

## Jean-Pierre Angremy

### Pèlerinage de Médan 1999

Je suis particulièrement flatté d'être invité cette année à prendre la parole devant d'éminents spécialistes de Zola, d'autant que je me présente à la suite de prédécesseurs aussi illustres que mon ami Jean d'Ormesson, et surtout François Mitterrand. C'est pour moi, et pour la Bibliothèque nationale de France – qui conserve dans ses fonds certains manuscrits de Zola dont le « J'accuse » -, l'occasion de dire dans quelle estime nous tenons la Société littéraire des amis d'Emile Zola avec laquelle nous avons depuis plusieurs années maintenant engagé une très fructueuse collaboration.

Pour être tout à fait franc, je dois avouer aussi mon anxiété. Car parler devant un parterre d'érudits de leur domaine de spécialité, c'est un peu comme entrer dans une cage aux lions, sans être dompteur. Je sollicite donc votre indulgence pour les erreurs ou les imprécisions qui pourraient se glisser dans ce court exposé.

J'ai choisi de traiter aujourd'hui de Zola photographe, de Zola et la photographie. Je vous proposerai donc à travers un parcours, assez libre, à travers le commentaire d'un certain nombre de photographies d'Emile Zola, une réflexion sur les rapports qui ont pu se nouer et continuent de se perpétuer entre photographie et littérature.

Le XIX<sup>ème</sup> siècle a introduit, avec la photographie, un nouveau moyen de capter la réalité. Un moyen miraculeux, car ce n'est pas l'homme qui écrit, peint, transpose la réalité, c'est la réalité elle-même qui s'inscrit sur le support argentique. Le voilà ainsi réalisé, le rêve théologique de la « vera icona », c'est-à-dire de cette image qui s'est imprimée toute seule, en un décalque fidèle, précis, irréprochable de la réalité. Une image, comme diraient les théologiens orthodoxes « acheiropoieton », « faite sans la main de l'homme ».

Ce nouveau moyen technique n'est pas sans conséquences sur l'équilibre des arts traditionnels. Il surgit et bouscule les hiérarchies. Les peintres sont sommés de s'en soucier rapidement. C'est que la photographie, avec cette sorte de surcapacité mimétique qui la caractérise, trouble la peinture. Comment la peinture peut-elle en effet rivaliser, sur le terrain de la reproduction du réel, avec la photographie ? La photographie force la peinture à déplacer son objet. Devant l'évidence de ce réalisme indépassable, de cette technique de la ressemblance parfaite, il lui faut s'inventer de nouvelles voies. Déplacer le projet pictural, le tremper, par exemple, dans une phénoménologie de la perception où s'enchevêtrent subjectivité et découvertes scientifiques sur la décomposition de la lumière. Ou bien encore comme Cézanne, dans une sorte de coup de force, déclarer insuffisante la réalité et lancer comme un défi : « Je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai ». La vérité donc, plutôt que ou au-delà de la réalité.

Il faudra plus de temps aux écrivains pour prendre la mesure de la photographie. La photographie ne chasse pas, si l'on peut dire, sur le même territoire. Et puis, elle est d'abord une technique, avant de devenir ensuite une pratique d'amateur, et d'être enfin, vers la toute fin du siècle, revendiquée comme un nouvel art. Les écrivains du XIX<sup>ème</sup> siècle ont été ainsi moins immédiatement contraints de répondre à l'irruption de la photographie. Ils s'en préoccupent, mais pour s'en méfier comme Baudelaire dans un texte fameux qu'il lui consacre dans le compte rendu du Salon de 1859.

Ce n'est qu'au XX<sup>ème</sup> siècle que la littérature entame son dialogue avec la photographie. Elle la questionne, l'interroge ou même encore l'intègre consciemment à la manière d'un modèle formel.

Dès lors, dans ce dialogue entre les arts de l'image et ceux du récit, quelle place tient donc Emile Zola ?

Sans doute, Zola est-il bien évidemment et avant tout un homme de l'écrit. Mais c'est un homme de l'écrit traversé par un goût immodéré pour les images. Défenseur de Manet, ami de Cézanne, il ne cesse d'écrire sur la peinture, sur les Salons. L'amour des images passe chez lui *par* l'écrit. On pourrait dire d'ailleurs, pour être plus juste, que l'amour des images passe chez lui *dans* l'écrit. C'est qu'en effet l'activité considérable de critique d'art de Zola apparaîtrait presque comme une sorte de sublimation de ce qui le porte à préférer les images. Pourquoi ne pas aller plus loin, et dire que si Zola a si vivement adhéré à la doctrine du naturalisme – entendue comme l'écriture iconologique du réel –, c'est qu'elle était sans doute pour lui, dans le profond, l'expression littéraire de cette iconophilie ?

