HAL
open science

Les merveilles de La Nature : illustration et vulgarisation scientifique dans la seconde moitié du XIXe siècle

Axel Hohnsbein

To cite this version:

Axel Hohnsbein. Les merveilles de La Nature : illustration et vulgarisation scientifique dans la seconde moitié du XIXe siècle. Textimage : revue d'étude du dialogue texte-image , 2020, Illustrer ?, 12, https://www.revue-textimage.com/18_illustrer/hohnsbein1.html. hal-02146222

HAL Id: hal-02146222

https://hal.science/hal-02146222v1

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.

Les Merveilles de *La Nature*. Illustration et vulgarisation scientifique dans la seconde moitié du XIXe siècle

Axel Hohnsbein

> C'est un vrai magasin que nous nous sommes proposé d'ouvrir à toutes les curiosités, à toutes les bourses. Nous voulons qu'on y trouve des objets de toute valeur, de tout choix (…). Nous aurons bien du malheur si, devant le tableau toujours changeant du monde entier, que nous déroulerons continuellement sous les yeux de nos lecteurs, ils ont des pensées, des désirs que nous ne puissions satisfaire.
>
> « A tout le monde », *Magasin pittoresque*, 1833, p. 1.

Lorsqu'il publie le premier numéro du *Magasin pittoresque* en 1833, Edouard Charton adopte une nouvelle méthode de vulgarisation. Important directement les pratiques britanniques du *Penny Magazine*, il opte pour la publication d'articles se succédant selon le principe de variété, inaugurant un encyclopédisme aléatoire qui vise en premier lieu à ne pas lasser le lecteur. La science, les arts et la littérature se mêlent au fil des numéros. Pittoresque, ce périodique l'est dans l'hétérogénéité revendiquée de son contenu, mais aussi dans sa volonté de faire œuvre picturale, c'est-à-dire de piquer la curiosité tout en proposant des images faisant « tableau ». L'avant-propos qu'il livre à ses lecteurs lie directement le périodique aux arts visuels, et évoque pour la première fois un lien direct entre vulgarisation et consommation, le mot « magasin » rayonnant de tous ses sens[1].

Il faut attendre le Second Empire pour que la formule du *Magasin pittoresque* soit appliquée dans le cadre spécialisé de la vulgarisation scientifique : une première génération de périodiques apparaît, qui n'a pas les moyens de rivaliser avec son illustre modèle[2]. *La Nature* résout ce problème en 1873 : son fondateur, Gaston Tissandier, a fait ses premières armes de vulgarisateur au sein du *Magasin pittoresque*, ce qui lui offre une maîtrise sans pareil du modèle éditorial adopté par Charton. Comptant sur l'appui des éditions Masson, Tissandier est aussi un authentique savant : chimiste de formation, il bénéficie de contacts privilégiés au sein des institutions scientifiques. D'emblée, cette triple légitimité (médiatique, économique et savante) fait de *La Nature* la vitrine de la presse de vulgarisation scientifique,

[1] Voir M.-L. Aurenche, *Édouard Charton et l'invention du Magasin pittoresque (1833-1870)*, Paris, Champion, 2002.

[2] Voir A. Hohnsbein, *La Science en mouvement. La presse de vulgarisation scientifique au prisme des dispositifs optiques (1851-1903)*, thèse de doctorat, université Lumière Lyon 2, 2016, p. 35-80.

laquelle entre par la même occasion dans son âge d'or[3]. Le périodique de Tissandier sera l'un des rares à être publié pendant des décennies, avant de fusionner avec *La Recherche* au début des années 1970.

Jusqu'à présent, nos travaux sur la presse de vulgarisation scientifique ont principalement porté sur l'étude de l'écriture et des pratiques des rédacteurs, l'iconographie étant envisagée d'un point de vue thématique. *Via* cette méthode, nous avons montré que *La Nature* constituait la colonne vertébrale de ce système médiatique, ce périodique étant à l'origine des principales innovations de la période (récréations scientifiques, science pratique, etc.), toutes pourvoyeuses de merveilleux scientifique[4]. La conséquence d'une telle approche – commune à l'ensemble de la recherche sur ce sujet – est que, si l'on est en mesure de situer le nom des principaux éditeurs et rédacteurs, les illustrateurs demeurent les grands oubliés de ce corpus. C'est d'autant plus vrai que les tables des matières se complètent rarement de tables des illustrations, les index (quand il y en a) demeurant exclusivement réservés aux noms d'auteurs et/ou à des sujets thématiques. *La Nature* ne fait pas exception à la règle : la volonté d'affirmer sa rigueur scientifique autorise certes le titre à présenter ses images comme des « œuvre[s] d'art »[5], sans pour autant lui permettre de faire sortir ses illustrateurs de l'anonymat. Mêler l'artiste et le savant nuirait à la clarté de la ligne éditoriale, qui affirme la préséance du texte sur l'image[6].

Notre objectif sera donc ici d'inverser notre approche pour interroger le fonctionnement éditorial de *La Nature* du point de vue des illustrations ; cela implique de délaisser l'approche thématique des images pour prêter attention à leur positionnement, leur taille et leur facture, à la façon dont elles sont introduites par le texte, aux personnes qui les produisent, etc. Cela revient surtout à interroger les modes de déploiement du merveilleux scientifique propre à l'image sous un angle pragmatique : comment l'effet visé est-il obtenu ? Est-il possible de catégoriser les auteurs de ces images ? Quels sont, en définitive, les leviers et déclencheurs dont use le périodique pour induire la rêverie du lecteur ?

