



HAL
open science

Caricaturistes et photographes, Bataille autour du réel (1840-1900).

Agnès Sandras-Fraysse, Henri Viltard

► **To cite this version:**

Agnès Sandras-Fraysse, Henri Viltard. Caricaturistes et photographes, Bataille autour du réel (1840-1900).. Daniel Fabre; Marie Scarpa. Le moment réaliste, un tournant de l'ethnologie, Presses universitaires de Nancy, 2017, EthnocritiqueS, 2814303082. halshs-03411636

HAL Id: halshs-03411636

<https://shs.hal.science/halshs-03411636>

Submitted on 2 Nov 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.

Agnès Sandras-Fraysse

Henri Viltard

Caricaturistes et photographes,

Bataille autour du réel (1840-1900).

Dans *Quand j'étais photographe*, paru en 1900, Nadar se souvient de ses débuts de daguerréotypiste. L'ouvrage analyse notamment le regard des caricaturistes sur les premiers photographes :

« On peut dire, en la langue moderne, qu'une chose est « lancée » quand la caricature s'en avise et y touche. Parmi tous ses autres rôles – très essentiels –, la caricature tient aujourd'hui celui du personnage antique qui persiflait et huait derrière le char de triomphe. Elle est la suprême consécration de toute gloire.

L'heure avait sonné où la photographie ne pouvait plus lui échapper. Pas un coin de journal à images où l'impertinent crayon ne s'occupât des nôtres. Inutile de dire que tous ces jeux ne pouvaient être et n'étaient que bienveillants. Rien *contre*, tout *sur*.

C'est ainsi que dans le foisonnement sans paix ni trêve de son œuvre quotidienne, le plus grand de nos athlètes, génie démesuré, éclatant comme le Benvenuto jusque dans la menuaille la plus frivole, Daumier sculptait couramment sur les pierres lithographiques du *Charivari* les scènes variées de nos ateliers. »¹

L'octogénaire ne choisit pas ses mots au hasard : Daumier ne *charge* pas le photographe mais « *sculpte des scènes* ». Caricaturiste *et* photographe, Nadar était bien placé pour percevoir les visées communes aux deux arts. Mais sa double appartenance le rendait sans doute indulgent lorsqu'il déclarait « rien *contre*, tout *sur*. » En effet, les rapports des caricaturistes et des photographes ont pour le moins été ambivalents. Les uns comme les autres, en quête de légitimité artistique, ont revendiqué le monopole de la ressemblance, de l'identité mais aussi du mouvement, ce qui les a conduits à se disputer de nouveaux territoires au détriment d'artistes consacrés, les peintres. Il nous a donc semblé intéressant d'aborder la question des relations entre art et photographie, par le biais des caricatures : employées aujourd'hui de manière illustrative ces images, en étroite dialogue avec les écrits théoriques de leur époque, bataillaient pour ou contre la photographie.

¹ NADAR, *Quand j'étais photographe*, Babel, Actes Sud, Paris, 1998 (1900), pp. 101-102.

I/ CARICATURE ET PHOTOGRAPHIE : LE COMBAT DES ARTS MINEURS.

1/ Le difficile parcours de légitimation

L'histoire de la photographie se confond avec son accession à la reconnaissance artistique. Elle se heurte dès son invention aux critères en vigueur qui fondent la valeur artistique de la peinture. Le discours à l'Académie des sciences prononcé par François Arago, en 1839, fait explicitement du daguerréotype une machine prête à l'emploi, ne nécessitant aucune connaissance scientifique ou artistique.² Les photographes valoriseront leur affranchissement de la matière – ils dessinent avec la lumière – mais aussi leur capacité à intervenir de façon créative au sein même du processus mécanique. Peintres et caricaturistes s'acharneront alors à mettre en valeur le côté technique, chimique et mécanique de l'appareil. Les caricaturistes ont en effet souffert d'un déficit de reconnaissance, leur pratique satirique vouée à une actualité politique, mondaine, ou artistique, ayant longtemps été placée au bas de l'échelle des genres artistiques. L'intérêt porté à ce genre par des écrivains comme Champfleury ou Baudelaire lui donnera une nouvelle lisibilité.³ Sa consécration est liée à la légitimation rapide de la photographie qui bénéficie d'un effet de nouveauté. La théorisation précise et immédiate de ses enjeux et implications esthétiques, de ses rapports et limites avec les autres arts, correspond à l'effort énergétique déployé par les photographes afin de s'assurer une reconnaissance symbolique qui va souvent de pair avec la réussite sociale et économique. Alors qu'il faut attendre 1907 pour voir naître le premier Salon des Humoristes,⁴ les photographes désertent rapidement les sections « produit de l'industrie » des expositions universelles pour fonder, dès 1855,⁵ des lieux d'exposition spécifiques. Une presse spécialisée, comme *La Lumière* ou *Le Photographe*, apparaît rapidement : les procédés d'imprimerie ne permettant pas encore la reproduction des clichés, ces journaux s'orientent

² ARAGO, Dominique-François, *Le Daguerreotype*, La Rochelle, Rumeur des Âges, 2005, p. 43 (*Rapport de M. Arago sur le daguerreotype, lu à la séance de la Chambre des députés le 3 juillet 1839 et à l'Académie des Sciences, séance du 19 août*, Paris, Bachelier, 1839).

³ Champfleury publie ses premiers travaux sur la caricature et l'imagerie populaire en 1869 et le sixième volume de son *Histoire de la caricature* paraît en 1888. Sur les relations entre les deux hommes, voir PICHOS, Claude, « Champfleury et Baudelaire » dans LACAMBRE (Geneviève et Jean), *Champfleury, son regard et celui de Baudelaire*, Textes choisis et présentés, suivi de *L'Amitié de Baudelaire et de Champfleury*, Claude PICHOS, Paris, éd. Hermann, 1990, pp. 230-243.

⁴ Afin de subvenir aux artistes nécessiteux et à leurs familles, les humoristes commencent dès 1896 à organiser des bals, des défilés carnavalesques et des tombolas. La Société des Dessinateurs Humoristes est créée en 1905. On peut lire ses objectifs et statuts dans *L'Echo de Montmartre, Organe officiel Littéraire artistique de la ville de Montmartre*, dir. Joseph Leroux, n° 4, 17 mai 1905. Le Salon des humoristes aura lieu au Palais des Glaces, puis rue de la Boétie, à partir de 1907, à l'initiative de Félix Juven, directeur du journal *Le Rire*. En 1910, la création de la Société des Artistes Humoriste, dirigée par Abel Faivre, fait concurrence à la première association et organise un Salon parallèle durant trois ans. Les deux associations fusionnent finalement en 1915 et le Salon des humoristes se poursuivra jusqu'en mars 1968.

