

UNIVERSITE LILLE 3 – CHARLES DE GAULLE  
U.F.R DES SCIENCES HISTORIQUES, POLITIQUES ET ARTISTIQUES

THESE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE LILLE 3  
Discipline : Histoire de l'art

présentée et soutenue publiquement

par

Lucie GOUJARD

Le 12 décembre 2005

L'illustration des œuvres littéraires par la « photographie  
d'après nature » en France :  
une expérience fondatrice d'édition photographique  
(1890-1912)

Volume I

Directeur de thèse :

François ROBICHON

JURY

Mme Aubenas Sylvie  
Mme Denoyelle Françoise  
M. Mollier Jean-Yves  
M. Poivert Michel  
M. Robichon François

## REMERCIEMENTS

Ce travail, pluridisciplinaire, m'a amenée à recueillir l'avis de différents spécialistes, enseignants, chercheurs, conservateurs, auxquels je tiens à adresser tous mes remerciements : Michel POIVERT, Maître de conférences (Université de Paris I) et président de la Société française de photographie ; Jean-Yves MOLLIER, Professeur (Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines) ; Nathalie BOULOUCH, Maître de conférences (Université de Rennes II) ; Sylvie AUBENAS, Conservateur à la Bibliothèque nationale de France (Département des estampes et de la photographie) ; Paul EDWARDS, Ouphopo ; Dominique PLANCHON-DE-FONT-REAULX, Conservateur au Musée d'Orsay ; Antoine CORON, Conservateur à la Bibliothèque nationale de France (Réserve des livres rares) ; Charles GRIVEL, Professeur et Françoise DENOYELLE, Professeur (École nationale supérieure Louis Lumière).

Je tiens, d'autre part, à remercier F. ROBICHON, Professeur d'Histoire de l'art contemporain à l'Université de Lille 3, pour avoir dirigé mon travail.

Je tiens à adresser tous mes remerciements pour leurs confiance, soutien et encouragements à Frédéric CHAPPEY et Isabelle ENAUD, Maîtres de conférences (Université de Lille 3) ainsi qu'à Michel MELOT, archiviste-paléographe, ancien directeur de l'Inventaire général (Ministère de la Culture).

Je remercie également Maud CALME, Violaine DAAMACHE, Aurélie FARENIAUX pour leur chaleureuse hospitalité sans laquelle ces recherches n'auraient pas été possibles.

Je remercie les chercheurs, travaillant sur les sujets qu'il m'a été donné d'aborder, pour m'avoir communiqué certaines informations : l'ARDI PHOTOGRAPHIES EN BASSE-NORMANDIE à Caen pour les recherches sur Henri Magron, en particulier Bernard CHEREAU pour m'avoir particulièrement facilité les recherches en Normandie ainsi que pour son accueil et son hospitalité ; Jean-Jacques BERTAUX, ancien Conservateur du Musée de Normandie, pour m'avoir aidée à identifier les accessoires utilisés dans les photographies d'Henri Magron ; Mme CHEREAU, mère de Bernard Chéreau, originaire de Dives-sur-Mer où Henri Magron termina sa vie, qui a livré les quelques témoignages qu'elle avait pu recueillir sur la personnalité du photographe ; Didier MOUCHEL, chef de projet photographie du Pôle-image Haute-Normandie à Rouen m'a communiqué des éléments sur Henri Gadeau

de Kerville et sur la société photographique de Rouen ; Pierre SARAGOZI a échangé avec moi sur la photographie en Algérie ; Nicolas BUCHANIEC sur Julien Boutry ; Arnaud TIMBERT, Maître de conférences (Université de Lille 3), sur certains éléments de symbolique de l'iconographie religieuse dans l'art médiéval.

Je souhaite remercier également ici toutes les personnes m'ayant autorisé et grandement facilité l'accès à leurs collections : Michel QUINET, Maire de Saint-Sauveur-le-vicomte (Musée Barbey d'Aureville) ; Noëlle GIRET, Conservateur à la Bibliothèque nationale de France (Département arts du spectacle) ; Gilles DESIRE DIT GOSSET, Directeur des Archives départementales de la Manche (Saint Lô) ; Elsa KORTCHINSKY-LOUSSOT, Archives départementales du Calvados ; Marie-Noëlle DUPLESSIS, Conservateur en chef, Laure JESTAZ, Conservateur et Noëlle VIVIER, Bibliothèque municipale de Caen ; Chantal FAURE, Bibliothèque nationale de France (série Q-10) ; Christelle QUILLET, Conservateur-adjoint, Bibliothèque municipale de Rouen ; Thierry VROMAN, Bibliothèque royale de Bruxelles ; ainsi que les collectionneurs privés : la Société française de photographie, Bernard CHEREAU, Paul EDWARDS, Didier MOUCHEL et François ROBICHON.

Enfin, je suis gré des informations que m'ont communiquées certaines institutions et leurs interlocuteurs : Julie LE MEN, IMEC ; Jean-Yves LAILLIER, Archives départementales du Calvados ; Sylvie CARLIER, Conservateur du musée Paul Dini à Villefranche-sur-Saône ; Dominique ROUET, Conservateur-adjoint chargé des fonds patrimoniaux, Bibliothèque municipale du Havre ; Laurence PETIT, Assistante de conservation et Françoise TEIXIER, Bibliothécaire, Médiathèque P. Mendès France de Villefranche-sur-Saône ; Michèle POLIZAC, Bibliothèque municipale de Rennes ; Sébastien LANGLOIS, Archives départementales de la Nièvre ; Pierre ROUSSEAU, Archives départementales d'Ille-et-Vilaine ; Jérôme LEROY, Bibliothèque municipale de Bayeux ; Dominique HEROUARD, chargée d'études documentaires, Musée Baron Gérard – Hôtel du Doyen de Bayeux, les Mairies de Gray et de Villiers-sur-Orge.

Pour leur aide, leur soutien, je remercie enfin Peggy PODEMSKI ; Philippe MACAIRE, Sylvie PRAX-HEDIN ainsi que d'autres amitiés : PP, PM, SD, CL, TW, EM, MC, SH, VD, GO, SC.

## SOMMAIRE

Avant-propos	7
Introduction	12
1 <sup>ÈRE</sup> PARTIE : LES PREMIERES ŒUVRES LITTÉRAIRES ILLUSTRÉES PAR LA PHOTOGRAPHIE (1890-1893) : CHAMP D'EXPERIMENTATION DE L'ÉDITION PHOTOGRAPHIQUE	28
I L'INITIATIVE ORIGINALE D'UN AMATEUR PHOTOGRAPHE	29
A- Les compositions d'Henri Magron	
1- Une première édition confidentielle :	
L'Élixir du Révérend père Gaucher (1890)	
2- Henri Magron lauréat : les premiers concours d'illustrations	
3- Le texte prétexte à l'image	
B- L'univers possible du photographe : la photographie d'après nature dans les œuvres d'Henri Magron	49
1- Un monde de références	
2- L'avènement d'un monde diégétique	
II L'ORIENTALISME FIN DE SIÈCLE : LES TROIS DAMES DE LA KASBAH DE JULES GERVAIS-COURTELLEMONT	87
A- Une nouvelle lecture de salon :	
L'Algérie artistique et pittoresque	94
B- L'orientalisme fin de siècle : les photographies d'après nature de Jules Gervais-Courtellemont	106
III PHOTOGRAPHIE D'APRES NATURE : HERITAGE PICTURAL OU PROCEDE D'IMPRESSION	134
A- Photographie d'après nature : un curieux effet de redondance	
B- Indicible charme d'une première tentative littéraire :	
Bruges-la-morte de Georges Rodenbach	153

2 <sup>EME</sup> PARTIE : UNE AFFAIRE D'EDITEURS	159
LIMINAIRES : le livre illustré au XIX <sup>e</sup> s.	160
I VERS UN NOUVEAU CONCEPT EDITORIAL	166
A- La circulation des œuvres d'Henri Magron en Normandie	
B- L'entrée en scène des éditeurs	172
1- Un essai d'illustration du livre par la photographie : Le Chanoine enlevé par le diable de Charles Mendel	
2- Un nouvel imprimeur-éditeur : Charles Géniaux à Rennes	
C- Henri Magron : photographe illustrateur	184
D- Un pari audacieux : L'Exposition du livre (1894)	194
II LA STRATEGIE EDITORIALE DE CHARLES MENDEL (1887-1917)	207
Liminaires	
A- Le marché de l'édition	214
1- Le contexte socioéconomique de la librairie et de l'édition	
2- L'édition photographique en 1889	
B- La librairie Charles Mendel	231
1- La maison de fournitures générales pour les sciences	
2- L'activité de négociant	
3- L'immense œuvre de vulgarisation	
C- Une spécialité : les ouvrages illustrés par la photographie d'après nature	263
3 <sup>EME</sup> PARTIE : SUCCES OU AVATARS	271
I « UNE EXPERIENCE CURIEUSE » :	
FORTUNE CRITIQUE DES EDITIONS MENDEL	272
A- Le monde du livre	273
B- Le milieu de la photographie	284
C- Vers le roman photo	291
1- Une expérience invalidée	
2- La formalisation du genre	

II DE QUELQUES EVOLUTIONS NOTABLES : EDITIONS D'ART ET VIGNETTES PHOTOGRAPHIQUES	318
A- Les albums pittoresques	
1- La librairie Lemâle	
2- Les Croquis parisiens	
3- Genève d'après nature par F. Boissonnas	
B- Les imprimeurs	343
1- Jules et Julien Lecerf à Rouen	
2- Albert Bergeret	
3- Louis Geisler	
Conclusion	353
Bibliographie	370
Table des illustrations	395
Chronologie de la « photographie d'après nature »	401
Table des annexes	408
Index	424

## VOLUME II : ILLUSTRATIONS

. Evangeline	431
. L'Élixir du Révérend père Gaucher	434
. L'Ensorcelée	454
. Le Mortier de Marc Aurèle	528
. Farfaria	542
. La Figue et le paresseux	543
. Les Trois dames de la Kasbah	544
. Un Chanoine enlevé par le diable	545
. Mariage manqué	561
. Le Maître de l'œuvre de Norrey	580
. Le Curé du Bénizou	607
. Croquis parisiens	614
. Genève par Fatio et Boissonnas	619
. Les albums Bergeret	626

## AVANT-PROPOS

Les œuvres littéraires illustrées par la photographie se développent en France à l'aube des années 1890. Deux raisons ont présidé à la mise en œuvre d'un sujet qui s'est révélé à la fois original du point de vue de l'histoire de la photographie, pluridisciplinaire, riche en incidences et, pour toutes ces raisons, difficile à mettre en place. D'abord nos travaux antérieurs sur les sociétés de photographie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, sujet de notre Maîtrise et de notre DEA. Ils avaient abouti à l'organisation de l'exposition « Sociétés et salons de photographie » en 2001, au cours de laquelle avaient été présentées les œuvres littéraires illustrées par Henri Magron et Augustin Boutique. Elles s'étaient révélées être des objets assez étonnants et mal connus du point de vue des conditions de leur émergence. On imagine mal encore aujourd'hui la photographie être l'illustration d'un texte littéraire. Elle n'est pas le moyen d'expression le plus naturellement désigné pour interpréter littéralement le récit d'une fiction. Le dessin, le cinéma se sont avérés, sur ce sujet, d'une efficacité visuelle supérieure. Or, les sociétés de photographie, qui ont aussi constitué le terreau de l'histoire de la photographie de cette époque, démontraient un incessant intérêt pour ces tentatives nouvelles d'illustration sans que n'apparaisse de manière évidente ce qu'elles contenaient réellement de novateur.

De plus, cette première étude avait eu pour point de départ de rassembler l'ensemble de la bibliographie sur ce sujet et d'essayer d'en restituer la synthèse. Il est apparu que si l'étude de l'œuvre littéraire illustrée par la photographie avait fait l'objet de nombreux travaux,

ceux-ci n'apportaient que peu d'éléments sur les conditions d'émergence de ces ouvrages. La lecture des recherches antérieures laissait en suspens trois questions : de quelle manière sont produites les images, comment sont construits les ouvrages et quel est le contexte de leur apparition ?

Par la suite, le sujet nous a amené sur une problématique plus vaste que celle de l'illustration de l'œuvre littéraire. Il amenait notamment à considérer la place de celle-ci dans l'édition photographique et celles de la représentation photographique dans le livre et la revue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette période est en effet caractérisée par des bouleversements éditoriaux, en particulier accélérés par l'entrée de la photographie dans le système de production. À partir du début des années 1890, le procédé photomécanique est largement diffusé et soulève le problème des modalités de sa généralisation. Ces œuvres littéraires illustrées par la photographie s'intègrent donc également dans cette perspective plus large d'une structuration progressive de l'édition photographique.

Cette expérience très courte mène rapidement à la forme plus populaire du photo-roman. Il s'agit donc de l'histoire d'un « échec », en tout cas du point de vue de l'art. Évoquée par l'histoire de l'édition, étudiée par les chercheurs en littérature, elle n'avait jamais fait l'objet d'études dans le cadre de l'histoire de l'art et de l'histoire de la photographie. On connaît pourtant déjà des expériences courtes mais fondatrices, celle de Blanquart-Évrard (1851-1855) par exemple, concentrées sur cinq années et contenant les germes d'un bouleversement de la lecture de l'image photographique.

Enfin, si le projet d'illustration d'une œuvre littéraire par la photographie peut être considéré comme aboutissant à un échec, il reste cependant un événement récurrent de l'histoire de la photographie (Nadja d'André Breton, 1928). Du premier ouvrage de William Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, à *Bruges-la-morte* de Georges Rodenbach, pour reprendre les classifications d'Humbertus Von Amelunxen<sup>1</sup> ou d'Erwin Koppen,<sup>2</sup> la question de l'association d'un texte et de l'image photographique reste constamment posée. Il existe une histoire du livre illustré par la photographie pour laquelle le lien entre les époques n'est pas toujours établi. Elle n'a pas de continuité et se heurte à un échec permanent jusqu'aux années 1930. L'étude d'un cas comme celui du tournant du XX<sup>e</sup> siècle, autre indice de cette recherche permanente de diffusion de l'image déterminant le bien-fondé de la photographie depuis son invention, celle du mode de construction des images, apportent donc aussi des éléments sur les raisons de cette constante réapparition.

Ce sujet s'inscrit enfin dans la recherche contemporaine. La fin du XIX<sup>e</sup> siècle est une période d'importants bouleversements dans l'usage et la pratique de la photographie. Parmi ces nombreuses mutations peuvent être citées les mises en application de la chronophotographie, puis de la photographie dite « instantanée », l'émergence du phénomène amateur ou du pictorialisme, etc. Ces

---

<sup>1</sup> Cf. VON AMELUNXEN (Humbertus), "Photographische Buchillustrationen in Frankreich", *Lendemains 34 Zeitschrift für Frankreichforschung und Französischstudium*, 1984, p. 13-24 ; VON AMELUNXEN (Humbertus), « Quand la photographie se fit lectrice : le livre illustré par la photographie au XIX<sup>e</sup> siècle », *Romantisme*, revue de la Société des études romantiques, 15<sup>ème</sup> année, n°47, 1985, p.85-96.

<sup>2</sup> Cf. KOPPEN (Erwin), *Literatur und Photographie - über Geschichte und Thematik einer Medienendeckung*, Stuttgart, J.B Metzlersche verlagsbuchhandlung, 1987.

phénomènes ont tous été l'objet d'études complètes. D'autres méritent encore que l'on s'y arrête. Si on évalue, par exemple, aujourd'hui, l'impact immense du pictorialisme ou de l'avancée technique que constitue la photographie « instantanée », on a peut être moins étudié jusqu'ici celui du développement d'une autre avancée : celle des procédés photomécaniques. Au moment où s'ouvre, à Paris, l'Exposition universelle de 1889, ils sont en passe de devenir un facteur majeur de profondes mutations dans le monde de l'édition et de la presse, entamées dès le début des années 1890. Curieusement cette étape nouvelle pour l'histoire de la photographie n'avait pas encore fait l'objet d'étude précise.

Plusieurs difficultés doivent ici être évoquées. Quelques ouvrages manquent encore à l'appel et n'ont pas été retrouvés (Pour des prunes, Maître Jobardus Mania, Une ouvrière du Nord, etc.). D'autre part, l'édition d'ouvrages illustrés par la photographie est, à cette époque, en pleine expansion et ces derniers se trouvent sans doute aujourd'hui en grande quantité dans les collections. Cependant, leur inventaire précis manque encore. Il apportera des éléments quantitatifs et des précisions sur la nature des illustrations (procédés utilisés), qui n'est pas systématiquement mentionnée dans l'intitulé des ouvrages. La Bibliothèque nationale de France intensifie cette tâche depuis août 2005. Elle a ainsi rejoint le projet de la British Library dont la base de données des livres illustrés par la photographie se constitue depuis 1994. Cette indexation apportera sans doute dans l'avenir des éléments nouveaux. Concernant les éditeurs, il est à noter que de nombreux fonds ont également disparu (Mendel, Lemâle, etc.). L'étude monographique a dès lors consisté en une recherche patiente

d'informations dispersées dans les ouvrages et périodiques de l'époque. Cette disparition des fonds d'éditeurs nous prive aussi d'informations capitales, en particulier économiques qui permettraient d'évaluer précisément la faisabilité éditoriale de ces objets.