---

[3] Notons toutefois que, contrairement à Charton, Tissandier et Masson vendent les numéros de *La Nature* au tarif de 50 centimes, ce qui est extrêmement élevé (la concurrence dépasse rarement les 15 centimes). Si le lectorat de la presse de vulgarisation scientifique est mal connu, on peut raisonnablement penser que les lecteurs de *La Nature* ont un revenu supérieur à la moyenne. La correspondance regorge quant à elle de lettres d'ingénieurs et d'enseignants, mais aucune étude précise n'existe encore sur le sujet.

[4] *Op. cit.*, p. 176-288.

[5] « Quel inconvénient y aurait-il à embellir une figure de science ? pourquoi ne serait-elle pas une œuvre d'art si elle ne cesse d'être exacte et sérieuse ? » (G. Tissandier, « Préface », *La Nature*, deuxième semestre 1873, p. VI)

[6] A l'échelle du corpus, le secret dont les illustrateurs sont entourés montre que le sujet est d'une importance critique pour les rédactions, qui courent probablement le risque d'en dire trop sur leur santé économique et l'honnêteté de leur pratique en dévoilant le nom de leurs illustrateurs, et donc l'origine de leurs images.

Nous nous concentrerons sur l'âge d'or élargi de *La Nature*, de sa fondation en 1873 à la prise en main du titre par un comité rédactionnel en 1904 : cette période est effectivement marquée par une grande cohérence graphique, les procédés de photogravure, si disruptifs pour le monde de la presse[7], étant encore marginaux. Nous commencerons d'abord par montrer comment *La Nature* apparaît comme une corne d'abondance iconographique, avant de nous intéresser aux implications des légendes des illustrations, pour enfin étudier la logique de répartition des signatures dans le périodique.

Une corne d'abondance iconographique

En modifiant les pratiques de l'encyclopédisme pour le rendre aléatoire, le *Magasin pittoresque* a introduit un mode de vulgarisation qui va traverser tout le XIXe siècle. La variété des matières qu'implique la succession d'articles portant sur des thématiques différentes a pour objectif de ménager l'attention du lecteur en lui évitant de s'épuiser des pages durant sur un unique domaine de connaissance. Visuellement parlant, ce principe de variété a pour corollaire un gigantesque brassage d'images, la plupart des articles étant illustrés.

Si l'ensemble de la presse de vulgarisation scientifique applique ce principe, il suffit d'ouvrir un volume de *La Nature* pour percevoir sa supériorité, laquelle se paie toutefois très cher : paraissant chaque semaine, ses numéros comptent 16 pages pour un tarif de 50 centimes, la concurrence se maintenant souvent sous la barre des 20 centimes. Chaque semestre, les livraisons sont compilées en un volume comptant toujours – à quelques exceptions près – 416 pages. L'étude quantitative de ces volumes révèle que le nombre d'illustrations progresse au fil de temps, cette progression n'étant pas linéaire[8]. Schématisons : le tout premier volume (1873) compte 227 images ; la barre des 300 images est franchie dès 1874 et celle des 400 en 1887. Globalement, les volumes contiennent donc souvent plus de 350 images pour 416 pages[9] : aucun concurrent ne maintient un tel ratio sur une telle durée.

[7] La facilité d'usage de la photogravure favorise une augmentation radicale du nombre d'images, ce qui aura un effet direct sur la mise en page ; l'identité visuelle des périodiques adoptant la photogravure en sera profondément bouleversée, la facture des illustrations n'étant plus du tout la même.
[8] Etude quantitative permise par la numérisation du Conservatoire numérique des Arts et Métiers, qui offre pour chaque volume une table chronologique des illustrations, outil remarquable permettant de contourner la malédiction de la version papier.
[9] Le tableau complet de ces occurrences est consultable à cette adresse : https://lasciem.hypotheses.org/223.

Ces statistiques valident l'impression que ne manque pas de susciter le feuilletage de *La Nature* : la quantité même d'images et leur variation tant en termes de tailles que de thématiques nourrit l'illusion d'un horizon illimité d'objets à contempler. Pour paraphraser Baudrillard, « il y a quelque chose de plus dans l'amoncellement que la somme des produits : l'évidence du surplus, la négation magique et définitive de la rareté, la présomption maternelle et luxueuse du pays de Cocagne[10]». On constate ici à quel point le grand magasin et le magasin de papier visent à procurer les mêmes sensations : ce ne sont pas tant les objets isolés qui comptent, que leur variété et cette « espérance violente qu'il y en ait non pas assez mais trop, et trop pour tout le monde[11] ». Il y a quelque chose de magique à l'œuvre au sein de la presse de vulgarisation scientifique, et tout particulièrement dans *La Nature* : la quantité phénoménale de volumes, issue de la parution métronomique, des décennies durant, de livraisons richement achalandées, nourrit l'idée d'une science pourvoyeuse de bienfaits infinis. L'illusion est soigneusement entretenue par la souplesse inégalable de la maquette : entièrement soumis aux impératifs du maquettage, le texte s'écoule parmi des illustrations dont la disposition et la taille ne cessent de varier d'une page à l'autre, devenant pour ainsi dire bruit blanc pour un lecteur devenu spectateur (fig. 1).

