

« *Du rêve condensé en fait* » : échange de vues entre Hugo et Nadar

Si tu ne vois pas, si tu ne sais pas, si tu ne crois pas, alors ne vole jamais, – et continue de marcher, nigaud¹ !

En 1867, année de la seconde Exposition universelle organisée à Paris par un Second Empire qui, peu conscient de vivre ses derniers moments, scintille de tous ses feux, sont publiés deux épais volumes – 2 140 pages, 132 contributions – intitulés *Paris Guide par les principaux écrivains et artistes de la France*². Pour cet ouvrage, Victor Hugo rédige une longue introduction, plaidoyer grandiloquent pour une Europe unie et pacifiée grâce aux vertus d'émulation du progrès :

Les éditeurs de *Paris-Guide* n'ont pas besoin d'expliquer et de vanter l'œuvre considérable qu'ils livrent aujourd'hui au public. M. Victor Hugo s'est chargé du commentaire ; et les noms célèbres qui s'unissent à celui du grand poète rendent tout éloge superflu. Dans son éloquence attendrie, à travers les vibrations prophétiques d'une âme possédée tout entière d'espérances immortelles et de regrets profonds, l'introduction explique l'intention de ce livre, affirmation du progrès, monument hospitalier offert au génie des autres peuples par les principaux écrivains de la France, encyclopédie vivante. Exposition universelle des intelligences, et, en même temps, guide familial, pratique du promeneur dans Paris. (Avis des éditeurs)

« [A]ffirmation du progrès » et « vibrations prophétiques »
– le ton et l'idée sont posés, en toute cohérence avec

1 Nadar, *Le Droit au vol*, Paris : Hetzel, 1865, p. II.

2 *Paris Guide par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris, Librairie internationale ; Bruxelles, Leipzig, Livourne : A. Lacroix et Verboeckhoven Éditeurs, 1867.

la ligne hugolienne. Au moment où il préside à cette « Exposition universelle des intelligences », distincte de celle de Napoléon III, Hugo est exilé et renoue, à la lettre, avec ses grands discours de la fin des années 40 : « L'Avenir » est le titre de la première partie de son Introduction qui en comporte cinq (les suivantes intitulées « Le passé », « Suprématie de Paris », « Fonction de Paris », « Déclaration de paix »). Le texte met Paris au centre d'un monde global où les idées, les ressources et les individus circulent harmonieusement, selon un seul mot d'ordre : « La circulation sera préférée à la stagnation » (p. III) ; « La circulation décuplée ayant pour résultat la production et la consommation centuplées ; la multiplication des pains, de miracle, devenue réalité » (p. IV). Un siècle et demi plus tard, ce rêve de mondialisation paraît naïf et incongru, tant sa réalisation n'a amené ni paix, ni prospérité, ni égalité sociale ; mais le fantasme du réseau traverse le XIX^e siècle, des saint-simoniens à Jules Verne, avec, à la clé, ce grand principe qui régit les organismes, la nature, les centres urbains, le globe terrestre, l'univers, la pensée : la circulation, à la fois métaphore structurante d'un système d'idées et loi physique, matériellement déterminée, lorsqu'il s'agit de déplacer des humains, par la très pragmatique question des moyens de transport, véhicules et technologies de la communication.

Hugo et Nadar se rencontrent là, au point de jonction d'une *vision* du monde, d'une posture philosophique en hauteur de vues et de deux domaines ou métiers de la production concrète de la circulation des corps et des images – la photographie et l'aéronautique.

[L]'humanité – écrit Hugo dans la même Introduction – essaiera hors de la cité mère, devenue étroite, et couvrira de ses ruches les continents ; les solutions probables des problèmes qui mûrissent, la locomotion aérienne pondérée et dirigée, le ciel peuplé d'air-navires, aideront à ces dispersions fécondes et verseront de toutes parts, la vie sur ce vaste fourmillement des travailleurs ; le globe sera la maison de l'homme, et rien n'en sera perdu [...]. (p. III)

À la fin du texte, il y revient :

