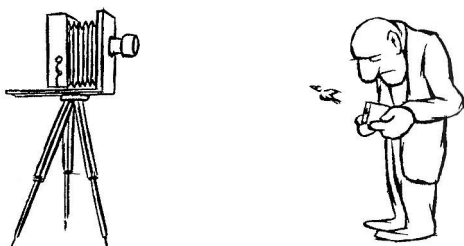


**« PHOTOGRAPHIEZ-NOUS, IL EN RESTERA  
TOUJOURS QUELQUE CHOSE... »<sup>1</sup>**

Marie DELÉPINE



**Fig. 1** : Chaval, *Paris Match* (n° 598), 24.09.1960.

Dans le dessin ci-dessus, Chaval « croque » une scène pittoresque du quotidien et l'on est ici plus proche du *cartoon* et du dessin d'humour que de la caricature politique. Il s'agit d'une satire douce amère teintée de sur-réalisme, d'un « instantané » ironisant autour d'une leçon de photographie :

---

<sup>1</sup> Ce titre s'inspire d'une série de dessins d'Yvan Le Louarn dit Chaval (1915-1968) publiés dans *Paris Match* le 24 septembre 1960 : « Photographiez, il en restera toujours quelque chose ». Cf. *Chaval – Dessins parus dans Paris Match (1951-1967)* – Collection "La Bibliothèque du dessinateur", Le Cherche Midi, Paris, 2009, pp. 112-115. Rappelons qu'à cette époque, *Paris Match* accueillait dans ses pages de nombreuses caricatures. D'autres grandes signatures du dessin de presse y firent leurs débuts professionnels : Bosc, Sempé, Trez, Gébé, Cabu ou encore Siné. La politique éditoriale de cet hebdomadaire n'a donc pas toujours été autant axée sur la photographie qu'aujourd'hui : « *le poids des mots, le choc des photos* ».

« Attention, souriez, le petit oiseau va sortir ! » Cet exemple témoigne pourtant d'un sens aigu de l'observation, une qualité commune à ces artisans du visuel que sont les photographes et les caricaturistes. Arroseur arrosé, le photographe est esquissé de façon minimaliste et quelques traits de crayon suffisent à le transformer en archétype intemporel. Dans les faits, le personnage du photographe est souvent apparu sous la plume des dessinateurs. Ce fut le cas au XIX<sup>e</sup> siècle, mais également tout au long du XX<sup>e</sup>.

Se livrant à des clins d'œil, les caricaturistes ont d'abord fait référence à de grands précurseurs comme Honoré Daumier. Aujourd'hui encore, à l'heure de l'appareil numérique et de la miniaturisation, il n'est pas rare, dans les dessins, de retrouver un photographe associé à un appareil à tambour et à soufflets monté sur trépied. L'ustensile est désuet, c'est celui du photographe itinérant qui, jadis, arpenteait les campagnes. Comme le chevalet ou la palette du peintre, cet objet semble un attribut indissociable du métier de photographe. Notons ici que les dessins sur les petits métiers sont un motif classique de la satire graphique. Comme le peintre ou le musicien, le photographe exerce un métier à mi-chemin entre l'art et l'artisanat et la plupart des incursions caricaturales dans l'atelier (ou le studio) de ces professionnels ont pour thème les affres de créateurs tiraillés entre leurs prétentions artistiques et des réalités plus alimentaires.

En matière de continuité, la chambre photographique, l'autre nom de l'appareil des photographes du XIX<sup>e</sup> siècle, était l'héritier de la *camera obscura* en usage dans les ateliers des peintres de la Renaissance, un procédé inspiré des observations faites par Aristote dans l'Antiquité lors de l'observation des éclipses. Il n'est donc pas surprenant – consciemment ou non – que l'appareil version XIX<sup>e</sup> siècle réapparaisse dans les dessins contemporains. Il renoue en effet avec les fondamentaux de la photographie et offre l'avantage d'identifier rapidement le sujet. Par le biais de l'anachronisme, il permet aussi de jeter un pont vers le passé en évoquant les débuts de la photographie et l'évolution de ses techniques.

