photographie, le spectacle eût été pittoresque et Timar imaginait les petits cris de sa sœur et de ses amies, les sourires entendus de ses amis. C'était même une image classique de la vie

³⁹⁵ On a d'ailleurs reproché au réalisateur, lors de la présentation « hors compétition » du film au Festival de Cannes, de trop s'attarder sur les plans larges.

coloniale : la pirogue, Timar à l'avant, en complet blanc, le casque de liège sur la tête ; [...] puis, tout le long de la pirogue, les pagayeurs nus ou demi-nus, debout l'un derrière l'autre. Or, ce n'était même pas pittoresque ! C'était naturel, apaisant. Timar en *oubliait de penser* à lui et même de penser. *Il enregistrait des images, des sensations, des odeurs, des sons* tandis que la chaleur l'engourdissait et que la *lumière* l'obligeait à tenir les *paupières mi-closes*.³⁹⁶

La scène de la pirogue telle qu'elle est relatée à travers le personnage de Timar, que Simenon a fait sortir de l'embarcation pour s'observer lui-même, plus tard en France, sur une photographie. Cette scène, le romancier l'a vécue de façon plus ou moins analogue, comme en témoignent les photographies que nous avons décrites plus haut. A présent, à l'intérieur du récit, l'auteur reprend la même scène et la transfère mentalement sur la surface bidimensionnelle d'une photographie imaginaire. Cette mise en abyme lui permet de sortir du cadre – à la fois de la scène vécue et de la photographie – afin de transposer le tout dans un futur hypothétique situé en France. Cette photographie imaginaire telle qu'elle est décrite dans le récit, existe bel et bien en réalité, mais le lecteur n'est pas censé le savoir, ni a fortiori, connaître le cliché. Les personnages hors-cadre (à la fois spatial et temporel), faisant partie d'un cercle d'amis, commentent la photographie imaginée par le romancier, mais leurs remarques constituent des interprétations erronées, stéréotypées. Simenon veut nous montrer par ce double décalage en forme de métalepse que les Européens, surtout ceux qui n'ont jamais encore voyagé, jugent « l'homme nu » selon des clichés qui circulent dans les métropoles depuis des siècles. La photographie imaginaire sert ici à critiquer le « cliché » colonialiste, la « carte postale » où l'on ne voit que ce qu'on s'attend à voir. Or le personnage de Timar – et par conséquent Simenon lui-même – s'est beaucoup rapproché de cet « homme nu », et il était sur le point de décrypter tous les signes de l'Afrique. L'attitude anticolonialiste se traduit dans ce passage par le refus du « pittoresque ». En descendant le fleuve sur cette pirogue, Timar, à l'instar de Simenon, s'est transformé en dispositif d'enregistrement audiovisuel, en caméra pour ainsi dire, comme en témoigne le champ lexical du dispositif d'enregistrement. Une caméra qui ne pense pas mais qui enregistre par divers canaux perceptifs la réalité brute, dans toutes ses manifestations à la fois, y compris thermiques et olfactives. En termes d'intermédialité, nous sommes en présence d'une polyphonie de trois médias : le texte, la photographie et le cinéma, opérant un croisement

³⁹⁶ *Le Coup de lune*, p. 330.

autoréférentiel et transmédiat³⁹⁷ à la fois. De par ce croisement, ce plexus médiat possède ici une charge symbolique intense, car il se veut emblématique de l'Afrique toute entière.

En comparant les approches de Zola et de Simenon, on peut remarquer un intérêt commun pour l'instantané, tant au niveau de la technique photographique qu'au niveau de la description textuelle. La suspension du temps, la fraction de seconde pendant laquelle l'action s'intensifie au maximum pour prendre une valeur existentielle, est identique chez les deux auteurs. Ainsi, l'image du grain des pierres chez Zola, et la présence des gouttelettes chez Simenon, renvoient toutes deux à une macrophotographie textuelle.

En revanche, des différences subsistent, surtout au niveau du message du texte ou de la photographie. Ainsi, le paysage simenonien ne défile pas : le regard de l'écrivain se concentre sur les hommes, plus que sur leurs moyens de locomotion. Simenon ne documente pas la modernité ; il s'intéresse davantage à ce qui est profondément humain. Zola est encore fasciné par le chemin de fer et la photographie. Son Kodak fait presque fonction de fétiche. Simenon, déjà habitué à l'omniprésence de l'appareil, se sert de sa Rolleiflex et de son Leica comme d'un simple outil, pour mieux viser la vraie « bête humaine ».

Nous venons de voir que le concept d'instantané joue un rôle crucial chez Zola et chez Simenon, tant au niveau de l'écriture qu'au niveau de la photographie. Il s'agit bien ici d'un élément « transmédiat », selon la définition de Rajewsky. On conçoit aisément qu'un écrivain qui pratique la photographie sera bien plus conscient de l'instantané, et qu'en écrivant, il aura clairement à l'esprit le phénomène de la captation de l'instant.

Après ces considérations sur l'instantané, nous allons continuer à nous intéresser au regard photographique, en particulier à la façon de percevoir et de décrire des décors, des regards, ainsi que des corps érotisés.

3. Corps et décors

Détails techniques

Parmi les critiques, Zola passe pour un « amateur éclairé » dans le domaine de la pratique photographique. Alain Buisine le qualifie même d'« amateur extrêmement éclairé »³⁹⁸. L'album de Massin reproduit un cliché où on le voit

³⁹⁷ Irina Rajewsky, *op. cit.*, p. 157.

³⁹⁸ Alain Buisine, « _mile Zola. Notes sur la photographie », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 66, 1992, p. 325.

à Médan, vêtu d'un long tablier, inspecter au soleil un verre gradué contenant un révélateur³⁹⁹. Il tient le récipient à contre-jour, les bras levés et la tête en arrière. Dans la version anglaise de l'ouvrage, on trouve une photographie analogue, prise un autre jour, et dans un autre coin du jardin, à un moment différent de la journée⁴⁰⁰. Dans cette édition sont reproduites deux notes manuscrites que Zola a prises lors du développement de certaines photographies. Les opérations sont minutieusement consignées, et il donne de nombreux détails concernant les distances, la luminosité, le temps d'exposition, la durée du développement et le nombre de photographies prises, ainsi que la qualité du papier. Voici un extrait de la deuxième note :

Avec les plaques Lumière, à étiquette jaune, l'après-midi, de 2 à 3, par des jours nuageux de septembre (avec des intermittences de soleil). J'ai mis le fond, face au sarcophage, à six ou sept mètres, et j'ai posé de 8 à 10 secondes, avec 3 de diaphragme. Excellent résultat. Jour d'atelier. Figures modelées, les yeux un peu trop dans le noir. Peut-être faudrait-il mettre le fond un peu plus loin. – Avec les plaques à étiquette bleue, il ne faudrait poser que 5 minutes au plus, - Tenir compte des visages photogénie.⁴⁰¹

On reconnaît dans ce court extrait l'attitude empirique, expérimentale, presque scientifique, de Zola. Procédant par essai-erreur, il opère un tâtonnement et un perfectionnement constants. On voit qu'il a ajouté certains détails (« de septembre ») au-dessus du texte originel, et qu'il a raturé et corrigé certains mots, le tout dans un souci de précision extrême. On reconnaît aussi dans ce style certaines descriptions romanesques où il peint des cieux pluvieux ou ensoleillés, pour conférer une atmosphère adaptée à l'intrigue. Toujours dans le même ouvrage sont juxtaposés quatre clichés montrant Zola en train de préparer une séance de photographie avec Jeanne Dutard, la fille de son éditeur Georges Charpentier⁴⁰². Il s'agit en fait d'une séquence, presque filmique, montrant Zola tantôt debout, arrangeant le décor devant lequel est assis son modèle, tantôt assis derrière sa grosse chambre Brichaut à trépied et à soufflet, la tête sous le drap noir, s'occupant de la mise au point et du cadrage. On comprend que le photographe à l'époque devait bouger beaucoup s'il utilisait du gros matériel.

³⁹⁹ François-Émile-Zola et Robert Massin, *op. cit.*, p. 14, illustration 18.

⁴⁰⁰ François-Émile-Zola and Robert Massin, *Zola :Photographer*, London, Collins, 1988, p. 12, illustration 18.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p.13. Souligné par Zola dans le texte.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 8-9, illustrations 9-12.

Pourtant, aucun de ces détails sur la genèse de la photographie n'apparaît dans son œuvre. La pratique photographique y est à peine mentionnée nommément, sauf dans *Pages d'exil*, qui toutefois ne fait pas partie de l'œuvre romanesque, mais qui représente plutôt un journal intime documentant son séjour en Angleterre. Même dans son œuvre tardive, à une période de sa vie où la photographie fait partie de son quotidien, Zola ne la mentionne que rarement, et ceci de façon assez sommaire. Ainsi, dans *Rome*, lorsque le protagoniste, Pierre Froment, se rend en visite chez les Boccanera, le romancier fait une brève description d'un salon, et y mentionne « des choses hétéroclites venues de quelque bazar, des photographies affreuses, traînant sur les marbres précieux des consoles »⁴⁰³. Plus loin dans le roman, Pierre a un souvenir visuel du Pape :

Il le revoyait, chétif, frêle, avec son cou mince de petit oiseau malade, avec sa laideur sénile, qui le rendait si difficile pour ses portraits, toiles peintes ou photographies, médailles d'or ou bustes de marbre, disant qu'il ne fallait pas faire le papa Pecci, mais Léon XIII, le grand pape, dont il avait l'ambition de laisser à la postérité une si haute image.⁴⁰⁴

Le texte ne comporte aucun détail supplémentaire sur les raisons de la laideur des photographies, ni sur la difficulté à portraiturer un sujet, quoiqu'il ait pu fournir une série d'explications détaillées, tirées de sa pratique.

Simenon par contre, qui ne développait pas toujours ses photographies lui-même, surtout celles qu'il prenait lors de ses longues expéditions – il se contentait d'envoyer parfois des rouleaux à son agence – montre dans de nombreux passages qu'il s'y connaît pourtant en matière de photographie, et ce dans toutes les étapes du développement. Nous savons en effet que dès l'âge de dix-huit ans, en 1922, je jeune « Sim » croisait de nombreux photographes sur son lieu de travail, la *Gazette de Liège*, qu'il « prépar[ait] ses bacs, ses papiers Kodak, et qu'il développ[ait] ses prises de vue dans la cave de la maison familiale [...] »⁴⁰⁵.

Dans *Maigret et le Corps sans tête*, le commissaire rend visite à un certain Dieudonné Pape dans son appartement. Il y aperçoit, dans la salle à manger, au-dessus d'une commode, une « photographie agrandie », dans un cadre doré. Pape explique à Maigret qu'il a fait agrandir la photographie par un professionnel, mais qu'il prend et développe ses clichés lui-même :

⁴⁰³ *Rome*, p. 561.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 937.

⁴⁰⁵ Michel Carly, in *L'Oeil de Simenon*, p. 14.

L'appareil photographique était dans un tiroir de la commode. Dans un angle de la salle de bains une petite table était couverte de baquets de verre et de flacons de produits servant à développer les pellicules.

- Vous faites beaucoup de photographie ?

- Oui, surtout du paysage.

C'était vrai. En fouillant les meubles, Maigret avait trouvé un lot de photographies représentant des coins de Paris et, en moins grand nombre, des vues de la campagne. Beaucoup représentaient le canal et la Seine. Pour la plupart, Dieudonné Pape avait dû longtemps attendre, afin d'obtenir certains effets de lumière assez étonnants.⁴⁰⁶

En lisant ce passage, on comprend que le romancier s'y connaît en matière de photographie, mais il ne va pas trop dans les détails. Les motifs évoqués sont ceux qui reviennent souvent dans les textes de Simenon et de Zola, ainsi que dans le corpus photographique zolien : Paris et la Seine. La mention du canal est typique pour Simenon. Dans *Pietr le Letton*, l'un des inspecteurs fait une observation au sujet de la position acrobatique qu'a dû adopter un photographe dans les toilettes d'un wagon, afin de réussir sa prise de vue :

Vous voulez voir les photos du cadavre ? questionna le spécialiste avec bonne humeur. Elles sont magnifiques ! Et pourtant, dans ce lavabo de wagon, on n'avait pas trop de place ! Croiriez-vous qu'on a dû suspendre l'appareil au plafond...⁴⁰⁷

Cette remarque montre clairement que l'auteur connaît bien les acrobaties auxquelles tout photographe doit parfois se livrer, afin de trouver le meilleur angle et réaliser un bon cadrage. Et le fait que la photographie du cadavre est « magnifique » montre bien qu'ici l'intérêt du photographe va plutôt vers la qualité de la photographie que vers le motif. La passion l'emporte sur la compassion. De plus, lorsque Simenon décrit comment Maigret, de retour au commissariat, se rend au laboratoire de la police et regarde « des épreuves étalées sur des séchoirs, encore mouillées et luisantes »⁴⁰⁸, c'est encore le connaisseur qui parle. Le passage suivant comporte même des détails supplémentaires :

⁴⁰⁶ *Maigret et le Corps sans tête*, p. 86.

⁴⁰⁷ *Pietr le Letton*, p. 380.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 381.

Le photographe en blouse noire, resté seul, contempla pour sa délectation personnelle les épreuves qu'il venait de tirer et en commença le numérotage.⁴⁰⁹

Le numérotage des tirages est un détail que le non-initié devrait normalement ignorer, ainsi que le plaisir que prend le photographe à voir se révéler les prises de vue. Cette description ne peut que provenir d'un écrivain qui a déjà effectué ces gestes et éprouvé ces émotions dans sa vie privée.

Dans *L'Enterrement de Monsieur Bouvet*, des journalistes accourent pour prendre des photographies de Bouvet mort ; dans l'appartement, ils font « éclater du magnésium »⁴¹⁰ sous le nez de Mme Jeanne, la concierge. La précision avec laquelle sont décrits les flashes montre que le romancier est très au courant du fonctionnement du flash, y compris des phénomènes physico-chimiques impliqués.

Dans les passages que nous venons d'analyser, la photographie ne joue qu'un rôle de second ordre du point de vue de l'intrigue, mais sert à augmenter « l'effet de réel », surtout de par le caractère vécu des descriptions techniques. Les manipulations que Simenon décrit à propos des photographies, il les a réalisées lui-même ; les différentes techniques lui sont familières ; il les maîtrise en grande partie et les utilise comme ressources pour sa création littéraire. Zola par contre, de ses deux passe-temps favoris, n'en exploite scripturalement qu'un seul : la bicyclette. La photographie en tant que pratique quotidienne n'apparaît à aucun moment dans son œuvre littéraire. L'intermédialité est donc différente chez les deux auteurs : la référence à la photographie est, dans les passages étudiés, plutôt culturelle, et montre que la photographie s'est installée dans les usages. A l'époque de la parution de *Rome*, elle s'est déjà banalisée. Nous pouvons dire avec Spielmann que cet extrait révèle des « Prozesse der Synthetisierung diskreter Medien, der medialen Transformationen und des Zeichentransfers unter dem kultursemiotischen Aspekt multi- oder intermedialer Kommunikation »⁴¹¹. Chez Simenon, les passages intermédiaires analysés montrent que l'écrivain a opéré un réel transfert, dans la mesure où il exploite et expose implicitement son propre savoir-faire, ce qui crée, à l'intérieur du texte, ce que Spielmann définit comme une « Interaktivität »⁴¹² entre le média de départ (le texte) et le média enchâssé (ici la technique photographique).

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ *L'Enterrement de Monsieur Bouvet*, p. 346.

⁴¹¹ « des processus de synthétisation de médias discrets, de transformations médiales et de transfert de signes sous l'aspect sémiotico-culturel d'une communication multi- ou intermédiaire », in Yvonne Spielmann, *op. cit.*, p. 31.

⁴¹² « interactivité », *ibid.*, p. 32.

Par la suite, nous allons analyser de plus près le « regard » de l'écrivain photographe, à travers le texte.

Le regard de l'écrivain photographe

Les expressions comme « Zola visionnaire » ou « l'œil de Simenon » sont déjà presque entrées dans les mœurs. Nous allons analyser dans ce chapitre ce qui caractérise le « regard » de chacun des deux romanciers, surtout en rapport avec la pratique photographique.

- Zola : « tout voir, tout savoir » et le panorama

Zola est né un an après le discours d'Arago à l'Académie, consacrant l'invention de la photographie. Il a donc été constamment en contact avec ce nouveau média. Toutefois, il était un « visuel » bien avant d'être photographe amateur. Peut-être est-ce même la prépondérance de la vision qui a déterminé la prédilection pour la photographie chez ce grand myope. Dans le texte zolien, l'importance de la vue recouvre un spectre très large, qui s'étend du simple regard « réaliste », net, photographique, en passant par le goût pour le « spectacle » bourgeois typique du Second Empire, puis par le voyeurisme, jusqu'à la dimension visionnaire, presque hallucinatoire, développée dans certaines scènes particulièrement « spectaculaires ». Déjà dans certains avant-textes, au niveau des notes préparatoires, Zola, dans une posture d'auto-observation, note qu'il « voit » son œuvre. Ainsi, lors de son exil anglais, préparant son prochain roman, *Fécondité*, il écrit le 6 août 1898 :

Journée de travail. J'ai fait ma tâche le matin, *je suis dans une très grande clarté d'esprit*, et cela me ravit, pour commencer un roman. Il sera toujours temps que je m'emballe. Mes matinées sont très heureuses, *je vois nettement mon sujet*, qui est fort complexe, et je travaille sans fièvre, de l'excellent travail pour moi.⁴¹³

C'est encore en Angleterre qu'il souligne le caractère visuel et l'intensité de ses souvenirs. Son chien Pinpin lui manque tellement que par moments il le voit passer près de lui, et il note :

⁴¹³ *Pages d'Exil*, p. 1152.

C'est singulier, ces hallucinations de la vue : il me semble qu'il vient de passer près de mes jambes, mes yeux le cherchent, et je me souviens.⁴¹⁴

Dans *Rome [Journal de voyage]*, qui est l'avant-texte du roman *Rome*, Zola a pris des notes à la volée, composées de phrases courtes, très souvent des syntagmes nominaux. A maintes reprises, le « touriste » utilise des métaphores photographiques, qui toutefois ne sont pas réutilisées dans le texte définitif. Ainsi, il écrit :

Les tuiles du palais Farnèse sont rougeâtres. Au-dessus de la terrasse d'où *j'ai pris cette vue* se trouve l'Acqua Paola, jaillissante.⁴¹⁵

Dans ce passage, le romancier décrit sa prise de notes littéralement comme s'il avait pris une photographie. Ailleurs, la « vue » a une signification quelque peu différente :

Place du Capitole. Elle n'est pas dans l'axe de la via Aracoeli, ce qui fait qu'*elle n'a pas de vue*. [...] Le soleil couchant dore le monument de gauche, belle lumière jaune, place très gaie à ce moment. Mais ce qui frappe, c'est qu'*il n'y a pas de vue*, la via Aracoeli se coupe, on ne voit que quelques toitures et le sommet du dôme au loin.⁴¹⁶

Ici, il s'agit surtout du regard qui est barré. Mais cette remarque sur la vue, augmentée des considérations sur la lumière et sur l'importance de l'axe, donne à la perception de Zola, et à l'interprétation qu'il en donne, un caractère très photographique.

Dans le texte définitif de *Rome*, la vue peut prendre, par endroits, un caractère exacerbé, et entraîner une excitation de tous les sens, par contamination ou par débordement sensoriel. Ainsi, arrivé dans la ville éternelle, Pierre Froment, le protagoniste du roman, et en même temps le double de Zola, est pris par la même boulimie d'images que le romancier. La découverte de l'horizon romain provoque chez l'observateur un choc presque physique :

⁴¹⁴ *Ibid.*

⁴¹⁵ *Rome, [Journal de voyage]*, p. 1021.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 1108.

Il voulait recevoir le coup en plein front, Rome entière *vue d'un regard*, la ville sainte *ramassée, embrassée d'une seule étreinte*.⁴¹⁷

Le jeu polysémique sur le verbe « embrasser » est particulièrement intéressant. « Embrassé » est relié d'abord au syntagme « la ville sainte ramassée » qui le précède. Dès lors, il fonctionne comme adjectif qualificatif, épithète de « la ville », et possède à cet instant une connotation physique, optique, en signifiant « perçue d'un seul coup d'œil ». Mais dans le mouvement de transition vers la partie finale de la phrase, et en particulier par rapport au mot « étreinte », émerge et domine soudain le deuxième sens du verbe, celui du baiser. Les yeux se prolongent en « bras » imaginaires, prothétiques, dans un effort de capter, de saisir l'objet du désir⁴¹⁸. La sémantique, d'optique, est devenue érotique. Le glissement d'un sème à l'autre s'est fait discrètement, presque imperceptiblement, dans l'esprit du protagoniste, mais avant tout dans l'esprit du romancier. La spiritualité de Pierre trahit ici sa vraie nature, et ce passage laisse entrevoir ce qui sera dévoilé dans le roman suivant, *Paris*, où le prêtre va tomber amoureux et se défroquer. Dans la suite du récit qui nous occupe, le caractère érotique de la vision devient de plus en plus manifeste :

Et ce qui le saisissait, ce qui faisait battre son cœur plus fort, à grands coups, dans cette première rencontre, c'était qu'il trouvait Rome telle qu'il la désirait, matinale et rajeunie, d'une gaieté envolée, immatérielle presque, toute souriante de l'espoir d'une vie nouvelle, à cette aube si pure d'un beau jour.⁴¹⁹

Rome est décrite comme une femme désirée. Il suffirait de remplacer le toponyme par un patronyme féminin pour être en présence d'une rencontre amoureuse. Un peu plus loin, l'allusion au sexe est à peine voilée :

[...] il se donnait à Rome entière, au colosse vivant, couché là devant lui.⁴²⁰

⁴¹⁷ *Rome*, p. 518.

⁴¹⁸ On peut comparer ce phénomène à certains dessins animés de Tex Avery, où les yeux du loup sortent de leurs orbites et se prolongent comme des pseudopodes, dans l'effort de se rapprocher de la « bombe sexuelle » qui passe.

⁴¹⁹ *Rome*, p. 519.