⁵ Du 1^{er} au 15 août 1855 a lieu la première exposition de la Société française de photographie.

vers des réflexions théoriques qui confortent leur légitimité, à la différence des illustrés humoristiques qui se cantonnent au côté récréatif et charivarique (*La Caricature, Le Charivari*, etc.). Ernest Lacan s'enorgueillit par exemple, dans *La Lumière* du 18 décembre 1852, de la place rapidement conquise par la photographie : « Où que vous portiez vos yeux, vous lisez : *Photographie, Daguerrotypie, Portraits !* Il y a même, et cela eut semblé peut-être incroyable il y a deux ans ; – il y a un journal traitant spécialement de la photographie, qui se nomme *La Lumière*, – et qui, (disons-le tout bas) fait d'assez bonnes affaires, à ce qu'il paraît. »⁶

La prétention des photographes à une reconnaissance aussi rapide ne pouvait qu'attirer l'attention des caricaturistes. Nadar soutient la cause de la photographie avec deux premiers dessins datés de 1857 : l'appareil photographique monté sur son trépied, prend la forme d'une femme respectable, coiffée d'un fichu, qui sollicite son entrée à l'exposition des Beaux-Arts. Dans la seconde image, l'ingrate Peinture, au visage symbolisé par une palette, botte le derrière de la Photographie à qui, pourtant, elle « doit tant ». Deux ans plus tard, Nadar peut s'exclamer « enfin ! » car les allégories de la Peinture et de la Photographie se donnent la main.⁷ En 1861, la palette estampillée « Darjou » et l'appareil signé « Nadar » se font même des politesses à l'entrée de l'exposition.⁸ Inversement, dans les charges accompagnant sa célèbre diatribe intitulée « À bas la photographie !!! », ⁹ Marcelin s'élève contre cette trop rapide légitimation en la comparant à l'ascension d'une courtisane. Une jeune femme pose fièrement, le bras appuyé sur un appareil, nimbée de l'inscription « La photographie » ; sa robe est décorée d'une double guirlande d'épreuves et la légende explique : « La photographie. Une belle fille qui a fait son chemin, et qui a maintenant voiture et exposition à elle. – Et pourtant le mot de Préault était bien vrai : « La photographie est à l'art ce que la suie est à la flamme. »¹⁰ Sur la même page, Marcelin applique la recette du « salon caricatural » à

⁶ LACAN, Ernest, *La Lumière* du 18 décembre 1852, p. 206.

⁷ Caricatures de Nadar parues dans *Le Journal amusant* des 17 janvier 1857 et 16 avril 1859, reproduites dans ROUILLE, André, *La Photographie en France, textes et controverses, une anthologie 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 320.

⁸ « La Peinture et la Photographie se faisant des politesses à la porte de l'exposition », *Le Journal amusant*, n° 279, 4 mai 1861.

⁹ Cf. ROUILLE, *La Photographie en France... op. cit.*, pp. 256-265. Emile Planat alias Marcelin (1828-1887) est un illustrateur et un dessinateur journaliste qui a parfois travaillé pour Nadar. Il a fondé *La Vie parisienne* en 1863 et en a réalisé l'affiche. Il a publié deux albums : *Le Tabac et les fumeurs* (1857) et *L'Album de Marcelin* (1868). Un volume posthume de ses meilleurs articles intitulé *Souvenirs de la vie parisienne*, est paru en 1888.

¹⁰ MARCELIN, « Revue comique de l'année 1861 » in *Le Journal amusant* du 18 janvier 1862.

Alfred Darjou (1832-1874), fils du peintre Victor Darjou, il est l'auteur de plusieurs albums dont un *Voyage comique et pittoresque en Bretagne* publié en 1859, de l'affiche pour le journal *Le Soleil* en 1865, d'illustrations pour des partitions, et de dessins humoristiques dans de nombreux journaux. Il a parfois été le « nègre » de

l'exposition photographique, en insistant sur les poses disgracieuses des modèles et les ténèbres où disparaissent leurs formes.

2/ La peinture comme référence.

Ces dessins répondent aux débats qui animent la revue photographique *La Lumière*, où l'on s'emploie à redéfinir très précisément les buts de la peinture. S'appropriant une fois pour toutes la perfection de la reproduction mimétique, les photographes assignent à la peinture le rôle d'idéaliser et d'interpréter « avec tempérament ». Francis Wey déclare :

« Il n'y a pas, il n'existera jamais de peinture *naturaliste* ou *réaliste*, ou *matérialiste*, dans l'acception absolue de ces mots. À notre sens, l'héliographie aura pour but définitif de faire ressortir plus éclatant et plus senti le côté idéal de l'art, en s'emparant de tout ce qui est du ressort de la réalité sèche et crue. »

La photographie, explique-t-il encore, « fournira des arguments sans réplique pour justifier les fantaisies les plus hardies de l'imagination ».¹¹ Libérateur de talents bridés, l'appareil ridiculise une kyrielle de mauvais peintres « mécaniques » qui va disparaître devant le goût et les attentes d'un public régénéré.¹² La photographie ne valorise pas seulement la peinture en lui fournissant des modèles inaccessibles, mais elle prétend aussi à la noblesse artistique : « La photographie [entendons les nouveaux précédés sur papier] est, en quelque sorte un trait d'union entre le daguerréotype et l'art proprement dit ».¹³ L'appareil s'est « élevé à l'intelligence » : il combine, choisit, exclut et l'expert peut reconnaître « l'influence de l'individu ».¹⁴ Pour Francis Wey, la richesse de l'héliographie réside donc à la fois dans sa capacité mimétique inégalable *et* dans l'« interprétation » artistique.

À la suite de Théodore Maurisset qui avait dessiné, dès 1839, dans sa

Nadar. Élève de Léon Cogniet, il commence à exposer en 1853 une œuvre moins connue de peintre orientaliste et de scènes du folklore breton.

¹¹ WEY, Francis, « Du Naturalisme dans l'art, de son principe et de ses conséquences », *La Lumière*, 6 avril 1851, p. 34.

¹² WEY, Francis, « De l'influence de l'héliographie sur les Beaux-Arts I », *La Lumière*, 9 fév. 1851, p. 3.

¹³ *Ibid.*, p. 2.