En réalité, l'intérêt des dessinateurs pour les photographes n'a rien de fortuit. Partageant le même « créneau » iconographique, les dessinateurs ne restèrent pas indifférents à cet autre regard porté sur le réel. Ajoutons que c'est toujours le cas actuellement...

## Photographie et caricature : des débuts difficiles

L'arrivée des deux supports dans les médias est liée dans le temps. En outre, elle se produit à une époque où le vecteur commun – la presse écrite – connaissait un essor considérable. En cela, la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle fut une étape essentielle. Pour des raisons techniques d'exécution, de reproduction et de diffusion, la satire graphique prit quelques longueurs d'avance, mais les deux supports se sont vite retrouvés en situation de concurrence. Parmi les « longueurs d'avance » dont bénéficiait la caricature, rappelons l'invention de la lithographie par Aloys Senefelder (1771-1834) à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : un motif exécuté au crayon gras sur une pierre calcaire pouvait ensuite être imprimé à plusieurs centaines d'exemplaires ! A Paris, la lithographie eut son âge d'or sous la Monarchie de Juillet (1830-1848). En plus des caricatures publiées dans la *Caricature* ou le *Charivari*, la lithographie d'actualité connut une production pléthorique. Ici, on se doit aussi d'évoquer l'importance de la couleur. Au-delà du simple « badigeonnage » des plaques photographiques, il fut techniquement possible, dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, de réaliser des photographies polychromes. Mais, alors que les caricaturistes recouraient depuis longtemps à la couleur, ces photographies ne pouvaient pas encore (techniquement) être reproduites dans les journaux. A ce propos, il est amusant de noter qu'on a assisté, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, au phénomène inverse. Depuis une dizaine d'années, les dessins de Plantu publiés dans *Le Monde* paraissent en couleur alors que, depuis la Seconde Guerre mondiale, le noir et blanc était plutôt de rigueur en matière de dessins de presse.

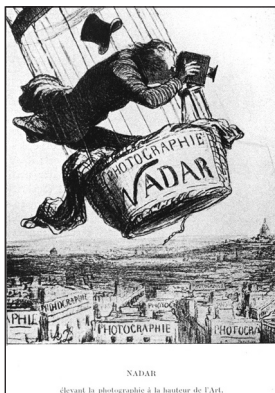
La rivalité entre photographie et caricature se fit d'abord sentir au niveau du portrait. La première livrant une représentation fidèle des personnalités, elle amena à regarder d'un autre œil les *charges* graphiques. Les conséquences de l'invention de la photographie sur le travail des caricaturistes sont indéniables<sup>2</sup>. A l'heure de la révolution industrielle, la photographie entra, avec les négatifs (les calotypes d'Henry Fox Talbot) dans l'ère de la reproductibilité massive. Dans le même temps, les visées artistiques des photographes s'affirmèrent peu à peu. Ainsi, les considérations esthétiques, l'opposition art / production de masse intervinrent très tôt dans les débats ; ceci bien avant

---

<sup>2</sup> Dans un premier temps et durant une bonne partie du XIX<sup>e</sup> siècle, la photographie se vit réduite à des fins utilitaires (le portrait, l'illustration de travaux scientifiques). Vint ensuite le documentaire. On l'ignore souvent, mais la Guerre de Crimée (1854-1856) – avec les épreuves sur papier salé de Robert Fenton – constitua le premier reportage de guerre en images

le *Pop Art* et les œuvres d'Andy Warhol. De leur côté, les dessinateurs furent amenés à s'interroger sur leur conception du métier et sur leurs pratiques. Tournant le dos aux évocations réalistes, ils renouvelèrent totalement leur approche de l'actualité.

A la fois caricaturiste et photographe, Nadar (1820-1910) fait souvent figure de cas d'école ; son nom est cité dès que l'on associe caricature et photographie. Témoin de son temps, il fixa les traits de nombreuses célébrités de la vie parisienne. Passant du portrait-charge au portrait photographique, ce touche-à-tout concilia les deux regards. Mais ce furent surtout sa personnalité, sa curiosité pour les innovations et sa longévité qui lui permirent de passer de l'un à l'autre<sup>3</sup>. En fait, ce fut davantage un changement de support qu'une complémentarité, et tous les dessinateurs ne changèrent pas de métier lorsque la photographie pointa le bout de son objectif.



