



HAL
open science

Enjeux et usages de la bande dessinée dans la presse photographique de la Belle Époque

Axel Hohnsbein

► **To cite this version:**

Axel Hohnsbein. Enjeux et usages de la bande dessinée dans la presse photographique de la Belle Époque. Alexis Lévrier, Guillaume Pinson. Presse et bande dessinée. Une aventure sans fin, Les Impressions nouvelles, 2021, 978-2-87449-838-1. hal-02143824

HAL Id: hal-02143824

<https://hal.science/hal-02143824>

Submitted on 10 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Enjeux et usages de la bande dessinée dans la presse photographique de la Belle Époque

Axel Hohnsbein

Bande dessinée et photographie ont mis du temps à s'approprier, les caricaturistes du XIX^e siècle ayant beaucoup contribué à maintenir la séparation entre le dessin manuel et ce qui est alors volontiers considéré comme une forme de dessin mécanisé et sans âme. Dès 1839, Théodore Murrisset illustre dans *La Daguerriotypomanie* les méfaits de ce procédé alors à peine inventé ; parmi la foule représentée des « daguerriotypomanes » et des « daguerriotypolâtres » figurent des « potences à louer » pour exécuter les graveurs devenus inutiles. Une vingtaine d'années plus tard, le 6 septembre 1856, Marcelin publie dans le *Journal amusant* un article illustré de sa main et intitulé « À bas la photographie » : prenant le genre du portrait en exemple, il inverse la représentation de Murrisset en faisant de la photographie un « cas pendable ». Coupable de créer des effets de déformation liés à la technique, elle dénature la beauté et produit des effets involontairement grotesques. Autrement dit, en dépit de sa prétention à faire du beau, la photographie produit malgré elle une caricature fort maladroite. Cette controverse sera encore illustrée des années plus tard, par exemple au détour d'un chapitre de *La Vie électrique* : paru en 1892, le roman illustré de Robida inclut une gravure représentant un « photo-peintre », artiste poseur employant un système chimérique dans lequel le chevalet et la toile sont couplés à une imposante chambre noire.

Signe que les mœurs évoluent, la presse spécialisée en photographie commence tout de même à publier des vignettes dessinées, séquentielles ou non, à compter de 1891. Inaugurée quarante ans plus tôt par *La Lumière*, cette presse spécialisée demeure non illustrée jusqu'à la toute fin des années 1880, moment où ces publications commencent à investir dans la reproduction de quelques photographies ou gravures techniques. Jusqu'alors réservée à un public de niche, cette presse a passé la première décennie de son existence à faire reconnaître la photographie comme un médium situé à mi-chemin entre la science et l'art, avant de se focaliser sur le but quasi-exclusif de faire progresser la chimie, la mécanique et les méthodes de reproductibilité

photographiques¹. L'année 1888 apporte un bouleversement de taille, l'adoption massive du gélatino-bromure d'argent venant bouleverser la pratique photographique : la rapidité de cette nouvelle émulsion permet d'envisager de photographier à main levée, ce qui favorise logiquement la multiplication d'appareils à main, ces ancêtres de ce que nous désignons maintenant sous le nom de « compacts », dont Kodak a été un fabricant important². Le nombre d'amateurs se voit logiquement démultiplié et le bouleversement des pratiques a pour conséquence un bouleversement de la presse photographique : près d'une cinquantaine de titres existeront au cours de la décennie 1890, alors même qu'ils n'étaient pas cinq à se partager les faveurs du public au cours des années 1880.

Les vignettes dessinées apparaissent donc dans la presse spécialisée au moment où son lectorat s'élargit. Il faut cependant insister sur le cas d'exception qu'elles représentent au sein de ce corpus car, pour cinquante titres publiés au cours des années 1890, trois seulement font usage de vignettes illustrées. Le premier d'entre eux est *Photo-Revue* : fondé en 1888, ce titre populaire très lu contribue à maintes reprises à orienter le débat photographique. Il est le seul titre spécialisé à avoir paru pendant presque cent ans. Son fondateur, Charles Mendel, s'est progressivement spécialisé dans la fabrication et la vente de matériel photographique de moyenne gamme. Le périodique *Photo-Gazette* s'adresse quant à lui à l'amateur éclairé ; il est fondé en 1891 par G. Mareschal, davantage connu alors pour son rôle de rédacteur spécialisé en photographie et en mécanique au sein du grand périodique français de vulgarisation scientifique *La Nature*. Enfin, *Photo Pêle-Mêle* est fondé quant à lui en 1903 par l'imprimeur G. Richard, lequel a précédemment repris à son compte des titres tels que *La Famille* et surtout *Le Pêle-Mêle*, ce dernier servant de modèle évident pour ce qui constitue la première publication originale de la maison Richard. Un commerçant, un vulgarisateur et un imprimeur devenu éditeur : tels sont donc les trois protagonistes à l'origine de la publication de vignettes dessinées dans la presse photographique.