Ecrire sur les images, écrire des images et enfin faire des images : dans cette progression vers l'image, le Zola photographe occupe une position particulière. Je ne voudrais pas forcer le trait. La littérature est une activité publique ; la photographie est, chez Zola, une activité privée, « un violon d'Ingres » comme il le dit lui-même. La vérité de Zola n'est donc pas à chercher dans le Zola photographe. Mais cependant je voudrais vous faire part de deux sujets d'étonnements.

Premier sujet d'étonnement : Zola s'est mis d'un seul coup à la photo. A l'occasion de vacances à Royan, en 1888, il s'initie à la photographie. Et de 1894 à 1902 - date de sa mort -, il tire dans son laboratoire personnel plus de 7 000 plaques photographiques. Pas un jour sans une ligne, déclare la devise de l'écrivain de Médan. Pas un jour sans une image, répondent les plaques des dernières années. Il y a dans cette frénésie quelque chose de troublant qui s'apparente à une conversion. Conversion d'un homme qui passe de l'écriture aux images. Conversion d'un homme qui a achevé – pour l'essentiel – son œuvre écrite, son œuvre publique, et passe à un ouvrage privé, artisanal, familial. Tout se passe ainsi comme si Zola s'était en quelque sorte retenu avant cela de faire des images, et qu'au moment de vivre ses dernières années, il s'autorisait enfin à céder à cette tentation. Comme si en cet homme, né pratiquement avec la photographie, le désir d'images avait pris son temps pour grandir, mûrir et enfin prendre toute sa place dans la psyché de l'auteur.

Second sujet d'étonnement : Zola a vécu une vie de critique d'art, de commentateur, de théoricien de la peinture. Et puis voilà que passant à la confection des images, il se tait. Silence. Rien, pas un texte qui puisse nous mettre sur la piste de la réflexion que Zola ne pouvait manquer d'avoir devant ces images d'un type nouveau. Zola pratique mais ne parle pas. Comme si l'image occupait toute la place. Peut-être aussi faut-il voir dans cette activité, cette production, le signe d'un repli radical sur le domaine privé, un domaine trop personnel, pas assez sérieux pour qu'on y puisse exercer l'activité critique ? L'hypothèse que je fais c'est que la réflexion ne se dit pas, mais qu'elle se traduit à même l'image, qu'elle l'informe, la structure, et l'enrichit.

Il y a donc – c'est ce que je vais essayer de dire ici – quelque chose qui se pense et s'invente dans ce regard du Zola photographe. Comment pourrait-il en être autrement pour un auteur qui s'est toujours montré si sensible à la manière, aux valeurs, à la grammaire formelle des toiles de Manet, Cézanne et autres peintres ?

Qu'est-ce que la photographie représente pour Zola ? Je parlais tout à l'heure d'une « conversion ». Le terme est volontairement excessif. Y-a-t-il vraiment passage d'une foi à une autre ? A quelles nouvelles attentes répond-elle ? Zola, on le verra, « croit » à cette époque de sa vie en la photographie. Il n'est d'ailleurs pas le seul exemple que l'on connaisse en cette fin de XIX<sup>ème</sup> siècle d'une telle conversion. Je voudrais, si vous me le permettez à ce moment de l'exposé, faire un long détour par le Nord. Par un écrivain du Nord : August Strindberg.

A la fin de sa vie, Strindberg passait son temps, sur les collines de Stockholm, à photographier le ciel. C'était l'unique objet de son application, sa seule activité. De cet activisme photographique qu'il a connu jusqu'à la fin de sa vie, nous sont conservés des milliers de clichés, de plaques où se sont imprimés les ciels changeants du Nord. L'agencement des nuages retenait toute l'attention de l'écrivain. Que cherchait donc le vieux Strindberg dans ce qu'il appela ses « célestographies » ? Était-ce une manière de se détourner de la réalité ? Ou bien cette considération soudaine pour la nuée exprimait-elle quelque chose de plus profond. Que croyait-il y trouver ? A quoi croyait-il ? Car cette curiosité pour l'ordre de la nuée allait bien au-delà de la simple inscription sur papier argentique de paysages célestes. Voir, scruter, figer, fixer ce qui, par nature, est l'inconsistant, l'instable, le changeant, c'est un programme pour un métaphysicien. Aussi le regard de Strindberg nourrissait-il des interrogations - c'est du moins ce qu'on a dit - ouvertement prophétiques. Pour Strindberg, chaque

cliché ouvrait à un espace d'interprétation infini. Il s'agissait ainsi de voir pour prévoir, de voir au-delà du visible.