**Fig. 2 :** Honoré Daumier, « Nadar élevant la photographie à la hauteur de l'Art », *Le Boulevard*, 25.05.1862.



**Fig. 3 :** Alfred Grévin, « Nadar le grand », *Le Journal amusant*, 1861.



**Fig. 4 :** André Gill, « Nadar », *La Lune*, 02.06.1867. (cf. également cahier couleur 1, planche V)

<sup>3</sup> Gaspard-Félix Tournachon, caricaturiste, photographe et aéronaute. En 1858, il réalisa la première photographie aérienne de Paris à partir d'un « vol catif à 80 mètres d'altitude ». Son étiquette de dilettante lui a souvent nuï, mais il photographia Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Sarah Bernhardt etc. Il ouvrit un studio rue Saint Lazare, puis boulevard des Capucines. Voir sa « Galerie des gens de lettres » et le « Panthéon Nadar » paru en 1854. Cf. aussi « Nadar », un article de Jean-Marc Pau sur le site de Guillaume Doizy, [www.caricaturesetcartoon.com](http://www.caricaturesetcartoon.com).

Dans un premier temps, l'extraordinaire succès rencontré par la photographie provoqua une « levée de crayons » et beaucoup de caricaturistes se mirent à « égratigner » ce nouveau moyen d'expression visuel. Étaient-ils jaloux de voir se généraliser un procédé qui permettait de reproduire la nature sans (apparemment) exiger de talents artistiques particuliers ? Sûrement, en tout cas, ils en furent irrités et inquiets. Aux débuts de la photographie, beaucoup virent dans cette nouvelle pratique un moyen facile de gagner de l'argent. Les dessinateurs ironisaient sur le fait que la seule qualité de ces photographes opportunistes résidait dans leur constitution robuste et dans leur force physique, celle nécessaire pour porter leur appareil !

Parallèlement, un autre reproche se faisait jour : la vassalisation d'une technique confortant la classe dirigeante dans une autosatisfaction déjà consommée. Après la Commune, une bourgeoisie intellectuelle d'avocats, de professeurs et de fonctionnaires entra dans la sphère du pouvoir. C'est dans ce climat social que la photographie prit son essor en confortant la soif de reconnaissance des nouveaux dignitaires. Ces derniers se faisaient volontiers portraiturer et, en 1853, André Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) lança le portrait « carte de visite » qui permettait aux petits bourgeois d'avoir leur image à petit prix et d'asseoir leur dignité en possédant l'équivalent de la galerie des ancêtres des aristocrates de l'Ancien Régime. Dans ce contexte, citons Charles Baudelaire : « [...] la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s'empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil<sup>4</sup> ». En quête de respectabilité ou d'une immortalité aussi relative que dérisoire, petits et grands bourgeois se sont ainsi bousculés durant des décennies dans les studios des grands boulevards pour « se faire tirer le portrait ». Dénonçant des poses suffisantes, les caricaturistes revendiquaient leur fonction subversive. Faisant fi des effets de mode, ils se proclamèrent comme les garants d'une critique sociale jugée salutaire.

Dans les faits, cette confrontation des images n'eut pas seulement des conséquences négatives. Pendant que les caricaturistes exploraient d'autres pistes en matière de satire, certains photographes envisageaient un statut plus artistique. De multiples enjeux se profilaient. Dans les deux cas, il s'agissait d'une sorte de « nouvelle donne ». Au-delà de la révolution visuelle que

---

<sup>4</sup> Charles Baudelaire : « Le Salon de 1859 – Le public moderne et la photographie », *Écrits esthétiques*, Folio n° 1773, Paris, 1986, pp. 285-291, ici p. 289.

constitua l'apparition de la photographie, l'évolution était, d'un point de vue pictural, en marche depuis quelques temps : l'impressionnisme, le recours à la lumière naturelle et, plus tard, le glissement vers l'abstraction.