Ces vignettes s'inscrivent dans une « première époque de la bande dessinée »³. Elles ne constituent pas un corpus homogène : certaines sont séquentielles, d'autres

¹ Voir Paul-Louis Roubert, *L'Image sans qualités*, Paris, Monum, 2006 ; A. Hohnsbein, *La Science en mouvement. La presse de vulgarisation scientifique au prisme des dispositifs optiques*, thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2, 2016, p. 119-173, 290-331, 444-579.

² Voir François Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000.

³ Thierry Groensteen, *M. Töpffer invente la bande dessinée*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2014, p. 6.

sont isolées, certaines s'accompagnent de texte, d'autres sont muettes. Elles cohabitent néanmoins et se complètent bien souvent. Elles sont donc représentatives de cette difficulté que l'on éprouve à définir la bande dessinée⁴. Elles ont toutes ici pour point commun d'offrir un moyen inédit d'observer les pratiques photographiques de la Belle Époque au filtre de mises en scène comiques, ces dernières illustrant remarquablement la circularité des échanges entre caricature et bande dessinée – que Valérie Stiénon vient de présenter au chapitre précédent. Il faut cependant insister sur le retournement de la charge caricaturale opéré par ces vignettes : si la pratique photographique demeure l'objet de la satire, le photographe n'est plus systématiquement le dindon de la farce. On peut dès lors s'interroger sur ce que signifie et autorise un tel retournement, que ce soit sur le plan éditorial, représentationnel ou poétique.

Vignettes dessinées et politiques éditoriales

Lorsqu'ils sont identifiables, les dessinateurs œuvrant au sein de la presse photographique ne sont pas connus : de 1893 à 1896, *Photo-Revue* publie occasionnellement des auteurs anonymes, J. Pohier et G. Dassonville demeurant les seuls identifiables ; *Photo-Gazette* publie de 1891 à 1892 des vignettes séquentielles signées A. de Ker, Pompon ou Fernand Fau ; *Photo Pêle-Mêle*, qui sera publié de 1903 à 1907, propose davantage d'auteurs sur des bases plus régulières, les deux plus importants en termes de quantité signant sous le nom de Géel et Hélio. Certains dessins de *Photo Pêle-Mêle* sont parfois empruntés à son frère aîné *Le Pêle-Mêle*, qui reste cependant plus prestigieux sachant qu'il publie des dessins d'auteurs aussi fameux que Benjamin Rabier.

La presse photographique ne prétend pas concurrencer une presse satirique solidement installée. Le positionnement même des vignettes l'indique : systématiquement situées en dernière page des livraisons de *Photo-Revue* et *Photo-Gazette*, elles jouent le rôle de point final humoristique. *Photo Pêle-Mêle* sépare quant à lui les photographies des vignettes dessinées : les premières sont imprimées dans le corps des livraisons tandis que les secondes sont souvent cantonnées aux pages de suppléments, ce qui en fait des objets marginaux voués à accompagner la lecture d'un contenu plus anecdotique.

⁴ T. Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999, p. 14-21 ; *Le Magasin du XIX^e siècle*, n°6 « Et la BD fut ! », 2016 ; Camille Filliot, *La Bande dessinée au siècle de Rodolphe Töpffer*, thèse de doctorat, Université Toulouse 2 Le Mirail, 2011, en ligne sur le site Internet topfferiana.fr.