Soit dit en passant : il y a quelque chose qui distingue les deux conversions, celles de Strindberg et celle de Zola. En homme du protestantisme luthérien, Strindberg a conscience d'une scission entre son travail d'écrivain et celui de photographe. Aimer les images, dans ce cadre intellectuel, c'est transgresser, s'éloigner du livre, entrer dans l'erreur. Qui plus est lorsque cette pratique devient le support d'un nouveau paganisme. Chez Zola, latin, l'amour des images est dans l'ordre des choses, dans la continuité. Déjà Ignace de Loyola, au XVI<sup>ème</sup> siècle, dans ses Exercices spirituels recommandait d'avoir en tête « des images précises des saints » pour servir de support à la méditation !

Pour revenir à August Strindberg, quelles que soient les impasses de son prophétisme photographique, il faut retenir de son histoire une chose : la photographie, loin de reproduire la réalité, construit un système de signes. Pour employer un vocabulaire plus savant, au-delà de la mimesis, la photographie s'identifie à une semiosis.

Pour Emile Zola, la photographie doit être appréhendée sur un mode mineur. Il n'est pas question du ciel. Le sujet de Zola est plus prosaïque. Ce sont, pour beaucoup, comme c'est d'ailleurs la pratique majoritaire à cette époque, des photos de famille : celles de Jeanne Rozerot qu'il découvre en même temps que la photographie à Royan. Celles de Denise et Jacques, leurs deux enfants. Celles d'Alexandrine – moins nombreuses –, l'épouse des premiers temps. Celles des amis. Celles de la maison de famille. De Médan. Du cabinet de travail. Des promenades. Bref, des images paisibles, des images presque banales. Si ce n'étaient les photo-reportages que Zola accumule : notamment ceux de l'Exposition Universelle.

Dans cet amas de milliers de plaques, il y a tout de même des lignes de force, et on peut les classer des images les plus « naturelles » aux images les plus concertées. Pour être très schématique, on peut distinguer trois groupes de photos :

- Il y a ainsi beaucoup de vues, de paysages, à Londres, en Italie, à Paris (les scènes de rues), des vues d'ici, à Médan et dans la région. Ce sont des photographies qu'on pourrait dire « naturelles », des « décors » en quelque sorte sur lesquels la photographie n'a pas de prise, si l'on fait, du moins, exception du « cadre » défini, lui, par le photographe.

- Il y a également des portraits. Pour l'essentiel d'ailleurs, des portraits de Jeanne, et des deux enfants, Denise et Jacques. Des auto-portraits de Zola lui-même qui attestent ainsi pour la postérité de l'activité de photographe de Zola. Ce sont des photographies qui supposent une intervention du photographe. Une « direction d'acteurs » si l'on peut dire.

- Il y a des « natures mortes », des compositions qui, en revanche, nécessitent une intervention très concertée, très réfléchie du photographe. Ce sont les rares « compositions aux livres » des toutes dernières années.

Trois catégories donc d'images qui font apparaître une intention et une intervention, chaque fois plus évidentes, de la part de Zola. Sur la pointe supérieure de cette pyramide de l'intentionnalité, il y a une photo qui m'a beaucoup émue et à laquelle je consacrerai un commentaire un peu plus long tout à l'heure : il s'agit de la « composition aux livres avec daguerréotype ».

Derrière cette prolifération de sujets, de clichés, je voudrais insister sur un point. Zola n'écrit pas sur la photographie, mais il exprime, au détour d'une lettre, une attente. « A mon avis, écrit-il, vous ne pouvez pas dire que vous avez vu quelque chose si vous n'en avez pas pris une photographie, révélant un tas de détails, qui, autrement, ne pourraient pas être discernés ». Je voudrais, sans donner trop d'importance à ce court énoncé, le mettre en perspective.

Dans la photographie, au fond, les écrivains ont pu privilégier trois aspects :

Le temps : la photographie est moins l'image de quelque chose que l'image de quelque chose à un instant donné. Une image de l'instant. Pour les écrivains, elle peut être une fantastique machine à rêver l'instant. On peut penser aux écrivains du Nouveau Roman.