⁴²⁰ *Ibid.*

A d'autres reprises, Pierre n'arrive pas à « rassasier sa vue de la grandeur de Rome, qu'il aurait voulu posséder », ou encore : il aurait voulu « la saisir, la savoir »⁴²¹. Cette insatiabilité que Zola attribue à son personnage lui permet de revenir sans cesse sur ce phénomène. Voir Rome dans sa totalité devient comme une obsession pour le jeune prêtre. Marc Desportes explique ce type de phénomène à la lumière de la psychanalyse :

L'indice visuel permet en effet une prise de connaissance à distance, au contraire du toucher, par exemple, qui implique un déplacement. [...] La découverte visuelle d'un lieu réaliserait alors une forme de sublimation de la pulsion de préhension (*Bemächtigungstrieb*) en la pulsion de voir (*Schautrieb*) pour reprendre les deux pulsions distinguées par Freud.⁴²²

Dans *Rome*, l'érotisation de la vue prend par endroit un caractère pathologique, dans la mesure où le besoin de tout « embrasser » par la vue provoque chez le protagoniste, devenu voyeur, un état fiévreux, lorsqu'il est « pris de la fièvre de tout voir »⁴²³. Cette ferveur, religieuse en surface, peut également être interprétée comme étant d'origine sexuelle, d'un point de vue psychanalytique. Nous savons que Zola a affirmé que souvent, lorsqu'il écrivait, il « brûlait » ; c'est le verbe qu'il utilisait pour décrire ses érections. La fébrilité qui accompagne la vision, ainsi que le désir de « posséder » visuellement l'objet en question, pourrait correspondre au désir oedipien du jeune garçon pour sa mère. Le regard, ne pouvant « percer » ou pénétrer l'objet du désir, va se faire possessif, englobant, préhensile. Pour la psychanalyse, la consommation visuelle s'apparente ici à un accouplement, la vision figurant comme sublimation de l'acte sexuel. Dans cette hypothèse, l'acte photographique pourrait également être interprété comme acte sexuel, destiné à la *reproduction*. Ainsi, « prendre » quelqu'un en photo équivaldrait à consommer, à posséder sexuellement cette personne.

Ces représentations de Rome ne correspondent évidemment pas aux photographies que Zola a prises sur place. C'est en mettant en regard la photographie et la description romanesque qu'on peut réaliser à quel point Zola transfigure la réalité dans ses écrits, l'élève au niveau du mythe, dans ce qu'il nomme lui-même le « saut dans les étoiles ».

En ce qui concerne le thème de la ruine en photographie, Marta Caraion procède à une analyse très pertinente :

⁴²¹ *Ibid.*, p. 540.

⁴²² Marc Desportes, *op. cit.*, p. 175.

⁴²³ *Rome*, p. 643.

On comprend que les photographies de ruines ne sont pas des photographies comme les autres. A leur complexité sémiologique – des *traces de traces* – s’ajoute leur double appartenance à deux manières différentes d’appréhender le monde : objets de savoir d’une part, objets de rêverie d’autre part. La plupart des écrits photographiques du XIX^e siècle (aussi bien textes illustrés de photos, que textes théoriques) expriment cette ambiguïté entre un objectif scientifique et un sentiment magique d’éternité, une rêverie sur le temps qui passe. Une photographie de ruine double le pouvoir magique de la ruine seule. Il est significatif que l’une des premières images connues de Daguerre représente une collection de fossiles. Rassemblés en collection et reproduits par Daguerre, ils se trouvent pour ainsi dire doublement fossilisés. Ruines, momies, fossiles, les photographes semblent soucieux de fixer d’abord des objets qui leur renvoient le reflet de leur propre pratique.⁴²⁴

Dans *Rome*, Pierre Froment, comme Zola, veut « tout voir » de la ville éternelle. Nous avons analysé plus haut « l’embrassement » visuel de la ville, en un seul geste. Dans un autre passage, la vue fonctionne de manière légèrement différente ; Pierre retourne sans cesse à des endroits élevés d’où il peut scruter l’horizon, à chaque fois d’un point de vue différent :

Pierre ne se lassait pas, et ses regards revenaient sans cesse d’un bout de l’horizon à l’autre.⁴²⁵

Ici, le regard est tout aussi « panoramique » (*pan* – tout et *orama* – spectacle) que dans le passage analysé plus haut, mais il nécessite un mouvement latéral des yeux ou de la tête. L’observateur effectue un balayage horizontal pour agrandir encore l’empan visuel. Quand la « possession » par la vue se veut totale, « tout voir » nécessite de la part de l’homme une action supplémentaire : soit un effort de l’imagination, soit un mouvement, soit l’intervention d’instruments divers. En effet, le champ visuel horizontal de l’homme recouvre approximativement 180 degrés ; ainsi, il est obligé de tourner la tête pour balayer une étendue plus grande. S’il veut couvrir 360 degrés, l’homme doit en plus tourner le corps d’au moins 45 degrés. Les animaux dont les yeux sont placés aux côtés de la tête, comme la plupart des poissons par exemple, possèdent cette capacité de vision totale. C’est

⁴²⁴ Marta Caraion, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2003, p. 277. Souligné par Marta Caraion.

⁴²⁵ *Rome*, p. 527.

pourquoi les objectifs à grand angle, pouvant englober un champ allant au-delà de 180 degrés, portent le nom d'objectifs « fish-eye ». De nos jours, il est possible de réaliser des photographies dans une pièce dont on peut prendre, à l'aide d'un tel objectif, les quatre murs, ainsi que le sol et le plafond : la vision est presque sphérique. A l'époque où Zola écrit la phrase citée plus haut, il ne possède pas encore son appareil Kodak panoramique n°4, qui ne fut lancé qu'en 1899, tandis que le roman paraît en 1896, et le séjour du romancier dans la Ville éternelle date de 1894. Toutefois, nous savons que Zola connaît très bien cette technologie. Il existe une photographie panoramique prise de Rome depuis la colline Palatine, datant déjà de 1842 due à Girault de Prangey⁴²⁶, et que Zola a pu voir. En outre, dans les notes préparatoires sur *L'Oeuvre* que Zola a rédigées en 1868 -1869, il a conservé une photographie panoramique de Paris prise par un opérateur anonyme du haut de l'Hôtel de Ville⁴²⁷. On voit à gauche la Seine avec une demi-douzaine de ponts et à droite la tour Saint-Jacques. L'horizon parisien, si souvent décrit dans les romans, s'étend jusqu'à l'arrière-plan, à perte de vue. On peut en conclure que Zola connaissait déjà l'existence de ce type de photographie en 1868, donc presque trente ans avant de faire l'acquisition de son Kodak panoramique. Dans le corpus on trouve une douzaine de photographies réalisées à l'aide de cet appareil, surtout aux alentours de Paris et de Médan. L'observation sur le « balayage » opéré par Pierre Froment est assurément à mettre en relation avec la photographie panoramique. Du point de vue de l'intermédialité nous pouvons considérer ce type de représentation comme une « simulation »⁴²⁸ d'un média par un média premier.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle ont coexisté deux modèles d'appareils panoramiques. D'une part, un type rotatif, pivotant – comme la tête de Pierre devant l'horizon romain - sur un axe vertical, comme l'appareil à circuit complet inventé par John R. Connon vers 1887, permettant de réaliser une photographie sur 360 degrés, grâce à une pellicule se déroulant à l'intérieur du boîtier. D'autre part, un type fixe, mais à objectif grand angle, comme le Kodak que possédait Zola. Parmi les photographies qu'il a réalisées lors de l'Exposition Universelle de 1900, et dont certaines sont prises depuis des points très élevés, aucune n'est panoramique. Les auteurs de l'album de Massin ont rassemblé des clichés que Zola a pris du Trocadéro pendant l'Exposition, et les ont juxtaposés pour former une approximation de photographie panoramique⁴²⁹. Cette série ressemble quelque peu à la

⁴²⁶ Voir www.sav.org/fpano.html.

⁴²⁷ BNF, Manuscrits, NAF 10345, f. 131.

⁴²⁸ Irina Rajewsky, *op. cit.*, p. 157.

⁴²⁹ De nos jours, des logiciels permettent de "coudre ensemble" des photographies numériques et de les composer en une seule image panoramique. Il est même possible de sauvegarder cette

composition que Muybridge a réalisée en 1877 et 1878 à partir des hauteurs de San Francisco. L'une de ces séries a été réalisée à l'aide d'une « batterie » de treize appareils disposés circulairement. Par juxtaposition des images, le photographe anglais a réussi à composer des vues panoramiques extrêmement nettes de la ville californienne. Pour visiter l'Exposition de 1900, Zola n'a certainement pas voulu s'encombrer de son Kodak panoramique, qui couvrirait un angle de 142 degrés et prenait des négatifs de 9 X 30 cm. La face arrière du boîtier mesurait donc au moins 30 cm, et on peut facilement inférer le volume total ainsi que le poids de cet appareil. Zola s'est certainement contenté d'un appareil léger, facile à transporter. En effet, on peut voir sur certains clichés pris à l'Exposition, qu'il porte l'étui de sa jumelle *Carpentier*, appareil portable par excellence. Il se peut aussi que Zola n'ait acheté son Kodak panoramique qu'après l'Exposition, mais cela est peu probable, vu le caractère très « à jour » de sa panoplie. Très tôt déjà, Zola s'intéresse à la vision panoramique ; à l'âge de 38 ans, il écrit, à propos de Théodore Duret :

Si vous vous promenez sur le bord de la Seine, à Asnières par exemple, vous pouvez *embrasser d'un coup d'œil*, le toit rouge et la muraille éclatante de blancheur d'un chalet, le vert tendre d'un peuplier, le jaune de la route, le bleu de la rivière.⁴³⁰

L'accent est certes mis sur les couleurs, mais la perception est tout à fait panoramique. Zola décrit bien le caractère global, simultané de la vision. Dans les notes sur Rome qu'il a prises sur place, il mentionne lui-même le mot « panorama », qui toutefois ne paraît pas dans le texte du roman :

Mais j'ai voulu revoir le *panorama* de Rome, de San Pietro in Montorio. Tout autre effet. Un grand soleil, une lumière crue sur la ville. Les fonds disparaissent comme dans une poussière de soleil.⁴³¹

On dirait que l'écrivain ne veut pas révéler l'aspect technique de ses descriptions : Pierre est supposé découvrir la ville de lui-même, avec le lecteur, sans réfléchir à sa façon de voir ; mentionner le mot panorama priverait le texte définitif d'une partie de sa spontanéité, et pourrait nuire à « l'effet de réel ». Nous sommes donc ici en présence d'une technique utilisée pour créer « l'illusion réaliste ». La suite du passage est truffée de détails

photographie sous forme « d'applet Java », pouvant être publiée sur le Web, et que l'utilisateur peut faire tourner horizontalement et verticalement à l'aide de sa souris.

⁴³⁰ *Salons et études de critique d'art*, OC, T. 12, p. 1000.

⁴³¹ *Rome*, [Journal de voyage], p. 1036.

architecturaux, le tout ponctué de prépositions servant à se repérer dans l'espace. A deux reprises, il y est fait mention de « taches », comme dans la peinture impressionniste. Mais un passage est particulièrement intéressant :

Cela est très net, très saisissant. L'Aventin est tout près, de l'autre côté du Tibre.⁴³²

La mention de la netteté est certainement à attribuer moins au regard de l'amateur de tableaux qu'au regard du photographe. On dirait presque qu'il juge de la qualité d'une photographie, qu'il en souligne la grande résolution. En outre, Zola, affligé d'une myopie importante, devait voir plus nettement une photographie qu'un panorama romain réel. La phrase sur l'Aventin n'est pas moins intéressante. A la première lecture, on note une certaine antithèse entre « tout près » et « de l'autre côté du Tibre ». Cette opposition entre la proximité d'une part et l'impression d'éloignement de l'autre, est un effet de style voulu : Zola veut insister sur la grande clarté de l'air ce jour-là. En effet, quand l'air est limpide et qu'il y a peu d'humidité ambiante, les masses vues de loin semblent se rapprocher, un peu comme si on les voyait à travers une paire de jumelles ou un téléobjectif. Le phénomène est extrêmement bien observé, et décrit en une seule phrase courte, déjà au niveau de la prise de notes. Un autre détail a attiré notre attention. La description panoramique de Rome commence à la première personne du singulier : « j'ai voulu revoir le panorama de Rome ». Très vite suivent des phrases nominales : « Un grand soleil. Des lumières crues sur la ville. » Puis, une série de phrases dont le sujet grammatical est le monument décrit : « Les fonds disparaissent comme dans une poussière de soleil. » Ensuite, un peu plus loin, c'est le pronom impersonnel qui devient le sujet : « A gauche, on aperçoit les trois voûtes béantes de la basilique de Constantin. » La majeure partie du passage continue en alternant le pronom impersonnel ou le monument comme sujet. L'avant-dernière phrase se termine par un tiret. Voici la dernière phrase : « Mais il revenait toujours à la Rome vue un matin, à la Rome envolée, la Rome de rêve ».

Donc, le passage commence par « je », continue sur « on » et se termine par « il ». En prenant ses notes, que les ethnologues modernes pourraient qualifier de « fieldnotes », Zola « s'oublie » littéralement pour se perdre dans l'impersonnel, et finalement pour s'identifier à son personnage. On peut très bien retracer ici comment se déroule la « confusion » des sujets, et montrer, textuellement, que Pierre Froment est le double de Zola. La dernière phrase, dont le sujet est Pierre, est pratiquement « prête à l'emploi » ; pour rédiger le

⁴³² *Ibid.*

texte définitif, Zola n'a plus qu'à remplacer « je » et « on » par « il ». Notons enfin que l'alinéa suivant repart à la première personne du singulier, comme si Pierre, sorti de son « rêve », était redevenu Zola, ou comme si le romancier avait repris ses notes le lendemain.

Dans le roman, à une reprise, Pierre Froment scrute le panorama romain en profondeur et en détail :

Et Pierre était envahi par ce passé démesuré où il baignait. De toutes parts, des quatre points de l'horizon vaste, l'histoire ressuscitait, montait vers lui, en un flot débordant. Au nord et à l'ouest, ces plaines bleuâtres, à l'infini, c'était l'Etrurie antique ; les montagnes de la Sabine découpaient à l'est leurs crêtes dentelées ; tandis que, vers le sud, les monts Albains et le Latium s'élargissaient dans la pluie d'or du soleil ; [...] Puis, à ses pieds, au-delà du Forum, au-delà du Capitole, Rome elle-même s'étendait, l'Esquilin en face, le Caelius et l'Aventin à sa droite, les autres qu'il ne pouvait voir, le Quirinal, le Viminal, à sa gauche. Derrière, au bord du Tibre, était le Janicule. Et la ville entière prenait une voix, lui contait sa grandeur morte.⁴³³

De nouveau, l'observateur est passif ; la vision est tellement intense qu'il est « envahi », « débordé ». Les indications spatiales sont tellement précises qu'on pourrait dessiner cette image, saturée au plus haut point. Mais il y a aussi dans ce passage une importante dimension temporelle. Certains points de repère spatiaux sont en même temps représentatifs d'une époque historique de l'Italie. La mention de l'Etrurie, de la Sabine, du Latium et du Capitole suit exactement le développement chronologique de l'histoire romaine, que l'auteur ressuscite. L'espace pétri de temps, le temps qui se concrétise dans l'espace : cet amalgame spatio-temporel permet d'avancer que nous sommes en présence d'un chronotope. On pourrait dire que Zola procède littéralement à un « carottage » archéologique. Mais en introduisant cette dimension temporelle dans l'image, il s'éloigne progressivement de la réalité ; il commence à rêver, et bascule, à la fin du passage, dans une vision poétique, en personnalisant la ville, qui se met à lui parler. La relation entre les strates historiques de la ville et les « couches » du psychisme est très bien soulignée par Karlheinz Stierle, qui nous rappelle ce qu'en dit Freud à propos de Rome :

Am eindruckvollsten entwickelt Freud die Parallelität von Lesbarkeit der Psyche und Lesbarkeit der Stadt am Beispiel Roms,

⁴³³ *Rome*, p. 633.

jener Stadt, die nicht zu Unrecht die Ewige Stadt hei_t und das gegenwärtige Leben in ununterbrochener Kontinuität bis in die Ferne des antiken Anfangs zurückführt. Rom ist par excellence eine Stadt der Schichtungen, wo eine auf der anderen aufrucht, die frühere überlagert, wo aber auch versprengte Reste des Vergangenen noch immer Teil der gegenwärtigen Stadt sind.⁴³⁴

- Zola et la perspective

Le regard de l'écrivain photographe ne se contente pas de scruter horizontalement le champ du visible ; il s'efforce aussi de regarder en profondeur, de réaliser une netteté parfaite de l'image vue, de l'avant-plan jusqu'au plan moyen, même si l'arrière-plan se doit de rester dans un certain flou. L'accommodation se fait automatiquement dans le cas de l'œil, et elle doit être effectuée manuellement dans le cas de l'appareil photographique, du moins jusqu'à l'invention des appareils automatiques. Dans *Paris*, le roman qui succède à *Rome*, Pierre Froment continue à admirer les vues panoramiques. A un moment, il déambule dans les rues, un peu en flâneur, lorsqu'il est frappé par le tableau de la Ville Lumière :

Un instant, Pierre s'arrêta sous le portique de la Madeleine, *en haut* du vaste perron qui *domine* la place, *par-dessus* les grilles. *Devant* lui, il avait la rue Royale qui *s'enfonçait, jusqu'aux étendues* de la place de la Concorde, où *s'érigeaient* l'obélisque et les deux fontaines jaillissantes ; et, *plus loin encore*, la colonnade pâlie de la Chambre des députés *fermait l'horizon*. C'était une *perspective* d'une souveraine *grandeur*, sous le ciel clair, envahi par le lent crépuscule, qui *élargissait* les voies, *reculait* les monuments, leur donnait *l'au-delà* tremblant et envolé du rêve. Aucune ville au monde n'avait ce *décor* de faste chimérique et de grandiose magnificence, à l'heure vague où la nuit commençante apporte aux villes un air de songe, *l'infini* de *l'immensité* humaine.⁴³⁵

⁴³⁴ « C'est Freud qui développe de façon la plus impressionnante le parallélisme entre la lisibilité du psychisme et la lisibilité de la ville à l'aide de l'exemple de Rome, cette ville qui à juste titre s'appelle la ville éternelle, et qui fait remonter, dans une continuité ininterrompue, la vie actuelle jusqu'au lointain de l'antique début. Rome est par excellence une ville de strates, où l'une repose sur l'autre, recouvrant des couches plus anciennes, mais où des restes dispersés du passé sont toujours partie intégrante de la ville présente ». Cité in Karlheinz Stierle, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, München, Wien, Carl Hanser Verlag, 1993, p. 21.

⁴³⁵ *Paris, OC*, T. 7, p. 1245.

Le fait que l'observateur s'arrête « un instant » indique déjà qu'on est proche de la métaphore photographique, en particulier de l'instantané. Mais ce qui est encore plus manifeste dans cette description, c'est la grande fréquence d'indications spatiales. Surtout l'importance des éléments lointains, avec la mention explicite de la « perspective », donne au tableau un effet de profondeur, une troisième dimension. Des termes assez techniques comme l'élargissement des voies et le recul des monuments, confèrent à l'image une telle profondeur de champ qu'on pourrait se croire en présence d'une vue stéréoscopique de cette partie de Paris.

Dans le roman *La Bête humaine*, qui, rappelons-le, paraît à peu près à l'époque où Zola commence à s'adonner à la photographie, Roubaud, au début du récit, contemple le quartier de sa fenêtre :

La fenêtre, au cinquième, à l'angle du toit mansardé qui faisait retour, donnait sur la gare, cette tranchée large trouant le quartier de l'Europe, *tout un déroulement brusque de l'horizon*, que semblait *agrandir encore*, cet après-midi-là, un *ciel gris* du milieu de février, d'un gris humide et tiède, *traversé de soleil*.

En face, sous ce poudroisement de *rayons*, les maisons de la rue de Rome *se brouillaient, s'effaçaient, légères*. *A gauche*, les marquises des halles couvertes ouvraient leurs porches géants, aux *vitrages enfumés*, celle des grandes lignes, immense, où *l'œil plongeait*, et que les bâtiments de la poste et de la bouilloterie séparaient des autres, plus petites, celles d'Argenteuil, de Versailles et de la Ceinture ; tandis que le pont de l'Europe, *à droite, coupait* de son étoile de fer la tranchée, que l'on voyait reparaître et filer au-delà, jusqu'au tunnel des Batignolles. Et, *en bas* de la fenêtre même, occupant tout le vaste champ, les trois doubles voies qui sortaient du pont se ramifiaient, s'écartaient en un éventail dont les branches de métal, multipliées, innombrables, allaient se perdre *sous* les marquises. Les trois postes d'aiguilleur, *en avant* des arches, montraient leurs petits jardins nus. Dans l'effacement confus des wagons et des machines encombrant les rails, un grand signal rouge tachait le *jour pâle*.⁴³⁶

Dans cette description en arborescence, le photographique transparaît sans cesse en filigrane. Le « déroulement brusque de l'horizon », l'agrandissement, l'effacement, le soleil qui « traverse » le ciel gris, l'œil qui plonge et la pâleur du jour, ainsi que les contrastes, toute cette accumulation d'images renvoie à la photographie. Cette impression est encore renforcée par

⁴³⁶ *La Bête humaine*, p. 23.

l'emploi de termes pouvant aussi faire partie du champ lexical de la photographie : l'horizon se *déroule* comme une pellicule de sa bobine, ensuite vient la mention des *rayons*, du verbe *agrandir*, et des *vitrages enfumés*, comme des plaques photographiques. Les nombreuses locutions prépositionnelles ajoutent à l'image de la profondeur de champ, en démarquant l'espace, accentuant par là l'effet de netteté. Finalement, les indications toponymiques forment un microcosme représentant le macrocosme : la rue de Rome, Argenteuil, Versailles, la Ceinture, le pont de l'Europe et les Batignolles indiquent une topographie du déplacement, de la circulation, que contrôlent et gèrent les aiguilleurs. Ainsi, l'image délimitée par le cadre de la fenêtre où Roubaud est posté, est iconique, voire symbolique, du monde moderne, qui s'étend bien au-delà de cette « tranche » de réalité. L'espace est quadrillé, délimité. Dans cette topographie, la vision est tridimensionnelle et traversée de lignes de fuite.

Nous avons relevé quelques passages où la vision se fait très nette, elle est encadrée et elle intègre la perspective. Ces passages se rapprochent bien de la vision photographique, dans une intermédialité souvent discrète, mais bien présente.