La présence de vignettes dessinées apparaît ainsi au premier abord comme un essai peu probant, et donc rapidement abandonné, de distraire le lecteur de la presse photographique. Certains éléments pointent cependant en direction d'une intention éditoriale plus complexe : *Photo-Gazette* a toujours recours à ce que l'on désigne aujourd'hui sous le nom de gaufrier ; pendant un an, l'ensemble des histoires publiées se composent de quatre ou six cases régulières, avant de céder la main à une nouvelle série renonçant à la thématique photographique pour mettre en image des chansons populaires. Or, à une seule occasion, on trouve indiqué entre parenthèse sous le titre de « Cadet Rousselle » la mention « à photographier pour la lanterne magique⁵ ». Voici que la lecture plaisante de fin de livraison se transforme en exercice pratique de photographie. La lanterne magique est à cette époque utilisée aussi bien pour raconter des histoires que pour éduquer la population : la suggestion de *Photo-Gazette* vise ainsi à délasser le lecteur tout en lui offrant la possibilité de réunir ses proches autour d'une séance de projections lumineuses organisée par ses soins. Rétrospectivement, une telle suggestion encourage à penser que les premières séquences de vignettes étaient elles aussi conçues pour être projetées : la régularité même des cases facilite le travail du photographe et les histoires sont toujours muettes, offrant au bonimenteur la possibilité d'improviser librement sur les divers gags visuels qu'il projette.

Si *Photo Pêle-Mêle* ne livre aucun indice en faveur de l'interprétation que nous proposons, *Photo-Revue* contient quelques cas intrigants, notamment lors des rares occasions où sont proposées des histoires à suivre. Ce n'est pas tant l'effet de suspense – courant en cette époque de feuilletons – qui nous intéresse que le choix éditorial opéré. Prenons un exemple : « La photographie de l'avenir » est une histoire composée de trois vignettes accompagnées de légendes n'excédant pas trois mots et publiée en trois fois le 15 des mois de février, mars et avril 1894. Il était tout à fait possible de les publier d'un seul coup mais l'éditeur a préféré livrer chaque mois une image occupant près de la moitié de la dernière page. Une telle taille ne peut que faciliter le travail de mise au point pour le photographe amateur, une image trop petite impliquant la plupart du temps de recourir à des objectifs spéciaux. Surtout, chaque vignette est présentée comme le premier, deuxième et troisième « tableau », terme couramment employé par les amateurs de projections lumineuses pour désigner l'image sur plaque de verre. S'agit-il donc d'une métaphore ou d'une suggestion faite au praticien ? Le délai d'attente entre

⁵ « Cadet Rousselle », *Photo-Gazette*, 1891-1892, p. 140.

la première et la dernière vignette ne jouerait dès lors plus sur un effet de suspense mais viserait plutôt à fidéliser le lecteur le temps qu'il réunisse les diverses pièces nécessaires à sa séance de projection.

Une chose est sûre, la présence de ces vignettes au sein de la presse photographique n'est pas une évidence éditoriale : la brièveté même de cette présence illustre la rareté des talents disponibles, ces derniers devant à la fois posséder un bon coup de crayon et maîtriser le vocabulaire et les usages de la photographie. C'est la grande force de *Photo Pêle-Mêle*, qui emploie suffisamment de ces dessinateurs pour pouvoir revendiquer sa double nature de journal photographique et humoristique : « pas poseur pour deux sous » et « tout à la bonne franquette⁶ », *PPM* – selon l'acronyme que ses lecteurs aiment à employer – est un périodique hybride unique ne nourrissant aucun malentendu quant à ses intentions populaires. C'est aussi le cas de *Photo-Revue*, qui ne parvient pourtant pas à fédérer suffisamment de dessinateurs de talent pour maintenir la présence de vignettes dessinées dans ses livraisons : fait intéressant, son fondateur Charles Mendel rachètera *Photo Pêle-Mêle* début 1907 mais il en interrompra la publication en le faisant fusionner avec sa *Photo-Revue*. On ignore si cette opération constitue un succès pour l'éditeur, mais il est facile de constater que *Photo-Revue* ne publiera plus de vignettes dessinées.

Le cas de *Photo-Gazette* indique quant à lui qu'il y a eu un malentendu initial rapidement corrigé : contrairement à ses deux concurrents, le titre s'adresse plutôt à un lectorat d'amateurs confirmés ayant les moyens de pratiquer une photographie financièrement exigeante. Il coûte d'ailleurs 50 centimes le numéro contre 10 centimes pour *Photo-Revue*. Tout porte à croire que les vignettes dessinées sont un marqueur trop populaire pour ce type de lectorat. On le vérifie tout à fait via la publication de *Paris-Photographe*, périodique luxueux fondé en 1891 par Paul Nadar, qui offre une tribune régulière à son père, l'illustre caricaturiste et photographe Félix Nadar : ce dernier se limite à signer des textes évoquant son passé de photographe. Ce faisant, il ne sera donc jamais sorti de sa réserve quant à la controverse opposant « l'art du dessin et la vérité de la photographie⁷ ». *Photo-Gazette* aura quant à elle pu nourrir un malentendu reposant sur ses deux seuils : d'un côté, la dernière page et ses vignettes dessinées dont on ignore si elles sont faites pour être lues ou projetées, de l'autre son

⁶ Cyrille Menard, « Opinion d'un Pépémiste », *Photo Pêle-Mêle*, 1903, p. 2.