L'acte : l'acte photographique, par le dispositif où elle implique l'œil du photographe, constitue une sorte d'amplification hyperbolique de l'acte de voir. Une sorte de symptôme d'un voyeurisme appareillé. Voir ce qu'on ne devrait pas voir. Voir l'interdit. On peut penser à Proust et à ces moments où le narrateur surprend, dans Jean Santeuil ou dans *La recherche*, des scènes qu'il n'aurait pas dû voir.

La photo (le support) : l'arrêt sur image s'offre à toutes les enquêtes, toutes les investigations. Voir ce qui est en attente d'être vu. Voir l'inaperçu.

C'est dans cette dernière catégorie, me semble-t-il qu'il faudrait ranger Zola. Ce n'est pas qu'il souhaite, comme Strindberg, « voir au-delà du visible » ; ce qu'il veut, c'est voir *tout* le visible. En épuiser la proposition. N'en rien laisser.

C'est dire qu'il nous invite, nous, à y aller voir de plus près, d'être attentif au détail. C'est dire aussi que derrière l'apparent amateurisme qu'il affiche, se dissimule une grande lucidité, une conscience aigüe des images qu'il offre au regard.

Dans l'ensemble des images, j'ai voulu distinguer une thématique qui me paraît trop récurrente chez Zola pour ne pas être significative. Il s'agit des clichés où apparaissent des hommes ou des femmes en train de lire, ou encore des clichés de livres. Il y a, me semble-t-il, dans ces images tout un système de signification qui n'est pas indifférent pour quelqu'un qui a fait toute sa vie profession d'écrire.

On a pu faire la liste de tous ces clichés. Mais elle serait trop fastidieuse à énumérer pour que je le fasse maintenant. J'ai retenu seulement trois photos qui me paraissent fonder cette attention au livre<sup>1</sup> :

1. Gare Saint Lazare. La cour du havre (n° 304, p124)
2. Mme Zola au premier étage de Queen's hotel (n°247, p 97)
3. Les éditions étrangères de *Travail* et des *Trois Villes*, encadrant un daguerréotype montrant l'ingénieur François Zola avec son fils (n° 441, p 180)

Nous passerons donc des images d'hommes et de femme lisant à une photographie représentant une composition de livres.

Le premier cliché est caractéristique des vues du XIX<sup>ème</sup>. C'est une gare et une foule en mouvement. Les hommes, pris dans un mouvement brownien, paraissent tous comme autant de monades éclatées dans la ville. C'est une image de la vie moderne. L'homme qui lit est au premier plan. Il lit en marchant. Il lit ce qui paraît être, non un livre, non un journal, mais peut-être un de ces petits formats imprimés – tracts, ou quatre pages – qu'on appelle dans la langue de la conservation un « éphémère ».

L'homme est, dans le même temps, perdu et distingué de la foule, car il est le seul, dans la confusion, à conserver, à posséder une ombre bien identifiée. Peut-être est-ce à la lecture et au livre qu'il doit de conserver ainsi, intacte, son ombre ? Peut-être est-ce, dans cette figure de l'absorption dans l'écrit, l'image d'une résistance à la dispersion qui affecte tous les sujets présents dans la scène ? Je ne sais.

On comprend mieux le parti-pris esthétique de Zola, si l'on rapproche cet homme qui lit dans la ville, dans la foule, dans le mouvement, de l'un des motifs de la peinture qui a connu un regain de faveur dans la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. Je veux parler du motif du lecteur solitaire au milieu de la nature. Il apparaît dans de nombreux tableaux de Corot comme la Liseuse couronnée de fleurs, Chartreux lisant, Moine lisant dans un paysage...Ce motif est ancien. Il a permis au XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup>

siècle de mettre en scène les deux livres, le livre des hommes face au livre de la nature. D'en organiser la confrontation. Zola fait comme prendre le contre-pied de ces motifs. Pas de lecteur solitaire. Pas de lecture immobile. Pas de lecture susceptible d'élever le lecteur vers le grand livre. La seule confrontation d'écrits qui puisse se concevoir, c'est celle qui semble faire coexister l'écrit éphémère (peut-être est-ce de la réclame pour ces grands magasins chers à Zola) et l'écrit postal, l'écrit qui voyage, comme on le voit sur la gauche du lecteur, par la poste et par le télégraphe. Formes modernes du grand livre dans lequel l'homme d'alors commence à se trouver pris.