- Simenon : le regard spéculaire et le regard ubiquitaire

Dans *Le Coup de Lune*, une scène s'apparente à l'évocation de la scène de la fenêtre, telle qu'elle fonctionne dans *La Bête humaine*. Timar est couché, et avant de s'endormir, il scrute la fenêtre, qu'un arbre sépare du paysage :

Il faisait noir dans la chambre. Il n'y avait qu'un rectangle plus clair : une fenêtre ouverte. Et le fromager, blanc malgré la nuit, coupait ce rectangle en deux parties égales.⁴³⁷

Le fait que la fenêtre forme un rectangle clair « malgré la nuit », fait peut-être référence à la technique photographique. En effet, il est possible de prendre des clichés la nuit, à condition de laisser le diaphragme ouvert assez longtemps, pour permettre l'absorption par la plaque sensible d'une quantité suffisante de lumière. On peut ainsi photographier des étoiles, ou encore des sources de lumière faibles, pendant la nuit, comme l'a fait Zola à L'Exposition Universelle. Le lendemain, Timar observe la même fenêtre de l'extérieur, et se voit, en pensées, allongé sur le lit, la veille au soir :

⁴³⁷ *Le Coup de lune*, p. 322.

Timar regardait la montée vers la maison, les cases indigènes toutes neuves, avec leur toit en feuilles de bananier, puis une fenêtre là-haut, en face du fromager ; la fenêtre d'où, la nuit, il regardait la forêt.⁴³⁸

Ici encore, la fenêtre fait office d'interface spatio-temporel. Timar se trouve à présent à l'extérieur de la maison, mais en même temps au début de son retour vers la France, car il va entamer la descente du fleuve. La fenêtre fonctionne comme un chronotope situé à l'apex de la courbe du récit, qui, à partir d'ici, « descend » vers la fin du roman, pour rejoindre l'endroit où il avait commencé. Dans ce roman, ainsi que dans *La Bête humaine*, la fenêtre s'apparente quelque peu au thème du miroir qu'on traverse, ou encore aux mythes celtiques de la surface de l'eau, sous laquelle se trouve « l'autre monde ».

Dans *La Mort de Belle*, Spencer, le protagoniste, se pose des questions avant d'être envahi par le sommeil :

Il pensa même encore un peu avant de s'endormir, conscient de l'endroit où il se trouvait, de ce qui l'entourait, de la maison, du feu mourant dans le foyer du living-room, de la neige dont il dégagerait le lendemain l'allée jusqu'au garage, conscient aussi de l'existence des Katz, par exemple, et d'autres gens qui vivaient aussi dans d'autres maisons dont il avait pu apercevoir les lumières, des cent quatre-vingts élèves de *Crestview School*, qui dormaient dans le grand bâtiment de brique au sommet de la colline.⁴³⁹

La pensée visuelle de Spencer est ici ubiquitaire. Les différentes scènes sont décrites successivement, étant donné le caractère séquentiel de l'écriture, mais les diverses visions sont absolument simultanées, y compris celles qui se situent dans un proche avenir. C'est l'accumulation rapide de groupes nominaux assez courts qui produit cet effet de simultanéité. Le lendemain, la vision relatée suit les mêmes principes :

La vie du village commençait comme les autres matins dans les salles de bains, dans les cuisines, sur les seuils où les maris passaient leurs bottes de caoutchouc par-dessus leurs chaussures et dans les garages où l'on mettait les voitures en marche.⁴⁴⁰

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 328.

⁴³⁹ *La Mort de Belle*, p. 15.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 16.

Ici, l'effet de simultanéité et d'ubiquité est dû aux pluriels utilisés. Ces éléments multiples ne forment qu'un grand tout. Les individus qui composent le tout n'en sont pas conscients : chacun a l'impression de vivre sa vie tout seul ; c'est l'écrivain qui voit tout en même temps, qui est conscient de l'ensemble, et qui par là s'assimile au démiurge. La relation entre le regard ubiquitaire et la photographie peut s'expliquer par le fait qu'en prenant un cliché, en cadrant sur son motif, le photographe essaie d'être conscient de ce qui se passe en même temps dans le hors-cadre, au cas où un élément nouveau serait en train de pénétrer dans l'espace délimité par l'objectif, ou au cas où il s'y passerait un événement plus intéressant. La représentation ubiquitaire sera utilisée plus tard, après l'apparition de la photographie numérique, qui facilite le montage. A la fin du roman *Pietr le Letton*, Maigret a lui aussi une vision ubiquitaire, dans son imagination :

Maigret dormait, la moitié du corps écrasée par l'édredon rouge, la tête enfoncée dans le gros oreiller de plumes, tandis que voletaient autour de son visage au repos tous ces bruits familiers.

Au Palais de Justice, Anna Gorskine défendait sa tête.

A la Santé, dans une cellule de grande surveillance, Pepito Moretto savait quel sort était réservé à la sienne, et tournait en rond dans sa cellule, sous le regard morne du gardien, dont le visage était quadrillé par la grille du guichet.

A Pskov, une vieille femme au bonnet national rabattu sur les joues devait se diriger vers l'église, dans son traîneau qui glissait sur la neige et dont le cocher ivre fouettait le poney articulé comme un jouet.⁴⁴¹

Dans ce passage transparaît le romancier en personne, qui est en train de reprendre tous les fils de son récit, pour les nouer une dernière fois, afin de bien « boucler » son roman, offrant ainsi au lecteur une impression de clôture, de plénitude. Les vies individuelles des personnages continuent, chacune sur sa lancée, mais l'action qui s'est déroulée dans le « cadre » du récit s'arrête ici, et Maigret peut dormir en paix, grâce à sa vision globale.

Dans *Pedigree*, Roger Mamelin, le double de Simenon, éprouve de son côté une perception globale de la réalité ; il se sent

« [...] comme suspendu au-dessus de la ville dont on entend monter les bruits. Derrière le store baissé, il sent une vaste étendue

⁴⁴¹ *Pietr le Letton*, p. 461.

grouillante et sombre, des tas de petits cafés, des boutiques, des gens qui marchent vite et d'autres qui s'abritent sur les seuils, les épaules basses, avec des mines de chiens mouillés.⁴⁴²

Ici, le point de vue est situé au-dessus de l'action ; le lecteur a l'impression d'observer la vie terrestre à partir d'un point d'observation qui lui donne une supériorité sur les autres êtres vivants et l'ensemble de l'activité humaine, comme s'il possédait un œil divin. On arrive plus facilement à imaginer l'identification de l'écrivain avec le démiurge, lorsqu'on se met à sa place : le fait de créer des personnages et de les faire agir dans un décor qu'on a conçu soi-même peut en effet donner un sentiment de pouvoir, voire de toute-puissance.

Dans certains passages cités précédemment, nous avons pu observer que l'ubiquité et l'unanimité sont souvent évoqués en relation avec la tombée de la nuit, et l'ouverture des fenêtres éclairées. C'est aussi le cas dans *L'Enterrement de Monsieur Bouvet*, lorsque de la fenêtre des Sardot, on peut observer la vie unanime de Paris :

Leur fenêtre était ouverte sur le bleuté du soir. Toutes les fenêtres de Paris étaient ouvertes.⁴⁴³

Il est possible que cette sensation soit plus fréquente le soir, lorsque l'agitation urbaine se calme, et que l'écrivain lui-même, plus détendu, soit plus réceptif à ce genre de phénomène. Dans *La Fenêtre des Rouet*, l'accent est également mis sur l'ouverture des fenêtres, quand Dominique Salès observe la maison d'en face :

De l'autre côté de la rue, ils n'ont pas le soleil l'après-midi et ils ne ferment pas les persiennes ; aujourd'hui, à cause de la chaleur, toutes les fenêtres sont ouvertes, on voit tout, on a l'impression d'être avec les gens dans leur chambre, il suffirait de tendre la main pour les toucher.⁴⁴⁴

La scène est représentée comme si elle était observée à l'aide d'une paire de jumelles, ou d'un téléobjectif, un peu comme dans le film *Fenêtre sur cour*, d'Alfred Hitchcock. La distance est abolie, l'espace a subi une condensation, une compression analogue à celle que nous avons décrite plus haut, dans le passage de *Rome*, ce qui augmente ici l'effet de voyeurisme. Plus loin dans le

⁴⁴² *Pedigree*, p. 825.

⁴⁴³ *L'Enterrement de Monsieur Bouvet*, p. 342.

⁴⁴⁴ *La Fenêtre des Rouet*, p. 14.

roman, la vieille Augustine se trouve dans le corridor de son étage « où donnent les portes de toutes les mansardes, à guetter le passage de quelqu'un à qui parler »⁴⁴⁵. Augustine, qui voit tout, a trouvé le meilleur endroit de l'étage d'où on peut voir tout ce qui entre et sort. Ce point de vue s'apparente à une sorte de panopticon focaldien en miniature, dont la fonction principale est le contrôle, qui confère une impression de pouvoir. Ensuite, Augustine comprend qu'Antoinette évite intentionnellement de rendre visite à Monsieur Rouet, qui est à l'agonie :

Maintenenat, à l'instant même, Antoinette est en train de le tuer ! Dominique vit la scène. Elle y participe. Elle participe. Elle sait tout. Elle est à la fois sur le lit avec le moribond et elle est Antoinette...⁴⁴⁶

L'omniprésence ici va de pair avec l'omniscience, toutes deux qualités divines. « Tout voir » implique d'être partout et de tout savoir, apanages divins par excellence. Après la mort de Rouet, voici les pensées de Dominique :

Le ciel, *au-dessus* de la maison, reste d'une menaçante couleur d'ardoise surchauffée ; des gens vont et viennent sur le trottoir comme des fourmis dans l'étroit sillon que la colonne a creusé dans la poussière, des moteurs tournent, des autobus s'essoufflent ; des milliers, des dizaines de milliers de gens s'ébattent dans l'eau bleue des bords de mer ; des milliers de femmes brodent ou tricotent sous des tentes rayées de rouge et de jaune plantées dans le sable chaud.⁴⁴⁷

L'élévation permet un regard plongeant sur la vie qui se déroule aux pieds du lecteur. L'effet ubiquitaire est de nouveau rendu par l'usage du pluriel, et de la grande multiplicité des éléments, présents dans leur simultanéité.

Simenon lui-même explique son besoin de « tout voir », dans un passage autobiographique :

J'aurais voulu tout apprendre à la fois, aller partout, fouiller partout, savoir ce qui se cachait derrière chaque mur, derrière chaque porte, derrière le front de chaque passant.⁴⁴⁸

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁴⁸ *Un Homme comme un autre*, TS, T. 26, p. 438.

En relisant cet extrait, on peut aisément s'imaginer le romancier, à la manière du flâneur baudelairien, ou encore de Vautrin soulevant les toits, mais ici muni d'un Leica, scrutant les rues, les villes et les continents, et s'efforçant de ne rien laisser perdre de ce qu'il découvre lors de ses déplacements continuels.

Nous venons de voir que chez Zola comme chez Simenon, le regard est une caractéristique majeure de l'écriture réaliste. Ce regard est chez Zola très photographique au sens où le cadrage, le panorama et la vision tridimensionnelle en profondeur sont les éléments intermédiaires les plus manifestes. Chez Simenon, le caractère ubiquitaire du regard est beaucoup plus développé que chez Zola ; ceci peut provenir du fait que la technique a rapidement évolué entre-temps. En effet, l'appareil photographique se vend par milliers d'exemplaires, s'est littéralement vulgarisé, surtout depuis l'invention du Leica, et la reproduction de photographies à partir de pellicules accessibles au grand public est entrée dans les mœurs. Fixer tout ce qui se passe dans le monde au même instant est devenu possible. Une perception nouvelle s'installe dans la société, et une sorte de polyvision universelle peut désormais être prise comme motif littéraire, bien avant la venue des « webcams » et des caméras de surveillance qui vont proliférer dans les villes quelques décennies plus tard.

L'aspect que nous allons analyser à présent est aussi révélateur d'une pratique photographique quotidienne ; il s'agit de la description, par l'écrivain, du regard des personnages.

Sémiotique du regard

Sur les photographies anciennes, les sujets fixent souvent l'objectif, généralement à la demande du photographe. On remarque également que sur ces photographies le sourire n'est pas encore obligatoire, jusqu'à la fin du XIX^e siècle. L'expression des visages est généralement neutre, sérieuse, voire froide. Plus tôt, dans les années 1840-1860, les personnes se rendant dans l'atelier d'un photographe devaient garder la pose pendant près de vingt minutes, assis dans la chaleur d'une verrière installée le plus souvent sous les toits, dans un fauteuil spécial muni d'un repose-tête qui devait aider à garder la pose. La réalisation d'un portrait impliquait une souffrance physique certaine, et il est compréhensible que le photographe ne pût pas demander à son sujet de sourire dans cette situation crispante. Ce n'est que peu à peu que les muscles faciaux vont se délier, en même temps que les postures. C'est surtout l'usage du gélatino-bromure qui a permis de « libérer » les corps, grâce à un temps d'exposition réduit. Ce qui nous intéresse dans ce chapitre,

c'est de savoir si la pratique photographique et l'importance donnée au regard dans le texte sont liées chez Zola et chez Simenon.

Le regard et la photographie ont beaucoup en commun. Regarder une personne, c'est presque la toucher, cela peut représenter une forme de captation, de possession. Photographier cette personne, c'est matérialiser cette possession, c'est produire et posséder une image de la personne regardée et photographiée. Au niveau du sujet regardé ou photographié, cela peut être perçu comme un compliment, mais aussi comme une agression. En outre, sur une photographie on a le temps d'analyser le regard, on n'est plus aussi soumis à l'éphémère des expressions.

- Le regard des personnages zoliens

On peut supposer que la pratique de la photographie a suscité chez Zola un intérêt accru pour le regard et son expression. Rappelons que Zola commence à s'intéresser à la photographie en 1888, un an avant d'entamer la rédaction de *La Bête humaine*, qui paraît en 1890. Sur les portraits qu'il a réalisés d'Alexandrine, de Jeanne et de ses enfants, les sujets ne fixent que rarement l'objectif. Les expressions ne sont pas très variées ; le plus souvent, les visages sont relativement fermés ou arborent tout au plus un sourire assez discret. On y trouve beaucoup de retenue, peu de pathos, exactement comme dans les postures, qui étaient beaucoup plus expressives sur les cartes de visite produites par Disdéri par exemple. Chez Zola, on a l'impression que cette contenance dans les poses et les mimiques est voulue par le photographe.

C'est dans *La Bête humaine* que l'écrivain s'intéresse plus particulièrement à l'expression du visage et s'attarde longuement sur la sémiotique faciale, plus que dans ses autres romans. Dans le premier chapitre, Roubaud attend son épouse Séverine et se regarde dans un miroir, qui lui renvoie une image de quelqu'un qui ne vieillit pas. Après une description de sa chevelure et de sa barbe, l'écrivain se fait « physiognomoniste »⁴⁴⁹ :

Et, de taille moyenne, mais d'une extraordinaire vigueur, il se plaisait à sa personne, satisfait de sa tête un peu plate, au front bas, à la nuque épaisse, de sa face ronde et sanguine, éclairée de deux gros yeux vifs. Ses sourcils se rejoignaient, embroussaillant son front de la barre des jaloux. Comme il avait épousé une femme

⁴⁴⁹ En 1772, le Suisse Lavater définit la physiognomonie comme l'art d'interpréter les traits du visage, en étudiant le rapport entre la surface visible de la face, et ce qu'elle recèle, le visage faisant office d'interface entre l'extérieur, visible, et l'intérieur, invisible, de l'enveloppe corporelle. Voir Johann Caspar Lavater, *Von der Physiognomik*, Frankfurt, Insel Verlag, 1991.

plus jeune que lui de quinze années, ces coups d'œil fréquents, donnés aux glaces, le rassuraient.⁴⁵⁰

L'expression « la barre des jaloux » fait parfaitement le lien entre l'aspect du visage et le caractère, tel que l'avait analysé Lavater. Notons au passage que la dernière phrase de l'extrait pourrait être une allusion à la situation personnelle de Zola, qui commence à fréquenter Jeanne Rozerot à l'époque de la rédaction du roman. Plus loin, Roubaud, en observant les traits de Séverine, comprend très vite en échange de quoi Grandmorin, le président de la Compagnie, lui a offert une bague quand elle était plus jeune. Elle a toujours prétendu que c'était un cadeau de sa mère, mais elle se trahit, elle commet un lapsus révélateur et comprend immédiatement que la vérité se lit sur son visage :

Elle voyait qu'elle se perdait, qu'il lisait clairement *sous sa peau*, et elle aurait voulu revenir, ravalé ses paroles ; mais il n'était plus temps, elle sentait ses traits se décomposer, l'aveu sortir malgré elle de toute sa personne. [...] Et lui, [...] la regardait de tout près, afin de mieux suivre, dans l'effarement épouvanté de ses yeux, ce qu'elle ne disait pas tout haut.⁴⁵¹

La peau de Séverine est devenue comme transparente, et son visage trahit ce que sa bouche veut taire. Chacun des deux interlocuteurs connaît exactement la signification des différentes mimiques, qui fonctionnent de manière autonome, contre la volonté de leur possesseur.⁴⁵² Après la terrible suspicion, Roubaud se met à frapper son épouse très violemment, et c'est la découverte de son secret qui va pousser ce mari jaloux à organiser le crime contre le président Grandmorin. Plus loin, Lorsque Jacques Lantier revoit Flore, qu'il désire sans se l'avouer, les regards échangés sont plus éloquents que les paroles :

Mais ses yeux, qu'il avait larges et noirs, semés de points d'or, s'étaient comme troublés d'une fumée rousse, qui les pâlisait. Les paupières battirent, les yeux se détournèrent, dans une gêne subite, un malaise allant jusqu'à la souffrance. Et tout le corps lui-même avait eu un instinctif mouvement de recul.

⁴⁵⁰ *La Bête humaine*, p. 26.

⁴⁵¹ *La Bête humaine*, p. 35.

⁴⁵² Ce n'est qu'en 1935 que Leonard Keeler a utilisé le premier détecteur de mensonges dans le Wisconsin, mais la littérature a très tôt contribué à en préparer l'invention, en fournissant des descriptions détaillées sur le « fonctionnement » physiologique et les signes extérieurs du mensonge. Le personnage de Maigret de son côté fonctionne comme un détecteur de mensonges, dans la mesure où il est à même de lire intuitivement la vérité dans les visages.

Elle, immobile, les regards posés droit sur lui, s'était aperçue de ce tressaillement involontaire, qu'il tâchait de maîtriser, chaque fois qu'il abordait une femme.⁴⁵³

Jacques a une sorte de préscience de son désir de tuer une femme qu'il désire, et Flore ne s'y trompe pas ; elle s'écarte afin qu'il puisse « entrer sans la toucher »⁴⁵⁴. Après l'assassinat du président, lors d'un interrogatoire chez le juge Denizet, Jacques croit un instant reconnaître l'assassin en la personne de Roubaud :

Jacques restait les yeux largement ouverts sur lui ; et, *sous ce regard*, où il lisait une surprise croissante, il s'agitait, comme pour échapper à sa propre ressemblance, tandis que sa femme, elle aussi, suivait, glacée, le travail sourd de mémoire, exprimé par le visage du jeune homme.⁴⁵⁵

Jaques est de plus en plus certain de la culpabilité de Roubaud, mais il réalise en même temps que s'il dit la vérité, Roubaud et Séverine seront perdus. Comme il est amoureux de Séverine, il se tait, mais le silence, de part et d'autre, est lourd :

Les yeux de Roubaud avaient rencontré les siens, tous deux se regardaient *jusqu'à l'âme*. Il y eut un silence.⁴⁵⁶

Ici aussi, les regards sont tellement saturés de sens que la parole est superflue, voire impossible. Le juge de son côté sait très bien interpréter les regards :

Lui aussi regardait les deux hommes. Il n'avait pas songé à utiliser ainsi cette confrontation ; mais par *instinct* de métier, il *sentit*, à cette minute, que *la vérité passait dans l'air*.⁴⁵⁷

Le regard de Séverine est aussi très éloquent, et Jacques ne s'y trompe pas :

Mais, comme il détournait les yeux du mari, il rencontra le regard de la femme ; et il lut, dans ce regard, une supplication si ardente, un don si entier de toute la personne, qu'il en fut bouleversé.⁴⁵⁸

⁴⁵³ *La Bête humaine*, p. 48.

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ *Ibid.*

⁴⁵⁸ *Ibid.*

Plus tard, Séverine veut s'assurer la protection de M. Camy-Lamotte, secrétaire général au ministère de la justice. Il y a eu une lettre anonyme, écrite par Séverine, et Camy-Lamotte l'observe pendant qu'elle parle :

Elle aussi ne le quittait pas du regard, épiant les moindres plis de son visage, [...] elle s'était sentie *fouillée jusqu'à l'âme* par ses yeux pâles d'homme fatigué.⁴⁵⁹

Elle lui explique qu'elle et son mari sont soupçonnés d'avoir assassiné le président, et elle s'en défend. Cependant, sa posture, sa gestuelle et sa mimique, y compris ses paroles, tout contribue à révéler la vraie histoire :

Il la regarda, vit trembler les coins de sa bouche. C'était elle. Dès lors, sa conviction fut absolue. Et elle-même comprit immédiatement qu'elle s'était livrée, à la façon dont il avait cessé de sourire, le menton nerveusement pincé. Elle en éprouva une défaillance, comme si tout son être l'abandonnait. Pourtant, elle restait le buste droit sur la chaise, elle entendait sa voix continuer à causer du même ton égal, disant les mots qu'il fallait dire. La conversation se poursuivait, mais désormais ils n'avaient plus rien à s'apprendre ; et, *sous les paroles* quelconques, tous deux ne parlaient plus que des choses qu'ils ne disaient point. Il avait la lettre, c'était elle qui l'avait écrite. Cela sortait même de leurs silences.⁴⁶⁰

Dans cet échange de regards, les deux interlocuteurs comprennent très clairement la signification du non-dit. De petits détails sur le visage fonctionnent comme des indices dont l'ensemble signifie l'opposé de ce que le discours veut énoncer. Certains silences sont plus éloquents que le flot de paroles destiné à masquer la vérité. Celle-ci apparaît en creux par rapport au message verbal. La lecture des signes fonctionne comme si c'était le négatif du cliché qu'il conviendrait d'observer, au lieu de s'arrêter sur un tirage. Cette communication infraverbale qui s'est installée entre les deux interlocuteurs se déroule indépendamment de leur volonté, de manière autonome. Plus loin, au square des Batignolles, s'installe entre Jacques et Séverine une déconnexion analogue entre la parole et le regard :

⁴⁵⁹ *Ibid.*

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 118.