¹⁴ Dès les premiers moments du daguerréotype, le secrétaire perpétuel de l'Académie, Raoul Rochette, appréciait les « dessins » de Bayard et soulignait l'autonomie, le contrôle, les choix esthétiques des adeptes de ce procédé qui restent maîtres de leurs instruments : « [Ce procédé demande] une observation à chaque étape de sa formation ; on la sent dans le développement progressif de son intensité ; on l'arrête au point où l'on veut la saisir ; si l'on ne désire qu'un dessin à peine indiqué, qu'une image aussi faible que possible, on la fixe en l'état au moyen d'un lavage ; et ce dessin peut ensuite être repris par la main de l'artiste, être lavé ou colorié. Si l'on veut au contraire que le dessin obtienne plus de vigueur, on n'a qu'à laisser agir la lumière tout le temps qu'on juge nécessaire. La nature a toujours un témoin de son opération, qui l'abrège, la prolonge ou l'arrête, suivant le besoin qu'il en a ; et c'est là, à notre avis, l'un des principaux avantages du procédé de M. Bayard ! (...) Les dessins de M. Bayard ont un agrément qui tient essentiellement à la présence de la lumière (...) Ils offrent, à des yeux d'amateurs, l'aspect de ces dessins de vieux maîtres, un peu fatigués par le temps, ils en offrent toute l'apparence et ils en ont le mérite ! ». *Rapport des séances de l'Académie des sciences*, 1839, Paris Bibliothèque de l'Institut dans *Le Daguerreotype français. Un objet photographique*, dir. par Quentin Bajac et Dominique Planchon-de Font-Réaulx, Paris-Nex York 2003, Paris, RMN, 2003 p. 61.

« *Daguerréotypomanie* », les « Potences à louer pour MM. les graveurs »¹⁵, F. Wey prévoit la disparition de la gravure de monument. Les spécialistes de la reproduction des tableaux survivent grâce à leur puissance d'interprétation, tandis que les portraits peints et portraits grandeurs nature exploitent les handicaps de la photographie dans le domaine de la couleur et des dimensions : « ils pourront et ils devront posséder, avec leurs qualités propres, celle dont la photographie aura dicté l'exigence. » « Le daguerréotype est un traître »,¹⁶ aussi le portrait miniature peut-il survivre par l'embellissement. F. Wey passe sous silence l'avenir du portrait-charge qui subit également la concurrence de la photographie. La caricature s'est historiquement déterminée par rapport à la norme classique ; on rapporte que Carrache la définissait comme une idéalisation dans le sens du laid, le peintre se contentant d'accentuer les déformations de la nature pour obtenir une « belle difformité ».¹⁷ Cette idée, qui a parfois constitué un levier pour attaquer les valeurs du système académique, a traversé les âges. Lorsque le daguerréotype fait son apparition en 1839, il a immédiatement un statut paradigmatique pour les contemporains. On ne déforme plus par rapport au dessin ou à la peinture car l'héliographie s'est imposée comme le moyen de représentation le plus proche du réel. Même chez ceux qui contestent à la photographie cette capacité, le procédé mécanique sert de référence pour légitimer de nouveaux moyens de représentation non mimétiques. Le daguerréotype provoque incontestablement un séisme dans les arts, mais les caricaturistes en tirent un bénéfice certain. La noblesse de la peinture se trouve amoindrie dans la mesure où l'une de ses ambitions – représenter la réalité dans tous ses détails illusionnistes – se trouve désormais à la portée de tous. Or, bien avant l'invention du daguerréotype, la caricature avait affirmé sa prétention au réalisme par des voies non mimétiques. La photographie donne toute sa valeur artistique à la déformation caricaturale et modifie les enjeux : ce glissement dans les prérogatives de la peinture bouscule toute la hiérarchie artistique traditionnellement établie. Forts de leur ancrage dans une tradition ancienne et de leurs ambitions confortées par une invention technique, les caricaturistes vont prendre une position avant-gardiste et être les premiers à asseoir leur légitimité sur une critique de la photographie.

II/ LA QUESTION DU REALISME : RESSEMBLANCE, IDENTIFICATION, MOUVEMENT

1/ Le portrait : identité et ressemblance.

Sous le règne florissant des physiologies et des binettes, les caricaturistes

¹⁵ Reproduit dans ROUILLE, *La Photographie en France... op. cit.*, p. 44.

¹⁶ WEY, Francis, « De l'influence de l'héliographie sur les Beaux-Arts (suite) », *La Lumière*, 16 février 1951, p. 6.

¹⁷ MAHON, Denis, *Studies in Seicento Art and Theory*, London, The Warburg Institute, University of London Press, 1947, appendix I, p. 262 : “La bellezza della deformità” et “alla perfetta deformità”.

s'enorgueillissent de leur pouvoir médiatique, en enregistrant ou en sanctionnant les actions et les oeuvres des célébrités. Tout à coup, un appareil mécanique qui produit des images fidèles à peu de frais, donne à n'importe qui la possibilité de s'inscrire dans l'espace public. La réaction des caricaturistes ne se fait pas attendre et les débats se cristallisent sur la question du portrait, de sa ressemblance et de son statut artistique.

Les deux réactions « corporatistes » les plus connues sont celles de Töpffer et de Marcellin. Le maître genevois admire dès 1839 les performances mimétiques de la photographie, mais dénonce son manque d'âme. Pour asseoir sa démonstration, il établit très clairement une distinction théorique entre imitation et ressemblance : « dans les arts d'imitation, l'imitation est, non pas le but, mais le moyen de l'Art. »¹⁸ Seuls les mauvais peintres s'attacheront à imiter sans saisir le « caractère » des choses, c'est-à-dire à reproduire leur *identité*, plutôt qu'à créer leur *ressemblance*. » Celle-ci reste selon Töpffer l'apanage du dessin : « La ressemblance entière, parfaite, c'est-à-dire, instantanément reconnaissable, se cherche et se trouve en dehors de toute poursuite de l'identité. »¹⁹ Si la photographie supprime l'un des buts de l'art, elle n'atteint pas le dessinateur d'histoires en images et le caricaturiste qui n'ont jamais cherché à copier la réalité. Le photographe s'adresse aux corps et reste à la surface tandis que le dessinateur parle à l'esprit : « Que reste-t-il alors ? Ce qui reste ? ... Le procédé moins le faire, c'est-à-dire le corps avec toutes ses formes, tous ses plis, toutes ses veines, ses tissus, ses pores, mais le corps moins l'âme. »²⁰ Chez Töpffer, la critique de la photographie sert donc à grandir le rôle du caricaturiste, maître de la noble ressemblance. Les diatribes de Marcellin apparaissent encore plus clairement comme une défense contre l'illégitime concurrence :

« Mais ce qui devient plus grave, impardonnable, impie, sacrilège ; ce qui fait de la photographie une calamité publique, un fléau social, c'est la profanation photographique des jolies femmes et des grands hommes de notre temps, de tout ce que nous avons de plus charmant et de plus respectable : je veux parler de toutes *ces caricatures sérieuses* d'actrices, d'artistes, d'écrivains célèbres qui depuis quelque temps s'étaient effrontément aux étalages des photographes. »²¹

En tant que « caricature sérieuse », la photographie empiète sur le terrain économique du caricaturiste tout en donnant, sans talent et à moindre coût, des images aux déformations mécaniques, dénuées d'esprit.