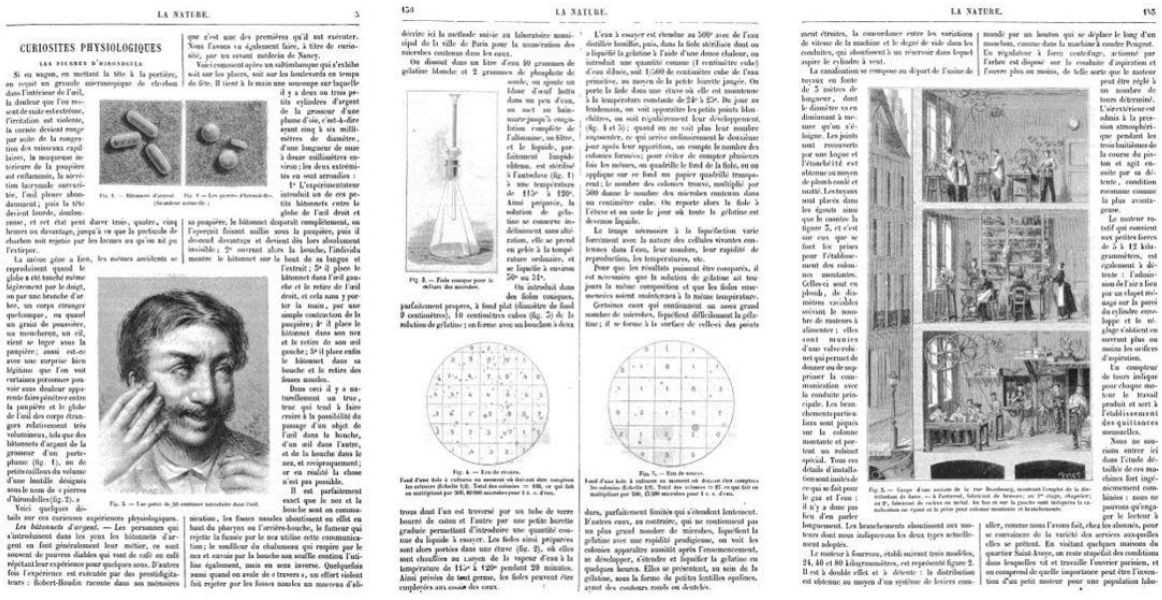

Fig. 1 – Exemples de mise en page (extraits de La Nature, *deuxième semestre 1885*, p. 5, 130, 169). Crédits : Cnum.

La réussite d'une telle illusion implique nécessairement des sacrifices, la stratégie éditoriale de *La Nature* consistant à compliquer le repérage rationnel des images. Refuser de

[10] J. Baudrillard, *La Société de consommation*, Paris, Denoël [réédition Gallimard, « Folio »], 1970, p. 19.
[11] *Id.*

créer une table des illustrations, c'est en effet obliger le lecteur à feuilleter le volume pour retrouver une image qu'il a appréciée, et c'est augmenter ses chances de tomber sur dix autres images tout aussi séduisantes. De cela découle un paradoxe merveilleux : d'un point de vue éditorial, le texte prime toujours sur l'image mais, visuellement parlant, la présence des images est obsédante. Au bout du compte, s'affirme la complémentarité/rivalité de trois modes de lecture possibles : une lecture linéaire tenant compte du feuilletage précontraint (lenteur du parcours en temps réel numéro par numéro, le texte importe autant que l'image) ; une lecture buissonnière résultant d'un feuilletage personnalisé (rapidité du survol tome par tome, l'illustration prime probablement sur le texte) ; une lecture systématique, le sujet recherché étant directement ciblé dans la table des matières du volume (lecture de spécialiste, le texte prime sur l'image). En tant que publication périodique, *La Nature* se découvre d'abord de livraison en livraison, ces dernières étant rassemblées en volume à la fin du semestre : les tables des matières complètes étant publiées à la fin du semestre seulement, *La Nature* privilégie en premier lieu l'errance merveilleuse avant de donner au lecteur la possibilité de s'orienter dans le volume. Venons-en à présent à l'usage des légendes, qui jouent un rôle essentiel dans la relation que noue le lecteur avec les illustrations.

Les légendes de La Nature

Les légendes employées portent majoritairement sur le contenu de l'image. Un petit nombre d'entre elles évoque cependant l'origine matérielle de l'illustration. Dans ce cas, elles se voient complétées de la locution prépositive « d'après », les formules les plus usitées demeurant « d'après nature » et « d'après une/des photographies ». Là encore, l'évolution n'est pas linéaire, mais l'illustration d'après photographie connaît un pic très visible au cours de la décennie 1890, moment où le gélatino-bromure d'argent autorise l'ensemble de la société à pratiquer la photographie à main levée et sans réglages complexes[12]. Exceptionnel à tout point de vue, le second semestre 1893 propose par exemple 337 illustrations, dont 97 « d'après une/des photographie(s) ». Une fois entré dans le XXe siècle, *La Nature* signale de moins en moins l'origine des images, la photogravure contribuant à la banalisation de l'illustration. Ce n'est pas encore le cas pour le second XIXe siècle, où l'illustration demeure encore objet d'émerveillement populaire et soulève d'âpres querelles au sein des cercles bibliophiles[13].

[12] Le détail des occurrences pour chaque volume est reproduit en annexes : https://lasciem.hypotheses.org/223.
[13] J. Schuh et A.-C. Royère dir., *L'Illustration en débat : techniques et valeurs (1870-1930)*, EPURE, Reims, 2015.