Aussi, dans le silence coupé de *paroles vides*, suivait-elle les réflexions qu'il faisait. Leurs yeux s'étant rencontrés, elle venait de lire qu'il en arrivait à se demander si ce n'était pas elle qu'il avait vue [...].⁴⁶¹

Plus tard, Denizet soupçonne Roubaud d'avoir tué Séverine :

Le juge raffina la psychologie de l'affaire, avec un véritable amour du métier. Jamais, disait-il, il n'était descendu si à fond de la nature humaine ; et c'était de la divination plus que de l'observation, car il se flattait d'être de l'école des juges voyeurs et fascinateurs, ceux qui d'un coup d'œil démontent un homme. Les preuves, du reste, ne manquaient plus, un ensemble écrasant. Désormais, l'instruction avait une base solide, la certitude était éblouissante, comme la lumière du soleil.⁴⁶²

Savoir interpréter les signes de la face équivaut ici à éclairer l'intérieur de l'âme, à y faire pénétrer le rayon lumineux de la compréhension absolue, comme au fond d'une chambre noire, où naît l'image. Les termes utilisés sont pour une grande partie tirés du domaine de l'optique : « voyeurs », « coup d'œil », « éblouissante », « la lumière du soleil ». L'adjectif « fascinateurs » renvoie directement au faisceau lumineux. Nous pouvons considérer ce passage comme une métaphore cachée de la photographie, dans la mesure où l'image du réel, masquée au début, a besoin de la lumière pour être « révélée ». On peut se demander au passage si Zola a eu entre les mains les publications, dès 1862, de Guillaume Duchenne de Boulogne, ce médecin photographe qui a photographié les visages de patients sur lesquels il appliquait des stimulations électriques, essayant ainsi d'établir une « grammaire des émotions ».

Dans le texte zolien, les visages sont beaucoup plus expressifs et « parlants » que sur les photographies que l'écrivain prend à la même époque. En revanche, sur les photographies de Simenon, on rencontre des mimiques beaucoup plus variées, des sourires bien plus francs que sur les clichés de Zola, surtout sur les séries africaines, où la blancheur des dentitions contraste bien avec la noirceur des peaux, mais également dans les séries d'Europe de l'Est, comme sur un cliché pris sur la plage d'Odessa, où le jeune homme à l'avant-plan arbore un large sourire, dévoilant sans hésiter ses mauvaises incisives⁴⁶³. Mais la différence provient aussi du fait que dans les années

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 283.

⁴⁶³ *L'Oeil de Simenon*, p. 191.

1890-1900, la technologie ne permettait pas encore la flexibilité qu'offrait le Leica de Simenon trente ans plus tard par exemple ; même le « Box » de Kodak exigeait plusieurs secondes de pose, et les sujets portraiturés pouvaient difficilement maintenir un sourire naturel pendant plusieurs minutes, ce qui explique en partie l'aspect parfois réservé et compassé des portraits zoliens. Nous allons à présent analyser comment Simenon, qui a pu profiter d'une technologie plus souple et rapide, représente l'expression du visage dans son texte.

- Le regard des personnages simenoniens

Souvent, chez Simenon, la communication passe par le regard plutôt que par la parole. Ainsi, dans *L'Écluse n° 1*, Maigret et Ducrau communiquent sans mot dire :

Ce n'était pas seulement la faute du soleil si Maigret affichait ce sourire. Il jaillissait de source à ses lèvres, il s'y tenait épanoui. Dès l'antichambre, dès le paillason presque, il avait eu *l'intuition* de ce qui se passait, et maintenant il en était sûr tandis qu'il prononçait :

- Monsieur Ducrau ?

Ses yeux riaient, sa bouche esquissait une *moue involontaire* et dès lors, entre les deux hommes, *la vérité fut comme avouée*. Ducrau regarda la servante, puis le visiteur, puis son fauteuil de velours rouge. Ensuite il arrangea ses cheveux plantés serrés qui n'en avaient pas besoin et sourit aussi, d'un sourire flatté, un peu gêné, content quand même.⁴⁶⁴

L'usage de la métonymie (« ses yeux riaient ») constitue ici un raccourci poétique qui situe la communication précisément dans l'expression des visages, où les bouches et les yeux dialoguent. Comme dans *La Bête humaine*, « la vérité » passe par ce canal paraverbal ; ici toutefois, le lecteur n'est pas encore au courant du contenu de cette vérité. Dû à la focalisation interne, ce savoir est réservé aux personnages, ce qui augmente encore le suspense. Plus loin, la métonymie est dotée du signe négatif, lorsque Ducrau tourne vers Maigret « des prunelles de détresse »⁴⁶⁵. Outre la physiognomonie, Lavater avait développé la théorie de la « pathognomonie », qui consistait non à lire sur les traits du visage les simples traits de caractère, mais plutôt les différentes passions. On en retrouve une trace un peu plus loin,

⁴⁶⁴ *L'Écluse n°1*, p. 464.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 485.

toujours dans *L'Écluse n° 1*, lorsque le vieux Gassin fixe Maigret « avec tant de passion qu'il en plissait la peau velue de son visage »⁴⁶⁶. De même que le juge Denizet dans *La Bête humaine*, Maigret essaie de pénétrer l'âme de Ducrau, le principal suspect, et d'y faire pénétrer la lumière :

Maigret, qui lui serrait la main, plongea son regard dans les yeux clairs de son compagnon, mais il ne parvint pas à faire fondre son sourire, à peine à le rendre – peut-être ? – un peu moins consistant.⁴⁶⁷

Toutefois, Maigret ne réussit pas toujours à percer le mystère, car Ducrau parvient parfois à résister à son regard scrutateur :

On eût dit que chacune de ses *prunelles* était double. Il y avait d'abord le regard un peu flou qui caressait gaiement le paysage puis, au milieu, pointu, précis, farouche, *un autre regard* qui restait indépendant du premier.⁴⁶⁸

Dans ce passage nous pouvons de nouveau déceler, en transparence, une métaphore photographique, voire cinématographique. En effet, le regard caressant le paysage s'apparente au panoramique cinématographique, et le regard « au milieu, pointu, précis », correspond exactement à la technique du zoom, qui permet de rapprocher rapidement un objet.

Grâce à ce dédoublement – un motif récurrent chez Simenon – le suspect échappe à toute tentative d'interprétation de son regard. Parfois l'émotion ressentie est tellement forte qu'elle tend à s'échapper par les yeux, mais Ducrau reprend immédiatement le contrôle :

C'était une nécessité pour lui d'être un cran *au-dessus de la simple réalité*, et déjà ses yeux avaient ce pétilllement qui annonçait une nouvelle parade.⁴⁶⁹

Tout se passe comme s'il existait une sorte de deuxième réalité, ou une « métaréalité », qu'un deuxième regard, le vrai celui-là, serait seul capable de voir. L'existence de cette autre réalité est confirmée vers la fin du roman, peu avant le dénouement :

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 472.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 491.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 515.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 488.

Car tout ce qui se passait en apparence n'existait pas. Il y avait autre chose, un autre drame, *en dessous*. L'un parlait pour parler et l'autre n'écoutait pas. C'était celui-ci que Maigret observait et il n'y avait même pas de regard à surprendre.⁴⁷⁰

La deuxième réalité, cryptique, ne peut être décrite par le langage. Elle ne semble se révéler qu'à ceux qui savent en décrypter les signes, comme Maigret le plus souvent, ou Timar dans *Le Coup de Lune*, une fois qu'il est en mesure de décoder les « signes » de l'Afrique.

Cette réalité cachée peut également se situer hors du temps présent : dans *Lettre à mon juge*, Martine garde parfois le silence et observe le narrateur, Charles Alavoine, avec insistance :

[...] elle me regardait avec des *pupilles dilatées*, comme si elle ne voyait pas. Elle voyait plus loin, elle voyait un autre moi, *le moi futur*, comme je voyais en elle la petite Martine *d'autrefois*.⁴⁷¹

Les regards croisés ne sont pas liés à un point particulier sur l'axe du temps : Martine voit Charles dans l'avenir et lui de son côté voit sa compagne comme elle était dans le passé. Les deux lignes temporelles devraient coïncider dans le présent, mais dans ce présent, chacun est absent, ailleurs, plus loin en arrière ou en avant, focalisé dans un regard qu'on peut qualifier de diachronique. Plus loin, Charles, toujours campé dans une posture immobile, réussit même à regarder simultanément dans les deux directions de l'axe temporel :

A cette minute-là, je m'en souviens, je regardais très loin, *à la fois dans le passé et dans l'avenir*, je commençais à mesurer avec effroi *la route* qu'il nous restait à parcourir. [...]

Rien que la vision de cette route sur laquelle nous étions seuls à cheminer.⁴⁷²

En fait, entre les deux amants, il n'y a pas vraiment de rencontre sur cette route qu'on peut qualifier de chronotopique, ce qui explique en partie pourquoi Charles va tuer Martine, puis se suicider. Le regard s'apparente ici à une optique ubiquitaire.

Dans d'autres romans, les regards croisés peuvent se rencontrer et s'arrêter au point d'intersection. C'est à ces endroits nodaux que la vérité va pouvoir émerger. Ainsi, dans *La Fenêtre des Rouet*, Dominique, croisant Antoinette,

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 531.

⁴⁷¹ *Lettre à mon juge*, p. 748.

⁴⁷² *Ibid.* p. 709.

est d'abord étonnée « de voir sur un autre visage de femme comme le reflet du sien [...] »⁴⁷³. Ici Simenon est fin observateur, car il arrive souvent qu'on cherche sa propre image dans le regard de l'autre, dans un rapport de spécularité réciproque. Dans le cas d'Antoinette, c'est la vérité qui se lit dans les yeux qui l'observent :

Plusieurs fois, son regard avait rencontré celui de Dominique, et ce n'était plus le coup d'œil qu'on accorde à un passant, les yeux insistaient. *Antoinette savait que Dominique savait*, il y avait une interrogation dans ses *prunelles écarquillées* : « Pourquoi ? »⁴⁷⁴

Ici, chaque observateur sait que l'autre sait, exactement comme dans *La Bête humaine*, lorsque Séverine sent que le juge a compris. L'allemand emploie le verbe *durchschauen*, « regarder à travers », qui est plus évocateur. Par endroits, le regard des personnages simenoniens peut se faire extrêmement lourd, et devenir tangible. Ainsi, dans *La Maison du canal*, Edmée, la protagoniste, sent le regard de Jef, qui ne parle presque pas, mais dont le regard est d'autant plus pesant :

D'ailleurs, il parlait de moins en moins et il avait des allures inquiétantes. Son regard, surtout, était aussi lourd qu'une main qu'on vous pose sur l'épaule et, lorsqu'elle le surprenait, Edmée avait le même sursaut que quand quelqu'un vous touche à l'improviste alors que vous vous croyez seul.⁴⁷⁵

Le regard de Jef est tellement insistant et pénétrant qu'il semble s'être matérialisé et avoir gagné une certaine épaisseur, doublée d'une pesanteur certaine. Ceci n'est possible que parce qu'Edmée est extrêmement réceptive, et se sent épiée.

A maintes reprises, Simenon use de la métaphore photographique pour décrire l'œil ; dans cette figure, la pupille correspond à l'objectif, les paupières à l'obturateur, et la rétine à la plaque sensible ou à la pellicule, le globe oculaire faisant office de chambre noire. Ainsi, dans *L'Écluse n° 1*, Ducrau joue des paupières pour éviter qu'on ne déchiffre son regard, et « les paupières mi-closes » mettent « un volet à son regard »⁴⁷⁶, exactement comme pour l'obturateur d'un appareil photographique. Dans le passage, l'intermédialité est assez nette ; elle le devient davantage dans *Lettre à mon*

⁴⁷³ *La fenêtre des Rouet*, p. 64.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁴⁷⁵ *La Maison du canal*, p. 407.

⁴⁷⁶ *L'Écluse n° 1*, p. 519.

juge, où le narrateur se trouve en famille, à table, et en pensant à Martine, il lui arrive « d'avoir soudain sur la rétine l'image d'un homme, le souvenir brutal d'un geste qu'elle avait fait, aussi précis qu'une photographie obscène »⁴⁷⁷. Puis, il la rencontre : « je l'ai fixée sans la voir. C'était l'autre qui me restait collée à la rétine et soudain, malgré moi, *pour la première fois de ma vie*, j'ai frappé »⁴⁷⁸. La rétine fonctionne comme une pellicule où les images peuvent parfois faire l'objet de surimpressions, et ainsi provoquer des confusions entre l'image présente et le souvenir visuel. En outre, comme souvent chez Simenon, le regard associé au silence débouche de nouveau sur un geste brutal, comme s'il y avait un trop-plein de visuel, qui aurait besoin de se décharger somatiquement. Au début de *Pedigree*, Elise, la mère de Roger Mamelin, le double de Simenon, entre dans une sorte d'état second :

Elle *ouvre les yeux* pendant quelques instants, plusieurs secondes, une *éternité silencieuse*, il n'y a rien de changé en elle, ni dans la cuisine autour d'elle ; d'ailleurs, ce n'est plus une cuisine, c'est un mélange *d'ombres et de reflets pâles*, sans consistance ni signification. Les limbes, peut-être ?

Y a-t-il eu un instant précis où les *paupières* de la dormeuse se sont *écartées* ? Ou bien les *prunelles* sont-elles restées *braquées* sur le vide *comme l'objectif dont un photographe a oublié de rabattre le volet de velours noir* ?⁴⁷⁹

Ici, la métaphore photographique est très explicite, et la boucle mimétique est bouclée. Même cette « éternité silencieuse » sert à représenter l'instantané, l'instant fixé pour toujours sur le papier. Peu à peu, Elise émerge. Encore à moitié dans un état de confusion mentale, elle est toutefois bien consciente que sa vision fonctionne. Lentement elle réalise où elle est, et le décor redevient progressivement familier. Plus loin, la sémiotique oculaire de Louis Peters est décrite en détail :

Louis a de tout petits yeux, plus exactement il a la manie de plisser les paupières et dans leur fente mince on découvre à peine les prunelles *brillantes*, d'une *acuité* qui gêne. Pour dire oui, pour approuver, pour marquer sa satisfaction, il ferme les yeux *tout à fait, très vite* ; il faut être attentif, surprendre cet acquiescement au vol, car c'est *aussi rapide que le déclic d'un appareil photographique*. D'autres fois, il *entrouvre les paupières*,

⁴⁷⁷ *Lettre à mon juge*, p. 746.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 747. Souligné par Simenon.

⁴⁷⁹ *Pedigree*, p. 481.

l'objectif reste braqué un bon moment, laissant voir des prunelles immobiles et froides : c'est non, un non sur lequel personne au monde n'a jamais fait revenir Louis de Tongres.⁴⁸⁰

L'immobilité et la froideur renvoient ici à la neutralité de l'appareil photographique, qui enregistre les faits sans les juger. Cet appareil imaginaire dispose d'un obturateur rapide, à ouverture réglable. La luminosité et la netteté ne manquent pas dans la métaphore ; on croit entendre le déclic de l'appareil de Simenon.

En résumé, nous pouvons affirmer que dans le texte de Simenon, la sémiotique faciale est plus minimaliste que chez Zola. On y rencontre moins de pathos et moins de signes psychosomatiques évidents, ce qui s'explique par plus d'intuition de la part des personnages. D'une façon générale, Simenon s'exprime davantage par de petites touches légères, d'indications discrètes, et laisse au lecteur le soin d'y introduire du sens, en fonction de son propre vécu. Dans l'herméneutique du regard – celui du regardant autant que celui du regardé – Simenon se sert abondamment de métaphores photographiques. Mais les comparants sont principalement issus du champ sémantique de *l'appareil* et de *l'acte* photographiques, plutôt que du tirage en soi. Le résultat de l'acte, la photographie avec ce qu'elle représente, est surtout utilisé par Simenon dans le développement de l'intrigue, où l'image photographique va pouvoir fonctionner comme actant. Ce que nous pouvons établir à ce point de notre analyse est le rapport suivant : au niveau de la sémiotique faciale, le texte de Zola est plus expressif que ses photographies, tandis que les photographies de Simenon sont plus expressives que son texte. Du point de vue de l'intermédialité, le dispositif photographique, suggéré en filigrane chez Zola, s'affiche en tant que tel chez Simenon. Cette inversion des rapports s'explique en partie par le fait qu'entre 1890 et 1930, la technologie de ce média a rapidement évolué, et avec elle l'usage qu'on en a fait, ainsi que ses retombées scripturales – tant mimétiques que diégétiques – dans le roman.

Au chapitre suivant, nous allons tenter de voir s'il existe une correspondance entre un motif récurrent, à la fois dans le texte et dans la production photographique. Dans cette approche transversale, nous aborderons le motif du corps humain.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 644.

Les corps

- L'image du corps chez Zola

Les critiques sont unanimes à supposer que Clotilde, dans *Le Docteur Pascal*, est un double de Jeanne Rozerot (tout comme plus tard, dans *Fécondité*, Marianne, avec ses trente ans et ses deux enfants). Même la fille de Zola souligne la correspondance :

Mais, pour qui connaît la vie bouleversée du romancier à cette époque, le livre est aussi l'éloquente histoire de sa liaison : Clotilde, jeune et gaie, c'est Jeanne Rozerot, et Pascal, blanchissant, désolé d'avoir vieilli sans avoir vécu, c'est Zola lui-même.⁴⁸¹

Une différence majeure réside néanmoins dans la couleur des cheveux, car Jeanne est brune, tandis que Clotilde, l'héroïne du dernier ouvrage de la série des *Rougon-Macquart*, est blonde. Le fait que Clotilde est la nièce de Pascal ajoute au roman une touche de scandale, de par son caractère incestueux. Pour le reste, la différence d'âge entre Pascal et Clotilde fait écho à la différence d'âge entre Zola et sa maîtresse. Lorsqu'en 1893 paraît *Le Docteur Pascal*, Zola a quarante-cinq ans, Jeanne vingt-six ; ils sont amants depuis cinq ans, et leurs enfants sont âgés respectivement de deux et quatre ans. L'année suivante Zola va s'adonner définitivement à la photographie. Dans l'exemplaire du roman destiné à Jeanne, le romancier a arraché la page dédicacée à sa « chère épouse » et à sa mère, pour la remplacer par la dédicace suivante, datée du 20 juin 1893 :

A ma bien-aimée Jeanne, à ma Clotilde, qui m'a donné le royal festin de sa jeunesse et qui m'a rendu mes trente ans, en me faisant le cadeau de ma Denise et de mon Jacques, les deux chers enfants pour qui j'ai écrit ce livre, afin qu'ils sachent, en le lisant un jour, combien j'ai adoré leur mère et de quelle respectueuse tendresse ils devront lui payer plus tard le bonheur dont elle m'a consolé, dans mes grands chagrins.⁴⁸²

Les deux dédicaces, l'une officielle, et l'autre plus intime, sont emblématiques de la double vie que menait l'écrivain, et des contraintes

⁴⁸¹ Denise Le Blond-Zola, *Émile Zola raconté par sa fille*, p. 194.

⁴⁸² Fac-similé de la dédicace, *Le Docteur Pascal*, p. 1402

qu'elle entraînaît. Cela explique également la nécessité de masquer quelque peu la représentation de Jeanne dans le texte.

Afin de mieux élucider les correspondances entre les deux jeunes femmes, la maîtresse réelle et sa représentation dans le roman, nous allons relever les points communs qui se dégagent lorsqu'on place la photographie en regard de certains passages du roman.

Dans le chapitre « Portraits » de l'album de Massin, Jeanne, qui figure sur trente-sept « avatars photographiques »⁴⁸³, porte quatre chapeaux différents, richement décorés de fleurs, de gaze, ou encore de plumes, ou de tulle. Elle porte huit robes différentes, et on peut constater une grande variation au niveau des jupes et chemisiers, bustiers et étoles, ainsi que des vêtements d'intérieur, plus légers. Ceci permet de supposer que Zola ne regardait pas à la dépense quand il s'agissait de gâter sa bien-aimée, exactement comme Pascal dans le roman. Toutefois, il faut dire que les enfants aussi sont toujours très bien vêtus sur les photographies; ils paraissent endimanchés, même pour les jeux⁴⁸⁴. Madame Zola de son côté porte toujours de grandes robes, descendant jusqu'aux chaussures. Jeanne arbore également divers accessoires, tels des gants, un voile à points noirs, un petit sac à main, un grand boa ou encore un éventail. Les bijoux dont elle se pare montrent moins de variation ; on peut admirer un collier de grosses perles claires, ailleurs une chaîne avec pendentif à trois petites perles. Les perles figurent également dans le roman ; un jour, Pascal achète pour Clotilde un collier de perles à une dame qui a besoin d'argent. Lui-même a des difficultés financières, mais il n'hésite pas à faire la dépense :

Sans hâte, elle avait ouvert son sac, malgré l'effarement, l'anxiété croissante du docteur ; elle en tira une mince chaîne de cou, garnie par-devant de sept perles, simplement ; mais les perles avaient une rondeur, un éclat, une limpidité admirables. Cela était très fin, très pur, d'une fraîcheur exquise. Tout de suite, il l'avait vu, ce collier, au cou délicat de Clotilde, comme la parure naturelle de cette chair de soie, dont il gardait, à ses lèvres, le goût de fleur. Un autre bijou l'aurait inutilement chargé, ces perles ne diraient que sa

⁴⁸³ François Émile-Zola et Massin, *op. cit.*, p. 147.

⁴⁸⁴ Sur les photographies réalisées dans le studio de Pierre Petit, que Zola fréquentait régulièrement, les enfants du romancier sont encore beaucoup plus endimanchés que sur les clichés pris par leur père. Les chaussures sont comme neuves, parfaitement cirées, contrairement à l'aspect qu'elles ont dans l'album de Massin. Les vêtements semblent sortis de cartons d'un magasin – on pourrait croire qu'ils ont été prêtés par le photographe rien que pour l'occasion, d'autant plus qu'on ne revoit ces habits sur aucune des nombreuses photographies prises par leur père. Voir à ce sujet _mile Zola, *Lettres à Jeanne Rozerot. 1892-1902*, édition Brigitte _mile-Zola et Alain Pagès, Paris, Gallimard, 2004, p. 180.

jeunesse. [...] et il céda, sa folie du don fut la plus forte, son besoin de faire plaisir, de parer son idole. [...]