¹⁸ TÖPFFER, Rodolphe, *De la plaque Daguerre, A propos des excursions daguerriennes*, prés. De Daniel Grojnowski, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 42.

¹⁹ *Ibid.*, p. 50.

²⁰ *Ibid.*, p. 44 et 48.

²¹ ROUILLE, *La Photographie en France... op. cit.*, p. 263 : *Le Journal amusant* du 18 janvier 1862.

La réaction corporatiste des caricaturistes à l'égard des prétentions des photographes à la ressemblance ne s'exprime pas uniquement sous forme de textes théoriques, mais, plus naturellement, au travers d'un grand nombre de charges. Elles mettent par exemple en scène des gens scandalisés par des photographies jugées trop peu ressemblantes. La naïveté populaire est instrumentalisée pour prouver la subjectivité de la ressemblance et ridiculiser les photographes qui se mesurent aux peintres. Dans un dessin de Grévin, une femme s'écrie : « – Ne me parlez plus des photographes ! ça vous fait voir des portraits bien jolis, bien mignons... On fait faire le sien, crac, v'là c'qu'on vous fiche, une horreur ! » Exigeant du photographe ce qu'elle attend habituellement du peintre, la brave dame réclame un *portrait* et non une photographie et conteste le résultat au lieu d'admettre sa laideur.²² Un autre dessin du *Journal amusant* représente un photographe amateur saisi de frayeur devant son autoportrait : « – Conseil à un amateur : Ne jamais faire trop ressemblant ! » Cette légende suggère que le photographe peut choisir le degré de ressemblance, mais minimise l'intérêt de la précision mimétique qui fait pourtant la fierté et la spécificité des photographes. Enfin, il n'y a pas de ressemblance lorsque le photographe-chasseur tente de la dérober au modèle, sous la torture d'une immobilisation artificielle et sous la menace de l'objectif. Avec sa légende lapidaire et la remarquable simplicité de sa composition, le dessin de Grévin (**ill. 1**) traduit efficacement l'appréhension du modèle quand les tuteurs prennent la forme d'instruments de torture ou de peloton d'exécution.²³

2/ « Ne bougeons pas ».

Les peintres et les caricaturistes ayant momentanément cru pouvoir faire du sujet en mouvement leur chasse gardée, la bataille autour du réel va également se cristalliser autour de ce thème. La formule « ne bougeons pas ! » scande un petit conte de Champfleury, la « Légende du daguerréotype. » Trop occupé à fixer un nez, puis des oreilles, ou un œil, un photographe maladroit ignore les « singulières démangeaisons » de son client. Trois heures et « cinquante essais successifs » plus tard, l'artiste triomphe : « – Enfin, voilà un admirable portrait, tout ce qu'il y a de plus ressemblant ! » Mais seule une voix lui répond, et « la fatale vérité apparut seulement à l'ignorant daguerréotypeur qui avait employé des acides si violents

²² GREVIN, « La photographie » in *Le Journal amusant* du 28 décembre 1861. Alfred Grévin (1827-1892) a débuté comme fonctionnaire puis dessinateur aux chemins de fer. Inspiré par Hadol, il consacre toute son œuvre de dessinateur humoriste aux dessous du demi-monde parisien. Avec Adrien Huart, il co-fonde *L'Almanach des parisiennes* en 1869. Il tient la une du *Petit journal pour rire* durant vingt ans. Auteur dramatique, il signe *Le Bonhomme misère* avec Ernest d'Hervilly en 1877 et réalise aussi des costumes. Il est le Président du conseil d'administration d'un musée de cire qui prend son nom, un peu par hasard (proximité de son atelier), en 1882.

²³ Voir également dans le *Journal amusant*, au 4 mai 1861 : « Ce n'est pas que j'ai peur... mais vous me direz quand ça partira !... ».

que la figure, le corps et les habits du malheureux bourgeois de Chaumont en avaient été dévorés. »²⁴ On retrouve souvent ce fantasme de dévoration, notamment dans un monologue à refrains, daté de 1847. Une charcutière explique à un épicier qu'elle va obtenir...

« [sa] mignature [sic] au moyen d'un moyen nouveau ; c'est ça une découverte ! ça garantit la r'ssemblance pendant un an. [...] Dir' qu'on vous fait votre image ressemblante traits pour traits avec une espèce d'cage à nicher des perroquets ! D'honneur, c'est une merveille ; jamais ça ne s'était vu... C'te mécanique sans pareille croque le premier venu ; all'croqu' le premier venu.

- Ah diable ! et vous en avez pas peur ?
- De ça peur ? ça n'a jamais mangé personne.
- Eh ben ! vous dites que ça croque l'monde.
- Est-i' simple c' pèr' Potassart ! c'est un mot qu'on s'sert dans les arts »²⁵

Le jeu sur le verbe « croquer », qui désigne plus classiquement l'action des caricaturistes, n'est pas anodin. Il souligne une peur voisine, chez les victimes du crayon et de l'objectif, devant l'action mystérieuse qui fait la ressemblance. Nadar n'est pas dupe quant au jeu fantasmagique et retrouve son œil de caricaturiste lorsqu'il évoque la fameuse théorie des « spectres » de Balzac, qui, superposés en couches, étaient supposés se détacher des corps à chaque cliché : « Cette terreur de Balzac devant le daguerréotype était-elle sincère ou jouée ? Sincère, Balzac n'eût là que gagner à perdre, ses ampleurs abdominales et autres lui permettant de prodiguer ses « spectres » sans compter. »²⁶