En tant que marqueur d'une époque, l'usage de la formule « d'après » a trois implications : tout d'abord, du point de vue scientifique, c'est un moyen pour *La Nature* de montrer son sérieux en signalant le mode d'obtention du document, qu'il soit réalisé « d'après nature », « d'après une gravure ancienne », « d'après l'album de » telle ou telle personnalité, « d'après un croquis » ou « une aquarelle » de tel ou tel autre personne ou, bien entendu, « d'après *une* photographie » (nous soulignons). Une telle précision a pour conséquence de fétichiser les objets, et tout particulièrement l'objet photographique, plus présent que les autres ; c'est d'autant plus vrai que cette précision se suffit souvent à elle-même, le lecteur ne sachant pas qui a pris le cliché, quand, et comment ce dernier est arrivé à la rédaction. Pour le lecteur, ces « photographies » se matérialisent donc comme par magie dans les pages du périodique.

La seconde implication est d'ordre éditorial. Thierry Gervais précise à propos de *L'Illustration* que « le seul moyen de discerner systématiquement une photographie d'un dessin est de se référer aux légendes[14] » : parsemer le volume d'illustrations dont certaines légendes précisent la source matérielle montre à quel point *La Nature* a conscience des enjeux de la gravure. En insistant sur ces « d'après », le périodique cherche à substituer l'original à la copie dans l'imagination du lecteur : ces locutions prépositives sont autant de leviers permettant de modifier les représentations de la gravure, qui perd son statut unidimensionnel et revendique, selon la formule de Ségolène Le Men, sa nature de « commutateur entre différentes formes artistiques[15] ». Dès lors, il y a du jeu dans l'image, au lecteur de combler par son imagination le décalage entre la gravure et l'original, décalage introduit à la fois par les techniques propres à la gravure et l'emploi possible d'un dessinateur pour interpréter le cliché. Prenons un premier exemple : *La Nature* propose en 1876 une image représentant une forêt de cactus « d'après une photographie de M. Lewis, ingénieur ». Les deux signatures au bas de l'image indiquent deux relais interprétatifs : le dessinateur Albert Tissandier (en bas à droite) et le graveur Smeeton-Tilly (en bas, centre gauche). Le dessinateur a-t-il « embelli » l'image, le graveur a-t-il restitué fidèlement les tons de gris, etc. ? Fétichisée, l'image photographique n'en est pas moins absente : un décalage poétique se crée à mesure que le merveilleux scientifique infiltre les hachures de la gravure (fig. 2).

[14] T. Gervais, *L'Illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)*, thèse de doctorat, EHESS, 2007, p. 101.
[15] S. Le Men, *La Cathédrale illustrée*, Paris, Hazan, 2014 [première éd. 1998], p. 19.

Forêt de *Cereus Dyckii*, dans le Guatemala, d'après une photographie de M. Lewis, ingénieur.

Fig.2 : « Forêt de Cereus Dyckii*, dans le Guatemala, d'après une photographie de M. Lewis, ingénieur »,* La Nature*, deuxième semestre 1876, p. 293. Crédits : Cnum.*

Le décalage est d'autant plus remarquable que, à quelques rares occasions, les sources se superposent : *La Nature* met par exemple en scène l'éclairage à l'Exposition universelle de 1889 dans une illustration « faite d'après nature et d'après une photographie de M. Neurdein » (fig. 3) : la légende commente le processus créatif de Poyet et parasite la valeur documentaire de la photographie originale, sachant que l'image produite propose un point de vue impossible, le graveur s'inspirant de ces maisons de verre si populaires dans l'illustration du XIXe siècle[16]. La généalogie matérielle de l'image se trouble, le merveilleux scientifique sortant renforcé de cette fusion entre réalité (« d'après nature »), document (« d'après une photographie »), interprétation artistique (« composition »), influence générique (les maisons de verre) et rendu global de la reproduction (*via* les techniques du graveur).

[16] Les maisons de verre permettent de voir une habitation en plan de coupe, la façade étant escamotée, ce qui permet au lecteur/spectateur d'observer l'intérieur comme s'il s'agissait d'une maison de poupées. Voir Philippe Hamon, « La bande sans case, la case sans bande, et la BD sans la BD (maisons de verre, cimaises, défilés, trains et parodies », *Le Magasin du XIXe siècle*, n°6, 2016, p. 79-84.