D'une étreinte, il la saisit, il la mena devant la grande psyché, où elle se vit toute. A son cou, la mince chaîne n'était qu'un fil d'or, et elle aperçut les sept perles comme des étoiles laiteuses, nées là et doucement luisantes sur la soie de sa peau. C'était enfantin et délicieux. Tout de suite, elle eut un rire charmé, un roucoulement de colombe coquette qui se rengorge.

« Oh ! maître ! que tu es bon ! ... Tu ne penses donc qu'à moi ? ... Comme tu me rends heureuse ! »

[...]

Un instant encore, elle s'admira dans la glace, innocemment vaniteuse de la fleur blonde de sa peau, sous les gouttes nacrées des perles.⁴⁸⁵

Hormis la différence dans le nombre de perles, l'ensemble des éléments concorde avec les photographies mentionnées. La brillance du bijou, le teint de la peau, sont bien visibles.

D'autres bijoux reviennent également d'une photographie à l'autre, en particulier toujours la même paire de boucles d'oreilles, chaque boucle supportant une pierre très brillante, de la taille d'un petit pois. La permanence de ces boucles laisse supposer que Jeanne les portait presque tous les jours. Sur un portrait, on distingue une grosse bague au petit doigt ou à l'annulaire de sa main gauche. Sur la plupart des photographies centrées sur Jeanne, on ne voit que son visage ou son buste, parfois les mains, mais jamais les jambes⁴⁸⁶. Ses robes et ses blouses ont des cols qui montent très haut, cachant même le cou jusque sous le menton, ce qui donne à la posture un air rigide, strict, presque victorien. D'ailleurs, tous les autres personnages photographiés, y compris les enfants, portent la plupart du temps des vêtements fermés, montant très haut. Sur un portrait en pied⁴⁸⁷, on voit Jeanne de côté, une jupe tombant à ras du sol. On a l'impression qu'elle sort le fessier et la poitrine, et que la région lombaire est extrêmement cambrée au niveau des reins. Ceci laisse deviner la présence d'un corset, dont une des principales fonctions était de resserrer la taille⁴⁸⁸. Notons au passage les cinq

⁴⁸⁵ *Le Docteur Pascal*, p. 1317.

⁴⁸⁶ Les mollets n'apparaissent que sur les photographies où Jeanne est à bicyclette ; elle y porte des chaussettes.

⁴⁸⁷ François Émile-Zola et Massin, *op. cit.*, p. 149, illustration 355.

⁴⁸⁸ Nous pouvons nous faire une idée de l'aspect des corsets de l'époque grâce à Eugène Atget, qui a photographié quelques années plus tard des devantures de boutiques, dont tout particulièrement une sur le boulevard de Strasbourg à Paris, vendant différents modèles de

portraits où elle figure ensemble avec Zola. Son amant la serre très fort et de très près ; il l'entoure de ses bras, ses mains l'attirent vers lui, et sa tête tend à se rapprocher le plus possible de celle de Jeanne. Cette proxémique intense témoigne d'un très fort désir de possession de la part du romancier. Jeanne ne sourit que rarement, mais l'expression de son visage reste toujours amène et un peu mystérieuse. Elle a l'air tantôt sérieux, tantôt pensif, ou rêveur. Deux portraits contrastent fortement avec la fermeture du col mentionnée plus haut. Il s'agit de photographies où Jeanne porte un décolleté assez généreux, dévoilant la ligne qui sépare les seins. La forme des seins se devine aisément grâce à un vêtement très léger, relativement transparent, mais pas suffisamment pour révéler la chemise qui se trouve en dessous, et dont on suppose toutefois la présence. Ce sous-vêtement, un genre de tulle tel qu'en porte parfois le personnage de Nana⁴⁸⁹, laisse en outre les épaules et les bras nus ; il fait office de « bretelle ». Le fait que Jeanne porte ses boucles et son collier de grosses perles contrastant avec la nudité de sa peau, confère à ces deux portraits une forte teinte d'érotisme. A cet endroit il est intéressant de comparer de nouveau la photographie au texte. Dans *Le Docteur Pascal*, Zola décrit comment le vieux médecin se plaît à parer sa jeune maîtresse :

Un matin, comme elle s'attardait au lit, il disparut, rentra une heure plus tard ; et, l'ayant retrouvée couchée, dans son joli désordre, les bras nus, les épaules nues, il lui mit aux oreilles deux brillants, qu'il venait de courir acheter, en se rappelant que l'anniversaire de sa naissance tombait ce jour-là. Elle adorait les bijoux, elle fut surprise et ravie, elle ne voulut plus se lever, tellement elle se trouvait belle, ainsi dévêtue, avec ces étoiles au bord des joues.

[...]

Ce furent, successivement, des bagues, des bracelets, un collier, un diadème mince. Il sortait les autres bijoux, il se faisait un jeu de les lui mettre tous, au milieu de leurs rires. Elle était comme une idole, le dos contre l'oreiller, assise sur son séant, chargée d'or, avec un bandeau d'or dans ses cheveux, de l'or à ses bras nus, de l'or à sa gorge nue, toute nue et divine, ruisselante d'or et de pierreries.⁴⁹⁰

corsets ainsi que des dessous. Voir à ce sujet Andreas Kruse, *Eugène Atget's Paris*, Köln, London, Taschen, 2001, p. 127.

⁴⁸⁹ Le roman *Nana* paraît en 1880, et Jeanne, qui n'a que treize ans, est encore inconnue de Zola.

⁴⁹⁰ *Le Docteur Pascal*, p. 1282.

Ce passage rappelle le début du poème de Baudelaire, intitulé « Les Bijoux » :

La très-chère était nue, et, connaissant mon cœur,
Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores [...]⁴⁹¹

Le fait de lire le passage du roman en regardant les photographies mentionnées plus haut donne l'impression de découvrir la genèse des clichés ; on entre dans le hors-cadre, et on imagine facilement ce qui a pu se passer avant et après la prise des photographies. Par rapport aux clichés, le texte est assez hyperbolique, surtout à la fin du passage. On voit ici comment peut prendre naissance ce que le romancier appelle lui-même « le saut dans les étoiles », c'est-à-dire l'envol de son imagination vers la métaphore, l'allégorie, ou le symbole.

Les photographies qui nous occupent présentent également de nombreuses analogies avec le portrait que Nadar a réalisé de Sarah Bernhardt en 1864⁴⁹², et que Zola a certainement dû voir, étant donné qu'il connaissait ce photographe professionnel dès les années 1860, et qu'il eut plus tard avec lui une correspondance au sujet de portraits commandés. Sarah Bernhardt a le même regard rêveur, un décolleté dévoilant le cou et l'épaule gauche, jusqu'au milieu du sternum, ainsi qu'une boucle assez grande à l'oreille gauche. Il se peut également que Zola ait été inconsciemment influencé par cette photographie, qui a largement contribué au succès de Nadar, et qui est entre-temps devenue une réelle « icône » de la photographie du XIX^e siècle.

Sur d'autres portraits, Jeanne apparaît davantage dénudée. Une série de sept photographies⁴⁹³ la montrent vêtue d'un genre de drap en coton. Les clichés sont pris sous différents angles ; il se peut qu'elle ait effectué une rotation de 360 degrés d'un cliché à l'autre. Ainsi, on peut voir occasionnellement ses bras nus et ses épaules, et parfois même le tiers supérieur de son dos, ou encore la naissance des seins, légèrement comprimés par la position des bras. Sur un cliché, Jeanne touche le haut de sa chevelure, laissant voir les poils de ses aisselles. Il est intéressant de comparer ces photographies à un autre passage du *Docteur Pascal*, où apparaît Clotilde,

[...] avec ses jambes longues et fuselées, son torse élancé et fort, à la gorge ronde, au cou rond, aux bras ronds et souples ; et sa nuque, ses épaules adorables étaient un lait pur, une soie blanche, polie, d'une infinie douceur.⁴⁹⁴

⁴⁹¹ Charles Baudelaire, « Les Bijoux », *Les Fleurs du Mal*, Paris, Magnard, 1989, p. 108.

⁴⁹² Freddy Langer, *Fotografie! Das 19. Jahrhundert*, München, Prestel, 2002, p. 46.

⁴⁹³ François Émile-Zola et Robert Massin, *op. cit.*, p. 154-155, illustrations 367 – 373.

⁴⁹⁴ *Le Docteur Pascal*, p. 1177.

Les formes rondes sont bien visibles sur les clichés, de même que l'anatomie du torse. Les cheveux sont remontés, formant un chignon au-dessus de la nuque, dont on entrevoit parfois les poils, sur la ligne médiane du cou. La vue de la nuque légèrement frisée apparaît également dans le texte :

Sa nuque penchée avait surtout une adorable jeunesse, d'une fraîcheur de lait, sous l'or des frisures folles. Dans sa longue blouse noire, elle était très grande, la taille mince, la gorge menue, le corps souple, de cette souplesse allongée des divines figures de la Renaissance. Malgré ses vingt-cinq ans, elle restait enfantine et en paraissait à peine dix-huit.⁴⁹⁵

Le contraste entre la « fraîcheur de lait » et le noir de la robe suggère le média photographique et ressort également sur les vraies photographies. Celles-ci sont si nettes qu'on distingue clairement les grains de beauté dans le dos, ainsi que le trou percé dans l'oreille droite. Jeanne a retiré tous ses bijoux, pour ne porter que cette sorte de toge blanche et une épingle à cheveux. Zola nous fait pénétrer ici dans un domaine beaucoup plus intime de la vie du couple. Il n'y a aucun décor, l'objectif est totalement focalisé sur les parties dévêtues du corps. Le regard est fasciné par l'objet du désir ; l'arrière plan ne joue plus aucun rôle. Ce corps adulé, aux formes arrondies, présentant un léger embonpoint, qui correspond probablement au canon de la beauté au tournant du siècle, le photographe a voulu le fixer, probablement pour un usage privé, et non en vue d'une diffusion destinée au grand public. En effet, vu les habitudes vestimentaires de l'époque, il est peu probable que Jeanne ait consenti à ce que ces photographies fissent l'objet d'un album vendu en librairie, de son vivant.

Les pages suivantes sont teintées d'un érotisme légèrement différent. Onze portraits montrent Jeanne sous divers angles, mais le plus souvent de trois quarts arrière, une posture de pose assez nouvelle à l'époque. On voit alternativement les épaules et un décolleté assez profond, ou encore les épaules et la partie supérieure du dos dénudées, selon le vêtement qu'elle porte. Il s'agit vraisemblablement de vêtements d'intérieur. La naissance des seins, le pli que forment les omoplates, les frisottis de la nuque derrière les oreilles, sous le volumineux chignon retenu par des épingles, l'ensemble de ces « signes » compose une sémiotique de l'intimité.

D'un cliché à l'autre, on retrouve la constellation des grains de beauté, un gros et plusieurs plus petits, que Zola a dû visiter à maintes reprises. Les

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 1162.

photographies les plus inattendues sont celles où Jeanne a défait son chignon, laissant tomber sa chevelure ondoyante. La pointe des cheveux lui arrive à mi-hauteur des cuisses. Jeanne semble porter cette chevelure avec une certaine fierté ; les cheveux tombent le long des épaules, cachent une partie des bras de leur masse imposante, la faisant parfois ressembler à l'une des gitanes que Zola a photographiées aux alentours de Médan⁴⁹⁶.

Le détail des cheveux dénoués surgit également dans le texte. Dans la deuxième moitié du roman, Clotilde à un moment est sur le point de se jeter au cou de Pascal, après une dispute ; or soudain, elle s'aperçoit de son état :

Mais ils se virent, dans leur demi-nudité. Elle qui, jusque là, ne s'était pas aperçue, eut conscience qu'elle était en simple jupon, les bras nus, les épaules nues, à peine couvertes par les mèches folles de ses cheveux dénoués [...]⁴⁹⁷

Cette scène, qui présente des similitudes avec la scène édénique dans laquelle Adam et Eve découvrent leur nudité, correspond bien aux photographies qui nous occupent. A part la chevelure défait, le jupon, ainsi que la nudité des bras et des épaules coïncident. Commentant ces clichés, Massin, lui-même photographe et co-auteur de l'album, écrit que Zola photographiant Jeanne est « doublement amoureux d'elle » et que « les avatars vestimentaires qu'il impose à son modèle [...] comportent chaque fois des habillages et des déshabillages »⁴⁹⁸.

En résumé, ces quelques photographies où nous entrons un peu plus dans la sphère intime de Jeanne, laissent entrevoir des parties du corps, la dimension charnelle de la relation « adultère » sous la forme de cheveux déliés, de poils apparents, d'épiderme dévoilé, suggérant le plaisir de la chair, la libération du corps, avec le relâchement de tous les liens qui l'engoncent quand il doit apparaître en société. C'est à propos de ces photographies que certains critiques ont avancé que Zola a probablement pris des clichés de Jeanne nue, et que ces plaques ont certainement fait l'objet d'une censure de la part des héritiers. Ainsi, Massin suppose que « Zola n'a pas pu ne pas aller plus loin, et que les épreuves qui en portaient témoignage ont dû être détruites ensuite par de pieuses mains »⁴⁹⁹. En observant les postures que Jeanne adopte

⁴⁹⁶ François Émile-Zola et Massin, *op. cit.*, p. 38, illustration 87.

⁴⁹⁷ *Le Docteur Pascal*, p. 1247.

⁴⁹⁸ François Émile-Zola et Robert Massin, « Émile Zola ; la passion de la photographie », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 66, 1992, p. 238. A cet endroit, il est possible de faire un lien avec les photographies « déguisées » que Lewis Carroll prenait de la petite Alice, en mendiant à moitié nue par exemple, satisfaisant ainsi un penchant aujourd'hui honni.

⁴⁹⁹ *Ibid.*

sur certaines images, on peut concevoir qu'elle ne se soit pas opposée à poser nue devant l'objectif de son amant.

Pour ce qui est de la pratique sociale de la photographie, on aurait de prime abord tendance à penser qu'à la fin du XIX^e siècle, il était extrêmement rare qu'on prenne et publie des photographies de sujets nus. Or, la réalité est toute autre. En effet, le nu s'est très tôt installé dans la photographie, comme en témoigne l'exposition « Nackt, Nu 1850-1900 » qui a eu lieu à la « Völklinger Hütte », près de Sarrebrück, en 2005⁵⁰⁰. On pouvait y voir dès l'entrée des daguerréotypes datant de 1850, ayant comme motif des sujets dénudés, féminins pour la plupart. Les images exposées peuvent être qualifiées d'érotiques, si on utilise la terminologie d'aujourd'hui. Dans l'ouvrage⁵⁰¹ vendu sur place, faisant office de catalogue de l'exposition, mais débordant largement le corpus de celle-ci, on peut constater que l'exposition n'a en fait montré que du matériel *ad usum delphini*. En effet, on y trouve toute une série de clichés qu'on peut qualifier, même de nos jours, de pornographiques. Quant à fixer le début de la photographie de nu, Hans-Michael Koetzle mentionne un des premiers clichés de Daguerre, intitulé « Nature morte avec sculpture » montrant des statues antiques en plâtre, et en parle comme d'« un précédent riche en promesses érotiques »⁵⁰². Les premières « académies » paraissent vers 1850 ; ces daguerréotypes permettent aux peintres de se passer de modèles vivants, et ainsi de produire à moindres frais. Les spécialistes ne s'accordent pas sur une date où serait apparue la première photographie d'un corps nu ; la date la plus reculée est 1841, à peine deux ans après le discours d'Arago à l'Assemblée nationale. Les séries de chronophotographies prises par Marey et Muybridge⁵⁰³ dans les années 1870-1880 montrent assez souvent des corps nus d'hommes ou de femmes, mais elles n'ont rien d'érotique ; elles témoignent avant tout d'un effort de représentation et d'étude du mouvement, et relèvent plutôt de la photographie scientifique ; elles ne sont pas destinées à vente. Les vraies images « licencieuses » circulent pendant des années dans la clandestinité, étant donné les lois assez répressives dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Ceci explique par la même occasion le fait que les premiers clichés sont anonymes. Les premières signatures ne commencent à apparaître que vers 1920. Très vite, avec le perfectionnement des techniques, la photographie érotique se

⁵⁰⁰ L'exposition a eu lieu du 11 décembre 2005 au 23 avril 2006 au *Weltkulturerbe Völklinger Hütte*. Voir www.voelklinger-huette.org.

⁵⁰¹ Uwe Scheid Collection, *1000 Nudes. A History of Erotic Photography from 1839-1939*, Köln, Taschen, 2005.

⁵⁰² Hans-Michael Koetzle, *Photo Icons. Petite histoire de la photo. 1827-1926*, Volume 1, Köln, Taschen, 2002, p. 37.

⁵⁰³ Voir Wilfried Baatz, *50 Klassiker. Photographen. Von Louis Daguerre bis Nobuyoshi Araki*, Hildesheim, Gerstenberg, 2003, p. 47.

développe et se « démocratise ». Plus tard, entre 1919 et 1939, époque où Simenon commence sa pratique photographique, plus de vingt millions de cartes postales de nus sont produites chaque année. Jusqu'au milieu des années 1940, Paris est la capitale mondiale de production et de diffusion de photographies de nus.

- Les corps nus chez Simenon

Simenon, qui a fréquenté à Paris tous les endroits où des femmes se dénudaient, et qui a bien connu Joséphine Baker, a pris en Afrique et à Tahiti de nombreux clichés de femmes à moitié dévêtues. Ces photographies pourraient être classées parmi la rubrique que les critiques photographiques ont dénommée « le nu ethnologique », type de photographie existant dès 1840. Toutefois, la plupart des sujets photographiés n'ont pas cette posture rigide qu'on peut constater sur un grand nombre de clichés ethnographiques. Sur les documents classiques, les personnages adoptent souvent des postures très droites, rigides, et ont généralement l'air peu rassuré. Ces photographies sont destinées à documenter les différentes « races » présentes dans les colonies, dans un but de comparaison, de classification, voire de contrôle. Souvent les sujets se trouvent à côté d'une règle graduée, et sont pris de face et de profil, exactement comme sur des fiches anthropométriques de la police. Le regard du photographe y est toujours dominateur, colonial. Les nus ethnologiques contrastant avec cette représentation colonialiste se rencontrent avant tout dans les collections de Rudolf C. Huber, opérant dans les années 1870, ainsi que dans l'œuvre de Lehnert et Landrock, voyageant dans le premier tiers du XIX^e siècle, et chez qui les jeunes Orientales à moitié nues ou entièrement dévêtues adoptent des poses très érotiques, parfois lascives. Ces jeunes femmes semblent s'être déshabillées pour l'occasion. Les sujets photographiés par Simenon à Tahiti et en Afrique semblent en revanche porter leurs vêtements habituels, dévoilant les seins en permanence. Les Tahitiennes aux seins nus que Simenon a éternisées paraissent très naturelles, détendues, amicales, et semblent de surcroît avoir été mises en confiance par ce grand amateur de femmes. On n'a pas l'impression qu'il les ait considérées comme des « indigènes » dont il s'agirait de documenter les us et coutumes, voire l'immoralité – ou l'amoralité – de « sauvages ». Le catalogue de l'exposition n'a conservé qu'une seule photographie, assez décente, d'une vahiné⁵⁰⁴. On retrouve cette jeune femme dans l'ouvrage de Tristan Bourlard intitulé *Simenon photographe*⁵⁰⁵. Trois photographies sy sont reproduites. La

⁵⁰⁴ *L'Oeil de Simenon*, p. 49. Voir Carnet des illustrations, p. 16

⁵⁰⁵ Tristan Bourlard, *Simenon photographe*, Arles, Actes Sud, 2000. La partie illustrée, qui représente la majeure partie de l'ouvrage, ne comporte aucune pagination.

première est similaire à celle publiée dans *L'Oeil de Simenon*, à la différence près que la tête s'est sensiblement déplacée ; le cadrage aussi est légèrement différent, mais cela peut être le fait de l'auteur. On peut en conclure que cette photographie n'est pas un instantané, mais que Simenon a vraiment fait poser son sujet. Sur la deuxième photographie, la vahiné flotte dans l'eau, allongée sur le dos ; sur la troisième, elle se trouve devant une forêt de cocotiers. Ce qui frappe est le fait que sur les deux dernières photographies, elle porte exactement le même ensemble, mais elle l'a remonté jusqu'au-dessus des seins. Or lorsqu'on retourne à la première photographie, on voit très bien qu'elle a déroulé son ensemble jusqu'en dessous des seins, afin de dégager ceux-ci et de les arborer en plein soleil. Le tissu sous les seins est plissé en accordéon. Nous pensons pouvoir en inférer que Simenon, en grand amateur de seins nus, lui a gentiment demandé de dérouler son ensemble, ce qui pour elle n'était pas difficile, étant donné les mœurs assez libérales à Tahiti. C'est de nouveau la lecture contrastive d'une série de photographie qui permet d'inférer le hors-cadre, de lire le récit qui se cache derrière l'acte photographique. Sur les photographies africaines, les femmes ou jeunes filles aux seins nus – l'album en compte huit en tout, et au Fonds Simenon il y en a encore un certain nombre – ont des attitudes tout à fait naturelles, elles posent rarement et continuent simplement à vaquer à leurs occupations journalières, comme le transport de récipients remplis d'eau, dans leur environnement naturel. Le regard de l'opérateur est nettement moins colonial que sur les photographies ethnologiques typiques de l'époque. Ceci correspond assez bien à l'attitude anticolonialiste qui transparaît dans *Le Coup de Lune* par exemple. En outre, le grand nombre de seins nus visibles sur l'ensemble des photographies de Simenon répond de son côté aux multiples évocations de seins dévoilés par des peignoirs mal fermés dans de nombreux romans. Certains romans comportent une scène d'allaitement, où l'on peut voir un sein blanc que tète un nourrisson, exactement comme chez Zola, à la fin des romans *Fécondité* et *Le docteur Pascal*. Mais le plus souvent, le sein blanc qui dépasse chez Simenon une fonction érotique, tandis que chez Zola, il représente plutôt la fécondité, la vie.