## INTRODUCTION

Ainsi l'existence de la photographie nous engagerait plutôt à cesser de vouloir décrire ce qui peut, de soi-même, s'inscrire ; Une photographie se ferait pure, qui, délaissant tous les emplois que d'autres modes d'expression ou de production remplissent bien plus efficacement qu'elle ne peut le faire, se consacrerait qu'à ce qu'elle seule peut obtenir.<sup>3</sup> – Paul Valéry

L'idée d'illustrer une œuvre littéraire par la photographie est au XIX<sup>e</sup> siècle particulièrement prisée des anglo-saxons. En dehors de l'expérience connue de Lewis Carroll ou de Julia Margaret Cameron, elle a également donné lieu à de nombreux ouvrages, en particulier ceux de Walter Scott illustrés de photographies contrecollées sur des planches hors-texte.<sup>4</sup> En revanche, l'édition photographique d'une œuvre littéraire illustrée (telles que celles de Jules Gervais-Courtellemont, d'Henri Magron puis de Georges Rodenbach) est entièrement nouvelle en France. Elle innove en associant la littérature à l'image au sein du même espace, la page imprimée. La conception éditoriale n'est pas inédite puisque la photographie commence à envahir les livres de sciences et les livres de voyages à partir du début des années 1890. Mais l'association des deux va constituer un formidable élan pour l'illustration photographique.

---

<sup>3</sup> INSTITUT DE FRANCE, Centenaire de la photographie à la Sorbonne, 7 janvier 1939.

<sup>4</sup> Sur ce sujet, voir les travaux récents de Paul Edwards.

Ces œuvres littéraires illustrées par la photographie, qui ont essentiellement paru entre 1890 et 1907, ont fait l'objet d'articles et d'ouvrages réalisés par plusieurs chercheurs en littérature. Humbertus Von Amelunxen, de l'université de Marbourg en Allemagne, engage les premières études en 1984 et 1985.<sup>5</sup> En 1987, Erwin Koppen rédige un long article sur les relations entre texte et photographie dans son ouvrage *Littérature et photographie, histoire et thème d'un « médium »*.<sup>6</sup> C'est ensuite Paul Edwards qui réalise sa thèse sur ce sujet, en 1992, *Photographie et littérature. La tradition de l'imaginaire (1839-1939, Royaume-Uni et France)* – thèse particulièrement instructive sur les essais anglo-saxons (H. P. Robinson, J. M. Cameron, A. L. Coburn) ainsi que sur l'illustration de *Bruges-la-morte* de Georges Rodenbach.<sup>7</sup> Il s'intéresse depuis plus particulièrement aux romans 1900. Une partie de ses recherches a été reprise et complétée par Daniel Grojnowski dans son récent ouvrage *Photographie et langage (2002)*.<sup>8</sup> Ce dernier a également rédigé, avec Jean-Pierre Bertrand, la présentation de la réédition de *Bruges-la-morte* chez Flammarion en 1998.<sup>9</sup> L'Université de Mannheim enfin, autour de Humbertus Von Amelunxen, Jan Baetens (*Le roman-photo*, 1994) et Charles Grivel, a centré ses recherches sur les récits photos. Grâce à ces études, un

---

<sup>5</sup> Cf. VON AMELUNXEN (Humbertus), op. cit.

<sup>6</sup> Cf. KOPPEN (Erwin), op. cit.

<sup>7</sup> Cf. EDWARDS (Paul), *Littérature et photographie. La Tradition de l'imaginaire (1839 - 1939, Royaume - Uni et France)*, Thèse de doctorat, Paris XII, dir. André Lorant, 1992.

<sup>8</sup> Cf. GROJNOWSKI (Daniel), *Photographie et langage, fictions illustrations, informations, visions théories*, Paris, José Corti, 2002.

<sup>9</sup> RODENBACH (Georges), *Bruges-la-Morte*, présentation, notes et dossier documentaire par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, Paris, GF Flammarion, 1998.

ensemble d'ouvrages a progressivement été repéré. C'est à partir de ce corpus, historiquement déterminé, que s'est engagé notre travail.<sup>10</sup>

Les œuvres littéraires illustrées disparaissent vers 1903. Entre temps, elles ont donné naissance à la production industrielle de photos-romans et perdurent sous cette forme, plus populaire, jusqu'aux nouvelles tentatives artistiques de Jean Cocteau (Ange Heurtebise, 1925, une photographie de Man Ray), d'André Breton (Nadja, 1928) ou de Fabien Loris et Roger Parry (Banalités, 1930). Leur évolution est extrêmement rapide. Dès 1897, paraît le premier photo-roman, Totote de Gyp à la librairie Per Lamm, suivi d'une centaine d'autres entre 1897 et 1907 (librairie Per Lamm-Nillson et Offenstadt). Romans de femmes de chambre, comme les nomme Walter Benjamin, littérature de gare, tribune de l'antisémitisme, images fin-de-siècle de l'érotisme grivois, ce produit commercial qu'elles ont précipitamment enfanté induit dès lors l'échec de leur prétention artistique.

Mais si cette filiation est parfaitement établie, les œuvres littéraires illustrées par la photographie n'en sont pas moins restées, jusqu'à aujourd'hui, très déconcertantes. Les études contemporaines ont montré que ces objets conservaient quelque chose de captivant et leur lecture laisse effectivement le sentiment d'une faillite inconcevable. Certes, ces ouvrages ont été, à tous les égards cités ci-dessus, considérés comme un échec du strict point de vue esthétique. Pourtant, à regarder l'histoire de l'œuvre littéraire illustrée par la photographie, dont

---

<sup>10</sup> Ont ainsi été repérées les œuvres d'Henri Magron parues chez Charles Mendel en 1893 et 1894, Bruges-la-morte de Georges Rodenbach (Flammarion, 1892), Les Trois dames de la Kasbah (sic) de Pierre Loti illustré par Jules Gervais-Courtellemont (Calmann Lévy, 1896) et les éditions Per Lamm et Nillson (1897-1907).

l'écriture n'est sans doute pas achevée, leur constante réapparition est manifeste.

La richesse de ces objets, leur résurgence dans les années 1920-1930, laissent penser qu'ils ont pu donner naissance à autre chose qu'au photo-roman et aux dérives iconographiques qu'il contient. Pour tenter de donner une autre mesure à ce surprenant concept éditorial qui ne consiste finalement qu'à déshabiller Madame, pour reprendre les termes de Charles Grivel, mais n'en demeure pas moins fascinant, il peut être instructif d'interroger plus précisément le contexte de leur apparition.

Les éditions d'œuvres littéraires illustrées par la photographie n'ont pas été pensées de façon historique. La lecture critique de la bibliographie contemporaine montre en effet que si ces expériences d'illustration ont suscité un intérêt, elles n'ont en revanche jamais fait l'objet d'une contextualisation historique précise. On ne saurait prétendre écrire ici l'histoire complète de ces ouvrages car il est certain qu'un rôle important, et à chaque fois très particulier, est joué par les producteurs de ces livres (photographes, imprimeurs, éditeurs ou auteurs). Mais la description, pour notre période, du rôle joué par chacun d'entre eux permet de mieux saisir leur intérêt et ce qu'ils proposent au public. Notre propos n'est pas d'écrire l'histoire de l'édition photographique, ni de restituer l'évolution de l'illustration photographique mais s'intéresse à ce que les ouvrages contiennent d'un point de vue éditorial, au contexte dans lequel ils émergent et à la description de cette période propice à leur développement.

En France, les premières œuvres littéraires illustrées sont publiées entre 1890 et 1892. La première est celle d'Henri Magron (1845-1927),

photographe amateur caennais. En 1890,<sup>11</sup> il édite L'Élixir du Révérend père Gaucher d'Alphonse Daudet, à compte d'auteur, puis contrecolle dans le texte ses tirages photographiques. Pour réaliser ses images, il a opéré par mises en scène qu'il a ensuite photographiées. D'autres éditions sont ensuite réalisées par des photographes, des éditeurs, d'horizons différents et très distincts géographiquement (Alger, Douai, Caen, Paris). Toutes ces œuvres apparaissent en même temps dans des foyers géographiques très divers, elles sont créées par des personnalités différentes et n'ont a priori pas de lien. Ainsi, entre 1890 et 1892, Jules Gervais-Courtellemont, imprimeur éditeur à Alger, la Société photographique du Nord de la France (SPNF) de Douai, la Société des Beaux-Arts de Caen (SBAC), Le Figaro illustré, Georges Rodenbach et Flammarion vont promouvoir cette nouvelle forme d'illustration.

Exceptée celle de Georges Rodenbach, les publications citées ci-dessus, ainsi que les éditions des œuvres d'Henri Magron parues chez Charles Mendel à partir de 1893, sont dites illustrées par la photographie d'après nature. La récurrence de cette terminologie semble devoir éveiller de facto chez le lecteur ou l'amateur un intérêt particulier. Elle paraît sous-entendre autre chose que la simple illustration photographique en plein développement grâce à l'exploitation progressive de la similigravure. À l'application industrielle et commerciale du procédé servant à illustrer les livres, les auteurs semblent opposer une nouvelle forme d'image.

Une contradiction apparaît pourtant et remet en cause jusqu'à l'homogénéité même de toutes ces tentatives éditoriales. Réunies par une même expression (photographie d'après nature), les images

---

<sup>11</sup> Nous corrigeons ici ce qui s'est révélé être une erreur de datation. Cf. infra p.33.

n'appartiennent pas aux mêmes registres. Identifiées jusqu'ici par les chercheurs à la mise en scène photographique, celle des futurs photosromans, elles ne sont en réalité pas limitées à ce seul système figuratif. Il s'agit soit, sur l'initiative d'Henri Magron, de tableaux photographiques mis en scène pour illustrer une œuvre littéraire (SPNF, SBAC, Figaro illustré), soit de vues photographiques accompagnant un texte littéraire (Jules Gervais-Courtellemont). Au sein même de l'œuvre d'Henri Magron, les photographies d'après nature s'inscrivent sur deux registres différents : le tableau photographique, type photo-roman d'une part, des vues de sites ou de monuments (pris sur nature), d'autre part. Le principal rapporteur de ces premiers essais éditoriaux d'un genre qu'il présente comme tout à fait novateur, le Paris photographe de Paul Nadar, aborde, quant à lui, de manière indifférenciée ces deux approches iconographiques. Comment déterminer dès lors la spécificité de la photographie d'après nature tandis que celle-ci se réfère à des images qui, de nos jours, paraissent de formes entièrement opposées : la mise en scène photographique, d'une part, appuyant sa lecture sur l'évidence de son artificialité, et la photographie analogique dont la lecture repose sur sa seule valeur testimoniale.

La réunion de ces éditions sous une même terminologie, manifestement polymorphe, demeure pourtant privée d'explication. L'efficacité lexicale de l'expression, dont l'emploi est toujours dispensé de précisions, impose son évidence. Dire d'un livre qu'il est illustré par la photographie d'après nature semble en-soi un « label publicitaire » efficace. On se retrouve donc ici face à une locution, éloquente en son siècle, qui a, semble-t-il, perdu une grande part de sa lisibilité. N'étant

ni un programme artistique formalisé, ni une pensée préalablement élaborée, l'illustration par la photographie d'après nature impose aujourd'hui sa nature polysémique.

S'il reste difficile à ce stade de considérer l'homogénéité de cet ensemble d'essais d'illustration par la photographie, nous pouvons cependant noter que leur développement est patent pour ces années 1890-1900, et convenir qu'ils ont nécessairement partie liée avec le développement simultané des procédés photomécaniques. En France, au début des années 1890, l'héliogravure est exploitée par la maison Dujardin, la phototypie par Goupil, Braun et Lemercier et la trame par Pierre Petit, pour les principaux. Depuis la mise au point de la zincographie par Gillot en 1850 jusqu'à celle de la trame, dont la première formule pratique est donnée par Meisenbach en 1882,<sup>12</sup> l'introduction des procédés photomécaniques dans le système économique de l'édition a ouvert un vaste champ à l'illustration photographique des ouvrages de sciences, d'histoire et de géographie, des revues, en particulier pour représenter l'actualité. Les premières tentatives d'illustration d'œuvres littéraires par la photographie, expérimentées de manière plus confidentielle, apparaissent dans ce contexte de progrès techniques concourant à répandre l'usage de la photographie dans le livre. Les objets éditoriaux semblent dès lors devoir détenir une partie des réponses quant au réel contenu de ces publications. Parmi les éditeurs à l'origine de ces premières éditions, Charles Mendel, éditeur d'ouvrages de photographie, mérite une attention particulière. Premier éditeur français d'œuvres littéraires

---

<sup>12</sup> Cf. *Le Moniteur de la photographie*, revue internationale des progrès du nouvel art, 15 juin 1882.

illustrées par la photographie, il est ensuite le seul à faire systématiquement mention, dans ses publicités, de la spécialisation de sa maison d'édition dans l'illustration par la photographie d'après nature. En 1914, il en fait encore la publicité. S'il rappelle ainsi son rôle pionnier, il ne fait en revanche aucune référence aux ouvrages concernés. Or, bien qu'il ait intégré l'idée dans l'une de ses revues, le Photo-magazine (créé en 1904),<sup>13</sup> l'éditeur a cessé de publier des œuvres littéraires illustrées depuis 1899. Ce type d'ouvrages rencontre alors un succès sans précédent (avec les éditions Per Lamm-Nillson notamment) mais le concept du photo-roman reste très contesté. Il est donc possible d'avancer l'hypothèse que s'il considérait les œuvres littéraires d'Henri Magron comme précurseurs de la forme populaire du photo-roman, Charles Mendel n'en ferait très probablement plus la publicité en 1914. D'autres contradictions apparaissent ensuite. La publication de L'Élixir du Révérend père Gaucher, par exemple, reste une édition trop prestigieuse pour avoir contenu l'unique germe de la forme populaire du photo-roman. Ces constats permettent d'envisager l'hypothèse que l'éditeur se considère en réalité comme le pionnier d'une illustration par la photographie d'après nature, entendue sous une autre forme que celle considérée jusqu'à présent. Dans les différents rapports qu'il rédige suite aux Expositions internationales,<sup>14</sup> l'éditeur relie en fait ses ouvrages à ce qu'il pressent comme une nouvelle forme d'édition : l'ouvrage de photographies, envisageable grâce aux progrès constants

---

<sup>13</sup> Cf. Photo-magazine, revue photographique illustrée, artistique, littéraire et humoristique, hebdomadaire, publiée sous la direction de Charles Mendel (1904-1914).

<sup>14</sup> Président de la Chambre syndicale des fabricants et négociants en appareils de photographie, Charles Mendel est rapporteur pour la photographie des Expositions internationales de Liège (1905), de Milan (1906), de Saragosse et Londres (1908) et de Bruxelles (1910).

des procédés photomécaniques. Face au nombre de livres de photographies parus à cette époque et sans autre précision, la définition demeure cependant imprécise. Il reste à s'interroger sur la distinction pouvant être opérée entre un livre illustré de photographies et la construction d'un livre de photographies d'après nature. La consultation des ouvrages référencés comme illustrés par la photographie d'après nature dans le catalogue de l'éditeur apporte un éclairage sur le fondement de ces publications.

Plus que l'émergence d'un fait historique véritablement fondateur, la tentative d'Henri Magron apparaît donc plutôt comme élément d'un tout participant de la définition du statut de l'illustration photographique dans l'édition. Ses illustrations établissent pour la première fois, en France, de manière concrète et novatrice un rapport original entre l'image photographique, sa fonction illustrative et sa relation au texte. Point de départ historique, elle appelle ensuite une réflexion plus large sur les relations entretenues par la photographie, entendue comme procédé original d'illustration, avec la librairie. En rétablissant l'évolution de cette forme d'illustration, nous tenterons de montrer par quel processus la photographie s'établit progressivement comme « illustration originale » jusqu'à devenir, selon l'expression de Georges Potonniée, procédé littéraire.<sup>15</sup>

Considérant l'existence de cette double piste, une qualification du d'après nature qui relève de la construction de l'image, d'une part, et de sa nature photomécanique, d'autre part, il paraît nécessaire de restituer le sens perçu par les lecteurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La caractérisation

---

<sup>15</sup> Cf. POTONNIEE (Georges), « La photographie, procédé littéraire », Cent ans de photographie, Société d'éditions géographiques, maritimes et coloniales, Paris, 1940. p.168-169.

sémantique du d'après nature ainsi que « l'exhumation » de ses référents implicites mettent en effet en évidence un champ particulier de l'illustration créé autour d'une même expression mais revêtant des formes opposées. L'aspect formel des éditions, la stratégie commerciale des éditeurs, en particulier celle de Charles Mendel, révèlent en fait des ambitions supérieures à la simple tentative d'illustration d'une œuvre littéraire par la photographie.