**Fig. 5 :** Abel Faivre, « La dernière épreuve », *Les Maîtres de la caricature*, Paris, 1902.



**Fig. 6 :** Honoré Daumier, « Les bon bourgeois - Position réputée la plus commode pour avoir un joli portrait au Daguerrréotype », *Le Charivari*, 24.07.1847. (cf. également cahier couleur 1, planche V)

Dans ce contexte esthétique, comment les caricaturistes réussirent-ils à se démarquer face à un public avide d'images ? Comment interpréter le réel, alors que la perception collective de ce dernier connaissait un profond changement et que la question de la *mimesis* refaisait surface ? Face à l'arrivée de ces autres passeurs d'images fixes, les dessinateurs de presse se virent contraints d'envisager d'autres perspectives. Si, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les peintres entretenaient eux aussi des relations difficiles avec la photographie, le duel avec les photographes s'avéra d'autant plus délicat pour les caricaturistes. Le choix des sujets, la façon de les traiter ou la censure n'étaient plus les seuls écueils. En fait, tout le rapport au réel s'en trouvait bouleversé. En matière de statut, on comprend mieux que les

termes de « journaliste » ou de « journaliste-dessinateur » fassent désormais l'unanimité des professionnels du dessin de presse. Après l'émergence de la photographie, les dessinateurs de presse ne se contentèrent plus de jouer le rôle d'incorrigibles trublions de l'actualité. Peu à peu, ils se transformèrent en professionnels de l'analyse politique et l'association des deux facettes du métier permit d'opérer une mutation qui assura le salut du genre. Aujourd'hui, alors que les images sont omniprésentes et que le nombre des supports (télévision, vidéo, Internet) n'a fait que s'accroître, c'est ce savant dosage entre information, réflexion et dérision qui fait toujours la force de la satire graphique.

### Des tableaux d'histoire à la photographie de presse

La photographie n'influa pas uniquement sur le rapport au visuel, elle modifia considérablement la transmission des faits historiques<sup>5</sup>. Jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, c'était à la peinture d'histoire que revenait le rôle de relater les faits importants ; ceci avec un retard de plusieurs décennies ou de plusieurs siècles. Ces représentations grandiloquentes étaient destinées à mettre en scène des victoires, à glorifier des héros et à enjoliver les événements *a posteriori*. Le XIX<sup>e</sup> siècle ajouta la notion de simultanéité potentielle de l'information, une simultanéité que les journaux étaient plus à même de garantir grâce aux progrès des moyens de transport et de communication. La photographie participa largement à la médiatisation historique. Par le biais de la presse illustrée, l'opinion publique s'impliqua davantage dans les processus historiques et les événements devinrent accessibles à un public éloigné du théâtre des opérations. Selon Gisèle Freund : « L'introduction de la photo dans la presse [...] change la vision des masses. Jusqu'alors, l'homme ordinaire ne pouvait visualiser que les événements qui se passaient tout près de lui, dans sa rue, dans son village. Avec la photographie, une fenêtre s'ouvre sur le monde<sup>6</sup> ». L'exposé en images des faits devint un objet de réflexion

---

<sup>5</sup> La peinture historique est un genre pictural s'inspirant de l'histoire chrétienne, antique, de la mythologie ou d'événements plus récents. Au XVII<sup>e</sup> siècle, elle était considérée comme majeure dans la hiérarchie des genres picturaux. Jugée trop académique, elle s'essouffla au XIX<sup>e</sup> siècle avec l'émergence des scènes de genre et des paysages.