Les caricaturistes se sont largement emparés du rituel « ne bougeons plus ! » pour le confronter aux situations les plus mouvementées et souligner ainsi les limites de la photographie tout en valorisant l'art du dessinateur. Plus encore, il s'agit de démontrer que la photographie n'a pas atteint les ambitions énoncées dès son invention par François d'Arago : la magie prométhéenne, qui consiste à peindre avec le soleil, se paye d'une immobilité. *Le Charivari* du 17 mai 1861 trouve par exemple une fonction utilitaire à la nécessaire immobilité des sujets : « Ne Bougeons plus : *Le Charivari* propose de faire faire la photographie de l'Autriche et de l'Italie ! On sera sûr pendant ce temps-là qu'elles ne pourront plus bouger !... » Dépossédés de leur monopole sur la reproduction des sujets mobiles, les caricaturistes satirisent largement les prétentions de la photographie à représenter le mouvement avec des scènes équestres ou militaires qui font encore partie des prouesses de

²⁴ CHAMPFLEURY, « La légende du daguerréotype » in *Les Bons contes font les bons amis*, illustré par MORIN, Paris, Truchy éditeur, s. d., (réédition 1997).

²⁵ « Le daguerréotype », chansonnette chantée par M. JOUANNE, au théâtre Beaumarchais, paroles et musique d'Hippolithe MAIGNAND, 1847.

²⁶ NADAR, *Quand j'étais photographe*, op. cit., p. 17.

la peinture et du dessin. Un dessin de Cham, daté de 1861, montre un photographe ordonnant à un malheureux cavalier désarçonné par sa monture : « Très bien ! ne bougeons plus ! »²⁷
(ill. 2)

De la même manière, Sem et Roubille tentent en 1908 de saisir tout un morceau de réalité mouvante, avec les moyens non-mimétiques propres à la caricature. Il s'agit de reproduire l'animation de l'avenue du Bois de Boulogne au retour des courses. Le succès de leur diorama, largement relayé par la revue *L'Illustration*, ne tient pas seulement à la caricature du Tout-Paris, mais bien au dispositif, significativement baptisé par le Comte Robert de Montesquiou « le film immobile ».²⁸ La caricature s'empare d'un sujet alors inaccessible au cinéma naissant et offre une vision originale de la foule, dans un spectacle panoramique où le regard bouge à la place du sujet.

III/ DELIMITATION DES NOUVEAUX TERRITOIRES

1/ Une physiologie des photographes

Les photographes eux-mêmes ont éprouvé le besoin d'établir leur « physiologie ». Dès 1852, Ernest Lacan décrit les mœurs, le caractère et la physionomie spécifique de cette population qu'il divise en quatre espèces : « le photographe proprement dit, le photographe artiste, le photographe amateur et le photographe savant. » Le photographe proprement dit « ressemble à tout le monde ». Il est décrit comme un philosophe bon vivant, ouvrier consciencieux aux doigts marqués par le nitrate d'argent, acceptant de bonne grâce la mise négligée qui lui rapporte tant d'argent. À côté de cet ouvrier intéressé, le photographe artiste apparaît dans toute sa noblesse : ordinairement peintre, « c'est toujours un homme d'intelligence et de talent ». Il dirige une troupe assez nombreuse « qui obéit à ses ordres, qui l'aide dans ses manipulations », celle des « rapins de la photographie ». La remarque achevant cet inventaire laisse penser que la caricature reste souvent une référence – consciente ou non – pour les photographes :

« La physiologie doit esquisser, mais non disséquer ; le crayon ne peut se changer en scalpel dans sa main débonnaire ; et s'il lui arrive de grossir les traits, d'enlaidir quelque

²⁷ CHAM, « La photographie équestre » in *Le Charivari* du 8 septembre 1861. Sur le même thème, voir les dessins de Nadar et Darjou, *Journal amusant*, 4 mai 1861, dessin de Cham dans le *Charivari*, 10 mars 1861 et 14 avril 1861, etc. Amédée de Noé alias Cham (1819-1879) est passé par Polytechnique avant de s'inscrire aux Beaux-Arts. Il s'inspire de Töpffer puis trouve un style dans le dessin politique. Surnommé « le journaliste du crayon », il a édité 80 albums mensuels de dessins d'actualité. Il est aussi l'auteur du *Serpent à plumes*, un spectacle joué aux Bouffes-Parisiens en 1864. Il était un ami de Rochefort.

²⁸ VILTARD, Henri, *Caricature et photographie, Procès en déformation*, Mémoire rédigé dans le cadre du séminaire « Art et société » du Centre historique de Science Po, septembre 2006, pp. 46-61.

peu son modèle, on doit se souvenir qu'elle fait des *charges* et non des *portraits*. »²⁹

L'auteur libère ensuite sa verve contre les *amateurs*, ces ratés de la photographie qui, malgré leur ténacité, ne parviennent qu'à reproduire une oreille ou un nez. La catégorie du photographe amateur n'a pas échappé aux caricaturistes. Avec son jeu de mots grivois appuyé par la position du chapeau et de l'objectif, un dessin du *Journal pour tous* (ill. 3)³⁰ tend à exposer l'ambiguïté des pratiques amateuristes. La littérature n'est pas en reste pour charger l'amateur. Henri Céard, dans *Terrains à vendre au bord de la mer* (1906) ironise sur Charlescot, « intelligence guère haussée au-delà du pied de son appareil photographique. »³¹ Celui-ci ne parvient pas à saisir l'image des dames qui s'amuse à se déshabiller devant son objectif au déclic trop lent. Amoureux d'une Ophélie, Charlescot « navré de se résigner à ne plus la voir, [il] considéra comme excessivement délicat de solliciter qu'elle lui laissât au moins son portrait. Il posséderait son image à défaut de sa personne. Or, défiant jusque dans ses effusions des épreuves tirées par l'indifférence des praticiens de profession, il rêvait d'obtenir d'Ophélie un cliché qu'il aurait soigné avec tendresse pour l'amener à la ressemblance de son idéal. »³² Une fois encore, nous voyons s'opérer la confusion entre l'acte photographique et une appropriation de l'autre ...