Encouragés par le développement des procédés de reproduction photomécaniques, les éditeurs promeuvent un « nouvel objet éditorial » : les éditions d'art illustrées par la photographie. La prise en compte des perspectives contenues dans ces éditions engage dès lors à élargir le corpus qui peut leur être rattaché. Pour reconstituer celui-ci, plusieurs outils de recherche se sont avérés indispensables. Les catalogues critiques, tels que ceux de Georges Vicaire, d'Éric Lambrecht et Luc Salu, d'Albert Boni et d'Hubblard Bablou, d'Otto Lorenz et d'Henri Le Soudier, ainsi que le livre de J. Adeline sur l'illustration photographique, permettent le repérage des principaux ouvrages.<sup>16</sup> Nous avons ensuite étudié systématiquement les chroniques de livres, éditées dans les périodiques spécialisés dans le livre et les arts

---

<sup>16</sup> Cf. VICAIRE (Georges), *Manuel de l'amateur des livres du XIX<sup>e</sup> siècle, 1801-1893*, 8 vol., Paris, A. Rouquette, 1897 ; ADELIN (Jules), *L'illustration photographique*, 1895, Rouen, impr. L. Cagniard, 1895 ; BONI (Albert), BABLOU (Hublard), *Photographic literature: an international bibliographic guide to general and specialized literature on photographic processes, techniques, theory, chemistry, physics, apparatus, materials and applications, industry, history, biography, aesthetics*, New York, Morgan and Morgan, 1962 ; LAMBRECHT (Éric), SALU (Luc), *Photography and literature, an international bibliography of monographs*, deux volumes, Londres et New York, Continuum, 1982 ; LORENZ (Otto), JORDELL (D.), STEIN (Henri), *Catalogue général de la librairie française : 1840-1925*, Paris, O. Lorenz, 1867-1945, 34 vol. ; LE SOUDIER (Henri), *Bibliographie française, recueil des catalogues des éditeurs français accompagné d'une table alphabétique par noms d'auteurs et d'une table systématique*, 6 vol., Paris, Le Soudier, 1896.

graphiques, plus particulièrement *Le Bulletin du bibliophile*, parmi les premiers à avoir réservé un accueil favorable aux œuvres d'Henri Magron. Puis, nous avons procédé par recoupements. Les partisans de l'illustration photographique sont amenés à signaler dans les ouvrages ou périodiques auxquels ils collaborent toute nouvelle tentative intéressante. C'est le cas de Jules Adeline, de Georges Vicaire (*Bulletin du bibliophile*), de Léon Vidal (*Le Moniteur de la photographie*). Les nouvelles éditions sont également signalées dans les bulletins de la Société française de photographie, de la Société caennaise de photographie, de la Société photographique du Nord de la France, dans le *Paris photographe* de Paul Nadar, et dans les périodiques de Charles Mendel. L'ensemble de ces sources demeure cependant très subjectif. On s'aperçoit aisément que la collecte des informations est rendue possible par les relations d'amitié qui unissent les personnalités entre elles. Pour apporter l'approfondissement historique nécessaire, les recherches sur la biographie, l'environnement et l'œuvre des principales personnalités concernées apportent de nouveaux éléments de compréhension quant à la mise en œuvre de cette forme d'illustration (Henri Magron, Jules Gervais-Courtellemont, Georges Rodenbach, Charles Mendel, etc.). La synthèse de ces informations amène finalement à élargir le corpus (citations d'ouvrages non répertoriés et avènement de nouvelles personnalités : Charles Géniaux, Paul Gers, Albert Bergeret, Frédéric Boissonnas, Jules Lecerf etc.). L'illustration par la photographie d'après nature prend place dans des ouvrages dont le sujet n'est plus seulement l'œuvre littéraire qui lui servait d'alibi.

La permanence de l'expression photographie d'après nature amène aussi à étudier le statut des images dans ces livres. Afin de

donner une réelle définition de ces tentatives d'illustration par la photographie d'après nature, il est important d'étudier, en dehors du repérage chronologique et contextuel, l'aspect formel de ces ouvrages, de centrer l'étude sur les images en tentant de répondre chaque fois aux diverses questions posées. Quel type d'ouvrages est concerné, qui les produit, quelle(s) lecture(s) nouvelle(s) offrent-ils et quelles idéologies président à leur création ?

À ce stade, la question du cadre chronologique se pose également et, en particulier, celui de la fin d'une période où nous pourrions considérer que les limites de la photographie d'après nature et de sa relation avec l'édition sont fixées. Partant du fait que les publications ont manifestement partie liée avec le progrès des impressions photomécaniques, la date de fin de notre étude est arrêtée en fonction de l'évolution de celui-ci. La mise au point de l'offset, en 1912, entraînant de profondes mutations et de nouvelles implications pour l'illustration et l'édition, semble donc constituer le point de repère historique le plus pertinent.

Notre étude abordera trois moments. Dans un premier temps, les différentes formes que revêt cette relation nouvelle entre photographie d'après nature et librairie sont comprises grâce à la description détaillée des ouvrages et de leur contexte historique. Partant de l'illustration de *L'Élixir du Révérend père Gaucher* en 1890 jusqu'à la publication du *Chanoine enlevé par le diable* en 1893, la reconstitution chronologique permet d'expliquer l'association entre deux phénomènes au départ très distincts, la prétention artistique de l'illustration photographique, d'une part, et les premières tentatives économiques de production d'éditions de luxe illustrées par les procédés photomécaniques, d'autre part. Cette

approche décrit la manière dont sont fabriqués les livres mais aussi les photographies d'après nature, construction entendue dans sa nécessaire relation au texte, en y relevant ce que l'on peut y déceler de novateur comparé à ce qui semble importé de la tradition illustrative.

Décrire les relations entre ces ouvrages et le monde de l'édition nourrit ensuite la réflexion sur la photographie d'après nature comme image imprimée. Cette approche permet de déterminer les rôles respectifs des « acteurs du livre » (l'auteur, le photographe, l'éditeur, le photographeur). À ce moment, l'étude de la politique commerciale de Charles Mendel, fondamentale pour mieux percevoir les objets éditoriaux concernés, apparaît comme élément pivot de l'analyse de ce corpus. Le parcours de l'éditeur explique la manière dont les ouvrages illustrés par la photographie d'après nature s'inscrivent dans sa stratégie éditoriale. À travers cette dernière se profile, en particulier, la difficulté de circonscrire l'illustration photographique d'après nature. De plus, principal éditeur après Gauthier-Villars de publications photographiques, son importance pour l'histoire de la photographie est manifeste. Aucun travail monographique n'avait pourtant encore été réalisé.

En France, où la tradition des Beaux-Arts est solidement établie, où la corporation des dessinateurs et des graveurs est encore très active, et où renaît au même moment la gravure sur bois autour de H. Béraldi, A. Lepère et E. Pelletan, la question de la fortune critique de ces œuvres littéraires illustrées par la photographie d'après nature appelle une attention particulière. Elle invite à interroger notamment les réactions au sein du monde du livre, des arts graphiques à la bibliophilie. C'est à ce moment précis, des critiques rédigées à cette

époque jusqu'à la manière dont l'histoire les appréhendera, qu'apparaît toute l'ambiguïté de ces objets éditoriaux. Si le rejet de ces tentatives, qui ne peuvent qu'être nulles et ridicules,<sup>17</sup> semble avoir été unanime, les éditions de Charles Mendel ont cependant manifestement dérouté leurs détracteurs. Tandis que les quelques partisans d'Henri Magron et de Charles Mendel s'enthousiasment pour les nouvelles publications,<sup>18</sup> d'autres, dans une position plus embarrassée, soulignent indéfiniment le caractère curieux de cette expérience.<sup>19</sup> D'autres encore l'envisagent comme une fausse route dans tous les cas intéressante.<sup>20</sup> C'est finalement le doute qui plane sur ce nouveau produit de l'édition et ce, jusqu'à la célèbre enquête lancée par le *Mercur* de France en 1898. Visant à collecter l'opinion de quelques écrivains et gens de lettres sur l'illustration du roman par la photographie,<sup>21</sup> celle-ci achève en réalité de mettre ce type de publications en porte-à-faux. Manifestement non-partisane, l'enquête du *Mercur* de France enferme l'objet dans l'unique cadre formel du photo-roman, initié par la librairie parisienne Per Lamm en 1897. Unique témoignage laissé à cette époque, elle participe ensuite de la fortune critique contemporaine. En conséquence, les chercheurs se sont unanimement accordés pour considérer les œuvres littéraires illustrées par la photographie d'après nature comme un avant-

---

<sup>17</sup> Cf. BAYARD (Émile), *L'Illustration et les illustrateurs*, Paris, Charles Delagrave, 1898, p.35.

<sup>18</sup> Cf. Georges Vicaire dans le *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*. Voir bibliographie.

<sup>19</sup> Cf. D'EYLAC, « L'Exposition du livre », *La Bibliophilie en 1894*, Paris, Librairie Techener, p.165-166.

<sup>20</sup> Cf. LEQUATRE (G.), *Exposition internationale du livre et des industries du papier*, extrait de la *Revue des arts décoratifs*, août 1894, Paris, Imprimerie de l'école Estienne, 1894, p.13.

<sup>21</sup> IBELS (André), " Enquête sur le roman illustré par la photographie ", *Le Mercur* de France, janvier 1898, p.97-115.

poste du photo-roman. Conclusion qui, avec l'apport du contexte historique, s'avère partielle pour caractériser l'ensemble des ouvrages concernés par ce phénomène illustratif.

Attachés à restituer l'histoire contextuelle du phénomène, nous avons conservé dans notre développement un itinéraire chronologique. Chaque nouvel ouvrage amène l'étude de son contexte éditorial, systématiquement accompagnée d'une analyse des nouveaux enjeux qu'il pose. Chaque fois qu'il nous a été donné d'apporter un éclairage sur la fonction de ces images, nous avons choisi de marquer un temps d'arrêt sur ce qui pouvait constituer un exemple caractéristique de la l'illustration par la photographie d'après nature. Pour poser certaines limites à notre étude, nous rappellerons qu'il s'agit avant tout de démontrer de quelle manière la naissance de ces objets originaux et inattendus vient questionner le monde de l'édition. La constitution du corpus s'appuie sur les ouvrages identifiés par la critique de l'époque et/ou par l'histoire contemporaine. Leur recensement comporte nécessairement des lacunes. Une seconde restriction peut être également évoquée. Le sujet s'avère très largement pluridisciplinaire, ce qui a ajouté à son intérêt tout autant qu'à la complexité de sa mise en forme. Il exige de confronter notre approche d'historien de l'art à l'histoire de la photographie, à celle de l'édition, mais aussi à celle des arts graphiques, du théâtre, du cinéma, de la littérature, etc. En puisant ainsi dans ces différents domaines, notre approche a tenté de nourrir l'histoire des idées de la photographie, en y ajoutant celle de l'émergence de l'image photographique imprimée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La définition de l'illustration par la photographie d'après nature, notion peu évidente au prime abord, permet d'aborder les conceptions

esthétiques des rapports texte/images photographiques, la question de la lecture de l'image, ainsi que celle de sa diffusion, oscillant entre une expérimentation confidentielle dans des ouvrages de luxe et la formalisation d'un genre éditorial jusqu'à sa popularisation.

PREMIERE PARTIE

LES PREMIERES ŒUVRES LITTERAIRES

ILLUSTREES PAR LA PHOTOGRAPHIE D'APRES NATURE

(1890-1893) :

CHAMP D'EXPERIMENTATION DE L'EDITION

PHOTOGRAPHIQUE

# I L'INITIATIVE ORIGINALE D'UN AMATEUR PHOTOGRAPHE

## A- LES COMPOSITIONS D'HENRI MAGRON

### 1- Une première édition confidentielle :

#### L'Élixir du Révérend père Gaucher (1890)

En 1890, de manière inédite en France, Henri Magron (1845-1927) publie la première œuvre littéraire illustrée par la photographie : L'Élixir du Révérend père Gaucher, nouvelle tirée des Lettres de mon moulin (1869) d'Alphonse Daudet (1840-1897).<sup>22</sup> Si la date de cette première publication, que nous corrigeons ici à 1890 et non 1889,<sup>23</sup> est aujourd'hui connue [elle a été repérée par la plupart des chercheurs qui se sont intéressés à la question des œuvres littéraires illustrées par la photographie], le contexte d'apparition de cette dernière ainsi que les sources qui ont présidé à sa naissance et l'ont, en quelque sorte, déterminée nous échappent cependant aujourd'hui. L'ouvrage est le premier essai d'édition de ce type en France et semble né de la seule initiative d'Henri Magron. Il en est l'unique concepteur. Il a réalisé les illustrations, a mis en forme l'ouvrage, l'a financé et l'a diffusé. Les documents qui pourraient apporter un témoignage sur cette première tentative restent introuvables. Seul subsiste à ce jour celui de Georges Vicaire, rédacteur pour le Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire,

---

<sup>22</sup> Cf. DAUZE (Pierre), Manuel de l'amateur d'édition originale (1800-1911), Paris, Durel, 1911. L'Élixir du Révérend père Gaucher a pour la première fois paru dans Le Figaro du 2 octobre 1869 ; DAUDET (Alphonse), Lettres de mon moulin, édition présentée et établie par D. Bergez, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1984.

<sup>23</sup> Cf. infra p.33.

dans le Manuel de l'amateur de livres du XIX<sup>e</sup> siècle - 1801-1893, publié en 1897. [Nous aurons l'occasion d'y revenir, l'auteur connaît bien Henri Magron qu'il a défendu dans ses critiques]. Dans le témoignage que Georges Vicaire a recueilli sur la réalisation de L'Élixir du Révérend père Gaucher en 1890, Henri Magron réaffirme la dimension personnelle de son projet.

C'est à la fin de 1889 que j'ai eu la pensée d'illustrer L'Élixir du R-P Gaucher. Après avoir terminé mes clichés, j'ai fait autographier chez Languehard, quarante exemplaires du texte, en réservant les blancs pour coller mes épreuves. J'ai tiré moi-même sur papier aux sels d'argent un certain nombre d'images que j'ai collées sur les épreuves du texte et je les ai offertes à mes amis. Il en a été fait ainsi trente au plus. Aucune n'a été mise dans le commerce toutes ont été données par moi.

Les illustrations au nombre de vingt et une sont exactement les mêmes que celles parues dans l'édition donnée récemment par Charles Mendel. Le format de l'édition privée de 1889 est moins grand que celui de l'édition définitive, imprimée en caractère gothique. De plus, la disposition du texte du titre est différente dans les deux éditions.<sup>24</sup>

Photographe amateur éclairé,<sup>25</sup> originaire de Caen où il passe la plus grande partie de sa vie, Henri Magron est, en 1889, membre de la Société des Beaux-Arts de Caen (SBAC) et de la Société photographique du Nord de la France de Douai (SPNF).<sup>26</sup> Il est connu

---

<sup>24</sup> Cf. VICAIRE (Georges), op. cit., Tome III, p.62.

« L'Élixir du R-P Gaucher, texte de A. Daudet, illustration photographique d'après nature, lith. Languehard, Passage Bellivet, Caen, s.d, in-4, sans couverture. »

<sup>25</sup> Sur Henri Magron, cf. infra p.184.

<sup>26</sup> Deuxième société de photographie créée durablement en France après la SFP, la SPNF, fondée en 1885, compte soixante-seize membres, en 1887, dont onze sont

pour les vues de monuments normands et les reproductions d'œuvres qu'il dépose régulièrement à la société artistique ainsi que pour ses portraits, présentés notamment à l'Exposition universelle de 1889 dans l'album de la société de photographie douaisienne.

Publiant à compte d'auteur, au début de l'année 1890, *L'Élixir du Révérend père Gaucher* chez le libraire caennais Languehard, il réalise une épreuve éditoriale entièrement nouvelle soulevant les premières questions sur les rapports visuels entre photographie et texte. Comprendre comment et sous quel aspect formel émerge l'ouvrage, décrire les illustrations qui le composent mais déterminer aussi les rapports que ces dernières entretiennent avec le texte permet d'apporter quelques réponses à la lecture de l'image à laquelle il nous invite. Rétablir précisément la manière de procéder du photographe démontre, par une histoire dans l'histoire, ce que les illustrations contiennent ainsi d'original.<sup>27</sup> Ce travail permet aussi de reconstituer en partie la définition de la photographie d'après nature.