<sup>6</sup> Gisèle Freund : *Photographie et société*, Points Seuil, Paris, 1974, p. 102. Notons qu'il s'agissait d'une première étape vers le « village planétaire » dont on parle depuis l'avènement d'Internet.

et de discussion presque immédiat. Pour ce qui est d'une immédiateté plus complète, il faudra attendre d'autres évolutions technologiques (l'autotypie, le bélinographe<sup>7</sup>) pour que les événements puissent être montrés avec des images prises sur le vif. Ce n'est qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle que la presse anglo-saxonne recourut aux photographies pour illustrer exclusivement ses publications<sup>8</sup>. Comparées à des tableaux réalisés sur commande, les photographies semblaient plus impartiales. Au début, l'argument était imparable. Il expliqua longtemps l'intérêt suscité par les reportages photographiques. Mais les images photographiques s'avèrent aussi trompeuses et manipulables. Dès Robert Fenton et son documentaire sur la Guerre de Crimée (1854-1856), des mises en scène furent organisées pour surmonter l'impossibilité technique d'être présent sur le front au moment des combats. Il s'agissait de reconstitutions, d'une version revisitée de la réalité.

Par la suite, des commentaires abusifs utilisés comme légendes, des montages et des retouches firent leur apparition et la photographie devint une alliée de la propagande de masse<sup>9</sup>. Citons l'exemple d'une photographie de 1913. Elle montrait les vainqueurs d'un concours hippique arborant fièrement leurs trophées. Pendant la Première Guerre mondiale, cette image fut diffusée par les autorités russes pour attester des pillages auxquels se livrait l'armée allemande. La légende modifiait le contexte et le public avait été effacé après retouches<sup>10</sup>. Longtemps perçue comme un document iconographique, la photographie d'actualité s'était transformée, en un quart de siècle, en un moyen d'information reconnu. Dans le même temps, en marge du simple récit des événements, elle n'était plus seulement – comme la qualifiait

---

<sup>7</sup> L'autotypie date des années 1880, c'est un procédé de reproduction inventé par Meisenbach. Passée à travers un écran tramé, une photographie se retrouvait divisée en une multitude de points. Le cliché obtenu, on pouvait le mettre sous presse et l'associer à un texte. Inventé par Bélin en 1907, le bélinographe permettait la transmission à distance de textes, mais aussi de photographies. Il sera utilisé par les reporters de presse jusqu'au milieu des années soixante du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>8</sup> Le *Daily Mirror* en Angleterre à partir de 1904 et l'*Illustrated Daily News* à New-York en 1919. Cf. Gisèle Freund, *Photographie et société*, op. cit., p. 102. Il s'agit de quotidiens. Disposant de plus de temps pour la publication, quelques hebdomadaires s'étaient précédemment lancés dans l'aventure photographique.

<sup>9</sup> Cf. l'article d'Ulrich Keller dans le catalogue de l'exposition du Jeu de Paume « L'Événement : les images comme acteurs de l'Histoire », Paris, Hazan, 2007, pp. 28-49 et Fabrice d'Almeida, *Images et propagande*, Collection XX<sup>e</sup> siècle, Casterman-Giunti, Firenze, 1995.

<sup>10</sup> Cf. Fabrice d'Almeida, *Images et propagande*, op. cit., p. 20.



Baudelaire en 1859 – « la fidèle servante des arts et des sciences<sup>11</sup> ». Désormais, elle détournait, à l'occasion, l'information brute et « servait » le message des politiques. Mais cette remarque ne vaut-elle pas pour la plupart des supports visuels ? Ce fut le cas des affiches, mais également celui du dessin de presse. Comme le rappelle Gisèle Freund : « Le monde en images est façonné d'après les intérêts de ceux qui sont les propriétaires de la presse : l'industrie, la finance, les gouvernements<sup>12</sup> ». Pour ce qui est de la photographie, une différence majeure la distingue des autres images fixes. Elle réside, une fois encore, dans le crédit de véracité accordé à ce que l'on voit, cette illusion du réel à laquelle toute photographie confronte celui qui la regarde. Les politiques tirèrent très tôt parti de cet avantage.