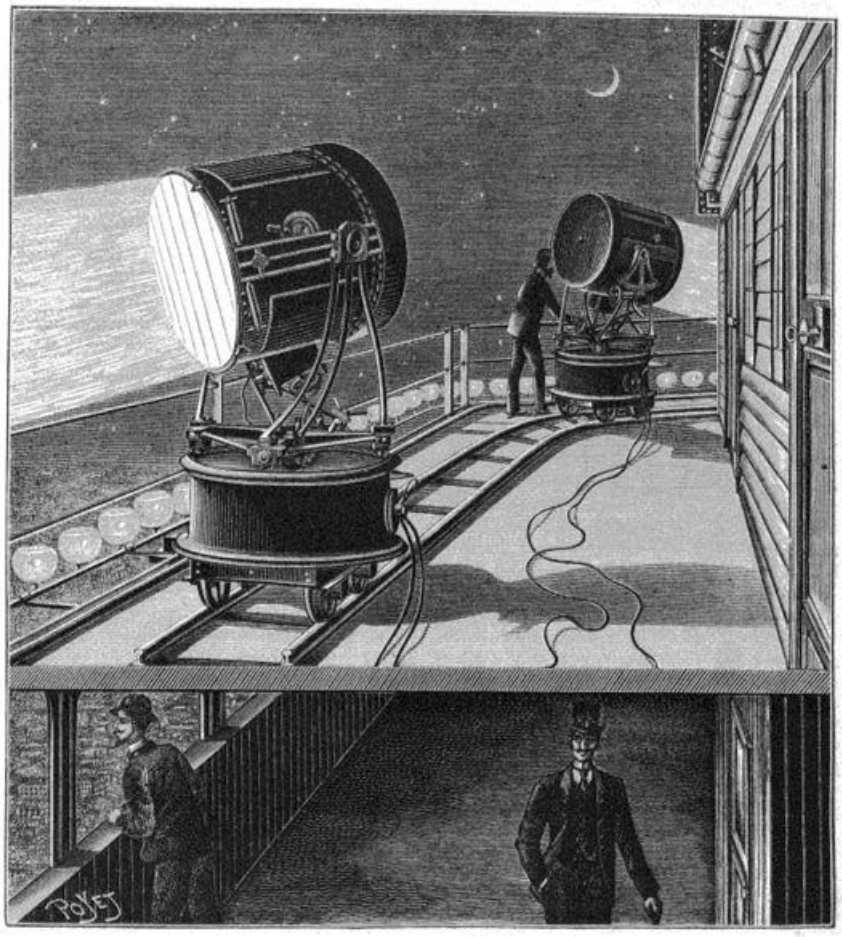

Fig. 3 – « L'éclairage à l'Exposition universelle de 1889. - Les projecteurs de la Tour Eiffel. Composition de M. Poyet, faite d'après nature et d'après une photographie de M. Neurdein », La Nature*, deuxième semestre 1889, p. 101. Crédits : Cnum.*

Enfin, la troisième implication de l'usage de ces « d'après » est d'ordre sociologique. En effet, si *La Nature* aime à signaler l'origine matérielle du modèle de ses illustrations, le périodique précise parfois le nom de la personne ayant réalisé ou prêté ce modèle. Ces locutions prépositives valorisent alors le réseau mondain de *La Nature*, l'élégance des relations mise en scène dans les légendes évoquant davantage le don que la tarification : nombre d'images sont fournies par de grands savants, des ingénieurs, des inventeurs ayant pignon sur rue, des nobles, des militaires de haut rang, des membres du Photo-Club de Paris, etc. Signaler les sociabilités à l'œuvre dans *La Nature* valorise le périodique tout en renvoyant à ces collaborateurs occasionnels un reflet flatteur. Pour le lecteur surtout, ces légendes augmentent la tangibilité des objets montrés. La gravure devient « forme d'expression médiatrice[17] » non plus uniquement entre divers mediums, mais entre des lieux, des objets et des personnes : le lecteur se projette plus facilement dans l'ailleurs de la vulgarisation scientifique qu'il est bien accompagné. Magique par son hétérogénéité même,

[17] *Ibid*.

ce réseau vise à fasciner le lecteur : j'accorderai peut-être plus d'importance au système d'éclairage de l'Exposition universelle si je sais que ce photographe en a réalisé le modèle et que l'illustrateur s'y est lui-même rendu, contrairement à telle autre gravure parue ailleurs et dotée d'une légende sans saveur. Ainsi, l'expérience de l'image se personnalise, les légendes faisant aussi oublier la répétitivité du procédé de reproduction en favorisant l'interprétation et la rêverie du lecteur.

Les signatures de La Nature

L'autre moyen d'organiser sa lecture des images consiste à identifier les illustrateurs pour les catégoriser. C'est relativement aisé de 1873 à 1883 car *La Nature* fait figurer la liste de ses collaborateurs, rédacteurs comme illustrateurs, en couverture des volumes semestriels[18]. Passé 1883 cependant, le périodique accorde le privilège de la couverture aux seuls rédacteurs, condamnant le lecteur à déchiffrer les signatures au bas des illustrations. Les premières couvertures suggèrent qu'aucune hiérarchie n'existe parmi les illustrateurs, si ce n'est la traditionnelle distinction entre dessinateurs et graveurs, les noms étant classés par ordre alphabétique. Le tableau ci-dessous montre que l'équipe d'illustrateurs est stable (nous signalons en gras les nouveaux noms), ce qui reste le cas jusqu'au début du XXe siècle. Notons cependant que la liste complète des collaborateurs n'est jamais donnée, un « etc. » venant couper court à toute énumération exhaustive, ce qui permet probablement d'entretenir l'idée d'une équipe rédactionnelle plus développée qu'elle ne l'est en réalité. Il demeure encore difficile d'établir les critères ayant mené à la sélection de tel ou tel nom. Un autre élément important, qui demande à être approfondi, est l'importante présence d'illustrateurs du *Magasin pittoresque* dès les premiers volumes : sachant que Gaston Tissandier a commencé sa carrière de vulgarisateur au sein du *Magasin pittoresque*, il ne serait pas étonnant qu'il ait ici bénéficié de l'aide (monnayée ou non) de son ancien mentor Edouard Charton.

Tableau des dessinateurs et graveurs annoncés en couverture des tomes de *La Nature*		
Années	Dessinateurs	Graveurs
1873 semestre 2	« MM. Férat, Jahandier, Mesnel, A. Tissandier, etc. »	« Laplante, Etc. »

[18] Difficile de reproduire ici une illustration parlante : on pourra par exemple utiliser les outils du Cnum pour scruter l'exemple de la couverture de ce volume compilant les livraisons du premier semestre 1878 : http://cnum.cnam.fr/CGI/fpage.cgi?4KY28.10/3/100/432/8/417.