De nombreux passages dans *Le Coup de Lune* correspondent assez bien à certaines photographies. Ainsi, l'extrait ci-dessous coïncide avec une photographie éditée dans *L'œil de Simenon*. Il s'agit de l'instant où Joseph Timar est obligé de faire une pause en remontant le fleuve (on peut supposer qu'il s'agit de l'Ogôoué) vers la concession qu'il projette d'exploiter avec Adèle, sa maîtresse :

Il y avait deux heures qu'on naviguait. A certain moment, la pinasse obliqua, piqua droit vers la rive, où l'avant s'échoua sur le

sable. Le nègre, toujours impassible, arrêta le moteur, lança une amarre à une femme qui se trouvait là, avec pour tout vêtement une touffe d'herbes sèches sur le sexe. Elle avait des seins comme jamais Timar n'en avait vu, larges, épais, d'une plénitude somptueuse.⁵⁰⁶

Cette femme, « qui se trouvait là » - on a envie de lire « que le romancier vient de placer là » - ressemble à maints égards à la Congolaise représentée sous trois angles différents, et qui porte en outre un bébé sur son dos. Dans la marge supérieure de cette page de l'album original, Simenon a ajouté à la main « race logo »⁵⁰⁷.

Un peu plus loin dans le récit, Timar fait une autre halte dans un petit village et rencontre de jeunes noires, des « gamines », « aux petits seins à peine formés »⁵⁰⁸. Timar s'intéresse surtout à l'une d'elles :

Elle avait des seins larges et durs. Ses hanches, comme celles d'un adolescent, étaient moins évasées que le torse, mais le ventre avait encore la rondeur d'un ventre d'enfant.⁵⁰⁹

La jeune fille vient lui rendre visite dans sa case ; elle est nue, « hormis une petite touffe d'herbes au-dessus du sexe »⁵¹⁰ ; il veut encore lui demander si elle est vierge, mais ne connaissant pas la langue, les deux communiquent simplement par l'acte sexuel.

Lorsqu'on consulte le corpus photographique du Fonds Simenon, on constate que le romancier a été fortement attiré par les jeunes filles en maillot sur la plage d'Odessa en 1933. Le catalogue n'en a conservé qu'une seule⁵¹¹, mais dans les dossiers on peut voir une douzaine de photographies, prises toutes sur la même plage ; on a vraiment l'impression que Simenon s'est efforcé de photographier l'ensemble de ces jeunes corps encore blancs, exposés au soleil. Il a même pris un naturiste allongé sur le ventre, seul, sur une plage de galets à Batoum en Géorgie⁵¹². Cette photographie ne peut être définie comme photographie naturiste, genre qui est apparu dès 1900, et qui implique toujours une certaine recherche esthétique. Cette photographie-ci témoigne plutôt d'un souci de documentation.

⁵⁰⁶ *Le Coup de lune*, p. 310.

⁵⁰⁷ *L'Oeil de Simenon*, p. 29.

⁵⁰⁸ *Le Coup de lune*, p. 334.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 334.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 335.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 190.

⁵¹² *L'œil de Simenon*, p. 193.

Chez Simenon, les photographies de corps nus apparaissent régulièrement dans les romans, et sont qualifiées d'obscènes, plutôt que d'érotiques. Ainsi, dans *Lettre à mon juge*, le narrateur se trouve en famille, à table, et il lui arrive « d'avoir soudain sur la rétine l'image d'un homme, le souvenir brutal d'un geste qu'elle [Martine] avait fait, aussi précis qu'une photographie obscène »⁵¹³. Une netteté identique est évoquée dans *La Mort de Belle*, lorsque Spencer Ashby entre dans la chambre où se trouve le cadavre de Belle Sherman, que lui et sa femme hébergent. Il éprouve la même sensation qu'il avait eue en voyant une « photographie obscène » qu'un camarade, Bruce, lui avait montrée quand il était encore adolescent. L'image n'est pas décrite, le lecteur apprend seulement que « tous les détails se détachaient crûment »⁵¹⁴ sur les deux corps nus qu'il n'osait ni regarder ni quitter des yeux. Dans ce passage apparaît très nettement une des principales techniques descriptives du romancier. En effet, Simenon laisse au lecteur la liberté de préciser lui-même les détails, de puiser dans ses propres souvenirs ou dans son imagination. Cet apport personnel dans la construction du récit par le lecteur accroît l'effet de réel et la vérisimilitude du récit. L'expression allemande « weniger ist mehr »⁵¹⁵ convient parfaitement pour définir cette technique. La photographie obscène mentionnée plus haut fait partie des souvenirs « honteux » de Spencer, qui essaie de les refouler. Le phénomène d'attraction-répulsion est très bien souligné. Adolescent, Simenon a certainement vécu cet état ambivalent, qui répond à la duplicité de la morale bourgeoise de l'époque. Chaque fois que son personnage, Spencer, repense à ces photographies, il est en proie à des symptômes neurovégétatifs : l'angoisse lui serre la gorge, il éprouve une sensation de chaleur et des picotements aux yeux. Il s'agit pour lui d'un des plus pénibles moments de sa vie ; les symptômes réapparaissent lorsqu'il voit Belle allongée sur le lit, la robe retroussée et la culotte retirée. Le spectacle offert par le cadavre dénudé est tout aussi net que la photographie qu'il se remémore :

On avait levé les stores vénitiens et ouvert les rideaux, ce qui n'arrivait presque jamais, de sorte que la chambre, jusque dans ses recoins, était pleine de la dure lumière d'un matin de neige, sans pénombre, sans mystère.⁵¹⁶

Dans cette pièce qui est le contraire d'une « chambre noire », le contraste entre la visibilité totale et l'ignorance quant à l'auteur du crime crée une

⁵¹³ *Lettre à mon juge*, p. 746.

⁵¹⁴ *La Mort de Belle*, p. 19.

⁵¹⁵ « Moins, c'est plus ».

⁵¹⁶ *La Mort de Belle*, p. 19.

tension romanesque importante. Notons également que dans les deux situations, le protagoniste est observé par un témoin : le docteur dans la scène du cadavre, et Bruce dans la scène de la photographie. La présence d'un témoin confère aux descriptions une caution réaliste : le lecteur a l'impression que la scène n'est pas un fantasme ou un rêve, mais qu'elle a réellement existé, puisqu'il y avait un observateur qui enregistrerait les réactions.

Des photographies de cadavres nus apparaissent relativement tôt. Déjà sur son « Autoportrait en noyé » qu'il réalise en 1840⁵¹⁷, Hippolyte Bayard se représente comme un photographe qui, selon la légende manuscrite, s'est suicidé parce qu'il n'a pas bénéficié des mêmes subventions que Daguerre, malgré le fait qu'il a inventé le procédé du positif direct sur papier. Bayard se met en scène, nu jusqu'à la taille, et le bas du corps est recouvert d'une sorte de drap. Le « cadavre » est allongé sur un plan incliné, presque assis, à la façon d'un Christ descendu de la croix ; l'expression du visage est assez pacifique, détendue. Il s'agit de la première photographie associant la nudité et la mort. Plus tard, en 1871, circulent des clichés des fusillés de la Commune, à moitié nus dans leurs cercueils ; certaines photographies sont attribuées à Disdéri⁵¹⁸. Chez Simenon apparaissent parfois des photographies de cadavres nus, mais dans le texte, sous forme d'*ekphrasis*. Ainsi, dans *Pedigree*, Roger Mamelin, un double de l'auteur jeune, se rend en visite chez sa tante Marthe et observe des images et des tableaux accrochés aux murs :

Par exemple, tous les tableaux, dans la maison, portent sur le cadre des lettres dorées, car ce sont des réclames distribuées par les grandes marques de biscuits, de conserves ou de chocolat. Juste en face du fauteuil de l'oncle Hubert est pendu un tableau plus sombre que les autres, représentant des personnages qui portent de grands chapeaux noirs et entourent un homme tout nu, d'un jaune verdâtre.

Roger voudrait bien demander :

-Qu'est-ce qu'ils font ?

C'est une reproduction en couleurs de la « Leçon d'Anatomie ». Ces hommes noirs autour d'un cadavre s'associent dans l'esprit de l'enfant à la silhouette grise de l'oncle Schroefs, à son melon qu'il n'a quitté que pour se mettre à table, à l'odeur épiciée qui règne dans la maison, mêlée à celle des caisses en bois râpeux.⁵¹⁹

⁵¹⁷ Freddy Langer, *op. cit.*, p. 18.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 92.

⁵¹⁹ *Pedigree*, p. 603.

Ce passage commence par la description de « chromos » qui étaient en vogue quand Roger était enfant, et dont on pouvait faire la collection. Il s'agit d'une forme de publicité telle qu'elle commence à l'époque de Zola, mais dans les années 20 et 30 elle se développe de manière très importante. Le passage se poursuit par une *ekphrasis* dépeignant la reproduction du fameux tableau de Rembrandt. Le lecteur découvre l'image en focalisation interne, à partir du point de vue de l'enfant qui le voit pour la première fois et qui ignore encore tout des techniques de dissection. La nudité du corps s'apparente ici à la mort, rapportée à l'ouverture de l'enveloppe charnelle, en vue d'une étude scientifique, par des médecins du XVII^e siècle. La scène se termine par l'association à une autre image qui revient à l'esprit de Roger, et une composante olfactive vient finalement s'y greffer. Du point de vue psychologique, le tout est extrêmement bien observé. Au niveau de l'intermédialité, nous sommes en présence d'un texte qui décrit une publicité sous forme de reproduction en série d'un tableau classique. Ce mise en abyme sert d'un côté à mentionner la mort dans le récit, mais aussi à souligner la production et reproduction industrielle de tableaux qui autrefois étaient uniques et réservés à un public restreint. Il s'agit d'une allusion à la vulgarisation des œuvres d'art qu'a entraînée la « reproductibilité technique »⁵²⁰ analysée par Walter Benjamin. Le fait que les images exposées font la publicité pour des biscuits et des chocolats ajoute encore à l'effet de vulgarisation, de banalisation. Dans ce contexte, Böhn distingue trois niveaux différents d'intermédialité : un « technologischer Prozess »⁵²¹, un « perzeptiver Prozess »⁵²², et un « künstlerischer Prozess »⁵²³. Dans cette configuration, les différents processus peuvent évidemment se superposer. Du point de vue technologique, Böhn note que dans l'intermédialité, le contenu d'un média est toujours un média plus ancien. Ainsi, le film se compose de « photographies » qui se succèdent à une vitesse élevée. Dans le passage qui nous occupe, le média plus ancien est la peinture classique, représentée dans la publicité. Ici, le processus technologique se confond en grande partie avec le processus artistique, tout en documentant ce que de nombreux chercheurs nomment « l'historicité » : en représentant un média ancien par un média moderne, on montre du même coup l'évolution qu'a subie la technique de représentation, au niveau de la forme, et on adopte les nouvelles technologies tout en « re-médiant » les anciennes.

⁵²⁰ Walter Benjamin, *op. cit.*

⁵²¹ « processus technologique », in Böhn Andrea (Hrsg.), *Formzitat und Intermedialität*, St. Ingbert, Röhrig Universitätsverlag, 2003, p. 46.

⁵²² « processus perceptif », *ibid.*

⁵²³ « processus artistique », *ibid.*, p. 48.

Revenons à Simenon. L'éveil de la sexualité chez le jeune Roger Mamelin est aussi lié à la fréquentation du Carré, le quartier des prostituées à Liège, ainsi qu'aux salles de cinéma, où s'échangent les premiers baisers et se pratiquent les premiers attouchements entre adolescents. Quand Simenon a quinze ou seize ans, le cinéma connaît une popularité qui est encore inconnue à l'époque de Zola. En effet, les représentations cinématographiques organisées par les frères Lumière à partir de 1895 sont des événements exceptionnels. Simenon relate ses visites au « Mondain », rue de la Régence, par l'intermédiaire de son porte-voix, Roger Mamelin :

L'ambiance du cinéma, l'obscurité traversée d'un pinceau de lumière blanche, les images qui sautent sur la toile, les ritournelles du piano, la foule invisible et chaude qu'on sent autour de soi lui donnent toujours une sorte de fièvre. Tous ses désirs, ses orgueils s'exacerbent, se multiplient par dix ou par cent, il voudrait tout vivre à la fois, et cet appétit immense se concrétise finalement par des regards furtifs et anxieux vers les loges. Il sait ce qu'il s'y passe, des camarades du collège le lui ont raconté ; il suffit d'ailleurs de les contourner comme en cherchant une place pour entrevoir des couples curieusement contorsionnés, deviner les jupes haut troussées, des mains qui s'égarer. Il jurerait qu'il se dégage de ces loges aux étreintes furtives une odeur spéciale qui lui rappelle celle du Carré à certaines heures du soir.⁵²⁴

Dans ce passage, où l'image s'est libérée de son état statique pour devenir mobile, kinésique, la sexualité naissante s'est à son tour détachée du plan bidimensionnel de l'image pour se transférer dans la salle obscure et chaude – comme dans une chambre noire – et ainsi se répandre parmi les jeunes couples enlacés, dont certains sont à moitié dévêtus. Il s'ajoute de nouveau une composante olfactive, en association avec les odeurs du Carré.

Dans les années 1920, Eugène Atget a réalisé une série de photographies de nus et de prostituées⁵²⁵, qui contrastent fortement avec les rues vides de Paris qu'il a représentées quelques années plus tôt. Brassai à son tour s'est intéressé à ce motif, dans le Paris des années 1930. Simenon a lui aussi pris des clichés de prostituées, ces femmes qu'il fréquentait régulièrement. Une reproduction se trouve dans *L'Oeil de Simenon* ; la photographie a été prise à Guayaquil en janvier 1935⁵²⁶. Le Fonds Simenon à Liège en conserve d'autres. L'unique photographie éditée montre une prostituée allongée sur un

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 785.

⁵²⁵ Andreas Krase, *op. cit.*, p. 143.

⁵²⁶ *L'Oeil de Simenon*, p. 48.

lit de métal dans une petite chambre à l'aspect sordide. Au pied du lit se trouve une bassine. La jeune femme est allongée sur le ventre, s'appuie sur ses coudes et semble attendre un client, les pieds posés sur la tête du lit. Patrick Roegiers souligne l'instabilité et le tremblé de l'image, « comme si le photographe avait du mal à maîtriser son émoi »⁵²⁷ ; toutefois, on peut également supposer que Simenon ait voulu réaliser son cliché rapidement, pour éviter de troubler son sujet. Ce qui pourrait constituer le *punctum* de ce cliché, tel que le conçoit Roland Barthes⁵²⁸, est assurément la bassine blanche placée sur le plancher, directement à côté du lit. Destinée très probablement aux ablutions, elle enlève à la scène tout caractère érotique, de par son aspect fonctionnel, clinique. Dans cette optique, le *studium* est représenté par la prostituée attendant le client sur sa couche. On retrouve cette prostituée sur trois autres photographies publiées par Tristan Bourlard dans son ouvrage intitulé *Simenon photographe*⁵²⁹. Une fois, elle est debout dans une sorte de couloir, une autre fois allongée sur un lit comme précédemment, mais la photographie est prise de plus près, et une autre fois lorsqu'elle s'est retournée sur son lit, allongée sur le côté et posant sa tête sur un oreiller. Sur les deux premières photographies on peut voir qu'il lui manque une incisive en haut à gauche ; ce trou noir, révélé par le sourire, ajouté à la vue de la bassine, contribue à faire naître chez le lecteur contemporain un sentiment de dégoût. Le *punctum*, sur ces trois dernières photographies, s'est déplacé de la bassine à la dentition défectueuse. Il y a, dans la même partie de l'ouvrage, une photographie d'une autre prostituée, debout sur le seuil d'une porte. Elle est à l'avant-plan, entièrement nue, on peut voir les seins, le pubis et les cuisses. Elle est assez enveloppée, elle arbore un léger sourire, fixe l'objectif et semble attendre le client. Son attitude n'exprime aucune pudeur. Il ne s'en dégage aucun érotisme non plus ; à l'arrière-plan on entrevoit le lit, et on devine une bassine en émail blanc. L'impression générale qui se dégage est l'aspect commercial, fonctionnel, « professionnel ».

Simenon s'est également intéressé aux peaux tatouées, en particulier lors de son voyage africain. Dans *Le Coup de lune*, lors de la scène des pirogues, Timar s'intéresse au « côté pittoresque » des payageurs, « aux tatouages ou plutôt aux véritables sculptures de la peau [...] »⁵³⁰. Le terme de sculpture laisse supposer qu'il s'agit plutôt de cicatrices, résultant d'incisions

⁵²⁷ *Ibid.*

⁵²⁸ Barthes distingue deux « thèmes » dans la photographie : le *studium* représente le motif général, le sujet, qui permet de retrouver l'*Operator*, tandis que le *punctum* est le « point », la tache, la blessure, la piqûre, la coupure, élément dû au hasard, et qui « me point » ou « me poigne ». Voir Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1980, pp. 48-49.

⁵²⁹ Tristan Bourlard, *op. cit.*

⁵³⁰ *Le Coup de lune*, p. 330.

effectuées au niveau de l'épiderme, et formant des motifs graphiques. Ceci est confirmé un peu plus loin, lors du procès d'Adèle qui a lieu à Libreville, quand une vieille vient témoigner à la barre :

« Elle avait sur la poitrine et le ventre des tatouages en relief et son crâne était rasé »⁵³¹. Il existe dans *L'Oeil de Simenon* une photographie prise à Stanleyville, au bord du fleuve Congo, montrant une femme dont toute la partie supérieure du dos est couverte de ce type de tatouage⁵³². On voit que la femme pose, immobile, pour que le photographe puisse bien fixer tous les détails de ce tatouage dorsal. Il s'agit d'une multitude de petites protubérances, de la taille de petits pois, formant divers motifs symétriques. Une triple ligne de points s'étend d'une épaule à l'autre, formant un arc de cercle qui unit les parties supérieures des bras. Au sommet de cette courbure, une autre triple ligne forme un angle droit et remonte jusqu'au sommet de la nuque, à la naissance de la chevelure. Sous le grand arc de cercle, des motifs circulaires et sinueux recouvrent les omoplates et la ligne médiane du dos, en suivant la colonne vertébrale. Le bas du dos est caché par un vêtement, mais on peut supposer que les motifs recouvrent également le reste de la peau, au moins jusqu'à la taille. Simenon a compris que ces « sculptures » épidermiques n'avaient pas seulement une fonction esthétique, mais également, et avant tout, sémiotique. Claude Lévi-Strauss consacre un chapitre aux peintures corporelles et aux tatouages des Indiens Caduveo qu'il a étudiés lors d'un voyage au Brésil, deux ans après le voyage africain de Simenon. L'ethnologue a photographié et dessiné une série de décorations épidermiques, et les décrit minutieusement. Il formule quelques hypothèses quant à leur interprétation, et distingue plusieurs niveaux : il y a un aspect esthétique et érotique, mais on trouve aussi une composante sociale, dans la mesure où certains dessins indiquent une place dans la hiérarchie sociale, ce qui les apparente aux blasons européens. Pour Lévi-Strauss, ces peintures et tatouages peuvent aussi représenter un effort de civilisation de la part des Indiens, « le passage de la nature à la culture, de l'animal stupide à l'homme civilisé »⁵³³. L'auteur tente donc d'expliquer la fonction des décorations qu'il décrit, sans toutefois en décrypter le sens exact.

Simenon non plus ne nous révèle pas ce qu'indiquent exactement ces signes, mais c'est en les voyant que Timar, le protagoniste, soudain ne perçoit plus les Africains comme des « nègres » qui se ressemblent tous, mais les considère dorénavant « comme des hommes, en essayant de saisir leur vie d'hommes »⁵³⁴, ce qui conforte quelque peu l'hypothèse straussienne de la

⁵³¹ *Ibid.*, p. 347.

⁵³² *L'Oeil de Simenon*, p. 45.

⁵³³ Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, « Terre Humaine », Paris, Plon, 1955, p. 220.

⁵³⁴ *Le Coup de lune*, p. 330.

fonction civilisatrice de cette sémiotique. Plus loin, Timar ressent un grand « apaisement triste », et il a l'impression d'être « tout près de comprendre cette terre d'Afrique qui jusqu'ici n'avait provoqué en lui qu'une exaltation malsaine »⁵³⁵. Timar commence à « décoder les signes » de l'Afrique, c'est-à-dire à comprendre ce que Simenon appelle « l'homme nu » ; toutefois, il est trop tard, car la descente du fleuve est engagée, Timar, sans s'en douter, est déjà sur le chemin du retour. Finalement, après avoir fait tout le voyage en sens inverse, il se retrouve sur le paquebot qui le ramène en France, et il répète sans cesse « l'Afrique, ça n'existe pas »⁵³⁶, comme si Simenon avait rembobiné le film de son roman.

En résumé, nous pouvons souligner que chez Zola, la photographie du corps légèrement dévêtu possède un caractère tout à fait privé, voire intime. Le corps se dévêtu davantage dans le texte zolien que sur la photographie. Le corps nu, érotique, est très souvent décrit dans les romans, mais la photographie de nu, qui connaît pourtant une diffusion importante à cette époque, n'apparaît jamais dans ses romans. Chez Simenon aussi, le texte est nettement plus explicite que la photographie au niveau de l'exposition de la nudité. Mais chez lui, la photographie de nu joue parfois un rôle intermédiaire très poussé dans l'intrigue, et sert à évoquer soit l'excitation sexuelle, soit la mort ; en termes psychanalytiques, Eros ou Thanatos.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 331.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 358.

Conclusion

Historiquement, le réalisme en littérature a été étroitement lié à la peinture, et ensuite à la photographie, car ce nouveau média apparu au début du XIX^e siècle présentait un caractère éminemment visuel et mimétique. Après avoir subi un rejet initial de la part du monde de l'art, la photographie a progressivement rejoint les arts visuels, pour être finalement acceptée par la majorité des écrivains et des artistes, qui ne l'ont plus considérée comme une rivale.

La pratique photographique chez Zola et chez Simenon participe d'une pratique sociale qui commence dans les classes bourgeoises à l'époque de Zola, et qui se démocratise rapidement à l'époque où Simenon entame sa production littéraire. Mais cette pratique sociale prend chez ces romanciers une nouvelle dimension, dans la mesure où ils ont l'ambition dans leurs oeuvres de représenter le réel. Leur usage privé de la photographie se déplace vers leur pratique d'écrivains. La photographie contribue chez eux à la problématisation de la représentation du réel, en tant qu'elle est intégrée - à des niveaux divers - à la texture même des oeuvres écrites.