Enfin les caricaturistes vont ironiser sur les prétentions des peintres devenus photographes. Eustache Lorsay les représente groupés sous la cruelle légende : « *Photographes*. – « Fruits secs de la peinture ou de l'épicerie : nous aussi nous sommes des artistes ». »³³ De manière plus subtile, un dessin dévoile ce qu'auraient pu devenir les peintres si la photographie était apparue plus tôt : « ET CES PAUVRES ARTISTES ! Courbet fut inspecteur des positifs ; E. Delacroix, qui laissa croître sa barbe, gratteur de cliché ; Corot, ajusteur de négatifs, E. Couture, fabricant de soufflets d'objectifs ; Flandrin, fourbisseur de glaces ; et Ingres, n'ayant pu trouver un emploi dans la grande photofolichonnerie universelle,

²⁹ LACAN, Ernest, « Esquisse physiologique du photographe artiste », *La Lumière*, 15 janvier 1853, *passim*, p. 11.

³⁰ Dessin de Ferdinand Bac dans *Le Journal pour tous*, 15 septembre 1897 : « – Il nous tire ton frère ? – Mais oui. Il s'embête. Les cocottes ne viennent qu'à cinq heures. » Après des études de droit, Ferdinand Bac (1859-1952) propose à la presse ses « petites grues », dessins de demi-mondaines élégantes qu'il rassemble en 1882 dans *Femmes de théâtre*. Illustrateur, membre des Humoristes, il a exposé au Salon des Incohérents.

³¹ CEARD, Henry, *Terrain à vendre au bord de la mer*, Paris, éd. Mémoire du Livre, 2000, p. 104 (édition originale, Charpentier, 1906).

³² *Ibid.*, p. 303.

³³ Eustache Lorsay, « Les peintres » in *Le Journal amusant* du 17 août 1861. Voir aussi dans le *Journal Amusant*, 13 sept. 1862 : « Classe d'asile préparatoire pour les orphelins des photographes desséchés au service de la grande imagerie photographique et universelle ». Eustache Lorsay (1822-1871) commence à dessiner dans le *Musée Philipon* en 1842. Il est aussi peintre, lithographe, illustrateur et vignettiste, auteur d'histoires en images et de deux albums. Il a tenu une rubrique d'échos dans *Le Figaro*, sous le nom de Georges Davidson.

se fit professeur de violon »³⁴

2/ Fantômes d'empiètements

Au travers des physiologies et des caricatures, les deux camps tentent de délimiter leurs terrains respectifs. Les caricaturistes tournent ainsi en dérision les prétentions artistiques de Disdéri, photographe rendu célèbre par son habileté commerciale. Sa fameuse barbe, via la métaphore de l'érection, nous donne la véritable nature de son excitation. Plus la dame est jolie, plus la photographie est réussie...³⁵ La rivalité s'exprime d'ailleurs ouvertement dans le titre de cette série : « Disdéri *photographié* par Cham ». Elle est encore au cœur d'une chronique d'Ernest Blum accompagnant une caricature de Disdéri dans *Le Charivari* du 9 août 1860 (ill. 4) :

- « - Le reconnaissez-vous ?
- Où est-il ?
- Plus loin. Cette charge dessinée par Vanden-Anker.
- J'y suis. Oh ! c'est parfait ! Quelle ressemblance frappante ! la barbe surtout, oh ! la belle barbe ! Quelle belle chose que la photographie !
- Ce n'est pas de la photographie, cela, c'est de la gravure sur bois.
- Tous les arts se tiennent, monsieur.
- Je suis parfaitement de votre avis.
- Les Muses sont sœurs.
- Sœurs légitimes.
- C'est égal, c'est bien ressemblant... jusqu'à sa blouse de velours et sa ceinture. »³⁶

Le clan des caricaturistes met en scène la naïveté du public incapable de faire la différence entre caricature et photographie – preuve s'il en est que la caricature est toujours plus ressemblante ! À ces coups de griffe, on peut opposer une chronique amusante, parue dans *La Lumière* en 1857, qui présente un photographe vainqueur d'un combat public contre un caricaturiste. Le chroniqueur met en scène un ex-chaudronnier converti à la photographie et en mal de clientèle ; désœuvré, l'homme est attiré par un bateleur qui vend des crayons, brandissant une caricature faite sur le vif. Le photographe intervient pour dénoncer « une mauvaise charge » et proposer, « pour le prix d'une douzaine de vos crayons », une ressemblance garantie. Il traîne jusqu'à son atelier le bougre victime des crayons du bateleur et réalise une magnifique épreuve qui lui attire la clientèle de tous les spectateurs.³⁷ Quelques mois plus tard, une autre chronique évoque l'utilisation de la photographie dans les écoles et imagine l'usage caricatural que les potaches pourraient en faire :

« Je plains plus que jamais l'infortuné pion livré aux nouvelles malices que fera naître

³⁴ *Le journal amusant*, n° 350, 13 sept. 1862.

³⁵ Cham, « Disdéri photographié par Cham » in *Le Charivari* du 13 décembre 1861.

³⁶ « Les artistes contemporains. Disdéri. » in *Le Charivari* du 9 août 1860. Texte d'Ernest Blum, charge de Vanden-Anker.

³⁷ G. DELMAS Junior, « Chronique », *La Lumière*, 7 février 1857.

cette innovation, et je le vois d'ici photographié sous tous les aspects, et le plus souvent dans des attitudes où sa dignité sera peu sauvegardée. »³⁸

L'idée que la photographie puisse empiéter sur le terrain de la caricature a été largement développée par les caricaturistes eux-mêmes qui ont vu là un moyen supplémentaire de ruiner les prétentions des photographes à l'exactitude et à la sincérité. Ainsi s'emploient-ils à démontrer combien le photographe « triche » avec la réalité : un modèle particulièrement laid refuse les épreuves réalisées... jusqu'à ce qu'un cliché semblable à un joli portrait miniature lui soit présenté ! Une petite femme est artificiellement grandie par un point de vue en contre-plongée. Ailleurs, un dessin montre la photographie d'un homme qui, debout sur une table, soulève un rhinocéros. Une seconde image explique le subterfuge car l'homme marche avec ses mains sur le dos de la bête et soutient la table avec ses pieds. Démonstration est faite que le photographe peut inventer des « réalités ».³⁹ L'objectif peut aussi se faire malicieusement maladroit et, au gré des effets de perspective, transformer les prétentions réalistes du photographe en images grotesques. Un dessinateur de *La Vie Parisienne* assimile à une véritable caricature un « portrait photographique » représentant Sem, en compagnie d'une dame, sur le champ de courses. La tête du dessinateur coïncide avec les fesses de la dame, laquelle paraît embrasser un cheval ! (ill. 5)⁴⁰ Les caricaturistes font là feu de tout bois, sans prendre garde qu'ils fournissent aux photographes de précieux arguments pour légitimer leur pratique sur le plan artistique. Que les photographes prennent des libertés avec la réalité prouve, en définitive, leur capacité à interpréter et par conséquent leur valeur artistique !