1874 s1 → 1879 s1	« MM. **Bonnafoux**, Férat, Gilbert, E. **Juillerat**, A. Tissandier, etc. »	« MM. **Blanadet**, **Dietrich**, **Morieu**, **Smeeton-Tilly**, **Pérot**, etc. »
1879 s2 → 1880 s1	« MM. Bonnafoux, Férat, **Giacomelli**, Gilbert, **Mesplès**, E. Juillerat, A. Tissandier, etc. »	*Id.*
1880 s2 [1880 s1 non utilisable] → 1882 s1	*Id.*	« MM. Blanadet, Dietrich, Morieu, Pérot, **L. Poyet** Smeeton-Tilly, etc. »
1882 s2 → 1883 s2	*Id.*	« MM. Blanadet, Dietrich, Morieu, Pérot, L. Poyet, **E. A. Tilly**, etc., etc. »
1884 s1 → 1904 s1	Plus aucune mention	Plus aucune mention

Assez étrangement, le dessinateur A.-L. Clément, bien plus productif que le peu présent Mesplès, n'est jamais signalé, alors que tous deux se spécialisent ici dans l'histoire naturelle ; un panorama un peu moins lacunaire des principaux illustrateurs exige de même que nous signalions l'omniprésence du graveur Henri Thiriat à compter du second semestre 1885. Ces diverses remarques ne permettant pas de mieux comprendre le fonctionnement du périodique il est plus constructif de répartir les illustrateurs de *La Nature* en trois catégories informelles que nous caractériserons ainsi : la famille, les grands dessinateurs (dont le nom est signalé dans la légende) et les employés réguliers (seule leur signature permet de les identifier).

La catégorie familiale se résume toute entière au seul Albert Tissandier. Frère de Gaston Tissandier, il joue deux rôles au sein de *La Nature* : en tant qu'employé régulier, il produit une quantité colossale de dessins, permettant véritablement au périodique de prendre son envol au cours des premières années ; en tant que grand dessinateur, il se spécialise dans l'image « d'après nature », dont il demeure le principal pourvoyeur au fil des décennies. Profitant des déplacements qu'il fait à l'étranger pour le compte de l'Etat français, il livre à *La Nature* des dessins de paysages exécutés en Amérique, en Inde, au Japon, en Chine, etc., son nom étant alors systématiquement signalé dans les légendes. Ce double statut le rend omniprésent dans les pages de *La Nature*. Au sens strict, les frères Tissandier sont le visage du périodique : si Gaston apparaît en tant que rédacteur en chef sur la couverture, son frère Albert en signe l'illustration iconique. Il est d'ailleurs probable que les inflexions romantiques de cette image trouvent leur origine dans les goûts esthétiques d'Albert Tissandier, qui possède un talent particulier pour les paysages sublimes, le gigantisme de la

nature se trouvant décuplé par la petitesse de la présence humaine qu'il ne manque jamais d'y inscrire. Sous les lettres stylisées formant le titre de *La Nature* figure par exemple un *steamer* s'éloignant, l'illustration que nous reproduisons ci-dessous à droite mettant quant à elle en scène un minuscule ballon se détachant d'un nuage dans le lointain (Fig. 4).

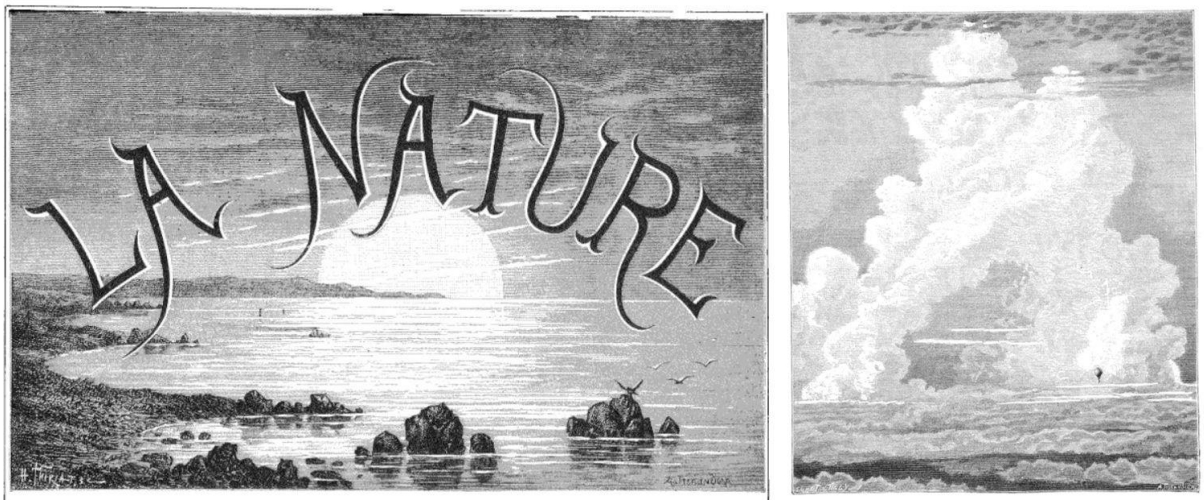

Fig. 4 – A gauche : tête de page (détail de la couverture de La Nature*) ; à droite : « « 3 / Ascension du 7 juillet 1878. -- Nuage de 1500 mètres de hauteur observé à l'altitude de 1200 mètres. (D'après nature, par Albert Tissandier) »* La Nature*, deuxième semestre 1878, p. 157. Crédits : Cnum.*