Le but de ce travail n'était pas de chercher, tant chez Zola que chez Simenon, des correspondances exactes entre les photographies du romancier et ses romans. Il s'est montré que la relation entre la photographie et l'écriture pouvait être étudiée d'une manière plus approfondie grâce aux approches croisées de l'intermédialité et de la sémiotique. Notre recherche a dégagé des éléments que nous nous allons reprendre de manière synthétique.

Zola n'a pas usé de la photographie pour préparer ses avant-textes, sauf peut-être lors de l'Exposition Universelle de 1900, qui devait documenter *Justice*, roman qui ne vit pas le jour. La photographie est chez lui avant tout d'ordre familial, et constitue un passe-temps séparé de son activité scripturale. De même, la photographie nomade de Simenon n'est pas principalement destinée à illustrer des reportages, mais répond plutôt à un besoin esthétique de documentation personnelle, elle est destinée à fixer par l'image des endroits visités, des personnes entrevues. Lors de la rédaction des romans, chez l'un comme chez l'autre, la photographie contribue certes à activer ou à réactiver l'imagerie mentale par sa fonction mnésique, mais elle ne constitue pas la source majeure de l'inspiration.

À l'issue de ce travail de recherche, ce qui apparaît clairement, c'est que l'étude de l'interaction entre la photographie et le texte doit tenir compte des diverses modalités de la pratique photographique.

Un premier indicateur est le regard photographique, qui intervient dans la description de certaines scènes de romans. Chez Zola, le regard

photographique est encore à l'état embryonnaire. Ainsi, dans *Rome*, l'écrivain mentionne à plusieurs reprises des cadres, des panoramas, des vues, des perspectives, mais ces mots pourraient tout aussi bien encore appartenir au champ lexical de la vision normale, non photographique. Pour décrire des paysages ou des quartiers, il procède souvent à des hypotyposes, qui pourraient également constituer des ekphrasis photographiques si cette technique était mentionnée explicitement. Le regard photographique est présent, mais se situe le plus souvent en deçà d'une limite sémiotique et sémantique qui fait que la photographie n'y apparaît qu'en transparence. Ainsi, dans *Rome [Journal de voyage]*, Zola décrit une vue à Rome : « Cela est très net, très saisissant. L'Aventin est tout près, de l'autre côté du Tibre »⁵³⁷. La mention de la netteté témoigne déjà du fonctionnement « photographique » de son regard. Mais le fait de rapprocher optiquement l'Aventin par écrasement des plans est typique d'une vision au téléobjectif. Chez Zola, le regard photographique est présent, mais on dirait qu'il n'ose pas se dire. A ce sujet, Philippe Ortel écrit que le dispositif photographique utilisé pour décrire le réel au XIX^e siècle « se fait oublier comme procédé en s'effaçant devant ce qu'il montre »⁵³⁸. En revanche, le regard photographique de Simenon se montre et se nomme explicitement : l'auteur en exploite toutes les potentialités pour en faire un réel motif littéraire. Ainsi dans *Pedigree*, la ville est tellement vide qu'elle semble « plate comme une carte postale à un sou », apparaissant « en noir et blanc »⁵³⁹, et les passants y sont représentés comme des automates qui « prennent des poses comme chez le photographe »⁵⁴⁰. De même, dans *L'Enterrement de Monsieur Bouvet*, l'étudiant américain qui assiste au décès de Bouvet regarde l'univers « à travers le viseur de son Leica »⁵⁴¹, un peu comme Simenon l'a fait lors de ses voyages dans les années trente.

Sur les photographies, le « regard de l'écrivain » est moins prononcé chez Simenon que chez Zola, dont de nombreux clichés représentent la littérature, et avant tout sa propre création.

Un deuxième indicateur est l'usage narratologique de la photographie : celle-ci joue à plusieurs reprises le rôle d'adjuvant dans l'intrigue, ce qui lui confère un effet structurant. Cet aspect est plus prononcé et mieux exploité chez Simenon que chez Zola. Dans *La Curée* et dans *Le Ventre de Paris*, la photographie est certes utilisée pour faire rebondir l'action, mais la trame narrative aurait tout aussi bien pu évoluer sans l'intervention de la

⁵³⁷ *Rome [Journal de voyage]*, p. 1036.

⁵³⁸ Philippe Ortel, *op. cit.*, p. 345.

⁵³⁹ *Pedigree*, p. 526.

⁵⁴⁰ *Ibid.*

⁵⁴¹ *L'Enterrement de Monsieur Bouvet*, p. 315.

photographie. Par contre, dans *Pietr le Letton*, Simenon intègre la photographie dans la quête de Maigret de façon à ce qu'elle révèle progressivement qui est exactement le principal suspect. Elle permet de remonter jusqu'à l'enfance des jumeaux et à montrer la différence qui les a caractérisés dès le début. La photographie est dans ce roman une des principales clés permettant de dévoiler le mystère et de faire évoluer l'enquête d'un rebondissement à l'autre. Il aurait été difficile, voire impossible, d'écrire ce roman sans faire intervenir ce média. Simenon va jusqu'à introduire le personnage du photographe professionnel dans un certain nombre de romans, et le montre au travail, en train de photographier, de procéder à des tirages ou à des agrandissements.

Un troisième indicateur est l'usage métaphorique que les romanciers font de la photographie dans les romans. Il est fait référence au média de manière suggestive. La photographie peut ainsi « transparaître » dans les motifs de la chambre noire par exemple. Les métaphores photographiques sont plus manifestes chez Simenon que chez Zola, qui procède davantage par allusions. Chez Zola, les chambres noires sont bien plus nombreuses que chez Simenon. Le meilleur exemple est la chambre à coucher où Pascal et Clotilde font l'amour dans *Le Docteur Pascal*; la chambre est décrite dans son obscurité pénétrée par un faible rayon de lumière, à l'image de la pénétration du ventre de Clotilde par son oncle, qui est en train de lui faire un enfant, dernier rejeton de la famille des *Rougon-Macquart*. Il s'agit en fait de deux chambres noires emboîtées, symbolisant le dispositif photographique dans sa capacité d'impression et de reproduction. Dans le même roman survient l'autocombustion de l'oncle Macquart, dont il ne reste qu'une mare de graisse, une nuée rousse et une couche de suie qui recouvre la cuisine. Cette couche pointe directement vers la couche de nitrate d'argent tapissant le fond d'une chambre noire, et qui sert à fixer l'image. La symbolique de la chambre noire revient chez Simenon, lorsque dans *Un crime au Gabon*, l'épouse de Monsieur Stil utilise le laboratoire du photographe de Libreville pour accueillir ses multiples amants, symbolisant ainsi l'acte reproducteur dans une chambre obscure, ici à une fréquence industrielle. L'idée de trace est très nette chez Simenon, lorsque dans *Les Complices*, un journal publie les photographies d'un accident de car ayant coûté la vie à une quarantaine d'enfants. Sur ces photographies on peut voir les traces qu'ont laissées les pneus sur l'asphalte poussiéreux mouillé par la pluie. Ces traces permettent de *retracer* le déroulement de l'accident. Elles sont donc à la fois indicelles du mouvement du car sur la route et sur un axe temporel, et symboliques de la photographie dans la mesure où celle-ci produit également une trace sur une surface préparée pour l'accueillir. Cette mise en abyme intramédiale se rencontre également sur un cliché de Zola, qui a photographié une route

poussiéreuse ayant gardé les traces du dépassement d'une voiture par une autre, les différents mouvements imprimés montrant la différence de vitesse et le déplacement dans le temps. Cette représentation à la fois iconique et indicielle est autoréférentielle de la photographie.

L'usage de la photographie dans les textes est étroitement lié à l'état de la technologie contemporaine du moment où les romans sont rédigés. Ainsi, le motif de l'instantané, très bien analysé par Albers, apparaît chez Zola juste après l'invention du collodion humide qui a réduit le temps de pose, et après qu'il a expérimenté personnellement cette nouvelle façon de capter l'instant. Un réel « arrêt sur image » se rencontre chez Simenon dans *Le Coup de lune*, lorsque le protagoniste, Timar, descend un fleuve du Gabon en pirogue. Les pagayeurs noirs opèrent des mouvements rythmiques collectifs afin d'atteindre une vitesse maximale. Ces mouvements semi-circulaires des bras abaissant les pagaies dans l'eau se caractérisent pas un temps d'arrêt au sommet d'une courbe. Avant chaque redescente des bras il y a un moment d'arrêt que Simenon décrit de manière très précise. L'arrêt dure exactement un dixième de seconde et s'accompagne d'une rétention du souffle. Ces deux éléments pointent de nouveau vers la technique photographique: le temps d'aperture du Leica, déjà très réduit dans les années 1930, ainsi que l'arrêt respiratoire, juste avant le déclic, recommandé par certains photographes professionnels. C'est ce genre de scène qui fait dire à Michel Carly que Simenon est un « écrivain en perpétuel instantané »⁵⁴². D'ailleurs, la scène a été photographiée par Simenon lors de son voyage au Congo, et les clichés ont probablement servi de support à la description littéraire après coup.

Parfois, l'écriture dépasse même le cadre de la photographie. Simenon fait à plusieurs reprises intervenir des moments cinématographiques dans ses romans, et nombreuses sont ses allusions aux salles obscures, qu'il a lui-même fréquentées et qu'il teinte souvent d'érotisme. Une scène est particulièrement intéressante : dans *Les Gens d'en face*, le protagoniste Adil bey et sa secrétaire Sonia inspectent une photographie représentant Adil bey et prise quelques années auparavant. Le cliché est décrit dans tous les détails, y compris l'ombre de l'opérateur, telle qu'on la voit souvent sur les photographies qu'a prises Simenon. Mais brusquement, les personnages se mettent à bouger, à sourire, on entend les personnages parler et le moteur d'une voiture se mettre en marche. Après le déclic de l'appareil mentionné dans le texte, l'instantané photographique se mue donc en image audiovisuelle et cinématique: l'ekphrasis photographique est devenue cinématographique. En ce qui concerne Zola, la première représentation cinématographique publique par les frères Lumière a eu lieu à Paris en 1895,

⁵⁴² *L'œil de Simenon*, p. 16.

un an après la publication de *Lourdes*. Toutefois, dans *La Bête humaine*, qui date de 1890, on trouve déjà de nombreux éléments qu'on pourrait qualifier de précinématographiques, comme le suggère Deleuze, et comme le montre Albers. Zola, écrivain éminemment visuel, pressentait et préparait la venue du cinéma, qui répondait à une attente. A cet effet, il est intéressant de noter que les photographies qu'il a réalisées lors de l'Exposition Universelle de 1900 à Paris ont leur équivalent cinématographique; en effet, pendant que Zola photographiait, des opérateurs de Thomas Edison y réalisaient des petits films, dont certains sont le prolongement cinématographique de quelques prises de vues réalisées par le romancier.

Nous avons opté pour une étude comparatiste des deux écrivains, sachant qu'ils étaient tous deux réalistes et photographes. La comparaison devait permettre de dégager ce qui les unissait et ce qui les différençait dans la façon de représenter le réel, sachant qu'ils ont commencé à écrire avec 70 ans d'écart et à photographier avec 30 ans d'écart. Pour savoir si leur intérêt pour la photographie avait un impact sur l'écriture, il convenait de faire un choix judicieux parmi les dizaines de romans de Zola, et les centaines de romans publiés par Simenon. Dans le cas de Zola, nous avons jugé utile de choisir des oeuvres de jeunesse, certains romans du cycle des *Rougon-Macquart*, ainsi que quelques oeuvres de la plume du « troisième Zola ». Etant donné que Zola ne pratiqua la photographie que bien après la publication du dernier roman des *Rougon-Macquart*, il paraissait intéressant d'observer s'il y avait un changement au niveau de l'écriture. Notre recherche a permis de dégager qu'avant de pratiquer la photographie, Zola la faisait intervenir dans ses romans de manière négative, péjorative, comme on peut le constater dans *Madeleine Féral* et dans *La Curée*. Mais dès qu'il se mit à pratiquer la photographie comme « violon d'Ingres », la photographie prit un statut différent, bien plus positif. Dans *Rome, Paris, Travail* et *Fécondité* en particulier, les métaphores de la reproduction jouent un rôle tout à fait positif, et le regard photographique est bien plus présent que dans les oeuvres d'avant la pratique photographique. Dans *Travail*, la production massive de rails est métaphorique de la reproduction photographique de masse, de même que le thème des générations successives dans *Fécondité*.

Dans le cas de Simenon, il paraissait intéressant de relier sa pratique photographique à certains « Maigret » et « non-Maigret ». Nous avons par conséquent choisi des romans issus de toutes les périodes. L'on observe dans les deux types de roman un même regard photographique qui peut prendre différentes formes. Certains personnages sont de réels dispositifs photographiques, comme par endroits la mère de Roger Mamelin, dont les deux « prunelles » tiennent lieu d'objectif dans *Pedigree*; dans d'autres romans, tels que *Les Gens d'en face* et *L'Enterrement de Monsieur Bouvet*, la

photographie apparaît comme une réelle ekphrasis. Le roman *Pietr le Letton*, considéré comme le premier « Maigret », est intéressant du point de vue de l'usage actanciel de la photographie, et *Le Coup de lune* occupe une place de choix, car on y trouve une correspondance exacte entre des scènes photographiées dans une pirogue, et certains clichés qui en sont à l'origine.

Afin de définir ce qui unit et ce qui différencie les deux romanciers, on peut affirmer que Zola et Simenon ont en commun d'expérimenter photographiquement et scripturalement de nouveaux modes de perception du réel. Certes, la photographie a répondu à un désir d'ordre privé chez Zola, elle visait à éterniser sa vie privée et surtout sa seconde famille. Chez Simenon, le souci documentaire n'exclut pas un désir intime, plus difficile à cerner. Malgré ces motivations différentes, il existe un point commun : chacun des deux photographie comme il écrit. On sait que Zola construit ses photographies: il place son appareil, il attend, il compare, il dispose les objets et les personnes de façon minutieuse, il étudie la lumière, s'y reprend à plusieurs reprises, il crée de réelles compositions. De même, dans la rédaction de ses romans, il développe à partir d'un dossier préparatoire et d'une ébauche. Ainsi, dans *Rome [Journal de voyage]*, qui est l'avant-texte du roman *Rome*, Zola prend des notes à la volée, composées de phrases courtes, très souvent des syntagmes nominaux, un peu comme des clichés rapides. Simenon photographie de manière intuitive; souvent il néglige le cadrage, coupe en deux des éléments qui ne font pas partie de l'objet sur lequel il a focalisé. En fait, nous pouvons affirmer que paradoxalement, les photographies qu'a réalisées Simenon sont plus « naturalistes » que celles de Zola. Si nous nous reportons à son écriture, nous observons qu'elle aussi est plus spontanée que celle de Zola : peu d'avant-textes, peu de relectures ou de ratures. L'écriture de Simenon est aussi rapide que son Leica.

La pratique photographique et son usage intermédial dans l'écriture instaurent chez Zola et chez Simenon une réflexion non seulement sur le temps, comme nous venons de le voir, mais également sur l'espace, le corps, la vision, le regard et la mort. L'espace est traité de façon différente chez les deux romanciers. Zola décrit des quartiers de Rome ou de Paris de manière très photographique, parfois même cinématographique, passant de l'avant-plan à l'arrière-plan, alternant le panorama, le travelling et le zoom. L'espace y est quadrillé minutieusement, et dans les oeuvres plus tardives la composante sociologique est davantage développée, en particulier dans *Paris*, où chaque quartier est décrit en fonction des classes sociales qui l'habitent. Le cadre de la description joue un rôle important; le plus souvent il s'agit de l'encadrement d'une fenêtre située en hauteur. Le champ lexical utilisé s'apparente souvent à celui de la photographie. Par contre, l'espace chez Simenon est défini avec moins de précision; des indications plus vagues et

moins nombreuses donnent l'occasion au lecteur d'imaginer lui-même comment cet espace est structuré. Dans *Paris*, Zola décrit les promenades à bicyclette du point de vue du cycliste, et fait défiler le paysage. Il s'agit d'une activité qu'il a beaucoup pratiquée et qu'il a largement illustrée par la photographie. Dans *Le Coup de lune*, Simenon procède également à des descriptions ambulatoires, à partir d'une pirogue et à partir d'une embarcation plus importante remontant un fleuve gabonais. Les corps font également l'objet d'une étude détaillée. Les multiples clichés que Zola a réalisés de Jeanne Rozerot peuvent être mis en relation avec certaines descriptions de Clotilde dans *Le Docteur Pascal* : la blancheur de la peau, la nudité partielle ou totale, l'importance des bijoux et de la chevelure. La nudité totale revient souvent dans les photographies de Simenon : les jeunes femmes africaines et tahitiennes en témoignent. Une Africaine pubère presque nue est aussi présente dans *Le Coup de lune*. Un intérêt particulier est conféré par Simenon aux tatouages, qui reviennent dans ce même roman, ainsi que sur une photographie prise en Afrique, réalisée à l'époque où Claude Lévi-Strauss étudiait justement la fonction de cette imagerie épidermique au Brésil. Le regard est analysé sous ses deux aspects : d'une part, le regard photographique que nous avons déjà mentionné, ainsi que la vision des personnages ou du narrateur, et d'autre part l'expression faciale des personnages; chacun des deux romanciers a sa technique particulière pour décrire une mimique. Simenon opère par petites touches suggestives, où les yeux jouent le rôle majeur, tandis que Zola décrit plutôt la face entière, avec de nombreux détails, ainsi que la posture. Pour un photographe, le regard du sujet photographié est très important, et il est naturel que cette importance se retrouve dans le roman. Chez les deux romanciers, la photographie est parfois reliée à la mort. Dans *Les Gens d'en face* survient une photographie représentant une morte, les pieds à l'avant-plan, ce qui annonce la mort proche de Sonia, la secrétaire d'Adil bey. La photographie étant l'image de ce qui « a été », comme le souligne Roland Barthes, est naturellement liée au souvenir, à la mort, et au « memento mori »⁵⁴³, comme le rappelle Susan Sontag. Les photographies italiennes de Zola, ainsi que la description des ruines dans *Rome*, symboliques de la mort, en sont un exemple supplémentaire. En outre, la ruine est une trace de ce qui a existé, à l'image de la photographie, comme le souligne Marta Caraion⁵⁴⁴. Il émerge des textes et des photographies des deux romanciers un questionnement nouveau sur l'identité et sur le réel. Les dernières photographies de Zola sont des compositions intermédiaires autoréférentielles: on peut y voir une pile de ses ouvrages devant laquelle se trouve un daguerréotype de lui enfant, aux côtés

⁵⁴³ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁴⁴ Marta Caraion, *op. cit.*

de son père, ou encore une pile de ses livres avec à l'avant-plan la médaille commémorative de Charpentier, le représentant de profil. De même, dans les romans, nombreux sont ses doubles, comme le personnage de Sandoz dans *L'Oeuvre*, ou encore le docteur Pascal. Dans *Pages d'exil*, Zola est irrité par les nombreux portraits de lui, qu'il voit dans plusieurs endroits de Londres, lui qui voulait rester incognito. Dans *L'Enterrement de Monsieur Bouvet*, les multiples photographies réalisées de Bouvet après sa mort, et les différentes identités nouvelles qu'on lui trouve, posent également la question de la vraie identité du mort; c'est d'ailleurs la principale question, le leitmotiv du roman. Quelle est l'identité réelle d'une personne dont la photographie peut être reproduite à des milliers d'exemplaires? De ce questionnement découle la question du réel plus généralement: quelle est la réalité d'une personne dont on peut retoucher le portrait à volonté ? Et quelle est la réalité d'une scène tridimensionnelle qu'on représente sur une surface plane ? Une photographie est certes extrêmement ressemblante et paraît bien reproduire les images que voit l'oeil. Mais si la photographie est en mesure d'aplatir un volume sur une surface tout en conservant l'illusion de la profondeur, qu'en est-il de ce que nous appelons le réel ? N'est-il pas lui aussi une illusion dès le départ ? Ce qu'Henri Mitterand nomme « illusion réaliste », ne peut-il pas s'étendre à la réalité tout court, si on sait que les « choses vues » ne constituent qu'une projection point par point sur notre cortex visuel ? Ce questionnement peut mener au désespoir et à la folie, comme à la fin du roman *Le Coup de lune*, lorsque Timar, après son échec au Gabon, retourne en France sur le paquebot qui l'avait conduit aux colonies et répète, dans un semi-délire : « L'Afrique, ça n'existe pas ». Pour Philippe Ortel, la photographie se modifie au contact du texte, et le modifie :

[...] la nouvelle mimésis fait bien figure d'outil intellectuel. A ses fonctions iconiques s'ajoute une fonction cognitive perceptive dans les textes ; on pense désormais « avec » la photographie.⁵⁴⁵

Nous avons vu que la pratique photographique et l'introduction dans le texte de ce média ne relevant pas de l'écriture a provoqué un « recadrage », un changement de paradigme qui va de pair avec un requestionnement sur le statut de l'image dans le roman, mais également sur la valeur du réel, de sa perception et de sa représentation. Ainsi, la littérature et la photographie ont participé, selon Philippe Ortel, à la « construction d'un cadre de référence commun »⁵⁴⁶. Si la littérature n'avait pas intégré la photographie, celle-ci serait peut-être restée à l'état de simple technique reproductrice, un banal

⁵⁴⁵ Philippe Ortel, *op. cit.*, p. 269

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 179.

procédé physico-chimique de captation et de reproduction. Or la littérature a contribué à lui donner ses lettres de noblesse, à en faire une esthétique, à la faire accéder au domaine des arts visuels. En retour, la photographie a enrichi la littérature sous maints aspects, et Jérôme Thélot parle même d'une « invention réciproque de la photographie et de la littérature »⁵⁴⁷. De ce fait, ce critique dépasse quelque peu les vues de Jean-Marie Schaeffer, qui la qualifie d'« art précaire »⁵⁴⁸. Du point de vue scientifique, l'étude intermédiaire de la littérature et de la photographie permet de replacer l'analyse dans un contexte plus général, que définit très bien Philippe Ortel :

[L'œuvre] se dote alors, comme la chambre noire, d'une troisième dimension, la profondeur, qu'il revient au lecteur de recréer, en transformant en espace les signes qu'il a sous les yeux. Ainsi considérée, la mimésis ne se réduit pas à cette donation de sens à laquelle on la limite le plus souvent. Ses diverses chambres noires, au propre comme au figuré, occuperaient même une place de choix dans l'analyse littéraire, si venait à exister, dans le prolongement des acquis de la critique structurale, une « critique des dispositifs »⁵⁴⁹.