⁷ Loïc Chotard, *Nadar. Caricatures. Photographies*, Paris, Paris-Musées, 1990, p. 82.

superbe frontispice original composé de sept vignettes (**Fig. 1**), certaines d'entre elles s'organisant en séquences afin de raconter l'histoire d'un chérubin cherchant à photographier un petit chien : dans la première séquence, le chien s'échappe en se faufilant dans une immense chambre noire avant de s'échapper par l'objectif ; dans la seconde, le chérubin et le chien sont en équilibre sur le rebord d'un objectif faisant office de puits dans lequel ils finissent par chuter. Un tel frontispice peut tout à fait inciter le lecteur à confondre *Photo-Gazette* avec un journal humoristique : conséquence probable, un frontispice austère et non illustré sera adopté à l'issue de la première année. Ce faisant, *Photo-Gazette* aura certainement cherché à mieux marquer son rang dans la hiérarchie de la presse spécialisée.

Fig. 1. [Frontispice original de *Photo-Gazette*](#) (1891). Source : Gallica

La photographie est un sport de combat

Venons-en à présent au contenu des vignettes dessinées. Si la chute humoristique, incontournable, repose invariablement sur un jeu de mot photographique et/ou sur ce que le cinéma consacra sous le nom de gag, la richesse des situations et des péripéties contribue grandement à ancrer le photographe dans le champ social. Les années 1890 marquent effectivement un moment de démocratisation sans précédent de la pratique photographique et, comme nous allons le voir, le dessinateur se voit confier la fonction de normaliser cette pratique. En d'autres termes, les vignettes dessinées mettent l'accent sur les personnes là où les textes insistent sur la technique ou la théorie artistique. Il nous semble dès lors que ces vignettes répondent à quatre objectifs, tous d'ordre sociologique.

La question du lieu de la pratique photographique est centrale : tandis que les progrès des émulsions augmentent les possibilités d'opérer à main levée, les appareils à main se multiplient : la photographie devient mobile et se voit de plus en plus considérée comme un loisir sportif. Si cette évolution déçoit les puristes de la première heure, elle déstabilise aussi les pouvoirs publics, qui ne savent pas comment légiférer sur ces nouveaux usages perçus comme pouvant porter atteinte à la sécurité de la nation (si l'on photographie par exemple un fort ou une caserne) ou de troubler l'ordre public en gênant la circulation des piétons. Dans ce contexte où l'incertitude juridique cohabite avec l'enthousiasme d'une liberté nouvellement acquise, les dessinateurs semblent se donner pour mission d'illustrer la pratique photographique dans un maximum de lieux

différents : on constate souvent que le photographe se déplace en vélocipède, qu'il fréquente les terrains de sports et qu'il aime par exemple photographier les courses hippiques ou les courses d'aviron. Amateur de promenade en bord de mer, on le voit très souvent occupé à capturer le gracieux profil de baigneuses à qui il oublie dans bien des cas de demander l'autorisation. Excursionniste aussi à l'aise en ville qu'à la campagne, il pratique aussi bien le portrait que le paysage et s'aventure occasionnellement sur les champs de bataille ou dans les pays lointains. Si le lieu public prédomine dans les vignettes dessinées, *Photo Pêle-Mêle* aime aussi mettre en scène le photographe professionnel dans ses appartements privés et son atelier. La richesse des lieux représentés a ainsi pour effet de légitimer l'existence du photographe dans le champ social, légitimité arrachée par une pratique de masse mais pas encore évidente.