Toutes les utopies d'hier sont toutes les industries de demain. Allez voir. Photographie, télégraphie, appareil Morse, qui est l'héroglyphe, appareil Hughes, qui est l'alphabet ordinaire, appareil Caselli, qui envoie en quelques minutes votre propre écriture à deux mille lieues de distance, fil transatlantique, sonde artésienne qu'on appliquera au feu après l'avoir appliquée à l'eau, machines à percement, locomotive voiture, locomotive charrue, locomotive navire, et l'hélice dans l'océan en attendant l'hélice dans l'atmosphère. Qu'est-ce que tout cela ? Du rêve condensé en fait. [...] Allons, allons, incendiez-vous dans le progrès. (p. XXXVIII)

Parmi les faiseurs de progrès, Nadar, figure flamboyante, avec son somptueux (et tout rouge) atelier de photographie du Boulevard des Capucines et les aventures tumultueuses de ses aéronefs. Nadar excelle à *condenser le rêve en fait* : cette réaction de transformation physique d'un régime de réalité – le rêve – vers un autre, plus concret, intéresse particulièrement Hugo ; il y voit la vérification d'une conjecture intellectuelle dont il estime être lui-même l'incarnation la plus brillante.

Quelques 1 500 pages plus loin, dans la section nommée « La Vie » de *Paris-Guide*, Nadar propose une exploration de la capitale – « Le dessus et le dessous de Paris » –, les catacombes, les égouts et un voyage en ballon, lui qui a photographié les empilements de crânes des catacombes et réalisé les premières épreuves de « photographie aérostatique »³. Il y reprend, en écho presque littéral et complice, la traversée des égouts dans *Les Misérables*, mémorable morceau de philosophie de l'histoire que le texte de Nadar ventriloque : « Tous ce qui n'est que le Fait se termine là, tout vient là, et le penseur y trouve ses épaves », écrit-il (p. 1577). Le penseur : d'évidence Hugo ; l'épave : le linceul de Marat peut-être, prétexte, dans *Les Misérables*, à disserter sur les vestiges et les vanités des révolutions.

La relation entre Hugo et Nadar se tresse ainsi dans la connivence d'un intertexte plus ou moins allusif proposé au décryptage d'un public familier des polyphonies.

3 Nadar, « La première épreuve de photographie aérostatique », *Quand j'étais photographe*, Paris : Ernest Flammarion, 1900.

L'archéologie de cet intertexte met à jour, entre les deux hommes, des projets plus ou moins avortés et des idées partagées, un commun intérêt pour les modes de voir, des ballons, des hélicoptères balbutiants, des photographies (et jusqu'à la dernière, faite par Nadar, de Hugo mort sur son lit), des couches variées de sous-textes : de la lettre privée à la lettre ouverte, du poème au tract, de la chronique au roman, du pamphlet politique au pamphlet technologique, les genres, supports, destinataires et modes d'action de ces écrits qui tracent une relation différente.

L'enquête de Gaëtan Zinder commence à la Place des Vosges, dans la bibliothèque pleine de surprises de la Maison Victor Hugo. Là se trouvent, soigneusement collées dans de volumineux recueils, et classées par ordre alphabétique, des centaines de lettres adressées à l'écrivain. L'archivage à l'ancienne et ce privilège donné à l'alphabet produisent des rencontres déroutantes. Lectrices et lecteurs ordinaires, noms sans mémoire, personnalités du monde littéraire, artistique, politique, éditorial, situés à tous les échelons qui mènent de l'anonymat à la célébrité, se côtoient sans hiérarchie de valeur, de période et de contenu dans une production épistolaire qui invite à un redéploiement par coupes synchroniques ou sociologiques.

Lorsque, dans cet ensemble composite, on vient cueillir un personnage connu, la recherche est déjà orientée ; on a des attentes, on formule des hypothèses, des quasi-certitudes. On voudrait ainsi – comme une évidence de la recherche à venir – que Nadar parle à Hugo de photographie, parce que cela semble raisonnable de penser que c'est leur terrain naturel de rencontre. Cette idée préconçue se situe au croisement de deux registres d'arguments.