La trace de l'édition originale est cependant perdue aujourd'hui. C'est une simple reconstitution qui peut donc en être proposée ici, en s'appuyant sur les éléments rassemblés et sur la brochure éditée par Charles Mendel (1858-1917).<sup>28</sup> À la manière d'un illustrateur qui encadre les passages d'un roman qui selon lui font tableaux, le photographe propose la représentation photographique de passages

---

membres correspondants, domiciliés hors de la région du Nord : trois en Normandie, quatre à Paris, deux dans l'Aisne, un dans la Nièvre et un à Lyon.

<sup>27</sup> Une étude plus approfondie de l'ouvrage révèle la manière dont Henri Magron a procédé pour les sélectionner. Cf. *infra* vol.2 p.5-21.

<sup>28</sup> Partant du témoignage d'Henri Magron retranscrit dans l'ouvrage de Georges Vicaire : « Les illustrations au nombre de vingt et une sont exactement les mêmes que celles parues dans l'édition donnée récemment par Charles Mendel », notre étude s'appuie sur cette édition de 1894 pour présenter les images.

choisis du texte. Il illustre l'œuvre en grande partie grâce à des images « théâtralisées », inspirées de la pratique des tableaux vivants. Ce sont des mises en scène mais aussi des portraits de genre, composés par lui, pour être l'illustration directe du texte. De manière inattendue, l'image vient donc revendiquer ici une part de fictionnel et de spectaculaire. La nature fictionnelle de l'image émergeant de sa relation avec un texte littéraire, l'idée même d'illustrer une œuvre littéraire par la photographie, domaine jusqu'ici réservé aux arts graphiques, sont ici entièrement novatrices. Se pose dès lors la question des circonstances qui ont inspiré et encouragé le photographe.

Cette innovation iconographique trouve son origine dans l'influence anglo-saxonne. Il faut se tourner vers la Société photographique du Nord de la France (SPNF) pour en retrouver les traces. L'idée, si elle est inédite en France, s'inspire en réalité d'un récent concours lancé auprès de photographes américains, en 1889, pour l'illustration du poème *Evangeline* de Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882). Le *Wilson's Photographic Magazine*<sup>29</sup> en a publié le résultat et les œuvres ont été remarquées à l'Exposition artistique de Boston la même année. Gustave Maugin (1833-1909)<sup>30</sup>,

---

<sup>29</sup> Ancien Philadelphia Photographer, le *Wilson's Photographic Magazine* est transféré à New-York en 1889. Cf. *Le Moniteur de la photographie*, 28<sup>ème</sup> année, n°4, 15 février 1889, p.25.

<sup>30</sup> Gustave Maugin (1833-1909). Après des études de droit à Douai, il dirige une étude d'avoué de 1863 à 1878. Beau-père de Camille Enlart, époux de Louise Lequien (Boulogne-sur-Mer), Gustave Maugin est également botaniste et amateur photographe. Il participe aux activités de nombreuses sociétés. Outre ses relations avec le Club alpin, il est membre de la commission du Musée botanique et de sa bibliothèque, président de la Société de géographie de Douai et de la SPNF. En 1879, il entre également à la Société d'agriculture, des sciences et des arts grâce à Edmond Gosselin, conservateur du Musée de Douai et amateur photographe. Cf. GOUJARD (Lucie), *Les sociétés photographiques du Nord de la France face au développement de la pratique (1886-1914)*, Mémoire de DEA, Université de Lille 3, F. Robichon dir., 2001, p.16.

membre fondateur et président (1887-1888) de la SPNF, en assure la diffusion.<sup>31</sup> Lors de la séance mensuelle de la société, le 20 décembre 1889, il présente le procédé décrit dans le dernier numéro de la revue<sup>32</sup> - procédé qu'il estime original et artistique. Pratiqué, selon lui, de manière habituelle par les photographes américains, celui-ci consiste à faire représenter par des personnages, avec tous les accessoires convenables une œuvre historique ou imaginée et à la photographier. Au même moment, Henri Magron (membre correspondant de la société) réalise l'illustration de L'Élixir du Révérend père Gaucher.

Nous nous arrêtons donc ici sur la contradiction des sources concernant la date de parution de cet ouvrage. Dans son bulletin, la SPNF établit un lien immédiat entre la communication de Gustave Maugin et le premier essai réalisé par Henri Magron. Elle est unanime pour féliciter M. Magron d'avoir mis en pratique l'idée dont il n'avait trouvé que les germes dans le numéro de janvier 1890 et pour l'avoir fait avec tant de sciences photographiques et de qualités artistiques.<sup>33</sup> L'ouvrage de l'amateur caennais daterait donc au plus tôt de janvier 1890. Si l'on se fie à la retranscription de Georges Vicaire, Henri Magron fait remonter, quant à lui, l'édition à 1889, avant la parution de l'article de Gustave Maugin. Nous pouvons émettre l'hypothèse que, d'une part, en 1897, date de parution de l'ouvrage de G. Vicaire, les souvenirs soient restés approximatifs, et que, d'autre part, Henri Magron n'indique pas la date de parution de l'ouvrage mais le début de

---

<sup>31</sup> Cf. « Extrait des procès-verbaux », Bulletin de la Société photographique du Nord de la France, janvier 1890, p.2-3.

<sup>32</sup> Cf. ANONYME, « Art at the exhibition in Boston », Wilson's Photographic Magazine, Edward L. Wilson édit., vol. XXVI, n°359, 7 décembre 1889, p.705-717.

<sup>33</sup> Cf. « Extrait des procès-verbaux », Bulletin de la Société photographique du Nord de la France, juin 1890, p.82.

sa réalisation (décembre 1889). Malgré la contradiction apparente entre ces deux sources, la publication de L'Élixir du Révérend père Gaucher résulte de la lecture du bulletin de la SPNF. Le fait a été avéré par Henri Magron lui-même en 1893.<sup>34</sup> En affirmant que l'idée lui est venue à la fin de l'année 1889, Henri Magron entretient donc par la suite délibérément le flou sur cette corrélation.<sup>35</sup> L'édition de l'ouvrage peut, dans tous les cas, être datée avec certitude au début de l'année 1890. Henri Magron fait parvenir son exemplaire de L'Élixir du Révérend père Gaucher à Douai en mai 1890. La date de parution peut donc être affinée aux environs de mars - avril de cette même année.

Si l'essai d'Henri Magron, loin d'être une initiative isolée, résulte en réalité des échanges avec la SPNF et de l'influence des photographes américains, il n'en demeure pas moins que la diffusion de l'édition va être très limitée et l'expérience demeurer très confidentielle. L'ouvrage est publié à quarante exemplaires. Trente seulement sont illustrés. Ils n'ont été ni diffusés ni vendus. Le photographe les distribue à son entourage et en dépose un exemplaire aux deux sociétés dont il est membre : la Société photographique du Nord de la France (SPNF) et la Société des Beaux-Arts de Caen (SBAC). La publication ne bénéficiera donc pas de fortune critique. Seule la comparaison avec les illustrations d'Évangéline du concours de Boston permet donc aujourd'hui de circonscrire les enjeux défendus au travers de ces premières tentatives

---

<sup>34</sup> Cf. VICAIRE (Georges), « Revue critique de publications nouvelles », Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire, Paris, Librairie Techener, 1893, p.298-300. « L'idée première lui a été suggérée par un concours que signalait le Wilson's Photographic pour l'illustration, par la photographie, du poème de Longfellow, Évangéline. »

<sup>35</sup> À cette époque, Henri Magron est membre fondateur de la Société caennaise de photographie qui se félicite régulièrement de l'origine normande de cette innovation.

d'illustration. Le concours, organisé par la Photographers Association of America, est fondé sur la volonté de démontrer au public la quintessence artistique de l'image photographique. Il propose de juger, sans autres précisions, la création de trois illustrations d'Evangeline de Longfellow. Seulement sept concurrents y participent. Le Wilson's Photographic Magazine décide alors de présenter les travaux de quatre d'entre eux afin d'encourager cette application artistique de la photographie. Après une description des images de chacun des photographes,<sup>36</sup> la revue livre le témoignage des gagnants du concours, les frères Rösch, sur la manière dont ils ont réalisé leurs illustrations. Ce témoignage, unique et fondamental, nous renseigne précisément aujourd'hui sur la manière dont les photographes opéraient pour produire leurs illustrations. [L'étude de L'Ensorcelée montre, d'autre part, qu'Henri Magron s'est vraisemblablement directement inspiré des images des frères Rösch pour réaliser certaines compositions].<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> MM. Stubber and Bro de Louisville ; D. Rad Coover de Iowa city ; M. Rösch ; M. C. W. Motes.

<sup>37</sup> Cf. infra vol. II, p.478.



ILL. 1 - W. STUBBER AND BRO, Evangeline



ILL. 2- W. STUBBER AND BRO, Evangeline



ILL. 3 - W. STUBBER AND BRO, Evangeline



ILL. 4 - MOTES, Evangeline



ILL. 5 - MM. RÖSCH, Evangeline

Sur les quatre séries d'illustrations présentées par l'article du *Wilson's Photographic Magazine*, ce sont très souvent les mêmes passages du poème qui ont été sélectionnés par les candidats. Ainsi, les scènes représentant Evangeline égarée dans le jardin sous la pleine lune et pleurant son amour perdu ainsi que celle de la fin, Evangeline retrouvant son ancien fiancé, ont été choisies par trois des quatre concurrents cités (MM. Stubber and Bro, Coover et Rösch). Le portrait de Bénédicte, père d'Evangeline, et de Basile, père de Gabriel, accompagnés des amoureux dans leur maison, a été mis en scène par MM. Stubber and Bro et Coover. M. Motes, quant à lui, a choisi d'illustrer le début du récit, le prêtre assis sous un arbre avec les deux enfants et le père Felician chantant dans le jardin et écoutant Evangeline assise devant lui.

La composition artistique des photographies repose sur le principe de mise en scène. Les accessoires et l'arrière-plan de la scène Bénédicte filant de M. Coover ont ainsi été créés de toute pièce par le photographe pour répondre aux projections qu'il s'est faites du poème. Sur les trois images qu'il a présentées, elle est la seule à avoir attiré l'attention des critiques. La meilleure image de M. Motes le portrait des quatre personnages dans la maison de Bénédicte – témoigne, elle aussi, d'un grand sens de la conception des costumes et des accessoires et d'une parfaite technique photographique. Les gagnants du concours, les frères Rösch, ont quant à eux véritablement innové en créant des portraits individualisés. Le modèle fait l'objet de toute l'attention. Son attitude, la sympathie de son visage, sa présence, l'expression magnifiquement réaliste sont la clé de l'expression.

Dans l'article qu'il rédige pour le *Wilson's Photographic Magazine*, J.E. Rösch décrit les difficultés inhérentes à l'illustration photographique. La conception de l'œuvre nécessite de maîtriser le répertoire iconographique des arts graphiques et picturaux. La principale difficulté réside ensuite dans le « casting ». Il ne s'agit pas seulement de trouver un modèle ressemblant, il faut aussi parvenir à le convaincre, à le faire poser, parfois longuement, voire à recommencer les prises de vues. Tout cela exige un modèle dévoué que le photographe trouve en général dans son entourage [le personnage d'Évangeline est ici joué par la sœur des photographes]. Rösch détaille ensuite les difficultés matérielles liées à la mise en place du décor, à la réunion des accessoires, au choix du fond, principe fondamental de la composition, à l'éclairage et à l'étude patiente du modèle. Les photographes en mesure de surmonter ces difficultés sont rares. C'est donc un nombre très limité d'entre eux qui parvient à élaborer avec succès de telles compositions.

Bien avant le pictorialisme européen, les portraitistes professionnels tentent une assimilation de la photographie à l'art. Ce mouvement, non dénué d'ambitions commerciales, résulte de l'évolution de la position du photographe au XIX<sup>e</sup> siècle. Le regard porté sur le portrait photographique a beaucoup évolué et la reconnaissance obtenue par certains photographes, Nadar en France, permet d'envisager une défense de la nature artistique de l'image photographique. D'autre part, les portraitistes, dont fait partie Henri Magron,<sup>38</sup> ont développé une tradition de la mise en scène et du tableau qui connaît ici un nouveau lieu d'expression. En France, l'illustration

---

<sup>38</sup> Cf. ses portraits, « le peintre », « le sculpteur », *infra* p.46.

de l'œuvre littéraire sera essentiellement appliquée par les amateurs photographes.

Au cours de l'année 1890, Henri Magron dépose à la SBAC et à la SPNF, un exemplaire de son édition originale de L'Élixir du Révérend père Gaucher. Parallèlement il encourage l'organisation des deux premiers concours français d'illustration d'une œuvre littéraire par la photographie d'après nature dans ces deux sociétés.

## 2- Henri Magron lauréat : les premiers concours d'illustrations

Les concours, qu'ils soient organisés dans les sociétés littéraires, scientifiques ou artistiques, sont un moyen d'encourager la recherche et de fédérer les compétences dans un domaine spécifique. Permettant de stimuler la création, ils constituent un lieu d'échanges, d'incitation et de structuration d'une étude. C'est dans ce but qu'Henri Magron convainc les sociétés dont il est membre d'organiser un concours d'illustration d'une œuvre littéraire par la photographie.

De février à juin 1891, la Société des Beaux-Arts de Caen, sur une proposition émanant de son secrétaire, ami d'Henri Magron, Armand Bénét,<sup>39</sup> organise un concours similaire à celui de la Photographers Association of America. Lancé auprès de tous les photographes de Normandie, son sujet est l'illustration d'une œuvre de Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889), laissée au choix des concurrents. Les artistes

---

<sup>39</sup> Armand Bénét : secrétaire de la SBAC, membre correspondant du Comité des sociétés des Beaux-arts et de la Société des antiquaires de Normandie, élève de l'École des Hautes Études, il est employé aux Archives départementales du Calvados.

choisissent l'œuvre et les extraits qu'ils souhaitent illustrer.<sup>40</sup> Le troisième article du règlement fait mention de composition originale (...) d'après nature c'est-à-dire que la société demande non la reproduction photographique d'une illustration antérieure mais une composition originale directement rendue d'après nature. Le jury, composé de six membres de la société,<sup>41</sup> au lieu de sept prévus au départ, décerne le prix à l'unanimité à Henri Magron.<sup>42</sup> Véritablement spécialisé dans l'illustration photographique, celui-ci a réalisé trente-quatre planches pour L'Ensorcelée alors que le règlement en prévoyait six. Il est également le seul concurrent à avoir mené la tâche à sa fin.<sup>43</sup>

Comme pour L'Élixir du Révérend père Gaucher, l'album original a aujourd'hui disparu. L'Ensorcelée d'Henri Magron n'a, d'autre part, jamais été publié. Il existe cependant trois versions reproduisant les illustrations. La SBAC a reproduit douze planches en phototypie dans son bulletin.<sup>44</sup> Cet album est actuellement conservé aux Archives départementales du Calvados ainsi qu'à la Médiathèque de Bayeux. Un second cahier existe à la Bibliothèque municipale et au

---

<sup>40</sup> Cf. L'Express de Caen, journal quotidien d'information, organe indépendant de la Basse-Normandie, 2<sup>ème</sup> année, n°247, Vendredi 27 février 1891 ; Le Moniteur du Calvados, de la Manche et de l'Orne et Pilote réunis, organe quotidien de la Basse-Normandie, 47<sup>ème</sup> année, n°40, Mercredi 18 février 1891 ; « Séance du 13 février 1891 », Bulletin de la Société des Beaux-Arts de Caen, volume IX, 1891-1892, Caen, E. Valin p. 22-24.

<sup>41</sup> Le président, M. Tesnière (artiste-peintre), le secrétaire, Armand Bénét ainsi que MM. Hellouin (conservateur du musée de peinture), Laumonier (licencié en droit), Levassort (ancien commissaire-priseur) et le comte d'Osseville (rentier et photographe).

<sup>42</sup> Médaille d'or d'une valeur de 300 F.

<sup>43</sup> Cf. Bulletin de la Société des Beaux-Arts de Caen, juin 1891, p.29 ; BENET (Armand), « Rapport sur le concours de photographie, avec douze reproductions des illustration d'Henri Magron pour L'Ensorcelée », Bulletin de la Société des Beaux-arts de Caen, p.57-73.

<sup>44</sup> Cf. « Séance du 10 juillet 1891 », Bulletin de la Société des Beaux-Arts de Caen, p.31 ; BENET (Armand), op. cit.