Le second cliché a été pris durant les années d'exil en Angleterre. Cette photographie a été faite dans les tout derniers temps de cet exil de onze mois. Pour être court, l'exil n'en pèse pas moins. Zola se plaint de l'ennui qui l'accable. L'avenir est bouché.

On pourrait presque penser que cette photographie est la traduction allégorique du sentiment de l'exilé. Car ce que nous voyons, c'est un mur, cadré à fond perdu – c'est à dire sans qu'il soit possible au regard de s'échapper. Un mur qui stoppe le regard, le fait se cogner contre ce qui l'empêche de partir. Il y a bien sans doute des effets perspectifs, comme dans les tableaux de la Renaissance, avec cette baie vitrée, cette profondeur de pièces qu'on devine à l'arrière, ce miroir ou ce rectangle de lumière qui creuse l'image. Mais c'est, semble-t-il, pour mieux incarcérer le regard dans le mur. Mieux l'asphyxier en l'aspirant dans la façade.

Il y a également un personnage qui s'inscrit, comme une image elle-même, prisonnière de la façade : c'est Mme Zola lisant à la fenêtre. Ce n'est pas le sujet premier de l'image. Ou plutôt, il semble qu'il y ait concurrence dans la photographie, entre une *vue* qui présente d'ailleurs des traits de modernités évidents (jeux d'ombres, de reflets, géométrie des lignes etc) et un *sujet*, la liseuse, très significatif en soi.

Quoi qu'il en soit, il nous faut regarder la femme qui lit à la fenêtre. Que voyons-nous ? Peut-être un détail. Le sujet est logé dans un coin de la baie vitrée à trois arches. Elle n'en occupe qu'une place modeste. Mais, dans les jeux de reflets qui miroitent sur les vitres, elle introduit une trouée mate. En effet, on a relevé la fenêtre à coulisses devant elle. Elle apparaît donc dans un écrin mat qui contraste avec le reste de la baie, et qui semble lui conférer, même discrètement, un statut différent.

Que voit-on de la lecture maintenant ? La photographie de Mme Zola en liseuse nous met face au spectacle de la lecture, et non pas face à l'acte même de lire. Tout est organisé – ou pourrait dire mis en scène - pour favoriser cette théâtralité : cadre, scène, rideau levé qui dévoile « la femme au livre »... Le spectacle de la lecture, non pas l'acte donc. L'acte supposerait que l'on embrasse dans un même champ de vision, et l'œil qui lit, et la page qui est lue. Comme dans les tableaux de Rembrandt qui, à cet égard, sont comme les modèles iconographiques de référence (St Jérôme, le philosophe etc). Dans ce cas, d'ailleurs, le lecteur – véritable sujet de la peinture - est devant une fenêtre, plutôt de profil pour profiter au maximum de la luminosité extérieure, et le peintre le saisit de l'intérieur même de la pièce. Dans cette photo, Zola fait l'inverse : il capte l'image de la liseuse de l'extérieur. Liseuse qui est, chose étonnante, face au soleil, ce qui n'est pas pour faciliter la lecture ! , mais facilite le cliché.

Dernier cliché que je souhaiterais commenter : celui d'une nature morte aux livres et au daguerréotype. Je le décris brièvement. Il s'agit d'un empilement de livres - les éditions étrangères de Travail et des Trois villes -, empilement semble-t-il infini puisque, comme une Tour de Babel ajoutant les langues des éditions étrangères les unes aux autres, la pile paraît grimper hors champ. Au tiers de la hauteur, Zola a installé sur les livres comme sur un autel domestique, un daguerréotype où on le voit, enfant, devant François Zola, l'ingénieur, l'homme qui s'est tué au travail.

Cette image, réalisée probablement dans les deux ou trois dernières années de l'existence de Zola, a quelque chose de poignant. Cette apothéose, ce miroir de la gloire internationale, est en fait la construction (y compris au sens de mécano – empilement, arche faite de livres etc) d'un tombeau littéraire. L'image d'une tombe (livres fermés) où se rejoignent enfin Emile, le petit enfant, et François, le père, trop tôt disparu, puisque, vous le savez, François va disparaître alors que son fils n'a pas sept ans. Ils se rejoignent ainsi dans la postérité : le fils donnant au père la part d'éternité qu'il aurait pu connaître comme ingénieur génial, bâtisseur du canal « Zola » à côté d'Aix, et le père accompagnant son fils qu'il n'a pas pu suivre dans la vie réelle.