L'opinion publique a, entre temps, développé un esprit critique, une méfiance face aux thèses développées par les grandes idéologies du XX<sup>e</sup> siècle. Parallèlement, elle s'est également familiarisée avec les images ; elle a été sensibilisée aux possibilités techniques de ces dernières<sup>13</sup>. Depuis la Seconde Guerre mondiale, on a assisté à une accélération du phénomène. Devenus des images d'archives, les films et les photographies se sont emmagasinés dans notre mémoire. Dans un livre intitulé *Les poignées de main du XX<sup>e</sup> siècle*, Françoise Passera observe que : « L'image fige l'histoire [...], celle des hommes politiques, des artistes, des sportifs, des aventuriers, des soldats... Et par la même occasion, nous rappelle aussi notre propre histoire<sup>14</sup> ». Expérience collective et expérience individuelle sont mêlées. Certains se souviennent avec précision de ce qu'ils faisaient en découvrant les images de l'attentat contre J.F. Kennedy en 1963, celles des premiers pas sur la lune de Neil Armstrong en 1969 et, pour d'autres, celles de la chute du Mur de Berlin en 1989 ou de l'effondrement du *Wall trade center* en 2001.

---

<sup>11</sup> Cf. Charles Baudelaire : « Le Salon de 1859 - Le public moderne et la photographie », *op. cit.*, p. 290. La photographie a depuis gagné en autonomie et ne fait plus figure de servante. C'est également le cas sur le plan artistique. Aujourd'hui, plus personne ne disputerait à la photographie son statut d'art à part entière. Notons que la classification officielle des arts ne la prend pas en compte : le cinéma est le 7<sup>ème</sup> art, la bande dessinée le 9<sup>ème</sup>. Quant au 8<sup>ème</sup>, il semblerait que ce soit la télévision.

<sup>12</sup> Gisèle Freund, *Photographie et société*, *op. cit.*, p. 102.

<sup>13</sup> Notons l'importance de la pédagogie et de la didactique des images. Rappelons, par exemple, la place accordée à celle-ci aujourd'hui dans les programmes scolaires et le rôle du CLEMI (Centre de liaison de l'enseignement et des médias d'information), une institution qui, depuis 1983, a pour mission d'apprendre aux élèves une pratique citoyenne des médias.

<sup>14</sup> Françoise Passera, *Les poignées de mains du XX<sup>e</sup> siècle*, éditions du Mémorial, Caen, 2000, p. 2.

A l'heure du virtuel, du spot publicitaire et des informations diffusées en boucle sur les chaînes de télévision, d'autres facteurs interviennent dans le processus de réception. Il est difficile de faire le tri et de hiérarchiser cette vague déferlante d'images à laquelle nous soumet l'actualité ; on assiste parfois à un phénomène de saturation. Alors que certaines images stigmatisées la veille sont remplacées par d'autres, retenons-nous celles qui comptent vraiment ? Livrées « clé en main » – mais par qui et selon quels critères ? –, ces images n'en occultent-elles pas d'autres davantage porteuses de sens ? Ajoutons que – *via* les téléphones portables – tout le monde ou presque détient désormais en permanence un appareil photo sur soi ! En un mot, si l'œil du public s'est aguéri, le flux continu des images et des informations s'est accru et a suscité de nouvelles interrogations.

Dans un tel contexte, le rôle des caricaturistes a naturellement pris d'autres accents. Si les dessins de presse participent, eux-aussi, au grand « brassage » médiatique auquel nous confronte quotidiennement l'actualité, s'ils constituent des images parmi d'autres, ils sont pourtant réalisés *a posteriori* et résultent – contrairement aux photographies prises sur le vif – d'une analyse et d'un commentaire plus distancié. En outre, face à l'inflation des sujets, chaque dessinateur opère des choix et fait le tri parmi les événements à traiter. Au gré de ses centres d'intérêts, de ses engagements ou de ses agacements, il nous propose sa propre sélection. Et puis, du point de vue de la réception du visuel, les deux supports graphiques ne s'appuient pas tout à fait sur les mêmes grilles de lecture et ne produisent pas les mêmes effets. Sans parler de l'aspect purement quantitatif : les caricatures sont moins nombreuses dans les journaux qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle alors que les photographies sont omniprésentes. Le débat sur les relations entre caricature et photographie est donc loin d'être clos. En la matière, l'évolution mérite d'être suivie de près.

Paris