Musée des Beaux-Arts de Caen. Tiré à part par la SBAC, il est composé de dix huit planches.<sup>45</sup> Enfin, une troisième version, sans doute élaborée par Henri Magron lui-même, se trouve au Musée Barbey d'Aurevilly de Saint-Sauveur-le-Vicomte. Elle comprend vingt-quatre tirages contrecollés, différents de la sélection de la SBAC, où les extraits de texte sont manuscrits. Les raisons de la constitution de ce dernier ensemble restent à ce jour indéterminées. En revanche, il complète la vision des trente-quatre planches réalisées par Henri Magron.<sup>46</sup>

C'est à la SPNF qu'Henri Magron propose d'abord l'idée du concours.<sup>47</sup> Le photographe est en relation avec la société photographique depuis la fondation de celle-ci en 1885.<sup>48</sup> Il a participé à sa première Exposition internationale de photographie (1886) et quelques-uns des clichés qu'il a envoyés, essentiellement des portraits, ont été choisis pour figurer dans son album présenté à l'Exposition universelle de 1889.<sup>49</sup> Au mois de mai 1890, il envoie un exemplaire de son *Élixir du Révérend père Gaucher* qu'il a magnifiquement illustré de photographie d'après nature<sup>50</sup> et propose à la société de mettre en place un concours sur ce thème.

Ayant déjà lancé un concours à cette date, les membres de la société douaisienne reportent son ouverture à la fin de l'année. Ouvert avant celui de la SBAC en décembre 1890 et jusqu'au 15 novembre

---

<sup>45</sup> Ce tirage est signalé dans l'ouvrage de Georges Vicaire de 1897.

Cf. VICAIRE (Georges), « Barbey d'Aurevilly », op. cit.

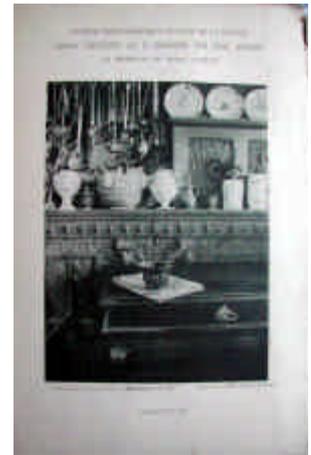
<sup>46</sup> Cf. infra, vol. II, p.75-97.

<sup>47</sup> Cf. Bulletin de la Société photographique du Nord de la France, n°6, juin 1890, p.82.

<sup>48</sup> Cf. GOUJARD (Lucie), Sociétés et salons de photographie, Petit journal d'exposition, 160 ans de photographie, Douai, 2001.

<sup>49</sup> Cf. « Illustration », Bulletin de la Société photographique du Nord de la France, n°10, oct. 1890, p.127.

<sup>50</sup> Ibid.



ILL. 6 - Henri MAGRON,  
Frontispice pour *Le Mortier de Marc Aurèle*

1891, il a pour sujet l'illustration du *Mortier de Marc Aurèle*, courte nouvelle écrite par Georges de Cavilly.<sup>51</sup> Georges de Cavilly est le pseudonyme de Georges Vibert (1855-1915), à la fois, avocat, écrivain et président de la SPNF. Le règlement désigne les scènes à représenter, à choisir parmi les passages soulignés, et impose aux concurrents l'envoi d'au moins quatre épreuves. Il prend en compte les contraintes liées à l'application. Une distinction est notamment ajoutée. Afin d'aider les candidats à surmonter les difficultés qu'impose un tel exercice (mise en place des décors, réunion des costumes et des

---

<sup>51</sup> Cf. « Programme du concours pour l'illustration par la photographie d'une œuvre littéraire », *Bulletin de la Société photographique du Nord de la France*, n°10, décembre 1890, p.146-148 ; « Notes et nouvelles - Concours d'illustration - son extension aux membres des sociétés françaises », *Bulletin de la Société photographique du Nord de la France*, n°4, avril 1891, p.62 ; « Concours illustratif de la société de Rennes », *Bulletin de la Société photographique du Nord de la France*, n°9, septembre 1891, p.110 ; VIBERT (Georges), « Résultats du concours ouvert pour l'illustration d'une œuvre littéraire par des photographies d'après nature », *Bulletin de la Société photographique du Nord de la France*, n°12, décembre 1891, p.146-148 ; « L'illustration photographique », *Paris photographe*, 1<sup>ère</sup> année, n°2, 25 mai 1891, p.122-124 ; « Lauréat du concours de Douai », *Paris photographe*, 2<sup>ème</sup> année, n°2, 29 février 1892, p.86 ; « Société de Douai – séance du 17 avril », *L'Amateur photographe*, Société générale d'édition E. Forestier, 24 bd saint Germain, mai 1891 ; VICAIRE (Georges), « L'illustration du livre par la photographie – Les compositions de M. Magron », *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, 1893, p.298-300.

accessoires, choix des modèles, etc.), Georges Vibert écrit une nouvelle spécifiquement destinée à la réalisation d'une illustration photographique. La nouvelle, publiée aux frais de la société, est envoyée à tous ses membres.<sup>52</sup> Les organisateurs du concours sont les membres les plus actifs de la société (Anicet Boulanger, Paul Desmarests,<sup>53</sup> Gustave Maugin, Robert Pauli<sup>54</sup> et le Lieutenant Sirvin). Comme les photographes américains, ces derniers tentent une assimilation de l'illustration photographique à l'art en invitant notamment des artistes dans le jury. Composé du photographe douaisien, M. Delannoy, doyen des photographes amateurs, celui-ci obtient également, pour la première fois, la contribution de deux personnalités du monde artistique, le peintre Jules Breton,<sup>55</sup> président du jury, et l'aquafortiste Julien Boutry.<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> Elle compte alors quatre-vingts membres environ.

<sup>53</sup> Paul Desmaret (1854-1923), directeur de l'Observatoire météorologique du Nord qu'il a fondé en 1882, fondateur de la Société photographique du Nord de la France avec G. Maugin, G. Vibert, Groult et E. Gosselin.

<sup>54</sup> Robert Pauli (décédé en 1899), Débute la photographie vers 1875, successivement membre de la section de Gand de l'Association belge de photographie (1880), de la Société photographique d'Hanovre, de la Société photographique du Nord de la France (1885). Ingénieur formé aux Écoles spéciales de Gand, sous-directeur de la Compagnie continentale du gaz de Lille. Issu d'une famille d'artiste, photographe pictorialiste lillois (probablement le premier en France), il formera Pierre Dubreuil.

<sup>55</sup> Jules Breton (1831-1906). Né à Courrières, dans le Nord, il est proche du réalisme de Courbet et de Millet. À partir de 1851, il aborde le paysage, les scènes de la vie paysanne et des travaux des champs qui constituent les sujets principaux de son œuvre et forge sa notoriété.

<sup>56</sup> Cf. MARECHAL (Gaston-Louis), WINTREBERT (Patrick), Arras et l'art au XIX<sup>e</sup> siècle, Arras, 1987, p.38-40.

Julien Boutry (1842-1896) est né et mort à Arras. Dessinateur, lithographe et aquafortiste. Après une carrière juridique, il entame des études artistiques en 1875. Jusqu'en 1882-1883, ses thèmes de prédilection sont les monuments anciens et les sites urbains l'amenant à consacrer une part importante de son activité à l'illustration du livre (Arras, Belgique). À partir de 1882, il abandonne les vues pour le paysage. Sous l'influence de Corot, il pratiquera également le cliché-verre. Il expose à la Société des amis des arts de Douai en 1885, 1891 et 1892.



ILL. 7 - ILL. 8  
HENRI MAGRON, « Épreuves sur papier platine ».



ILL. 9



ILL. 10

HENRI MAGRON, « Épreuves sur papier platine ».

ILL. 11 - HENRI MAGRON, « Épreuves sur Papier Chambay ».





ILL. 12 - Album de L'Enfermé, p.12.

ILL. 13 - Un Chanoine enlevé par le diable, Paris, Charles Mendel, 1893, p.1.

Henri Magron est lauréat.<sup>57</sup> Il reste néanmoins difficile de préjuger de ce résultat puisqu'il n'existe plus aucune trace du nombre total de participants.

### 3- Le texte prétexte à l'image

Le témoignage publié en 1897 par Georges Vicaire apporte une partie de la réponse à la manière dont Henri Magron envisage l'interaction entre texte et images. L'Élixir du Révérend père Gaucher est associé à vingt et un tirages photographiques directement contrecollés dans le livre.<sup>58</sup> À première vue, cette forme éditoriale semble correspondre à celle de l'album de planches photographiques

---

<sup>57</sup> Les illustrations produites pour le concours ont été montées sur onglets et réunies dans un album de photographies. Elles n'ont pas donné lieu à publication et sont restées dans la confidentialité de la société douaisienne. La Société Photo-ciné de Douai possède aujourd'hui une partie de la collection de la SPNF mais aucune épreuve destinée à illustrer Le Mortier de Marc Aurèle n'a pu être retrouvée. Paul Edwards a récemment fait l'acquisition d'un exemplaire. Nous lui renouvelons ici tous nos remerciements pour nous avoir permis d'accéder à ces images. Le texte seul a, quant à lui, été déposé à la Bibliothèque nationale. Cf. infra, vol.II, p.99.

<sup>58</sup> Cf. VICAIRE (Georges), op. cit. ; « Illustration », Bulletin de la Société photographique du Nord de la France, n°12, décembre 1890, p.127.

traditionnel en vogue depuis la création de l'imprimerie Blanquart-Évrard en 1851. Mais en réalité le dispositif visuel diffère. Au lieu d'accompagner le récit par des planches hors-texte, Henri Magron choisit de ménager des blancs qui accueilleront ses tirages une fois le texte imprimé. C'est donc lui qui détermine les rapports des images au texte, choisit le nombre, le format ainsi que la disposition spatiale. L'album d'illustrations de *L'Enfermé* de Barbey d'Aurevilly en 1891, reste l'unique recueil conservé pouvant être attribué à Henri Magron. Il nous montre un cahier où les photographies ont d'abord été collées, puis le texte manuscrit autour d'elles. La confrontation de ces deux sources (le témoignage d'Henri Magron et l'épreuve de *L'Enfermé*) permettent de conclure que *L'Élixir du Révérend père Gaucher* original était construit sur le même principe.

L'album conservé au musée Barbey d'Aurevilly n'est pas un ouvrage illustré par la photographie, mais plutôt une maquette de présentation des illustrations. Le texte n'est pas restitué dans son intégralité. Les illustrations ne sont accompagnées que des extraits de texte auxquels elles se réfèrent. Sa constitution à partir de tirages photographiques directement contrecollés permet d'imaginer celle de *L'Élixir du Révérend père Gaucher* de 1890. L'image n'est pas ici reléguée à la fonction de planche hors-texte. L'espace que le photographe souhaitait lui consacrer a d'abord été délimité, puis le texte a été écrit autour. De cette priorité donnée aux images ressort une construction esthétique de la mise en page. À la manière d'une vignette, l'image pénètre son environnement typographique. Mais son important format la distingue, dans le même temps, de cette fonction. Ici, elle envahit l'espace de la page pour dominer visuellement le texte. Le

lecteur est face à une mise en page hybride qui n'est ni une illustration du texte, type vignettage, ni un recueil de planches. Dominant l'espace, la photographie apparaît comme amplement légendée. Cet effort de mise en page témoigne aussi d'une conception plus graphique où la photographie joue le rôle de décoration (frontispice, couverture, nature morte, vignettes). Il s'agit d'une première proposition de conception éditoriale novatrice d'ouvrages illustrés par la photographie. Cette mise en page est similaire à celle de l'édition du Chanoine enlevé par le diable, publiée en 1893 par Charles Mendel<sup>59</sup> (similaire par l'importance du format de l'image, de sa mise en page, du parcours sinueux de la lettre autour d'elle). Henri Magron est donc le concepteur de l'objet éditorial qui fera ensuite le succès de l'éditeur.

## B- L'UNIVERS POSSIBLE DU PHOTOGRAPHE : LA PHOTOGRAPHIE D'APRES NATURE DANS LES ŒUVRES D'HENRI MAGRON

### 1-Un monde de références

Une des premières questions que pose la réalisation de ces œuvres littéraires illustrées est celle de la sélection de leurs auteurs. Si aucun élément n'a permis d'établir définitivement les raisons qui ont guidé leur choix, plusieurs remarques peuvent cependant être faites à leur sujet qui contribuent à cerner les critères de leur sélection. Comme Longfellow, A. Daudet et J. Barbey d'Aureville ont été célèbres dans les années 1880. De manière générale, les auteurs seront toujours des écrivains célèbres : A. Daudet, J. Barbey d'Aureville, J. Clarétie (1840-

---

<sup>59</sup> Cf. infra p.174-176.

1913), P. Loti (1850-1923), etc. Une seconde catégorie apparaît également. Il s'agit de personnalités, moins connues et appartenant à l'entourage d'Henri Magron (Gaston Lavalley, Georges Vibert, Léon Berthaut). L'ensemble de ces auteurs (Daudet, Barbey d'Aurevilly, Lavalley, Berthaut, etc.) est lié à la défense d'une identité régionale.

En 1889, au moment où Henri Magron entreprend d'illustrer *L'Élixir du Révérend père Gaucher*, Alphonse Daudet (1840-1897) est une des personnalités de la littérature française les plus célèbres. Sa carrière d'écrivain a débuté en 1858 par un recueil de poésies, *Les Amoureuses*, suivi du *Petit chose* (1868) et *Les Lettres de mon moulin* (1869). Après avoir été mal accueillie, son œuvre rencontre finalement le succès, à partir de 1874, avec la parution de son premier roman de mœurs réaliste, *Fromont jeune et Risler aîné*. Auteur provençal, romancier du Midi<sup>60</sup>, naturaliste au style léger et distrayant, ses romans<sup>61</sup> sont autant lus que ceux d'Émile Zola (1840-1902) ou des Goncourt.<sup>62</sup> Malgré son refus systématique d'être rattaché à une quelconque Académie, école ou institution, la publication de *L'Immortel* (1888) qui lui vaut l'anathème de l'Académie française, Alphonse Daudet, comme son ami Pierre Loti (illustré par Jules Gervais-Courtellemont (1863-1931)),<sup>63</sup> brille sur le Paris mondain et « médiatique ». Sa renommée est immense. Lorsque *La Revue bleue* organise, en 1893, un sondage auprès de ses lecteurs pour désigner les

---

<sup>60</sup> Cf. DUFIEF (Anne-Simone), *Alphonse Daudet romancier*, Paris, Honoré Champion, 1997, p.233.

<sup>61</sup> *Jack* (1876) ; *Le Nabab* (1877) ; *Les Rois en exil* (1879) ; *Numa Roumestan* (1881) ; *Sapho* (1884), pour les plus cités.

<sup>62</sup> Jules Goncourt (1830-1870) ; Edmond Goncourt (1822-1896).

<sup>63</sup> Cf. *infra* p.87.

vingt-cinq meilleurs auteurs français, Alphonse Daudet, en vingt-quatrième position, est le seul écrivain vivant à être sélectionné.<sup>64</sup>

Les éditions illustrées d'Alphonse Daudet se suivent avec une rapidité vertigineuse, chez tous les éditeurs, dans tous les formats et à tous les prix – C'est décidément l'auteur le plus lu, le plus à la mode par l'exportation en Europe et en Amérique.<sup>65</sup>

Atteint d'une maladie incurable depuis 1884, A. Daudet se retire cependant de la capitale en 1886 pour s'installer dans la demeure de ses beaux-parents à Champrosay. Dans la propriété, qu'il acquiert lui aussi à Champrosay en 1887, il continue, grâce à son épouse Julia, à recevoir les jeudis soirs tout ce que Paris compte de personnalités littéraires. Se rencontrent, dans les salons de Champrosay, les Goncourt, Émile Zola, François Coppée (1842-1908), Georges Rodenbach (1855-1898), etc., ainsi que de jeunes écrivains sur lesquels A. Daudet exercera une influence notable (Maurice Barrès (1862-1923), Marcel Proust (1871-1922), etc.). Revenu à sa première passion, le théâtre, à partir de 1889, A. Daudet fréquente encore les théâtres parisiens. On peut alors le rencontrer lors des répétitions générales.<sup>66</sup> Mais les années 1889-1892 sont marquées par une aggravation de son état de santé.

---

<sup>64</sup> Cf. *Le Livre et l'image*, revue documentaire illustrée mensuelle, Paris, Émile Rondeau, mars-juillet 1893, p.189.

<sup>65</sup> *Ibid.*, 1894, p.357.

<sup>66</sup> Cf. « Une conversation avec Pierre Loti », *La Revue illustrée*, Librairie Baschet, janvier-juin 1893, p.213-218.  
« À la répétition générale, Pierre Loti (...) occupe une avant-scène avec M. et Mme Alphonse Daudet. », p. 213.



ILL. 14 - Page de titre de L'ENSORCELEE

Au moment du concours de la SBAC de 1891, Jules Barbey d'Aurevilly est décédé depuis deux ans. Personnalité contestée de son vivant, tant par ses positions iconoclastes que par une vie jugée dissolue, ancien dandy mondain, Barbey d'Aurevilly est selon L. Riator presque oublié.<sup>67</sup> Il a pourtant marqué de nombreux écrivains de son temps et représente aux yeux des normands une des plus illustres personnalités de la région. C'est donc un hommage posthume qui est rendu ici à l'écrivain par la société caennaise, hommage parfaitement évoqué par la page de titre composée par Henri Magon dans l'album conservé au Musée Barbey d'Aurevilly de Saint-Sauveur-le-Vicomte.