La seconde catégorie est celle des grands dessinateurs, dont *La Nature* signale toujours le nom en légende en insistant sur le caractère inédit de leur production ; outre le cas particulier d'Albert Tissandier, ils ne sont que trois à pouvoir prétendre à un tel statut[19] : Hector Giacomelli, qui livre 21 dessins de 1879 à 1886 ; Albert Robida, qui livre 61 dessins/planches de 1891 à 1905 ; et Henriot, qui livre 16 planches de 1898 à 1904, mais qui joue très clairement les doublures de Robida lorsque ce dernier est absent, les planches qu'il livre n'étant jamais signalées comme inédites[20]. Si *La Nature* ne met pas en concurrence ses grands dessinateurs, Giacomelli et Robida n'étant pas actifs à la même période, le périodique ne cherche pas non plus à multiplier les illustrations de grands artistes, l'objectif demeurant de maintenir principalement l'attention des lecteurs sur les rédacteurs, non les illustrateurs. Cela se traduit par l'intégration de Giacomelli au sein du système éditorial : si le premier

[19] Le graveur Poyet ou le dessinateur Gilbert, qui comptent plutôt parmi les employés réguliers, bénéficient par exemple très occasionnellement de ce statut, notamment lorsqu'ils livrent des compositions complexes. Mesplès, dont on aurait pu attendre qu'il soit traité comme Giacomelli, livre très peu de dessins, et les légendes ne le valorisent jamais.

[20] Nous dressons un petit catalogue illustré de la production de ces trois artistes en annexes ; la liste des illustrations signées Giacomelli est disponible ici : https://lasciem.hypotheses.org/221 ; pour Robida, se rendre à cette adresse : https://lasciem.hypotheses.org/219 ; pour Henriot, se rendre ici : https://lasciem.hypotheses.org/539.

dessin qu'il propose est gravé par Fortuné Méaulle, les 20 suivants le seront presque tous par Smitton-Tilly puis E. A. Tilly, graveurs attitrés de *La Nature*. Giacomelli peut cependant se prévaloir d'un régime d'exception, ses images bénéficiant souvent d'une pleine page, ce qui pose aussi la question de l'ordre dans les commandes : il y a de très fortes chances pour que, exceptionnellement ici, ce soit le rédacteur qui produise un texte accompagnant l'image.

Robida bénéficie aussi d'un régime d'exception, même s'il est moins flatteur : les premières vignettes qu'il propose servent à illustrer des articles dans le corps de la livraison mais il se voit très rapidement déplacé dans le supplément de *La Nature*, les *Nouvelles scientifiques*, où il publie des planches pleine page typiques de sa veine la plus fantasque[21] : refusant d'infléchir le ton de ses livraisons, *La Nature* n'a cependant pas voulu se priver d'un tel talent, d'où le choix stratégique de placer Robida à la lisière de *La Nature*, dans ses suppléments. Si elle ne constitue pas un fort argument de vente, la présence des grands dessinateurs n'en souligne pas moins une culture éditoriale du beau geste envers le lecteur.

Enfin, la troisième catégorie représente le cœur du titre : ce sont les employés réguliers. A tout point de vue l'équipe d'illustrateurs est stable, durable et complémentaire. Certains graveurs se passent de dessinateurs (Poyet, Pérot, Morieu), d'autres sont presque intégralement au service des dessinateurs, Albert Tissandier étant majoritairement gravé par Smeeton-Tilly puis Henri Thiriat. Les spécialités thématiques existent sans être exclusives, Louis Poyet se spécialisant notamment dans les objets mécaniques, mais il est plus efficace de considérer les employés réguliers par niveaux de rendement : indubitablement, l'identité visuelle de *La Nature* repose sur Albert Tissandier, Smeeton-Tilly, Thiriat et Poyet, dont il faudrait quantifier la production, tant elle paraît importante. Cela pose la question de l'exclusivité éventuelle des contrats passés avec le périodique : dans quelle mesure certains ateliers de gravure lui étaient-ils dévolus ? Poyet par exemple ne grave pour aucun concurrent, à l'exception seule de l'illustration ornant la couverture de *La Vie scientifique* en 1895 : son directeur, Max de Nansouty, aura de toute évidence voulu frapper fort en obtenant cette image de l'un des graveurs iconiques de *La Nature*.

L'ensemble des illustrateurs de *La Nature* participent à la remarquable homogénéité graphique du titre. Il est frappant de constater que jamais Gaston Tissandier n'interdit la reproduction des textes ou illustrations : à quoi bon, quand on voit à quel point les signatures suffisent à assurer la propriété du périodique. Ces dernières constituent l'équivalent de nos *copyrights* et *watermarks* contemporains, le nom du périodique venant aussi parfois s'inscrire

[21] Pour consulter des exemples, voir note précédente.

directement dans le cadre des illustrations. Lorsqu'il grave par exemple un modèle de machine à composer, Poyet y inclut malicieusement le nom de *La Nature* ; ailleurs, Thiriat grave la photographie d'une femme souffrant de dermographisme : voici que le dos de la patiente devient prétexte à reproduire la typographie du frontispice (Fig. 5). L'image convoque un merveilleux scientifique trouble et complexe : l'esthétisation de la pose et l'érotisme du dos nu croisent la question médicale des affections de la peau et de l'exploitation publicitaire/commerciale des corps, l'ensemble se situant à mi-chemin entre la foire et l'hôpital. Au bout du compte, on ne sait plus très bien si les lettres de « *La Nature* » disent la propriété du périodique sur l'image ou sur la femme. Intrigante et dégradante (chose rare pour *La Nature*), cette variation involontaire du *Cachet d'onyx* de Barbey illustre parfaitement la puissance humiliante du titre sur la concurrence. Peu importe l'identité de l'illustrateur, les signatures dans leur ensemble forment au bout du compte une seule et même empreinte : celle, merveilleuse, de *La Nature*.