Le premier niveau argumentatif est d'ordre factuel et historique : la notoriété de Nadar comme photographe est indiscutable ; la prédilection des écrivains pour son art du portrait également ; enfin, Hugo aime se faire tirer le portrait et installe un atelier photographique dans sa résidence de Jersey.

La seconde série d'arguments se situe à un tout autre niveau de réflexion, appartenant au temps plus long d'une historiographie critique des rapports entre photographie et littérature et des querelles en légitimité dont on continue à liquider l'héritage. Toute l'historiographie du face-à-face entre littérature et photographie (sous ses différentes formes : pratique photographique d'écrivains – Hugo parmi d'autres –, relations entre auteurs et photographes et interactions entre textes littéraires et images) est noyautée par un conflit initial, un déficit culturel que les écrivains du XIX^e siècle ont contribué tantôt à creuser, tantôt à combler. Le fait est que pour comprendre cette relation en tension et penser l'influence que la représentation photographique a pu avoir sur les modes d'écrire et de voir le réel, tout un pan de la production critique depuis les années 1990 a travaillé à reconnaître, dans des textes littéraires, fictions et poèmes, dès lors qu'il y était question de présenter un regard, une vue, une scène fixe, l'influence directe de la photographie (ou de ce qu'on a pu appeler *le photographique*) ; Hugo, pour les raisons mentionnées plus haut, a été parmi les auteurs privilégiés de cette mouvance interprétative.

Il est important d'avoir à l'esprit ce double contexte d'histoire culturelle et d'historiographie critique pour comprendre où se situe le point d'ancrage de la réflexion menée par Gaëtan Zinder sur les échanges Nadar-Hugo et pour prendre la mesure d'une construction interprétative audacieuse, complexe et agissant à niveaux multiples.

Il a donc fallu se rendre à l'évidence : dans leur correspondance, Nadar et Hugo ne s'occupent pas de photographie, mais d'aéronautique, et ceci – cette troublante absence de la photographie, cette curiosité pour la navigation aérienne – mérite une enquête méticuleuse et raisonnée que Gaëtan Zinder entreprend au plus près des textes et des faits.

Il s'agit de questionner, au-delà des discours emphatiques sur le progrès, disséminés dans l'œuvre, le rapport de Victor Hugo aux savoirs techniques et scientifiques et aux acteurs publics de ces savoirs, et d'en mesurer à la

fois la portée, la destination et pour ainsi dire la rentabilité (en termes de stratégie littéraire et de prestige). De là, l'essai propose de repenser, dans une perspective hugolienne ouverte, les fonctions à la fois poétiques, promotionnelles et idéologiques des techniques et machines d'augmentation du regard (photographie, télescope, vision aérienne) ; et de nuancer leur influence sur Hugo en les considérant comme des instruments au service d'une construction posturale de l'instance créatrice, de la révolte politique, de la majestueuse figure de proscrit à diffuser en France.

Ces questionnements s'articulent, à une réflexion sur le voir, sur ce que voir signifie dans l'œuvre littéraire et graphique de Hugo ; en réponse à l'étonnement premier – l'inexistence de la photographie dans la correspondance entre Nadar et Hugo – Gaëtan Zinder soumet, en lecture fine, le « voir » des textes au « voir » de la photographie en tant qu'image cadrée, fidèle et précise d'une tranche de réel fixé en noir et blanc par empreinte physico-chimique sur un support qui l'immortalise. Confronter ainsi les déterminations topiques de la photographie et les invariables d'une philosophie et d'une poétique de la vision qui « déborde le visible » permet non seulement de gratter quelques lieux communs, mais aussi de comprendre que le « visionnaire » Hugo l'est en poésie autant qu'en stratégie publicitaire : rien de tel qu'une photographie de « voyant », le regard perdu par-delà le visible, pour faire croire à la voyance.

La double démarche critique de Gaëtan Zinder est un pari réussi. Toute la puissance de cet essai vient de cet appariement entre une lecture très littéraire proposant une poétique du « voir » hugolien en examen interprétatif serré des textes et une prospection historique, à travers une multiplicité de sources, des pratiques matérielles et des usages symboliques et politiques de la photographie et de l'aéronautique.

Marta Caraion