Dans cette bataille entre caricaturistes et photographes cherchant le monopole de l'imitation, de la ressemblance ou de l'exactitude, l'artiste accompli observe une position de neutralité. Artistes-caricaturistes ou artistes-photographes, Nadar et Carjat ont été les seuls à savoir utiliser les sœurs ennemies dans l'unique but de saisir la réalité. La critique appréciait le même « réalisme » dans les dessins et les photographies de Carjat. Quant à Nadar, on sait que la réalisation de son *Panthéon* n'aurait pas été possible sans l'aide de la photographie. De nombreuses têtes ont été croquées d'après les clichés, mais certains dessins préparatoires

³⁸ LA GAVINIE, « Chronique », *La Lumière*, 16 mai 1857.

³⁹ Ces images sont reproduites dans HENISCH, Heinz K. and Bridget A., *The Photographic Experience, 1839-1914, Images and Attitudes*, Pennsylvania State University Press, 1994, p. 281 et suivantes.

⁴⁰ « La chasse aux instantanés », *La Vie parisienne*, 19 sept. 1903, « Aux courses. Le Dessinateur Sem accompagnant une dame (2^e cliché de Boldini) ». Les images de Cham concernant une exposition de Disdéri parues dans *Le Charivari*, 13 déc. 1861, sont faites dans le même esprit : un bébé est transformé en monstre par un agrandissement énorme, des chevaux sont rendus méconnaissables parce qu'ils sont vus par l'arrière train, etc.

permettent d'affirmer que le daguerréotype s'inspire parfois du dessin.⁴¹ Nadar photographie en caricaturiste et son crayon permet de trouver l'angle offrant la meilleure ressemblance. Avant même de s'initier à la photographie, il concevait le portrait dans une relation de coopération au modèle et non sur le mode de la chasse. Il n'est donc pas étonnant qu'en 1856, Paul Lacroix lui propose de breveter et d'exploiter ce qu'il appelle « la caricature photographique ».⁴² Puisque l'on rit communément des déformations involontaires occasionnées par l'objectif des appareils photographiques, il préconise d'en exploiter volontairement les effets. Pour cela, il songe à créer des lentilles cylindriques qui projetteraient une image déformée dans la chambre noire. L'idée n'est pas vraiment faite pour plaire à Nadar, davantage préoccupé d'une exagération qui soit au service de la « ressemblance intime » que d'une déformation mécanique, artificielle et gratuite. Cette proposition a dû heurter ses conceptions en matière de caricature comme de photographie. Son interlocuteur l'avait d'ailleurs pressenti et achevait sa lettre sur cette phrase : « Il est possible que vous qui cherchez le beau dans et par la photographie, vous hésitez à lui demander du laid excentrique, mais mon procédé peut se céder à quelque industriel intelligent... »⁴³ Caricature et photographie ne se mélangent pas tout à fait mais concourent au même but, retenir les traits d'un individu de façon à révéler sa psychologie, à imprégner l'image de ce que Töpffer aurait appelé l'âme du personnage.

3) Belles difformités et laideurs banales.

La caricature avait une chasse gardée à laquelle elle donnait sens et valeur, la laideur. Celle-ci devient banale et acquiert une visibilité illégitime à cause de la photographie. Un dessin de Grévin représente un couple de bourgeois : « – À la recherche d'un photographe qui les fasse jolis et pas chers », dit la légende.⁴⁴ Jouant sur la fréquente confusion entre réalité et représentation en présence des photographies, le dessinateur insinue que les époux ne valent « pas chers », précisément parce qu'ils s'adressent à un photographe. Simplement intitulé *Photographes et photographiés*, un dessin de Daumier paru dans *Le Monde illustré* du 29 mars 1862 est peut-être plus efficace encore.⁴⁵ Un individu presque monstrueux se présente devant un photographe manifestement consterné. L'image sous-entend qu'un homme aussi laid ne devrait pas prétendre à la représentation photographique. En revanche, sa physionomie

⁴¹ *Catalogue d'exposition « Nadar, Caricatures et photographies »*, rédigé par Loïc CHOTARD, Paris, Maison de Balzac, 1991, p. 82.

⁴² LACROIX, Paul, *Lettre à Nadar*, 27 nov. 1856, (*ibid.*, p. 152.)

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ Grévin, *Le Journal amusant*, 28 déc. 1861.

⁴⁵ Dessin reproduit dans ROUILLE, André, *La Photographie en France, op. cit.*, p. 180.

s'offre au crayon du caricaturiste capable de donner de l'expressivité au stupéfiant visage. Ces dessins peuvent être rapprochés d'une plainte de La Gavinie parue dans *La Lumière* :

« Un citoyen laid doit garder sa laideur pour lui, pour sa femme, pour ses amis intimes, pour son intérieur, et ne jamais la faire tirer à double exemplaire, pour l'exposer aux regards respectables de ses concitoyens. »⁴⁶

L'idée daguerrienne de créer un instrument accessible à tous est condamnée par les caricaturistes dans un réflexe aristocratique. Ils ne fustigent pas seulement les visages disgracieux de leurs voisins, mais tout simplement l'accès démocratique à la représentation. On stigmatise les photographes d'origine modeste qui, par leur art, transgressent leur classe sociale.⁴⁷ De la même façon, pour être daguerréotypés de belle manière, une paysanne s'invite au milieu d'un groupe de militaires qui comprend son fiancé,⁴⁸ un domestique s'introduit subrepticement dans la voiture de sa maîtresse ou un monsieur « peu aisé » transforme l'omnibus en voiture personnelle. **(ill. 6)** Venu des bas-fonds de la société, le photographe usurpe ses fonctions et donne une visibilité à ceux qui, comme lui, ne devraient pas en avoir.

À ces laideurs banales, les dessinateurs vont opposer une caricature authentiquement « artistique » s'adressant aux gens de goût. Celle-ci devra être *synthétique* pour représenter le sujet dans une *durée* inaccessible à la photographie. Afin de se distinguer tout à fait de la laideur photographique, elle se fera *décorative* en donnant aux déformations caricaturales une tournure ornementale. L'appareil photographique a modifié les regards et les historiens entérinent voire renforcent le nouveau statut des caricaturistes. Pour Thomas Wright, la caricature est à l'origine des balbutiements de l'art :

« En effet, l'art même, dans ses formes primitives, n'est que la caricature, car c'est seulement par l'exagération des traits qui appartient à la caricature que des dessinateurs inhabiles pouvaient se faire comprendre. »⁴⁹

Dans son *Histoire de la caricature*, publiée en 1880, Champfleury valorise les caricaturistes en établissant une distinction entre les grands artistes qui « portent une griffe puissante » et les « roquets », « ouvriers taquins, envieux, sifflant quand même tout ce qui est grand, tout penseur à la tête d'une idée nouvelle. »⁵⁰ Robert de la Sizeranne place sur la même

⁴⁶ LA GAVINIE, « Chronique », *La Lumière*, 31 août 1858, p. 123.