C'est dans ce sens que notre étude a tenté d'apporter une modeste contribution à la recherche contemporaine.

⁵⁴⁷ Jérôme Thélot, *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, 2003, p.5.

⁵⁴⁸ Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987, p. 157.

⁵⁴⁹ Philippe Ortel, *op.cit.*, p. 347.

Bibliographie

1. Oeuvres d'Émile Zola et de Georges Simenon

ZOLA Émile, *OEuvres complètes*, Édition établie sous la direction de Henri Mitterrand, « Cercle du livre précieux », Paris, Tchou, Hachette, 1966-1970.

ZOLA Émile, *Lettres à Jeanne Rozerot. 1892-1902*, édition établie, présentée et annotée par Brigitte Émile-Zola et Alain Pagès, Paris, Gallimard, 2004.

Tout Simenon, « Collection Omnibus », Presses de la Cité, Paris, Gallimard, 1988-1992.

SIMENON Georges, *Mes apprentissages. Reportages 1931-1946*, Paris, Omnibus, 2001.

2. Photographies réalisées par Émile Zola et par Georges Simenon

ÉMILE-ZOLA François, MASSIN Robert, *Zola Photographe. 480 documents choisis et présentés par François Émile-Zola et Massin*, Paris, Denoël, 1979.

ÉMILE-ZOLA François and MASSIN Robert, *Zola : Photographer. 208 documents selected and compiled by François Émile-Zola and Massin*, London, Collins, 1988.

The Norwood Society, *Emile Zola photographer in Norwood South London 1898-1899, Norwood*, 1977. Publié conjointement avec le London Borough of Croydon et l'Association du Musée Emile Zola. Préface de Martine Le Blond-Zola.

Galerie nationale du Jeu de Paume, *L'œil de Simenon*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, Omnibus, 2004.

3. Histoire et théorie de la photographie

BAATZ Wilfried, *Photographien. Von Louis Daguerre bis Nobuyoshi Araki*, Hildesheim, Gerstenberg, 2003.

BAJAC Quentin, *L'image révélée. L'invention de la photographie*, Paris, Gallimard, 2001.

BARTHES Roland, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard, Seuil, 1980.

BOURDIEU Pierre, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965.

BUISINE Alain, *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994.

CHÉROUX Clément, « Vues du train. Vision et mobilité au XIX^e siècle », *Études photographiques*, no 1, Paris, novembre 1996, p. 73.

CHÉROUX Clément, FISCHER Andreas, APRAXINE Pierre, CANGUILHEM Denis, SCHMIT Sophie, *Le Troisième œil. La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004.

DIDI-HUBERMANN Georges, *Phasmes. Essays über Erscheinungen von Photographien, Spielzeug, mystischen Texten, Bildausschnitten, Insekten, Tintenflecken, Traumerzählungen, Alltäglichkeiten, Skulpturen, Filmbildern...*, Köln, DuMont, 2001.

DURAND Régis, *Le regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, Paris, La Différence, 2002.

ERNAUX Annie, MARIE Marc, *L'usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005.

FREUND Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974.

FRIZOT Michel, *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Bordas, 1994.

GEIMER Peter (Hrsg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt, Suhrkamp, 2002.

KOETZLE Hans-Michael, *Photo Icons. Petite histoire de la photo. 1827-1926*, Volume 1, Köln, Taschen, 2002.

KOETZLE Hans-Michael, *Photo Icons. Petite histoire de la photo. 1928-1991*, Volume 2, Köln, Taschen, 2002.

KRASE Andreas, *Eugène Atget's Paris*, Köln, London, Taschen, 2001.

KRAUSS Rolf H., *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie*, Ostfildern, Cantz, 1998.

LANGER Freddy, *Fotografie! Das 19. Jahrhundert*, München, Prestel, 2002.

LEMAGNY Jean-Claude, ROUILLÉ André, *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986.

Museum Ludwig Cologne, *La Photographie du 20^e siècle*, Köln, Taschen, 2005.

ROUILLÉ André, *La Photographie en France. Textes et controverses : une anthologie 1816-1871*, Paris, Macula, 1989.

SCHAEFFER Jean-Marie, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987.

SONTAG Susan, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 2000.

TISSERON Serge, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, 1996.

Uwe Scheid Collection, *1000 Nudes. A History of Erotic Photography from 1839-1939*, Köln, Taschen, 2005.

WOLF Herta (Hrsg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt, Suhrkamp, 2002.

4. Littérature et photographie

ALBERS Irene, *Sehen und Wissen. Das Photographische im Romanwerk Émile Zolas*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2002.

AMAR Pierre-Jean, ARROUYE, Jean, *Métaphores photographiques*, Paris, Creaphis, 2004.

ARROUYE Jean, *La photographie au pied de la lettre, Actes du colloque international d'Aix-en-Provence 14, 15 et 16 janvier 1999*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005.

BOUGNOUX Daniel, DA COSTA Fabian, GLAUDES Pierre (dir.), « *La Photographie* », *La Représentation dans la littérature et les arts. Une anthologie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1000, p. 413.

BOURLARD Tristan, *Simenon photographe*, Arles, Actes Sud, 2000.

BUISINE Alain, « Les chambres noires du roman », *Les Cahiers Naturalistes*, no 66, 1992, p. 243.

BUISINE Alain, « _mile Zola. Notes sur la photographie », *Les Cahiers Naturalistes*, no 66, 1992, p. 325.

CARAION Marta, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle*, Genève, Droz, 2003.

CARLY Michel, « Les doigts dans la prise », in Galerie nationale du Jeu de Paume, *L'œil de Simenon*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, Omnibus, 2004, p. 11

CHASTENET Patrick et Philippe, *Simenon. Album de famille. Les Années Tigy*, Paris, Presses de la Cité, 1989.

COUSSOT Danielle, « Zola photographe et son temps », in Michèle Sacquin (dir.), *Zola*, Paris, BNF / Fayard, 2002, p. 221.

DE CORMENIN Louis, « Egypte, Nubie, Palestine et Syrie, dessins photographiques par Maxime du Camp », *La Lumière*, no 25, 12 juin 1852.

ÉMILE-ZOLA Brigitte, « Les photographies de l'exil », *Les Cahiers Naturalistes*, no 66, 1992, p. 227.

En collaboration avec le Soleil. Victor Hugo, photographies de l'exil (cat. exp.), textes de HEILBRUN F., BAJAC Q., NEAGU P., SAVY N., ROULEAU S., RODARI F., Paris, Paris-Musées/Réunion des musées nationaux, 1998.

ÉVENO Bertrand, « Zola photographe », in HAMON Philippe et LEDUC-ADINE Jean-Pierre, *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation*, Paris, Nathan, 1992, p. 393.

GRIVEL Charles, GUNTHER André, STIEGLER Bernd (Hrsg.), *Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse. 1816-1914*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2003.

GROJNOWSKI Daniel, *Photographie et langage*, Paris, Corti, 2002.

JAY Bill, MOORE Margaret, *Bernard Shaw on Photography*, Utah, Gibbs Smith, 1989.

LAMBETH John, « Zola et la photographie naturaliste », *Les Cahiers Naturalistes*, no 66, 1992, p. 237.

LECLERC Yvan, « Portraits de Flaubert et de Maupassant en photophobes », *Romantisme*, no 105, 1999.

MASSIN Robert, « Émile Zola : la passion de la photographie », *Les Cahiers Naturalistes*, no 66, 1992, p. 237.

MÉAUX Danièle, « Photographie et littérature : La transcription de l'expérience itinérante », in OCHSNER Beate, GRIVEL Charles (Hrsg.), *Intermediale. Kommunikative Konstellationen zwischen Medien*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2001, p.63.

OEHLER Dolph, « La répudiation de la photographie », *Flaubert, l'Autre*. Pour Jean Bruneau, P.U. de Lyon, 1989.

ORTEL Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Chambon, 2002.

THÉLOT Jérôme, *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, 2003.

THOREL-CAILLETEAU Sylvie, « Un regard désolé : naturalisme et photographie », *Les Cahiers Naturalistes*, no 66, 1992, p. 269.

TOURNIER Michel, *Le vol du vampire. Notes de lecture*, Paris, Mercure de France, 1981.

TURZIO Silvana, « Zola et le regard photographique », in *L'obiettivo e la parola. Quaderni del seminario di filologia francese*, No. 3, Pisa, Edizioni ETS, p. 45.

VALÉRY Paul, « Discours du centenaire de la photographie », in *Études photographiques*, no 10, 2001.

VANONCINI André, « La virtuose virtualité des images dans trois romans de Patrick Modiano », in OCHSNER Beate, GRIVEL Charles

(Hrsg.), *Intermediale. Kommunikative Konstellationen zwischen Medien*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2001, p. 55.

VIRILIO Paul, *La machine de vision*, Paris, Galilée, 1988.

VON AMELUNXEN Hubertus, « Photographie und Literatur. Prolegomena zu einer Theoriegeschichte der Photographie », in VON ZIMA, Peter (Hrsg.), *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

VON AMELUNXEN Hubertus, « Quand la photographie se fit lectrice : le livre illustré par la photographie au XIXe siècle », *Romantisme. Revue de la Société des études romantiques*, no 47, Paris, CDU et SEDES, 1985, p. 85.

5. Intermedialité

ALBERSMEIER Franz-Josef, *Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.

BARTELS Klaus, « Das Verschwinden der Fiktion. Über das Altern der Literatur durch den Medienwechsel im 19. und 20. Jahrhundert », in BOHN R. et al. (Hrsg.), *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*, Berlin, Ed. Sigma Bohn, 1988, p. 239.

BÖHN Andrea (Hrsg.), *Formzitat und Intermedialität*, St. Ingbert, Röhrig Universitätsverlag, 2003.

GRIVEL Charles, « La guerre des arts », in OCHSNER Beate, GRIVEL Charles (Hrsg.), *Intermediale. Kommunikative Konstellationen zwischen Medien*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2001, p. 17.

HELBIG Jörg (Hrsg.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin, Erich Schmidt, 1998.

MECKE Jochen, « Intermedialität und Hypermedialität: Einige Überlegungen zu Cervantes' Don Quijote und Orson Welles' Don Quijote », in PAECH Joachim, SCHÖRTER Jens (Hrsg.), *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2008, p. 247.

PAECH Joachim, « Intermedialität: Mediales Differenzial und transformative Figuren », in HELBIG Jörg (Hrsg.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin, Erich Schmidt, 1998, p. 25.

PAECH Joachim, SCHÖRTER Jens (Hrsg.), *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2008.

RAJEWSKY, Irina O., *Intermedialität*, Tübingen Basel, A. Francke Verlag, 2002.

SPIELMANN Yvonne, *Intermedialität. Das System Peter Greenway*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1994.

VON ZIMA Peter (Hrsg.), *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

6. Oeuvres littéraires diverses

BALTRU_AITIS Jurgis, *Le Miroir*, Elmayan, Le Seuil, 1978.

BAUDELAIRE Charles, « Les Bijoux », *Les Fleurs du Mal*, Paris, Magnard, 1989, p. 108.

CHRISTIE Agatha, *4:50 from Paddington*, New York, Signet, 2000.

DE MAUPASSANT Guy, « Le roman », septembre 1887, publié en tête de *Pierre et Jean*, 1888, cité dans BECKER Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Nathan, 2000, p. 171.

DE VIGNY Alfred, « La Maison du Berger », *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1950.

DU BELLAY Joachim, *Regrets*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1953, p. 458.

DU CAMP Maxime, *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie ; dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851 accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime Du Camp, chargé de mission archéologique en Orient par le Ministère de l'Instruction publique*, Paris, Gide et Baudry, 1852.

DUPEREY Anny, *Le voile noir. Photographies de Lucien Legras*, Paris, Seuil, 1992.

FLAMMARION Camille, *Récits de l'infini. Lumen, histoire d'une âme*, Paris, 1885.

FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, t. II, éd. Jean Bruneau, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 691, lettre du 18 mars 1857 à Mlle Leroyer de Chantepie.

FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, t. II, p. 394, lettre à Louise Colet du 14 août 1853.

FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, t. V, éd. Jean Bruneau et Yvan Leclerc Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 416, lettre à Guy de Maupassant du 9 août 1878.

FLAUBERT Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Lettres Françaises, 1979.

GAUTIER Théophile, « Le Chemin de fer », in *Fusains et Eaux-Fortes*, Paris, Charpentier, 1880, p. 192.

HUGO Victor, Lettre du 22 août 1837 à sa femme Adèle, in GELY Claude, *Victor Hugo, voyages, France et Belgique (1834-1837)*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1974, p. 280-281.

LE BLOND-ZOLA Denise, *Émile Zola raconté par sa fille*, Paris, Fasquelle, 1931.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Tristes Tropiques*, « Terre Humaine », Paris, Plon, 1955.

STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Folio, 1972.

7. Ouvrages divers : critique littéraire, philosophie et sciences humaines, sémiotique

Album Flaubert, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1972, p. 82.

Album Georges Simenon, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2003.

ANDERSON John R., *Kognitive Psychologie*, Spektrum Akademischer Verlag, Heidelberg, Berlin, 2001.

AUERBACH Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen und Basel, Francke Verlag, 2001.

BAILLY Anatole, *Abrégé du dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1901.

BAJOMÉE Danielle, *Simenon. Une légende du XXe siècle*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2003.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

BAUDELAIRE Charles, « Le public moderne et la photographie », *Salon de 1859. Lettres à M. le Directeur de la Revue Française*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p.611.

BECKER Colette, GOURDIN-SERVENIÈRE Gina, LAVIELLE Véronique, *Dictionnaire d'Émile Zola. Sa vie, son œuvre, son époque, suivi du Dictionnaire des « Rougon-Macquart »*, Paris, Laffont, 1993.

BECKER Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Nathan, 2000.

BECKER Colette, *Zola. Le saut dans les étoiles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002.

BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.

BEM Jeanne, « La tentation réaliste dans les dernières oeuvres de Nerval (1850-1855) », in Uwe Dethloff, *Europäische Realismen*, p. 74.

BEM Jeanne, « Le roman et les arts visuels: une des modernités de *Madame Bovary* », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, « *Madame Bovary, 150 ans et après* », no 23, 2008.

BENJAMIN Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt, Suhrkamp, 1977. Traduction française: « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1935) dans Walter Benjamin, *Œuvres*, t. III, Folio Essais, 2004.

BENJAMIN Walter, *Paris, Capitale du XIXe siècle*, Paris, Allia, 2004.

BERGER John, *About looking*, New York, Vintage International, 1980.

BERGER John, *Ways of seeing*, BBC and Penguin Books, London, 1972.

BLIN Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, Corti, 1954.

BONNEFIS Philippe, « Le Bestiaire d'Émile Zola », *Europe*, avril-mai, 1968, p. 97.

CAMUS Jean-Christophe, *Les années parisiennes. 1923-1931. Simenon avant Simenon*, Bruxelles, Hatier, 1990.

CARLES Patricia, DESGRANGES Béatrice, « Le japonisme dans *Les Rougon-Macquart* », in *La Description naturaliste. L'œuvre d'Émile Zola, No spécial de L'École des Lettres*, LXXXIII, 1er mars 1992, p. 79.

CARLY Michel, *Maigret. Traversées de Paris. Les 120 lieux parisiens du commissaire*, Paris, Omnibus, 2003.

CARLY Michel, *Moteur ! Monsieur Simenon*, Liège CÉFAL, 1999.

CHAMPFLEURY, *Le Réalisme*, Paris, Michel Lévy, 1857.

DE LAMARTINE Alphonse, *Cours familier de littérature*, t. VII, XXXVIIe entretien, Paris, Robert Léopold, 1859.

DEBRAY-RITZEN Pierre, *Georges Simenon, romancier de l'instinct*, Lausanne, Favre, 1989.

DEBRAY Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991.

DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992.

DESPORTES Marc, *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace, XVIIIe – XXe siècle*, Paris, Gallimard, 2005.

DETHLOFF Uwe « Programmatischer Realismus in Frankreich : Malerei und Literatur », *Europäische Realismen. Facetten – Konvergenzen – Differenzen, Internationales Symposium der Fachrichtung Romanistik an der Universität des Saarlandes, 21.-23. Oktober 1999*, St. Ingbert, Röhrig Universitätsverlag, 2001.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.

DUBOIS Jacques, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000.

ECO Umberto, *La production des signes*, Paris, Librairie Générale Française, 1976.

EVERAERT-DESMET Nicole, *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, Liège, Madraga, 1990.

FREUD Sigmund, *Die Traumdeutung*, Gesammelte Werke, II/III, S. Fischer Verlag, Frankfurt, 1942.

GAUDREAUULT André, JOST François, *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 2004.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GERVEREAU Laurent, *Histoire du visuel au XXe siècle*, Paris, Seuil, 2003.

GERVEREAU Laurent, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, LA Découverte, 2004.

HAMON Philippe, VIBOUD Alexandrine, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs. 1850-1914*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003.

HAMON Philippe, *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, Corti, 1989.

HAMON Philippe, *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*, Paris, Corti, 2001.

HAMON Philippe, *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Macula, 1991.

HUXLEY Aldous, *The Doors of Perception*, New York, Harper, 1954.

JOLY Martine, *L'image et les signes*, Paris, Armand Colin, 2005.

JOST François, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.

KARDEC Allan, *Le Livre des médiums*, Paris, Editions Trajectoire, 1998.

KRESS Gunther, VAN LEEUVEN Theo, «The semiotic landscape: language and visual communication », *Reading images. The grammar of visual design*, London, Routledge, 2004, p. 15.

LAVATER Johann Caspar, *Von der Physiognomik*, Frankfurt, Insel Verlag, 1991.

LE BLOND-ZOLA Denise, « Émile Zola et l'amour des bêtes », *Les Cahiers Naturalistes*, no 6, 1956, p. 284.

LEDUC-ADINE Jean-Pierre, MITTERAND Henri (dir), *Lire/dé-lire Zola*, Paris, Nouveau Monde, 2004,

LUCAS Prosper, *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux avec*

l'application méthodique des lois de la procréation au traitement général des affections dont elle est le principe, Paris, Baillière, 1847.

LUKÁCS George, *La théorie du roman*, Paris, Denoël, 1968.

MANOVICH Lev, *The Language of New Media*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2001, p. 95-96, cité par BEM Jeanne, « Le roman et les arts visuels: une des modernités de *Madame Bovary* », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, « *Madame Bovary*, 150 ans et après », no 23, 2008.

MARTINO Pierre, *Le naturalisme français (1870-1895)*, Paris, Armand Colin, 1969.

MILNER Max, *La fantasmagorie. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1982.

MILNER Max, *L'envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2005.

MITTERAND Henri, *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris, PUF, 1994.

MITTERAND Henri, *Le regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, PUF, 1987.

NEWTON Joy, « La correspondance Zola-Nadar », *Les Cahiers Naturalistes*, no 56, 1982, p. 197.

NEWTON Joy, « Zola et Nadar », *Les Cahiers Naturalistes*, no 54, 1980, p. 201.

NICOLAS Serge, dir., *La psychologie cognitive*, Paris, Armand Colin, 2003.

PAGÈS Alain, MORGAN Owen, *Guide Emile Zola*, Paris, Ellipses, 2002.

REUTER Yves, *L'analyse du récit*, Paris, Nathan, 2003.

RUTTEN Mathieu, *Simenon. Ses origines, sa vie, son œuvre*, Nandrin, Eugène Wahle, 1986.

SACQUIN Michèle, dir., *Zola*, Paris, BNF-Fayard, 2002.

STIERLE Karlheinz, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, München, Wien, Carl Hanser Verlag, 1993.

TISET Carole, *Analyse linguistique de la narration*, Paris, Sedes, 2000.

VANONCINI André, *Simenon et l'affaire Maigret*, Paris, Champion, 1990.

VANOYE Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, 1989.

VINCENOT Henri, *L'Age du chemin de fer*, Paris, Denoël, 1980.

WATZLAWICK Paul, *La réalité de la réalité*, Paris, Seuil, 1976.

WATZLAWICK Paul, WEAKLAND John, FISCH Richard, *Changements. Paradoxes et psychothérapie*, Paris, Seuil, 1975.

Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement :

Madame Jeanne Bem, professeur à L'Université de la Sarre, directrice de ma thèse, pour sa grande compétence, ses précieux conseils, son soutien moral permanent et son amitié,

Madame Aurélie Barjonet, maître de conférences à l'Université de Versailles Saint-Quentin, pour ses nombreux conseils en matière de recherches zoliennes et intermédiales, ainsi que pour son soutien amical.

J'adresse également un chaleureux merci, pour leurs nombreux conseils et pour avoir mis à ma disposition ouvrages et photographies à :

Madame Christine Delière, conservateur, responsable du Fonds Simenon à l'Université de Liège,

Madame Danielle Coussot, chercheur à l'ITEM (CNRS).

Cette thèse analyse *le photographique* chez Émile Zola et Georges Simenon, deux écrivains réalistes qui ont pratiqué la photographie, ce qui pose la question du rapport entre photographie et écriture. La thèse étudie d'abord les rapports entre la photographie, l'écriture réaliste, et le cadre social où elles évoluent. Ensuite, elle analyse de plus près ce qui caractérise la création littéraire et photographique des deux romanciers : le « violon d'Ingres » de Zola et « l'œil de Simenon ». Puis, l'étude aborde la dimension narratologique de la photographie. En effet, la photographie fonctionne comme actant dans certaines intrigues. Enfin, la recherche s'intéresse au regard photographique des deux romanciers, ainsi qu'à l'aspect mnésique de la photographie et de l'écriture. Une attention particulière est accordée au phénomène de l'instantané.

L'étude est comparatiste, et elle est enrichie par deux approches : la sémiotique et l'intermédialité.

La sémiotique permet de montrer qu'il existe chez les deux romanciers un « regard de photographe » dans le texte. La manière de percevoir et de représenter le réel est incontestablement influencée par la photographie.

L'intermédialité montre une tendance à l'autoreprésentation chez Zola, tant dans la sphère romanesque que dans la photographie ; ce trait est moins présent chez Simenon, tout comme le « regard d'écrivain » qu'on reconnaît dans les photographies de Zola.

La thèse dégage d'une manière générale que les deux romanciers photographient comme ils écrivent : élaboration minutieuse chez Zola, spontanéité chez Simenon.