Le second objectif touche à l'utilité non pas de la photographie mais du photographe : les textes de la presse spécialisée ne cessent de justifier les usages documentaires, scientifiques ou artistiques de la photographie. Ces débats n'intéressent pas les dessinateurs, qui s'attachent plutôt à valoriser l'ingéniosité du praticien. *Photo-Revue* publie par exemple les 15 juin et 15 juillet 1894 une courte série de vignettes mettant en scène l'« utilisation pratique du matériel photographique » : on y voit le même praticien employer la chambre noire comme pulvérisateur d'insecticide, accordéon, bouée de sauvetage ou soufflet pour attiser le feu. *Photo-Gazette* offre un exemple plus frappant encore (**Fig. 2**) : dans cette histoire muette, le lecteur peut observer un praticien en tenue d'aventurier se faire surprendre par un éléphant (1) mais se ressaisir immédiatement pour déployer son matériel (2), avant d'employer la trompe de la bête comme un robinet d'eau pour développer le cliché (3), pour enfin convertir l'animal en moyen de transport (4). L'attitude de l'homme ne laisse pas de doute : passée la première frayeur (1), il est capable d'immortaliser l'éléphant dans une posture spectaculaire (2), d'obtenir la coopération volontaire de l'animal par son attitude impérieuse (3), et finalement de le dompter pour en faire sa monture : le regard caméra qu'il effectue – si l'on peut dire – est un clin d'œil rusé du dessinateur au lecteur (4). Cette technique de métafiction révèle l'absurdité de l'histoire tout en valorisant le message : le photographe est un homme débrouillard aux talents multiples. Autrement dit, le photographe est au moins aussi utile à la société que la photographie.

Fig. 1. « [Une rencontre](#) », *Photo-Gazette*, 1890-1891, p. 16. Source : Gallica

Ancrer le photographe au sein de la société implique aussi de le mettre en relation avec ses contemporains. Ici apparaît le troisième objectif de ces vignettes dessinées : dénoncer l'ignorance photographique. En effet, si les divers articles des périodiques spécialisés ont pour fonction de (par-)faire l'éducation photographique du lecteur, les dessins qu'ils proposent ont d'abord une fonction satirique. Ils s'appuient sur le modèle courant des physiologies, cet exercice littéraire visant à présenter le portrait type d'un groupe social ou professionnel, la charge caricaturale demeurant plus ou moins appuyée. Ici, les physiologies sont réinterprétées du point de vue du photographe. *Photo-Revue* publie par exemple les « calinotades photographiques » de G. Dassonville à compter du 1^{er} mai 1896 : comme le titre de la série l'indique, on y voit des personnes non initiées racontant ou commettant des énormités, le comique résultant toujours de la confusion dans la définition d'un mot tel que « lentille » par exemple : on peut aussi bien trouver des lentilles dans un objectif que dans un plat cuisiné. *Photo Pêle-Mêle* va plus loin encore en mettant très souvent en scène des photographes professionnels aux prises avec leurs clients : dans leurs ateliers défilent des portraits types, que ce soient le militaire, la belle-mère, le commerçant, l'ivrogne, le paysan, le chanteur, l'actrice, etc. La mise en scène aboutit régulièrement à des portraits doublement chargés, le personnage étant à la fois caricaturé pour ce qu'il est socialement et pour sa bêtise en matière de photographie. Le photographe professionnel devient dès lors témoin silencieux de la société dans son ensemble : il jette à chaque prise de vue un voile pudique sur ce qu'il peut apercevoir de violence (femme battue, soldat amputé) ou de bêtise humaine. Ce faisant, les vignettes dessinées lui permettent aussi d'exorciser la violence dont il est lui-même parfois victime dans l'espace public, que ce soit aux mains de garnements ou de policiers suspicieux confondant le photographe et son appareil avec un anarchiste prêt à faire sauter une bombe : l'ignorance photographique ne peut qu'être source de désordre social.

Les dessinateurs ne refusent pas non plus d'inclure les photographes dans la satire. La figure de l'amateur est souvent prétexte à la mise en scène désopilante de praticiens myopes, maladroits, distraits, dangereux ou obsessionnels, ce dernier type étant prompt par exemple à se désoler de ne pas avoir préparé son appareil assez rapidement pour saisir la chute d'un excursionniste dans un gouffre. S'inclure de la sorte dans la satire revient là encore à revendiquer sa place au sein de la société. Si *Photo-Gazette* et *Photo-Revue* s'en tiennent à ce type de représentation, *Photo Pêle-Mêle* ne s'y limite pas. Ici apparaît un dernier objectif propre à ce périodique : donner