L'autre point sur lequel je voudrais insister dans cette image tient à sa modernité. Qu'est-ce que cette photo, sinon la photographie d'une photographie ? L'image d'une image ? Ce redoublement qui témoigne aussi de la temporalité de cette invention (passage du daguerréotype à la plaque photographique) me semble dire quelque chose de plus fondamental sur l'acte même de voir.

Nous (et Zola avec nous) regardons l'image, et il y a dans l'image quelque chose qui nous regarde. Comme si toute image vraie ne pouvait se construire hors de cette réflexivité propre à l'image. Comme si l'acte de voir ne pouvait se déployer pleinement que dans cet aller-retour, cet échange entre ce que nous voyons et ce qui nous regarde. D'ailleurs Zola lui-même en témoigne, lorsqu'il écrit à propos de Manet et du public: « Quand ils voient le nom de Manet, ils essaient de pouffer de rire. Mais les toiles sont là, claires, lumineuses, qui semblent *les regarder* avec un dédain grave et fier ». L'expérience esthétique renverra d'ailleurs plusieurs fois ce sentiment, même si comme le dit Maurice Merleau-Ponty dans « L'œil et l'esprit », il s'agit plutôt d'un phantasme. Mais ici cette expérience prend un contenu explicite.

Lequel ? Je ne reprendrai pas en détail les analyses, maintenant bien connues d'Edgar Morin qu'il développe dans son *Anthropologie de l'homme imaginaire* : la photographie a une fonction funèbre, elle a un rapport avec le monde des ombres. J'en retiendrai un seul aspect. Parce que la photo est toujours fixation d'un instant passé, ce que nous voyons, c'est que « nous avons été ». Et ce qui nous regarde, du fond de la photo, ce qui regarde Zola en cette fin de vie, c'est qu'il nous faut, c'est qu'il *lui* faut mourir. *Memento mori*.

Ainsi cette apothéose, ce miroir de la gloire littéraire s'est-il progressivement inversé en une « vanité », pour reprendre le titre générique des tableaux qui, depuis la Renaissance, à force de natures mortes aux livres et de crânes posés sur les tables rappellent aux humains qu'ils sont mortels. Cette vanité photographique et le triangle qui s'y dessine entre le livre, le fils, le père en appelle une autre. Celle que peint, vers 1885, un admirateur, un lecteur de Zola : Van Gogh. Il s'agit d'une vanité où sur une table reposent deux livres. Le livre de sagesse par excellence, la Bible, ici, une Bible ouverte, imposante, avec ses contours géométriques et nets, sa reliure propre à lui faire passer les temps, et en contrebas dans la toile, un petit format, un « charpentier » probablement, ce qu'on appellerait aujourd'hui un livre de poche, écorné, usé et fermé, qui se trouve être précisément un livre de Zola : *La joie de vivre*.

Livre intemporel donc contre livre du temps qui passe. Livre image de la certitude et de l'intangibilité des vérités éternelles, et livre miroir de la vie contemporaine, du mouvement du temps, et de son instabilité, image de la fugacité de l'existence. Il y a dans cette confrontation, lorsqu'on la remet en perspective de la situation familiale de Van Gogh, l'image de la lutte entre le père, pasteur, qui fait régner une loi d'airain autour de lui, et le fils, qui, dans ce tableau semble pousser devant l'autorité sans partage du Livre, un petit volume contestataire, un Zola plein des voluptés et des plaisirs qui font la Joie de vivre.

Pour conclure sur ces trois clichés que je viens de commenter, je voudrais faire très rapidement une remarque : l'amour des livres, et de la lecture vient chez le Zola photographe toujours en contexte. L'homme qui lit dans la gare est au milieu des hommes ; la femme qui lit en Angleterre est partie d'un paysage, d'une situation qui la dépasse ; la nature morte aux livres ne se sépare pas d'une histoire familiale. Comme si l'ordre des livres ne suffisait plus pour occuper ou expliquer le monde et comme si l'amour des livres était radicalement concurrencé par l'amour des images.

Je voudrais, à cet égard, vous laisser méditer cette pensée de Van Gogh, adressée dans une lettre à Théo et qui me semble entamer un pas de deux avec le Zola photographe : « Si tu es capable de pardonner à celui qui se perd dans l'amour des images, tu dois comprendre que l'amour des livres est tout aussi sacré que l'amour que l'on porte à Rembrandt. Oui je crois que tous les deux se complètent. Essaie de comprendre l'ultime vérité qu'expriment dans leur dernière œuvre les grands artistes, les maîtres – Dieu y est présent. L'un l'a écrit, l'autre l'a peint. »