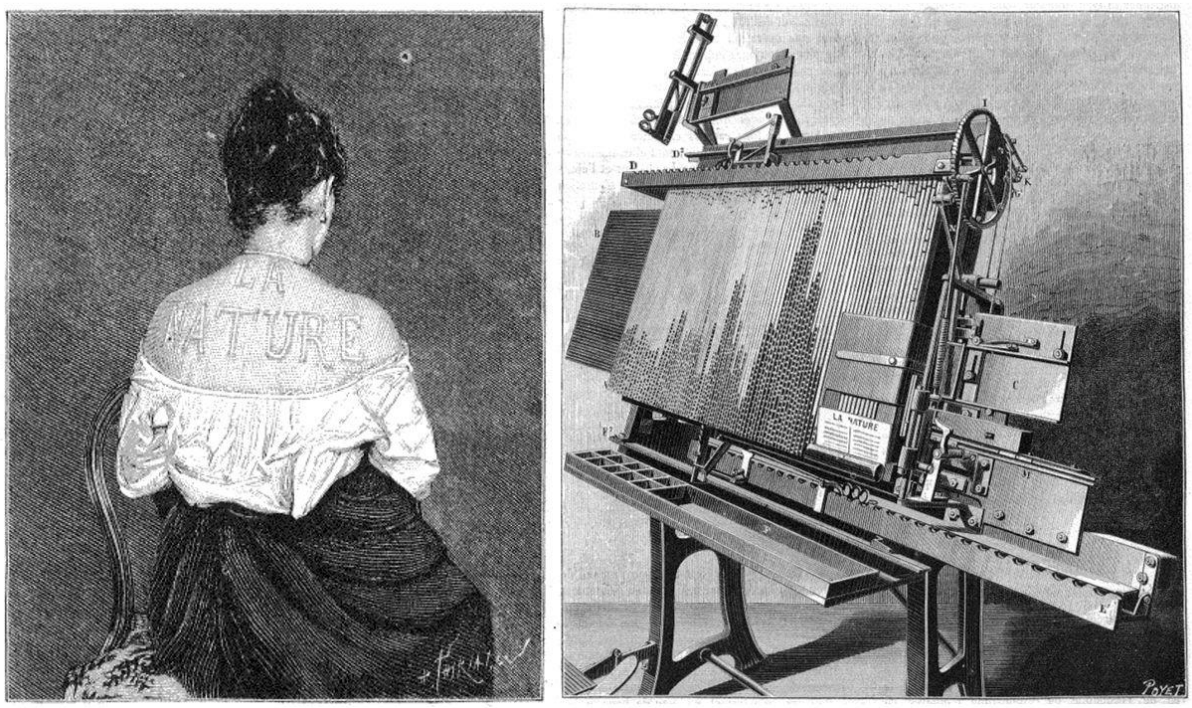

Fig. 5 – A gauche : « Phénomène de l'autographisme. Expérience spécialement exécutée pour La Nature *sur une malade de M. le Dr Mesmet. (Fac-similé d'une photographie) »,* La Nature*, premier semestre 1890, p. 401 ; à droite : « Machine à composer et à distribuer de M. Alex. Lagerman. – Mécanisme du dernier type »,* La Nature*, premier semestre 1885, p. 329. Crédits : Cnum*

En maîtrisant parfaitement le principe de l'encyclopédisme aléatoire et en lui adjoignant un système iconographique hors pair, *La Nature* ouvre l'accès à un univers où l'acquisition des savoirs passe nécessairement par la mise en œuvre de l'imagination : pour apprendre, il faut rêver. La cohérence de la démarche repose sur le principe de confiance et

de réciprocité, que le périodique entretient infailliblement : confiance du lecteur dans les équipes de rédacteurs et illustrateurs, mais aussi confiance du vulgarisateur dans son lecteur, à qui il propose de découvrir les collections et recherches de ses collaborateurs et amis. Au sein de ce dispositif bienveillant, le merveilleux de la gravure réside dans le fait qu'un même procédé n'implique pas toujours la même observation, les légendes encourageant le lecteur à confronter l'illustration à un modèle original dont il sait qu'il existe, mais auquel il n'aura jamais accès. Sources de fantasmes visuels et sociologiques, les gravures de *La Nature* contribuent donc directement à inspirer confiance au lecteur car elles l'autorisent à se perdre dans le merveilleux scientifique sans craindre de tomber sous l'emprise de charlatans.

C'est là que se situe peut-être la grande différence entre *La Nature* et le *Magasin pittoresque* : si Gaston Tissandier reprend à son compte le saint-simonisme d'Edouard Charton, il renoue aussi avec une approche plus ancienne du savoir, son usage de l'encyclopédisme aléatoire révélant parfois un goût pour une polymathie toute humaniste, les savoirs nobles et triviaux se partageant en bonne société et dans une bonne humeur souvent plus facétieuse que dans le *Magasin pittoresque*. Autrement dit, d'un point de vue esthétique – certaines images que nous avons étudiées l'attestent –, *La Nature* n'a pas de scrupules à troquer parfois le pittoresque pour la truculence, ce qui lui permet de colorer son merveilleux scientifique de toutes les nuances de la fantasmagorie.