davantage d'épaisseur au photographe. Une bipartition apparaît nettement entre le photographe amateur, qui demeure un accessoire au service de l'histoire, et le photographe professionnel, bien plus complexe. La description tant physique que psychologique que le périodique en donne est plus riche que celle accordée à sa clientèle : il peut être petit, grand, mince ou corpulent, laid ou élégant, tout comme il peut être tour à tour blagueur, malhonnête, courtois, rusé, bienveillant ou rancunier. La diversité même des attitudes et des apparences physiques brouille l'idée de physiologie et finit par se cristalliser en un personnage récurrent : maître G. Latineau – ou parfois Gélatineau, dont le nom est un jeu de mots portant sur le gélatino-bromure d'argent. Précisons que le choix d'employer un professionnel comme personnage récurrent des vignettes dessinées ne correspond pas à une défense du métier, les professionnels ne constituant pas le cœur de cible de *Photo Pêle-Mêle*. Ce choix permet plutôt au périodique de mieux mettre en scène les interactions entre le photographe et la société : en tant que professionnel, G. Latineau adopte une attitude différente d'un client à l'autre et, s'il s'en tire souvent brillamment, il peut aussi être déstabilisé par certains, tels ce vieux soldat ôtant sa jambe de bois pour mieux entrer dans le cadre. G. Latineau demeure par ailleurs un authentique passionné de photographie, qu'il pratique volontiers sur son temps libre, *Photo Pêle-Mêle* s'amusant même à représenter certains de ses clichés (pas toujours réussis) au sein du périodique. Autrement dit, ce professionnel a su garder l'âme d'un amateur passionné, ce qui fait de lui un personnage symbolique fort pour unir la communauté des « pépémistes » – néologisme conçu à partir des initiales P. P. M. du titre. Au fil de ses apparitions, le personnage prend de l'épaisseur, forçant la mise en page à s'adapter : « Noël, chez G. Latineau » (**Fig. 3**) est par exemple prétexte à une histoire complexe en sept grandes cases réparties sur deux pages, ce qui oblige la rubrique « Nouveautés photographiques » à se contorsionner pour occuper l'espace restant. *Photo Pêle-Mêle* est ainsi le seul titre spécialisé de la période à avoir créé un héros de fiction récurrent, ce dernier permettant d'échapper au carcan des physiologies pour plaider en faveur d'une pratique variée de la photographie.

Fig. 2. « Noël chez G. Latineau », *Photo Pêle-Mêle*, n°28, 9 janvier 1904, p. VI-VII. Source : Archive.org

Avant d'aller plus loin, prenons enfin le temps de mettre au jour un paradoxe : depuis le début de cet article, nous ne cessons d'évoquer le photographe en tant que personnage masculin. La presse spécialisée, qui plaide en faveur d'une reconnaissance

de la photographie, fait largement de même, malgré quelques exceptions dont on peut se demander si elles ne relèvent pas plus du calcul éditorial que de la prise de position⁸. Le texte comme les vignettes dessinées n'ont de cesse de décrire la femme comme un objet photographique à traquer ou à fuir, selon que l'on est en présence du type matrone, belle-mère, baigneuse ou mondaine. Le choix de répéter ce cliché – au sens propre comme au figuré – dans les vignettes dessinées est paradoxal car, au même moment, les réclames figurant par exemple dans les pages annexes de *Photo Pêle-Mêle* visent davantage un public féminin : pour un « physiographe » permettant de photographier les jolies baigneuses à leur insu, on trouve une réclame pour les plaques Jougla dans laquelle une femme non apprêtée fait poser un bébé devant l'objectif, tandis que les plaques « Claudine » mettent en avant une jeune amatrice et que le magasin *L'Intermédiaire* représente une femme en train d'ajuster les réglages d'un appareil à main. C'est une tout autre histoire que racontent ces réclames, lesquelles font par ailleurs le choix fort de ne pas érotiser les personnages. *Photo Pêle-Mêle* suggère encore que le photographe n'est pas toujours un homme dans son frontispice, qui met en scène une femme manipulant un appareil à main. Elle est élégante, représentée en pied et de profil, ce qui l'érotise davantage que dans les trois réclames que nous venons d'évoquer, mais l'étui qu'elle porte en bandoulière et l'absence de personnage masculin adresse aussi un message évident aux lectrices éventuelles. On peut dès lors s'étonner que *Photo Pêle-Mêle*, qui donne tant d'indices pointant vers l'existence d'un lectorat féminin, demeure si masculin dans son approche générale de la photographie.