Issu d'une ancienne famille de notables implantée en Basse-Normandie depuis des siècles, J. Barbey d'Aurevilly est né en 1808 à Saint-Sauveur-le-vicomte. Durant ses études à la Faculté de droit de Caen (1829-1833), il adopte une posture politique et religieuse allant à l'encontre de l'éducation janséniste et noble qu'il a reçue. Républicain et athée, il fonde avec son ami Guillaume-Stanislas Trébutien, libraire à Caen, La revue de Caen, revue libérale, qui disparaît aussitôt. À partir de 1853, il vit à Paris. Journaliste et écrivain, sa vie est constituée de va-

---

<sup>67</sup> « Barbey d'Aurevilly – Retour à Valognes », in RIOTOR (Léon), Les Arts et les lettres, Paris, A. Lemerre, 1901, p.249-272.

« Voilà deux ans que l'écrivain est mort, et il semble que dès le lendemain l'oubli se soit jeté sur cette haute figure. », p.268.

et-vients entre la capitale et sa région natale. L'Ensorcelée qu'il publie en 1854 est sa première œuvre régionaliste. L'auteur effectue en effet un retour progressif vers son pays natal et les valeurs de son enfance à partir de 1846. Revenu au catholicisme, il fait partie des membres fondateurs de la Société catholique qui publie la Revue du monde catholique, jusqu'en 1848. Il a alors 40 ans. L'année suivante, il inaugure son projet d'écriture de romans chouans et normands, Ouest et commence L'Ensorcelée vers 1850. Le roman paraît d'abord en feuilletons dans L'Assemblée nationale en 1852 et sera publié, en 1854, par Cadot.<sup>68</sup> Barbey d'Aurevilly, réconcilié avec ses parents, effectue ensuite un séjour dans sa région natale en 1856. Il revient à Saint-Sauveur-le-Vicomte, puis rend visite à Trébutien, bibliothécaire de la ville, à Caen. En 1871, il séjourne de nouveau à Saint-Sauveur-le-Vicomte, puis à Valognes. L'année suivante et jusqu'en 1887, il loue un appartement à Valognes où il réside plusieurs mois de l'année et travaille notamment aux Diaboliques. En 1878, âgé de 70 ans, il commence à accueillir régulièrement dans son appartement parisien la jeunesse littéraire de Paris, en particulier Léon Bloy (1846-1917), François Coppée, Jean Lorrain (1855-1906)<sup>69</sup> (qu'il rencontre en 1883) et fréquente jusqu'à la fin de sa vie le salon d'Alphonse Daudet. Il meurt à Paris en 1889.

Nous ne disposons pas plus d'éléments sur le choix des textes que sur celui des auteurs. Ce sont en général des textes déjà très connus, seule condition pour que l'effet opère. L'étude des textes permet de circonscrire les contraintes qu'ils imposent plus ou moins au

---

<sup>68</sup> Cf. DAUZE (Pierre), op. cit.

<sup>69</sup> Jean Lorrain figure parmi les auteurs illustrés de la librairie Per Lamm.

photographe. L'Élixir du Révérend père Gaucher témoigne ainsi d'une vraie simplicité de dispositif. Alors qu'A. Daudet est à son époque surtout célèbre pour ses romans et pièces de théâtre, Henri Magron choisit d'illustrer un conte. L'Élixir du Révérend père Gaucher, écrit entre 1862 et 1869, fait partie de l'œuvre de jeunesse de l'écrivain où s'impose notamment l'accent méridional.<sup>70</sup> Le conte s'ouvre sur deux personnages : le narrateur, Alphonse Daudet, et son voisin le curé de Graveson s'appêtant à lui raconter une historiette légèrement sceptique et irrévérencieuse vieille de vingt ans. Le conte humoristique, traité dans un style burlesque sur fond de satire anticléricale, repose sur l'omniprésence du dilemme entre sainte morale et avidité. Il confronte deux personnages cédant tour à tour à quelques-uns des sept péchés capitaux (l'orgueil, l'envie, la gourmandise...). Henri Magron illustre là une histoire courte où évoluent peu de personnages et où le décor est réduit.

Du jour où s'identifiant avec la pensée de l'auteur, par le choix des sujets, leurs groupements heureux il peut arriver à reproduire les scènes les plus remarquables d'un ouvrage, le photographe n'est plus un opérateur c'est un véritable artiste.<sup>71</sup>  
Abel Decauville de Lachênée

---

<sup>70</sup> Alphonse Daudet a commencé sa carrière par l'écriture de contes et publié cinq recueils en moins de cinq ans : Les Lettres de mon moulin (1869), Lettres à un absent (1871), Contes du lundi (1873), Robert Helmont. Études et paysages (1874), Femmes d'artistes (1874).

<sup>71</sup> Cf. DECAUVILLE-LACHENEE (Abel), « Notes sur la photographie pressentie et entrevue dès 1760 par le normand Tiphaigne de Laroche », lues à la séance du 8 juillet 1892, in Bulletin de la Société des Beaux-Arts de Caen, 1891-1892, p.30.



ILL. 15 - HENRI MAGRON,  
« Le bouvier des pères blancs cherchant, en cultivant le jardin et en soignant son bétail, à se rappeler la composition de l'élixir que fabriquait tante Bégon »<sup>72</sup>

Succession de tableaux où sont scénarisés les principaux épisodes d'une œuvre littéraire, l'illustration est l'expression de cette intelligence particulière qui consiste à saisir dans un livre les passages qui se prêtent le mieux d'une interprétation pittoresque.<sup>73</sup> Ce qui attire l'attention du lecteur ici est la manière dont la photographie devient le support d'interprétation<sup>74</sup> d'une œuvre de fiction – la principale difficulté, inhérente au medium, étant d'extraire directement de la réalité une traduction visuelle de la fiction [rendues directement d'après nature]. Contournant le rapport indiciel de la photographie à la réalité, le photographe annihile son principe essentiel en travestissant l'image.

---

<sup>72</sup> Légende tirée de « Illustration », Bulletin de la Société photographique du Nord de la France, n°12, décembre 1890, p.128.

<sup>73</sup> Cf. DUPLESSIS (Georges), Essai sur la gravure dans les livres, Paris, Firmin Didot, 1879, p.27.

<sup>74</sup> Nous utilisons ce terme dans son acception théâtrale désignant la façon dont une œuvre dramatique ou lyrique est rendue, jouée exécutée par les acteurs qui sont chargés de sa représentation. Cf. POUGIN (Arthur), Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent, 2 vol., Paris, Firmin Didot, 1885, p.435.

Pour atteindre un « effet de réalité » pittoresque,<sup>75</sup> il a recours à la mise en scène. Le lecteur découvre le spectacle paradoxal et nouveau d'une image théâtralisée et fictive qui restitue, dans le même temps, la vision réelle des personnages et de leurs actions. L'image, affranchie de son statut de moyen de reproduction, outrepassa sa fonction de simple enregistrement mécanique pour s'accomplir comme création « originale » comprise dans une série de choix artistiques.

Chacune des images est donc un tableau naturel devant lequel le regard s'arrête avec ce plaisir que donne une belle œuvre artistique.<sup>76</sup> – Charles Gravier

En entreprenant d'illustrer une œuvre littéraire par des scènes théâtralisées, le photographe se libère du joug de la réalité. L'image ne résulte plus d'un simple prélèvement du réel mais d'une construction pensée et esthétique. La qualité fictionnelle de la photographie s'impose au travers d'une mise en scène que le lecteur appréhende nécessairement comme une « réalité inventée ». L'idée n'est pas nouvelle. On songe évidemment à « L'autoportrait en noyé » d'Hippolyte Bayard (1801-1887) de 1840, ainsi qu'aux scènes de genre de Charles Nègre (1820-1880), de Julien Vallou de Villeneuve (1759-1866) ou d'Adolphe Humbert de Molard (1800-1874). Mais la photographie entre ici en scène pour compléter un texte suggérant une lecture guidée.

---

<sup>75</sup> Relatif à la peinture.

<sup>76</sup> Cf. GRAVIER (Charles), Bulletin de la Société française de photographie, Tome X, 1894, p.402-403.

Chaque étape de l'illustration est une série de choix très subjectifs ; le sens artistique de l'auteur concourant à son effet général. À la manière du dessinateur ou du graveur, le photographe sélectionne le texte qu'il va représenter, en retient les passages les plus saillants et tente de restituer fidèlement la pensée du romancier. À ces critères opératoires s'ajoute ensuite un travail de réalisation scénique inhérent au médium photographique. La construction de l'univers référentiel repose sur la sélection des morceaux de réalité qui constitueront le décor et sur la « réalisation » des personnages et de leurs actions. Le parallèle avec d'autres moyens d'expression peut ici s'avérer utile pour mieux cerner les spécificités des images d'Henri Magron. En particulier, leur généalogie peut être recherchée à la fois dans le théâtre et dans la pratique des tableaux vivants. Qu'il s'agisse de mise en scène ou d'adaptation iconique d'un texte, le « tableau » est un procédé récurrent de ces deux modes d'expression. Les compositions du photographe sont entièrement ancrées dans ce continuum créatif.

L'étude des diverses contraintes de la mise en scène théâtrale permet ainsi de mieux saisir quelques-unes des problématiques posées par la mise en images d'un texte.<sup>77</sup> Sur le modèle de l'art dramatique, le photographe réunit les costumes et les accessoires, enrôle les modèles, leur fait adopter les jeux d'attitudes les plus éloquents, naturels et spontanés et agence l'ensemble en une composition artistique.

Il faut toutefois apporter ici une distinction entre l'art théâtral et sa correspondance visuelle, la théâtralité. La démarche du photographe se rapproche de celle du metteur en scène en tant qu'elle consiste à

---

<sup>77</sup> Cf. UBERSFELD (Anne), Lire le théâtre – L'école du spectateur, Paris, Belin, 1996, p.235-246.

réunir les préparatifs, les soins qu'exige la représentation d'une pièce de théâtre.<sup>78</sup> Il s'agit d'une part, de mettre en place l'ensemble des éléments du spectacle, et, d'autre part, de diriger les acteurs. Mais cette définition reste très partielle. Comme le souligne Jacques Copeau dans sa Critique d'un autre temps, la mise en scène est un spectacle scénique total émanant d'une pensée unique qui la conçoit, la règle, l'harmonise. Mettre en scène consiste à jouer sur un certain nombre de composantes visuelles (l'éclairage, le décor et l'espace scénique, les accessoires, les acteurs dont le code visuel est beaucoup plus complexe) mais aussi sur les éléments sonores. La théâtralité est limitée, quant à elle, à la seule lecture des conventions visuelles, en grande partie construites sur des archétypes. Elle fait l'impasse sur la magie supplémentaire que constitue le soin apporté à la déclamation du texte, à l'accompagnement musical et exclut l'action théâtrale rendue à la fois par l'attitude physique des acteurs (*habitus*) - leurs expressions faciales et corporelles, leurs gestes, leurs costumes - mais aussi par leur manière d'évoluer dans l'espace circonscrit de la scène. N'utilisant que partiellement le répertoire illusionniste du théâtre pour se rapprocher du tableau peint, la théâtralité consiste à se focaliser sur le personnage en exagérant le trait.

L'agencement scénique de ces éléments restitue une action figée. Sous forme de tableau, l'image concentre à un moment donné l'ensemble des éléments du spectacle dans une composition artistique. Ces « tableaux photographiques » ainsi constitués procèdent du même répertoire visuel que le figé théâtral du dernier acte inspiré des tableaux peints.

---

<sup>78</sup> Définition donnée par le Dictionnaire de l'Académie en 1835.

Le tableau est le nom donné à l'effet plastique et pittoresque produit à la fin d'un acte par le groupement des personnages, actifs ou muets, qui ont pris part à l'action (scène muette à effet, pantomime général, coup de théâtre).<sup>79</sup>

Le photographe se heurte aux mêmes limites « techniques » que le metteur en scène. Les libertés de représentation sont relatives selon le mode d'expression (littéraire, théâtrale, photographique, cinématographique) et fixent les lois de la représentation.<sup>80</sup> Nous avons déjà souligné l'importance du modèle. Le succès de l'illusion repose entièrement sur l'identification du public à l'acteur qui joue le personnage. Un modèle ne correspondant pas aux représentations qu'il s'est faites du héros met en péril tout le charme du spectacle.<sup>81</sup> Cette difficulté d'adaptation est également relevée, par exemple, par Alphonse Daudet.

Tous les personnages ont perdu en passant du roman au théâtre une bonne part de leur originalité et de leur accent. C'est l'éternelle histoire des adaptations scéniques.<sup>82</sup> - A. Daudet, 26 juin 1876.

La fortune critique des œuvres littéraires illustrées par la photographie le démontre,<sup>83</sup> le choix du modèle est demeuré une des difficultés majeures de leur réussite. Si celui-ci n'explique pas à lui

---

<sup>79</sup> Cf. POUGIN (Arthur), « Tableau », op. cit., p.699.

<sup>80</sup> Cf. UBERSFELD, op. cit., p.236.

« L'univers fictionnel n'est pas le fruit d'une lecture purement intellectuelle : il est déjà infléchi par les conditions matérielles. » -

<sup>81</sup> Ibid., p.137 : « Le comédien est le tout du théâtre. »,

<sup>82</sup> Cf. DUFIEF (Anne-Simone), op. cit.p.21.

<sup>83</sup> Cf. infra p.272.



ILL. 16 - Henri MAGRON,  
« La lande de Lessay », ill. pour L'Ensorcelée.

seul l'échec de ces tentatives d'illustration, elle y contribue grandement. Le photographe ne dispose pas, à l'inverse du peintre, ou du metteur en scène de modèles professionnels. Il ne trouve que très difficilement dans son entourage les personnages aptes à tenir le rôle. Les illustrations ayant vocation à être diffusées, il se heurte, d'autre part, à une certaine réticence à poser.

Il entre de l'art, et beaucoup d'art, dans le choix des types, dans l'arrangement des scènes en un mot dans la composition au moyen de la photographie directe.<sup>84</sup> - Baron d'Eylac

L'interprétation scénique d'un récit reste corrélative aux moyens matériels dont dispose le créateur. Il n'existe pas, par exemple, de théâtre fantastique ; faire varier les lieux est également peu envisageable. Ces questions dominent l'illustration photographique de

---

<sup>84</sup> Cf. D'EYLAC, « L'Exposition du livre », Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire, 60<sup>ème</sup> année, 1894, p.632.

L'Ensorcelée. Si L'Élixir du Révérend père Gaucher contenait un dispositif simple (nombre réduit de lieux et de personnages), propice à la « réalisation » photographique, L'Ensorcelée, à l'inverse, pose les limites de l'interprétation littérale d'un texte par la photographie. Ce faisant, elle fait aussi la démonstration des inventions propres à la photographie.

L'univers de L'Ensorcelée se construit non seulement à partir de la description littéraire de la contrée, des mœurs et caractères de ses habitants mais aussi à partir de son atmosphère étrange et particulière, constamment mêlée de mystère, de religion et de sorcellerie. Ces composantes, dépourvues d'équivalents iconographiques, participent de la mise en œuvre du récit. Elles demeurent pourtant impossibles à traduire littéralement en images photographiques (la scène du miroir magique par exemple). Si nous avons pu souligner, depuis l'Évangeline, les difficultés de réalisation inhérentes à l'illustration d'une œuvre littéraire par la photographie, elles sont ici doublées d'une totale incapacité. L'image, par une proposition elliptique, est alors construite à partir d'un lexique suggestif, souvent métonymique (herbes, cailloux, brume, etc.) qui lui est propre.

Cette déficience tend même à rendre la photographie plus séduisante que l'illustration dessinée. À une époque où le réalisme est très prégnant dans la vie culturelle, elle se propose d'éliminer de facto tout excès d'imagination. Fatalement soumise à l'enregistrement direct « d'une réalité », elle échappe en effet au répertoire traditionnel des dessinateurs, dont la fantaisie est de plus en plus décriée par les auteurs



ILL. 17 - Félix BUHOT,  
Illustration pour L'Ensorcelée

du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>85</sup>

Comme au théâtre, et plus tard au cinéma, le récit vient alors au secours de l'image pour raconter ce qui ne peut être montré. La réalisation d'un spectacle visuel nécessite ainsi toujours d'opérer ce choix entre montrer (mimesis) ou recourir au verbal pour le raconter (diegesis).

Cette interaction entre texte et image devint très tôt indispensable au cinéma muet. Les cartons de texte venaient expliquer au spectateur le tableau qu'il avait sous les yeux.

On s'aperçoit donc qu'au début du cinéma, les cartons ont pour rôle de situer le décor et le temps, de camper les personnages comme le font les mots dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce n'est qu'ensuite, une fois les choses bien mises en place que le récit peut commencer.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Cf. IBELS (André), « Enquête sur le roman illustré par la photographie », *Le Mercure de France*, janvier 1898, p.97-115.