⁴⁷ Voir par exemple dans *Le Charivari*, 24 février 1861 : « M. Aubert venant de retrouver ses vingt ans. / Le luxe, saisissant, stupéfiant de la photographie-Nadar, donnant un air d'étonnement à tous les portraits provenant de ce splendide établissement. »

⁴⁸ Croquis par Cham, *Charivari*, 7 avril 1861.

⁴⁹ WRIGHT, Thomas, *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*, Trad. Octave Sachot, 2^e éd., Paris, Adolphe Delahays, 1875, p. 2.

⁵⁰ CHAMPFLEURY, *Histoire de la caricature sous la Réforme et la Ligue, de Louis XIII à Louis XVI*, Paris, Dentu, 1880, p. 262.

échelle de la déformation un caricaturiste et un peintre, en affirmant que « Huard n'appuie pas plus que Courbet ». ⁵¹ En 1908, Mécislas Golberg souligne la différence entre la caricature « guimauve » et la « caricature, forme spéciale du déséquilibre ». ⁵²

À la fin du XIX^e siècle, peintres, caricaturistes, photographes et critiques paraissent d'accord pour mesurer le talent à l'aune de l'interprétation. Le terrain incontesté de la photographie reste l'imitation, mais il est admis qu'un bon photographe sait imiter avec ressemblance, de même qu'un bon caricaturiste sait faire ressembler sans imiter. Avec la vulgarisation des films, la question du mouvement reste un enjeu essentiel pour l'ensemble des artistes. Confrontés à l'image mouvante, les photographes tenteront de suggérer la durée dans l'expressivité de l'instant. Les caricaturistes chercheront soit à synthétiser le mouvement en lignes schématiques et ondulantes, soit à le décomposer, à la façon des « *monographies* » de Rouveyre. En une série de dessins, l'artiste tourne alors autour de son modèle pour traquer la ressemblance dans l'acte même de la défiguration. « L'art a été dévoré par la charge », lit-on dans la préface d'un de ses albums publié en 1904. ⁵³ On pourrait tout aussi bien dire que l'art a dévoré la charge, tant les peintres ont su piller les richesses formelles de la caricature sans nécessairement en retenir le fondement satirique, peu compatible avec la dignité d'un art sérieux : « la caricature cesse d'être caricature du moment même où cela devient de l'art. », avait dit Gauguin. ⁵⁴ À son tour, Rouveyre revendique le « sérieux » de ses dessins de presse, mais cela lui vaut de perdre le procès qui l'oppose, en 1922, à Jane Catulle-Mendès. ⁵⁵ Les nombreuses mises en scènes photographiques de la poétesse « tout d'un maniérisme puérilement bénin, désespérément vide », l'avaient désignée comme victime du dessinateur (ill. 7). Le jury a reconnu que le portrait litigieux n'était pas ressemblant – photographies publiées par la presse à l'appui – ce qui ne l'empêchait pas d'être « diffamant » en raison même de la sincérité revendiquée par son auteur. Si l'on reconnaît officiellement à la caricature un statut égal au grand art, la charge est comprise comme « une plaisanterie » et non comme une œuvre d'art sincère. Les caricaturistes peuvent officiellement dépasser leur rôle d'amuseur, sans pour autant avoir le droit de concevoir un art sérieux. André Rouveyre

⁵¹ SIZERANNE, Robert de la, *Essais sur l'évolution esthétique*, Paris, Hachette, 1902, partie II, p. 99. Charles Huard (1874-1965), dessinateur, humoriste satiriste, peintre, aquarelliste, aquafortiste, graveur, décorateur et écrivain. Il a effectué des reportages illustrés au cours de voyages dans toute l'Europe, rassemblés en quinze volumes d'estampes. Illustrateur de plusieurs ouvrages, il est aussi l'auteur d'un album sur les provinciaux.

⁵² GOLBERG, Mécislas, *La Morale des lignes*, Paris, A. Messein, 1908, p. 69.

⁵³ ROUVEYRE, André, *150 caricatures théâtrales*, préface de Catulle Mendès et Ernest La Jeunesse, Paris, Albin Michel, 1904, p. 80.

⁵⁴ GAUGUIN, Paul, *Oviri, Ecrits d'un sauvage*, prés. Daniel Guérin, Paris, Gallimard, 1974, p. 162.

⁵⁵ Sur ce procès, voir VILTARD, Henri, *Caricature et photographie... op. cit.*, pp. 62-87.

est fier de son statut de caricaturiste mais il est conduit à changer de moyen d'expression à l'issue de ce procès où il estime que son ouvrage a été « barré de la vie sociale ». ⁵⁶ Les pressions sociales, morales et psychologiques s'exerçant sur les caricaturistes lorsqu'ils outrepassent le rôle qui leur est assigné paraissent insurmontables. Les nouvelles perspectives offertes au dessinateur de presse par la bataille autour du réel se sont donc rapidement effondrées. De la même manière, Gustave Jossot, l'un des rares caricaturistes à défendre énergiquement la noblesse de son métier, avait amèrement noté avant de remiser ses crayons :

« Tenter la reproduction aussi exacte que possible de la nature, cela était logique autrefois ; depuis la découverte de la photographie cela n'a plus raison d'être [...] il n'y a que l'interprétation qui soit oeuvre d'artiste et le peintre commence seulement à créer quand il modifie délibérément les lignes et les couleurs qu'il a sous les yeux. » ⁵⁷

⁵⁶ *Ibid.*, p. 87 : dossier du tribunal civil de la Seine, 1^{ère} Chambre, Audience du 14 avril 1920.

⁵⁷ JOSSOT, Gustave, « Laissons les morts enterrer leurs morts », *Courrier de Tunisie*, 12 avril 1912. Voir : VILTARD, Henri, *Jossot et l'épure décorative (1866-1951), Caricature entre anarchisme et Islam*, thèse de doctorat de l'EHESS, dir. Eric Michaud, 2005.