De la physiologie au physiologique

D'un point de vue sociologique, les vignettes dessinées permettent au photographe de légitimer son existence au sein de l'espace public. Les représentations de la technologie photographique font cependant souvent l'objet de licences poétiques, le but comique primant sur le réalisme technologique. La rapidité des émulsions est notamment source d'un fantasme récurrent, certaines erreurs de manipulations ou accidents lors de la pose donnant des résultats aussi nets qu'inattendus, qu'il s'agisse d'une double exposition malencontreuse superposant une réclame pour Koko le singe savant sur le portrait d'un bon bourgeois, ou d'un autoportrait au vélo exécuté en

⁸ Sur la présence des femmes dans la presse photographique, voir Thomas Galifot, « “La femme photographe n'existe pas encore positivement en France” », dans T. Galifot et M. Robert (dir.), *Qui a peur des femmes photographes*, Paris, Musée d'Orsay et Hazan, 2016, p. 35-49.

intérieur et représentant lisiblement le moment où le praticien choit en pressant la poire de déclenchement. Pour ces deux cas tirés de *Photo Pêle-Mêle* et *Photo-Revue*, de tels résultats nécessiteraient respectivement l'emploi de plusieurs pressions sur le déclencheur ou d'un flash, pour un temps de pose très réduit qui plus est, ce que le dessinateur ne met pas en scène. Le résultat révèle ici une tendance perpétuelle de ces vignettes dessinées : valoriser l'accident physique, qu'il s'agisse d'un choc réellement éprouvé ou d'un résultat photographique suggérant une altération biologique. Une rêverie à la fois drolatique et inquiétante sur la représentation des corps se met progressivement en place.

La représentation même des praticiens dans l'espace public vaut la peine d'être envisagée sous cet angle : comment se fait-il que, à une époque où les appareils à main se multiplient, les photographes représentés dans les vignettes dessinées demeurent si souvent fidèles à l'imposante chambre noire sur trépied ? On peut certes supposer qu'un véritable amateur voudra pratiquer une photographie aussi qualitative que possible, ce qui implique un matériel plus encombrant, réalité que les dessinateurs voudraient saisir. Cette supposition ne tient cependant pas compte de l'intérêt graphique de l'appareil à trépied, qui permet de symboliser plus fortement le photographe qu'un petit appareil en bandoulière mal identifiable. *Photo-Gazette* publie des vignettes suggérant à plusieurs reprises que l'appareil à trépied constitue une extension du corps du photographe. Cette idée de prolongement technologique de l'homme est désormais systématiquement rattachée au Marshall Mc Luhan de *Pour comprendre les médias*, mais elle a déjà été employée par Claude Bernard dans la première page de *L'Introduction à la médecine expérimentale* ainsi que par le médecin, physiologiste et chronophotographe Étienne-Jules Marey, selon qui « l'homme a su se créer des sens plus puissants pour atteindre la vérité qui le fuit⁹ ». *Photo-Gazette* adapte cette approche à des fins drolatiques en suggérant cette fois une authentique fusion entre l'homme et l'appareil. Dans l'histoire intitulée « Une bonne capture » (**Fig. 4**), un photographe est représenté au moment de la prise de vue : penché sous le voile noir, il ne voit pas deux garnements approcher pour le ligoter. Faisant désormais corps avec l'appareil, il terrorise une population persuadée de se trouver en présence d'une créature monstrueuse ; dans la dernière case, les autorités procèdent à sa capture. Outre l'idée de transformation physiologique,

⁹ É.-J. Marey, « Du mouvement dans les fonctions de la vie », *Revue des cours scientifiques de la France et de l'étranger*, 1865-1866, p. 171.

l'attrait de ces quatre cases fascinantes réside dans la riche exploitation du motif de l'appareil à trépied : debout dans la deuxième vignette, la créature semble darder trois rayons de son unique œil, dans une représentation moderne tout à fait digne des illustrations de fictions d'anticipation contemporaines. Tête baissée dans la troisième vignette, la créature prend une allure infernale et adopte les codes d'un art ancien, la posture et la relation corps/objet n'étant pas sans évoquer Jérôme Bosch ou le graveur de la Renaissance François Desprez. La présence même des paysans en sabots, tenant une fourche ou levant les bras au ciel, tranche fortement avec le scientisme de la Troisième République. Sous le grotesque de la représentation, le photographe apparaît donc ici comme une créature inquiétante, voire dangereuse pour le reste de la population, le message renouant là encore, de façon exagérée, avec la revendication sociologique : dans cette histoire, un même photographe est martyrisé avant d'être source de trouble à l'ordre public. Ne peut-on voir ici une adaptation du plaidoyer de la presse spécialisée en faveur de la banalisation de cette pratique ?