<sup>86</sup> Cf. GAUDREAU (André), JOST (François), *Cinéma et récit – II. Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990.

Le photographe opérant comme un metteur en scène, il est possible de retrouver dans les photographies l'influence du théâtre contemporain. Les théories de Diderot, consignées dans les *Entretiens sur le fils naturel* : *Dorval et moi* (1757) et *Discours sur la poésie dramatique* (1758) ont contribué à rénover le théâtre classique. La modernisation s'est faite selon un triple point de vue : l'encouragement à plus de réalisme (Le sujet en soi important et l'intrigue simple, domestique et voisine de la vie réelle),<sup>87</sup> une mise en spectacle où la pantomime vient jouer un rôle complémentaire à la déclamation du texte et le tableau où l'accent est mis sur le jeu des acteurs. Ce réalisme a conduit à l'avènement de la tragédie domestique et bourgeoise. La pantomime, action plus dynamique, plus convaincante et plus émouvante, se substitue aux images des passions.<sup>88</sup> Décoration animée, elle est l'art d'imaginer des tableaux selon une composition pittoresque.<sup>89</sup>

Une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau.<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> Cf. DIDEROT, « Entretiens sur le « fils naturel » », in *Œuvres esthétiques*, Classiques Garnier, Texte établis par Paul Vernière, Paris, Dunod, 1994, p.139.

<sup>88</sup> Ibid, « Paradoxe sur le comédien » , p.357.

« Les images des passions au théâtre n'en sont donc pas les vraies images, ce n'en sont donc que des portraits outrés, que des caricatures assujetties à des règles de convention. »

<sup>89</sup> « Entretiens sur le « fils naturel » », op. cit., p.115.

<sup>90</sup> Ibid.

Dire que l'influence du théâtre est manifeste soulève d'emblée la question de la connaissance de ses codes et de ses figures. Comment se perpétuent-ils et s'inscrivent-ils dans la mémoire culturelle collective au point que leur appropriation par le photographe puisse être naturellement envisagée ? Le phénomène n'est pas facile à expliquer. Si le théâtre a pris une importance manifeste au XIX<sup>e</sup> siècle, s'il est établi que les images de scènes s'introduisent progressivement dans l'imagerie populaire, il est difficile d'en saisir toutes les modalités de diffusion. L'environnement social et culturel du photographe constitue néanmoins un élément de réponse pour schématiser un peu ce processus. L'importance manifeste du théâtre dans la société bourgeoise du XIX<sup>e</sup> siècle laisse supposer une connaissance par son public des modalités de représentations visuelles (figures de théâtre). Le théâtre depuis l'avènement de la Troisième République est devenu le divertissement par excellence. De nombreuses salles proposent des programmes variés et exercent un attrait sans précédent : Comédie française, Odéon, Gymnase, Théâtre du Châtelet, etc. En témoigne l'immense succès de Victorien Sardou (1831-1909) et de Sarah Bernhard (1844-1923) à la même époque. Le théâtre caennais, inspiré par le modèle parisien, s'est lui aussi particulièrement développé.<sup>91</sup> Adoptant en cela l'attitude et les goûts du bourgeois de son temps, Henri Magron fréquente assidûment les spectacles d'art dramatique. Il connaît très vraisemblablement les traditionnels jeux de scènes et de

---

<sup>91</sup> Cf. DE LONGUEMARE (PAUL), *Le Théâtre à Caen, 1628-1830*, avec des phototypies d'après les clichés de M. H. Magron et G. de Pennart, Paris, Alphonse Picard et fils éditeurs, 1895.

physionomie (rôles codés).<sup>92</sup> D'autre part, le geste théâtral envahit les arts. Il a été très largement convoqué par la peinture néo-classique depuis Jacques Louis David mais également véhiculé par les gravures,<sup>93</sup> les lithographies et les affiches illustrées.<sup>94</sup> Les représentations stéréotypées de l'acteur en pose circulent très massivement. Nous pourrions citer l'énorme diffusion des portraits de célébrités, parmi lesquels ceux dus au développement du portrait-carte de Disdéri. Nous préférons nous arrêter ici sur l'influence des théâtres de foire, goûtés du tout public, et montrant, en particulier, des tableaux vivants. D'abord pratiqué dans les théâtres, le tableau vivant est devenu un divertissement couru de la mondanité victorienne, puis française sous le Second Empire<sup>95</sup> avant d'être introduit dans les spectacles de foire.

Aux approches de la Révolution, les théâtres d'amateurs se multiplièrent à l'infini, et ce fut, dans toutes les classes de la société, une rage de jouer la comédie entre soi, pour son plaisir, sinon toujours pour celui des auditeurs.<sup>96</sup>

Le tableau vivant met en scène des tableaux ou sculptures célèbres suivant le même dispositif visuel qu'au théâtre (choix minutieux des costumes, réunion des modèles, arrangement artistique

---

<sup>92</sup> En témoigne son article « L'artiste et la photographie », ses photographies du théâtre de Caen, parues dans l'ouvrage de De Longuemare et dans *Études caennaises*.

<sup>93</sup> Antoine Watteau, par exemple, avait représenté au XVIII<sup>e</sup> siècle les personnages du théâtre populaire et Callot ses grotesques.

<sup>94</sup> Cf. POUGIN (Arthur), « Affiches », op. cit., p.23.

« Il arrive même parfois que l'affiche est illustrée, c'est-à-dire qu'elle représente, à l'aide d'un dessin plus ou moins intéressant, l'une des scènes les plus importantes ou les caractéristiques de l'ouvrage qu'elles annoncent. »

<sup>95</sup> Cf. DE LANO (Pierre), *Les bals travestis et les tableaux vivants sous le second Empire*, Paris, H. Simonis Empis, 1893, p.15-16.

<sup>96</sup> Cf. POUGIN (Arthur), « Amateur », op. cit., p.34.

de la scène, soin décoratif de l'ensemble, reconstitution exacte des milieux et des temps, etc.). Si le rapprochement entre illustration photographique et tableau vivant s'appuie généralement sur l'évidence de leur similitude formelle, l'analogie est ici expressément établie par Armand Bénét dans le compte-rendu du concours de L'Enfermé. Celui-ci débute son article en rappelant l'importance de la présence, tant remarquable, du musée Bonnefois à la foire de Caen en 1891.<sup>97</sup> Le musée Bonnefois, du nom de son directeur (Melchior Bonnefois), attraction où l'on représentait des tableaux vivants, rencontre, au tournant du siècle, un énorme succès tant à Paris qu'en Province.<sup>98</sup>

On voit combien les jeux, les divertissements publics, les spectacles de tout genre tiennent de près à l'histoire de ces immenses marchés qui se renouvelaient chaque année dans un grand nombre de villes de France et d'Europe.<sup>99</sup>

Le témoignage d'Armand Bénét nous confirme ici la persistance, via ces attractions de foire, du tableau vivant comme imagerie vulgate du théâtre dont les représentations appartiennent à la « culture commune ». Dans l'illustration photographique, le tableau vivant, représentation in vivo d'une œuvre d'art, est remplacé par la réalisation

---

<sup>97</sup> Cf. BENET (Armand), « L'Enfermé de Barbey d'Aureville – rapport sur le concours d'illustration photographique », Bulletin de la SBAC, juillet 1891, p.57-73. « La grande attraction de la foire de Caen, cette année, a été sans contredit le musée Bonnefois (...). Composer ces tableaux, non d'après des toiles, mais d'après un livre, les fixer par la photographie tel était le sujet de notre concours d'illustration. »

<sup>98</sup> Cf. « Foire de Caen – le musée Bonnefois », Le Moniteur du Calvados, de la Manche et de l'Orne et Pilote réunis, 47<sup>ème</sup> année, Supplément du n°92, du dimanche 19 au lundi 20 avril 1891.

À l'inverse des autres attractions, le musée Bonnefois proposait tous les trois jours un changement de tableau.

<sup>99</sup> Cf. POUGIN (Arthur), « Théâtres de la foire », op. cit., p.675.

ad hoc du scénario donné par un livre.<sup>100</sup> Cette relation au réel le distingue, à la fin du siècle, du tableau vivant du Second Empire. L'esprit naturaliste incite à la poursuite de la représentation réaliste. Au-delà de l'extrême attention portée à la composition vraisemblable de la scène, la beauté de ces spectacles repose dès lors sur leur fascinant « effet de réel ».

Représenter non plus, comme dans l'atelier, les études fragmentaires et isolées de la pose, mais leur ensemble définitif, avec le prestige et la séduction de la vie, était en même temps qu'un attrayant spectacle une preuve nouvelle de la poésie intime et profonde que renferme la réalité.<sup>101</sup>

Aborder l'influence du tableau vivant ne peut se faire sans évoquer celle de son prolongement historique, le tableau vivant photographique. Au rôle ancillaire de la photographie, les photographes opposent une photographie théâtrale, composée, résultant de mises en scène ou de montages : Oscar Gustav Rejlander (1813-1875), Henry Peach Robinson (1830-1901), Julia Margaret Cameron (1815-1879), Lady Clementina Hawarden (1822-1865), Lewis Carroll (1832-1898). Inspirées de la tradition théâtrale, picturale, notamment pré-raphaélite,

---

<sup>100</sup> Cf. POUGIN (Arthur), « Tableau vivant », op. cit., p.699.

« Ce spectacle consistait dans la reproduction exacte, à l'aide d'êtres animés, mais immobiles, de tableaux ou de groupes de sculptures célèbres et connus de tous. Pour les tableaux, les personnages étaient vêtus de costumes dont les détails et les couleurs étaient reproduits avec le plus grand soin ; pour les sculptures, ils étaient tous couverts de maillots et de draperie blanche. Les groupements et les poses étaient naturellement observés avec la plus rigoureuse exactitude et lorsque le rideau se levait sur un tableau de ce genre, l'effet était saisissant. »

L'analyse iconographique de *L'Enfermé* montre qu'Henri Magron a ainsi parfaitement rétabli les accessoires, l'environnement et les poses des personnages. Cf. infra vol.II, p.458-527.

<sup>101</sup> Cf. BENET (Armand), « *L'Enfermé* de Barbey d'Aurevilly – Rapport sur le concours d'illustration photographique ».

ou du divertissement (les tableaux vivants), le charme de ces œuvres repose sur la lecture immédiate de leur irréalité. L'emphase de la pose, de l'attitude, la théâtralité des costumes, l'aspect figé évoquent une scène d'art dramatique. Michel Poivert a récemment relié ces mises en scène photographiques anglaises au concept d'images performées définies à partir de leur antithèse : l'opération-regard.<sup>102</sup> Le jeu de scène du modèle empêche le lecteur d'y voir un simple enregistrement mécanique.<sup>103</sup> L'image s'offre au regard comme œuvre originale, non sans rechercher ipso facto une reconnaissance artistique. Si ces images relèvent d'une culture britannique bien établie, il paraît cependant évident que le genre a connu une diffusion en France. En témoigne l'exemple des vues stéréoscopiques de Marinier et E. Dethan de 1869.<sup>104</sup> Aujourd'hui conservées à la Bibliothèque nationale de France, elles mettent en scène Le petit chaperon rouge dans une parfaite correspondance avec les compositions d'Henry Peach Robinson réalisées en 1858 (coll. Royal photographic society). Le choix du support stéréoscopique fait, d'autre part, à lui seul supposer que ces images ont été appelées à être diffusées. Les ouvrages d'H. P. Robinson, traduits en 1885 et 1886 (trad. Hector Colard),<sup>105</sup> influenceront ensuite les photographes pictorialistes.

---

<sup>102</sup> Cf. POIVERT (Michel), « Aux origines de l'image performée – la mise en scène photographie au XIX<sup>e</sup> siècle », in D'HOOGHE (Alain), (dir.), Autour du symbolisme, photographie et peinture au XIX<sup>e</sup> siècle, Palais des Beaux-arts de Bruxelles, 27 février-16 mai 2004, Cat. exp., Bruxelles, Bazar books, 2004, p.23-32.

<sup>103</sup> « Espace où vient s'accomplir l'action réfléchie des modèles immobilisées », *ibid.*

<sup>104</sup> Cf. CALME (Maud), Les tableaux vivants dans la photographie au XIX<sup>e</sup> siècle, Mémoire de Maîtrise, Université Paris IV – La Sorbonne, dir. Bruno Foucart, octobre 1999, vol.II, ill. 61-63.

<sup>105</sup> Cf. ROBINSON (Henry Peach), De l'effet artistique en photographie, conseils aux photographes sur l'art de la composition et du clair-obscur, traduit par Hector Colard, Paris, Gauthier-Villars, 1885 ; ROBINSON (Henry Peach), La Photographie en plein-air, traduit par Hector Colard, Paris, Gauthier-Villars, 1886, rééd. 1889.

Les photographies posées, réalisées en France, n'adoptent cependant pas toujours l'aspect compassé des compositions anglaises inspirées du pré-raphaélisme. Théâtrales par leur aspect pittoresque, réalisées à l'époque du collodion requérant un temps de pose, elles ont le même aspect figé d'un modèle jouant une action. La théâtralisation du quotidien par Julien Vallou de Villeneuve, Humbert de Molard, Charles Nègre ou Olympe Aguado (1827-1894) annonce cependant une iconographie plus équivoque qui dissimule progressivement le principe de mise en scène.

À ce stade, il nous intéresse de considérer le cas de la Normandie dans la réception de ces images. Est-il possible d'affirmer qu'Henri Magron, inspiré par l'exposition de Boston de 1889, aurait pu avoir connaissance des photographies victoriennes ? Si la Normandie possède historiquement des liens ténus avec l'Angleterre, rien ne permet d'affirmer que les images des photographes britanniques y aient circulé. En revanche, quelques-uns des photographes français que nous avons cités ont des liens avec la région. Hippolyte Bayard (auteur de la première fiction photographique avec son autoportrait en noyé) ainsi qu'Humbert de Molard ont entretenu des relations privilégiées avec la Normandie. Hippolyte Bayard y passe pour la Mission héliographique. Il y formera quelques personnalités comme Edmond Bacot (1814-1875). Humbert de Molard, dont la famille était originaire de Normandie, s'installe, quant à lui, à Lagny. Il n'est dès lors pas à exclure qu'une tradition de la mise en scène photographique se soit établie en Normandie. Ceci pourrait expliquer pourquoi Henri Magron, qui excelle déjà dans la mise en scène des portraits, est en 1890 le seul

photographe amateur français qui parvient à mettre en œuvre ce genre de compositions.

Si tous ces tableaux photographiques sont inspirés d'un certain nombre de conventions visuelles, ils annoncent également une lecture renouvelée par l'instantanéité photographique. En quittant le traditionnel figé théâtral, les images atteignent un degré de véracité exceptionnellement nouveau qui modifie la lecture du « tableau ». L'image photographique même composée, au contraire de celle produite par le dessin, revêt ici l'apparence d'une « probable réalité ». Les personnages sont des personnages vivants. Les actions reproduites donnent l'illusion de scènes réellement prises sur le vif. Naît dès lors une émotion nouvelle, inhérente au fait d'être face à l'action d'êtres vivants. Si le lecteur garde la conscience de la théâtralité de l'image, il n'en ressent pas moins la preuve nouvelle de la poésie intime et profonde que renferme la réalité.<sup>106</sup>

Cette manière de faire, peu employée jusqu'à présent, est de nature à donner un nouvel essor aux productions photographiques. Les scènes de genre surprises par l'instantanéité ont beaucoup de piquant en général mais ce n'est pas un mince mérite que d'obtenir une photographie satisfaisante d'une scène que l'on a disposée surtout alors qu'elle ne sent point l'apprêt et semble une exacte reproduction de la nature.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> Cf. CHAUX (Paul), " L'illustration des livres par la photographie ", in MENDEL (Charles) (dir.), BRUNEL (Georges), Le Livre à travers les âges, numéro unique publié à l'occasion de l'Exposition du livre résumant l'histoire du livre depuis les origines de l'écriture, Paris, Charles Mendel éditeur, 1894, p.29-32 et supra, p.67.

<sup>107</sup> Cf. VIBERT (Georges), op. cit.



ILL. 18 - HENRI MAGRON,  
Illustrations pour L'Élixir du Révérend père Gaucher

En composant une série de « tableaux vivants » auxquels la technique ajoute un effet instantané, l'illustrateur donne vie au récit dans une relation tout à fait originale à la réalité et inaccessible aux arts graphiques. Le modèle vivant devient une réalité tangible, la fiction, une réalité perceptible. Le récit est désormais animé par une image conjuguant dans un troublant paradoxe l'invention et la vraisemblance. Rendre réel ce qui jusqu'ici était resté abstrait et imaginaire représente toute l'essence créative de cette illustration.<sup>108</sup> Ce n'est alors pas tant dans la manière de photographier, qui reprend en les modernisant les grands principes du portrait de studio et des études d'après nature du XIX<sup>e</sup> siècle, que dans la manière de donner vie au récit que réside l'innovation.