Fig. 4. « [Une bonne capture !](#) », *Photo-Gazette*, 1890-1891, p. 238. Source : Gallica

Le cliché issu de la prise de vue est aussi porteur de modifications physiologiques : outre les bousculades et chutes diverses donnant naissance à des représentations de corps tordus ou modifiés, *Photo Pêle-Mêle* développe une thématique qui lui est propre s'appuyant sur la recomposition des corps photographiés à la faveur de cadrages fautifs. Dans une histoire en deux cases parue le 6 février 1904 et intitulée « Régénération capillaire par la photographie », on observe le jeune M. Lechauve faire poser ses parents, son frère et son chien. La première vignette montre la scène de côté, occasion pour le lecteur de constater que, bien entendu, le père est tout à fait chauve. Aucune anomalie n'est détectable sous cet angle. La seconde vignette montre le résultat final : la fourrure du manteau maternel encadre le crâne du père de telle sorte que ce dernier paraît arborer une coiffure d'une extravagance folle. L'écrasement des plans est exploité ici en vue de la chute – si l'on peut dire – comique.

Cet effet est toutefois employé à des fins visuellement plus inquiétantes à quelques reprises. Le dispositif narratif peut alors être simplifié à l'extrême, le dessinateur livrant une unique image représentant le cliché raté ; l'absence de première vignette pour contextualiser la prise de vue rend le résultat plus frappant encore. Ici les corps ne fusionnent plus, ils se dévorent (**Fig. 5**) : un homme fixant le fond de son

chapeau au premier plan se confond avec la course de chevaux au second plan, donnant l'impression que les animaux jaillissent du couvre-chef pour être englouti par un ogre ; un lecteur de *L'Intransigeant* se dispute avec un lecteur de *La Lanterne* au premier plan d'une autre image, tandis que circulent les passants au second plan (**Fig. 6**) : l'effet de superposition des plans donne l'impression qu'un petit homme sort de la bouche du premier interlocuteur pour se faufiler dans celle du second, image surréaliste avant l'heure fonctionnant si l'on veut comme une métaphore de la contamination de la colère au sein de l'espace public. Présenté comme de « curieux instantanés », ces images transforment le ratage photographique en chef-d'œuvre car en réalité, pour obtenir de tels résultats, il faudrait avoir une (mal-)chance invraisemblable ou être Henri Cartier-Bresson, photographe à qui l'on doit d'avoir théorisé « l'instant décisif » ; mais peut-être vaudrait-il mieux parler ici d'instant fatidique. Dans ces quelques vignettes dessinées, la revendication, le commentaire sociologique ou le comique narratif disparaissent : le refus du dessin séquentiel augmente un grotesque qui vaut surtout ici pour son étrange poésie.

Fig. 5. « [Hip ! hip ! hourrah ! il arrivera ! \(cliché communiqué par M. Hyp O'Sulfite\)](#) », *Photo Pêle-Mêle*, n° 16, 17 octobre 1903, p. VI. Source : Archive.org

Fig. 6. *Photo Pêle-Mêle*, n° 98, 13 mai 1905, p. II. Source : Archive.org

Employées en 1891 et 1892 par *Photo-Gazette*, de 1893 à 1896 par *Photo-Revue* et de 1903 à 1907 par *Photo Pêle-Mêle*, les vignettes dessinées, séquentielles ou non, ne parviendront pas à s'implanter au sein de la presse spécialisée. Les raisons possibles de cet échec sont diverses, le manque de talents capables de traiter de ce sujet et le flou éditorial quant à leur usage demeurant les deux hypothèses les plus solides. Le mystère demeure cependant quant à la disparition de *Photo Pêle-Mêle*, qui semblait avoir enfin trouvé la formule idéale, le dessin et l'image photographique occupant à part égale les livraisons : on sait qu'il a été racheté par Charles Mendel pour être dissout au sein de *Photo-Revue*, mais on ignore si ce rachat est dû à des difficultés financières ou si Mendel pensait que cette concurrence menaçait le monopole de son titre-phare. Pour aussi court qu'ait pu être la participation de la presse spécialisée à l'histoire de la bande dessinée, elle aura cependant permis de mettre en valeur la complémentarité de l'image photographique et de l'image dessinée au sein de ce corpus : la première donne à voir le résultat de la prise de vue alors que la seconde remet le praticien sur le devant de la

scène. Les vignettes dessinées permettent ainsi de revendiquer l'importance du photographe dans la société tout en développant une poétique centrée sur la représentation des corps, celui du praticien comme celui des objets photographiés. Ce faisant, elles auront brièvement ouvert une fenêtre nous permettant d'entrevoir la façon dont le photographe se perçoit lui-même au sein de la société.