Il s'en dégage une impression de vie vraie qui rend impossible l'indifférence pour les personnages du livre parce que l'on sent que l'on est en face non plus d'une conception abstraite mais d'un être vivant qui réalise un des nombreux types constants de l'humanité et qu'a dépeint le talent de l'auteur.<sup>109</sup> - Paul Chaux

---

<sup>108</sup> Cf. CHAUX (Paul), op. cit. p. 32.

<sup>109</sup> Ibid.

« Le Révérend ivre dans sa distillerie » peut être considéré comme un modèle tant par son effet instantané que par la perfection avec laquelle l'image traduit une des visions les plus burlesques du conte. Le modèle incarnant le Révérend est comme saisi sur le vif, photographié dans une attitude spontanée. Le trait naturel est forcé par souci de fidélité au registre comique du texte.

Les illustrations d'Henri Magron quittent l'aspect archaïsant des années 1850. L'image performée,<sup>110</sup> renouvelée par la vision instantanée passe dans ce que l'on pourrait appeler, pour rappeler les termes britanniques, dans une « image performative », contenant quelque chose de prêt à s'animer. Considérée à notre époque où le cinéma a imposé son rythme narratif, elle apparaît comme un extrait de séquence suspendue (*punctum temporis*), comme le prélèvement d'une histoire visuelle en action.

## 2- L'avènement d'un monde diégétique

Que n'allez-vous droit au cinématographe ?

C'est en ces termes que Stéphane Mallarmé (1842-1898) donne au *Mercure de France* son point de vue sur le roman illustré par la photographie.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> Cf. supra p.68.

<sup>111</sup> Cf. infra p.299-300.



ILL. 19 - HENRI MAGRON,  
« Le révérend dans sa distillerie »,  
illustration pour L'Élixir du Révérend père Gaucher

Au préalable, il convient certes de noter que tout exclu a priori un quelconque rapprochement entre les photographies d'illustration et le cinéma. En dehors de celle, non moins fondamentale, de l'absence d'accompagnement sonore, la différence principale entre photographie et théâtre ou photographie et cinéma, réside dans leurs principes narratifs respectifs, l'action ou, pour reprendre un terme plus cinématographique, la narratologie.

Le propre du film narratif est de proposer un énoncé mais aussi une diégèse. Il montre et il raconte.<sup>112</sup> - André Gardies

La photographie est dénuée de dynamique narrative. Elle ne s'inscrit dans aucune temporalité et ne s'articule pas autour d'un espace. Par cette différence dans la relation au temps, elle se distingue ainsi de l'image cinématographique.<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> Cf. GARDIES (André), *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, p.178.

Diégèse : monde imaginaire que le spectateur construit mentalement et affectivement sur la base des propositions filmiques.

<sup>113</sup> Ibid.

Autant dire que la comparaison peut paraître malencontreuse. Néanmoins, les illustrations photographiques donnent aujourd'hui le sentiment à celui qui les contemple d'être face à une archéologie cinématographique (un décor à la Méliès)<sup>114</sup> qu'il convient d'expliquer. Le fait d'être face à des êtres vivants saisis dans une action instantanée rappelle la nature ontologique de l'image cinématographique. Si l'on regarde ces images comme des photogrammes,<sup>115</sup> la magie opère. Il faut donc distinguer ce qui fonde la narration cinématographique de ce qui se passe avant et relève de la monstration.

L'effet d'inédit ressenti par les critiques de l'époque est à mettre en rapport avec l'inexistence du cinématographe au moment où Henri Magron réalise les illustrations de *L'Élixir du Révérend père Gaucher*. Il est possible dès lors de les examiner en prenant en compte l'émergence concomitante de cette nouvelle invention. Si la structure interne du cinéma exclut tout parallèle avec les photographies, ses origines rappellent en revanche que ces deux modes de « mise en image » naissent du même champ de recherche : le tableau photographique et la photographie instantanée. Pour mieux appréhender cette question, et tout en prenant en compte les différences fondamentales entre la photographie et le cinématographe, nous nous bornerons à montrer le rapprochement possible entre les illustrations photographiques d'œuvres littéraires et la vision des photogrammes cinématographiques des premiers temps. Se tourner vers les débuts du

---

Dans le passage de photogramme à photogramme au sein d'un même plan, se génère le mouvement qui devient une sorte de principe premier de vectorisation et qui, de surcroît, joue un rôle majeur dans la structuration de l'espace représenté.

<sup>114</sup> Cf. JAKOVSKY (Anatole), pseud. Anatole DELAGRAVE, *Les premiers livres illustrés par la photographie d'après nature, conférence faite au dîner du vieux papier*, 21/12/1948, Paris, 1949.

<sup>115</sup> Le photogramme est la plus petite unité sécable de la bande-image.

cinéma permet de mieux comprendre ce qui pourrait apparaître aujourd'hui, aux vues des différences rédhibitoires entre les deux systèmes de représentation, comme une fausse route intellectuelle.

Le cinématographe est entièrement issu des progrès de la photographie instantanée (Louis Lumière (1864-1948), Victor Planchon (1863-1935), Georges Demeny (1850-1917), sont tous des instantanéistes). La chronophotographie sur pellicule n'est plus une photographie instantanée à partir du moment où ses inventeurs prennent conscience de l'invention d'un mode radicalement nouveau de création d'images avec le cinématographe.<sup>116</sup> La photographie d'illustration peut dès lors apparaître comme une forme visionnaire primitive de celui-ci (une vision pré-cinématographique). Jouant le rôle de photogramme descriptif, comme le fait un début de film pour soutenir la construction du monde diégétique, elle permet au lecteur de visualiser l'ensemble des éléments du récit et d'adhérer à l'illusion référentielle. Ces photogrammes, ainsi que les nomme lui-même Henri Magron pour préciser leur nature d'instantané, participent ainsi d'une mise en espace.

Les contrats fictionnels des photographies d'illustration, du théâtre ou du cinéma possèdent en effet une similitude évidente dans leurs propositions. Notre absorption dans la fiction, dans le livre ou sur l'écran, nous donne à voir des êtres réels, mais que nous acceptons de regarder comme les personnages fictifs d'un récit.

Les illustrations d'Henri Magron correspondent à cette sorte de temps zéro du discours où notre attention est invitée à se porter sur

---

<sup>116</sup> Nous pourrions comparer cette constatation avec l'invention de la photographie qui une fois reconnue comme un nouveau miroir du monde n'est plus le procédé de reproduction de gravures tel que Niépce tentait de la mettre au point.

quelque objet particulier à travers des photogrammes, formes d'images proto-filmiques archaïques, qui participent de la présentation des éléments du récit.<sup>117</sup>

À ce moment là de la « réalisation », et quelque soit le moyen d'expression qui le prend en charge (littéraire, théâtral, cinématographique, photographique), c'est toujours la règle du jeu réaliste qui prime. Le spectateur entre dans un monde de références et en vérifie l'acceptabilité. Progressivement, ces images descriptives imposent aussi leur valeur cognitive. Elles dispensent des informations qui sont autant de données constitutives du récit (lieux, personnages, atmosphère, etc.). Offrant un état de l'univers référentiel, elle accentue l'ancrage dans l'illusion réaliste.<sup>118</sup>

Le lieu est assurément une forme signifiante. De surcroît une forme si riche de sens que son expansion sémantique déborde largement l'aire du seul signifié spatial. Il existe un fonctionnement narratif des lieux.<sup>119</sup> – André Gardies

Les illustrations de L'Élixir du Révérend père Gaucher jouent sur ces trois registres : si une partie d'entre elles montre les actions principales des protagonistes,<sup>120</sup> une seconde représente les héros de l'intrigue [le père Gaucher, le prieur] et la troisième, les décors principaux [l'abbaye, la distillerie]. Suivant le même dispositif, les

---

<sup>117</sup> Nous nous appuyons ici sur la définition donnée par André Gardies : sorte de degré zéro du discours par lequel se manifestent les vues au statut indécidables.

<sup>118</sup> Cf. ECO (Umberto), *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Librairie générale française, 1989.

<sup>119</sup> Cf. GARDIES (André), *op. cit.*, p.71.

<sup>120</sup> La proposition du père Gaucher au prieur, la préparation de l'élixir, l'arrivée du Révérend ivre à l'office du soir, l'entrevue avec le prieur, le Révérend écroulé dans son fauteuil.

illustrations de *L'Ensorcelée* offrent un parcours entre la vision des lieux, celle des personnages principaux et celle de leurs actions. Ouvrant le volet d'illustration, les vues de la lande de Lessay et de l'abbaye de Blanchelande sont désignées comme lieux où se déroule l'action. Huit portraits photographiques avec costumes et accessoires viennent ensuite présenter les principaux personnages du récit.<sup>121</sup> Notons, au passage, que le projet est plus ambitieux que celui de *L'Élixir du Révérend père Gaucher*. Le photographe a su réunir ici une quinzaine de modèles. Parmi les plus importants, celui de l'abbé de la Croix-Jugan est représenté auprès de sa stalle et drapé de sa grande cape noire qui l'enveloppe comme un suaire. Suivent trois portraits, celui de Marie Hecquet (récitant son angélus), de La Clotte (tricotant des bas de laine bleue) et du berger sorcier (vêtu de sa limousine rayée). La dernière image figure la comtesse de Montsurvent que rencontre le narrateur à la fin du récit. L'héroïne, Jeanne Madelaine, apparaît à trois reprises, photographiée dans différentes situations et dans des positions variées (assise à l'église pendant les vêpres, pensive jouant avec sa jeannette puis chez La Clotte assise sur son escabeau). Enfin, sur vingt-quatre images, huit tableaux composés seulement restituent quelques actions du récit : la discussion de La Clotte avec Jeanne Madelaine, les trois hommes couchés, ventre à terre, trois scènes se déroulant au lavoir au moment de la découverte du corps de Jeanne Madelaine (la petite Ingou y apercevant le berger, la discussion du berger avec mère Ingou, le berger se repaissant de l'eau où gisait la morte), La Clotte à l'enterrement de Jeanne Madelaine, la rencontre de Nonôn et de la

---

<sup>121</sup> L'identification des accessoires et la description des décors ont été établis grâce à l'aide de Jean-Jacques Bertaux. Cf. *infra* vol.II, p.475-479.

mère Mahé à la fontaine Colibaux et le meurtre de l'abbé de la Croix-Jugan.<sup>122</sup>

L'image vient ainsi au secours du texte dans la construction du monde diégétique. Si la photographie est dépourvue de toute vectorisation (elle ne raconte jamais l'histoire mais décrit les éléments du récit), les photogrammes n'en demeurent pas moins un élément constitutif de la narration. Les théories concernant le cinéma ont mis en évidence cette distinction entre le moment de la description et celui de la narratologie. André Gardies, en particulier, a grandement contribué à démontrer la valeur cognitive de la description dans le système narratif.<sup>123</sup> Il a été le principal théoricien de la « représentation » au cinéma, terme auquel il substitue celui de monstration pour définir ce mode de communication d'une histoire qui, contrairement au théâtre, montre des personnages agissant plus qu'elle ne dit les péripéties qu'ils subissent. F. Jost et A. Gaudreault, rejoignant la théorie d'André Gardies sur la valeur cognitive de l'espace, confirment la primauté de cette instance photographique signifiante.

Le caractère iconique du signifiant filmique va même jusqu'à imposer à l'espace une certaine forme de primauté sur le temps. En effet, si le temps reste un paramètre fondamental et essentiel de l'image filmique, il n'empêche que l'espace lui est en quelque sorte préalable.

(...)

---

<sup>122</sup> Cf. infra vol.II, p.467-504.

<sup>123</sup> Cf. Gardies (André), op. cit, p.72.

« Longtemps on a dissocié narratif et descriptif. Or le descriptif est narratif par en bref la multiplication des indices, la récurrence des figures allusives, les effets d'insistance, les reprises et répétitions. »

Et, puisque le photogramme vient avant la succession de photogrammes, la temporalité au cinéma doit effectivement s'appuyer sur l'espace pour arriver à s'inscrire au sein du récit. Le temps n'y est en devenir que lorsqu'on opère le passage entre un premier photogramme (qui est déjà espace) et un deuxième (qui est, lui aussi, déjà espace).<sup>124</sup> – André Gaudreault, François Jost

Les tableaux d'Henri Magron prennent donc aujourd'hui valeur de photogrammes. Le photographe, monstrateur profilmique,<sup>125</sup> prend en charge une partie de la narration. En opérant une sélection dans la mise en image, il institue un processus narratif et exploite un principe visuel (la monstration iconique narrative) qui sera magistralement pris en charge par le cinéma.

Le récit, on l'a souvent dit, est un discours sur le monde. Mais une fois sur les planches (représenter), il est monde avant d'être discours. Au contraire, lorsqu'informé par le verbe, il est discours avant d'être monde.<sup>126</sup> – André Gaudreault

L'image ne raconte rien, en même temps qu'elle dit tout. Elle fonde, au sein de la trame narrative, l'espace et son décor. À cette fonction de représentation des éléments du récit s'ajoute en effet celle

---

<sup>124</sup> Cf. GAUDREULT (André), JOST (François), *Cinéma et récit – II. Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, p.79.

<sup>125</sup> Cette définition repose sur la classification établie par André Gaudreault entre la monstration, dans laquelle il inclut le profilmique (manipulation du dispositif profilmique) et une partie de la monstration filmographique (manipulation du dispositif de prise de vue, tournage) et la narration filmographique (manipulation du dispositif de traitement des images déjà tournées, montage). Le profilmique correspond à la mise en scène, le tournage à la mise en cadre, le montage à la mise en chaîne. Cf. Cf. GAUDREULT (André), *Du littéraire au filmique – Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, p.120.

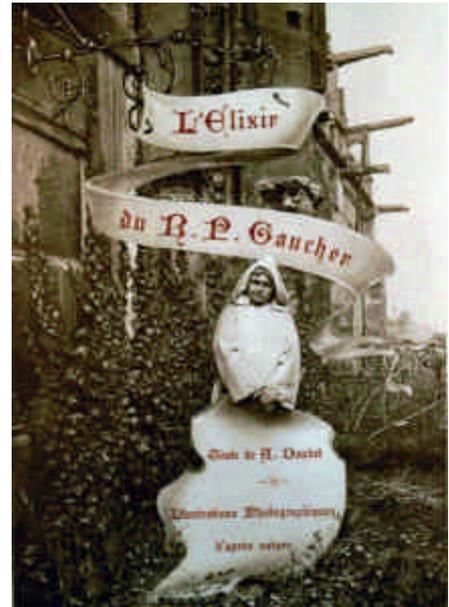
<sup>126</sup> *Ibid.*, p.102-103.

de la construction visuelle de l'espace. La description de ce dernier n'implique pas la neutralisation des principes d'illusion référentielle. Il repose d'ailleurs parfois davantage sur la construction que sur le prélèvement. Nous nous appuyons ici sur deux exemples de manipulation des images cinématographiques parmi de multiples existants afin d'illustrer la voie filmique inaugurée par Henri Magron dans la sélection de ces décors « provençaux ».

Chaque plan naît d'un geste de monstration ; chacun montre une image des pics montagneux. Parce que de l'un et de l'autre, je retrouve des données similaires (ou communes) : mêmes caractéristiques morphologiques, même lumière atmosphérique, mêmes couleurs, etc., j'en déduis que chaque plan offre une facette d'un même objet. En réalité, je construis mentalement un objet (la montagne effrayante) susceptible d'intégrer ces similitudes et dans le même temps compatible avec la diversité des vues. En ce sens la monstration n'est pas une opération de monstration mais un processus de construction.<sup>127</sup> – André Gardies

---

<sup>127</sup> GARDIES (André), *Décrire à l'écran*, Nota Bene éditeur / Méridiens Klincksieck, 1999, p.65.



ILL. 20 - HENRI MAGRON,  
Illustrations pour L'Élixir du Révérend père Gaucher

Visualiser le texte nécessite que le photographe rende réel (« réalise ») l'ensemble des éléments sur lequel il repose : l'action, mais aussi les lieux et les personnages. On s'aperçoit rapidement que les illustrations d'Henri Magron dépassent la simple théâtralisation narrative. En dehors de la traduction littérale des scènes importantes de l'intrigue, d'autres images participent de la construction de l'univers référentiel. L'ouvrage est illustré par le portrait individuel des protagonistes tandis que des vues de monuments montrent les lieux où est censée se dérouler l'action. Par ce défilé d'images, le lecteur est entraîné au-delà de la simple théâtralisation du récit.

Le cadre du récit d'Alphonse Daudet est celui d'une abbaye de Prémontrés en Provence, l'abbaye Saint-Michel-de-Frigolet. Henri Magron n'a pas photographié ici le décor désigné par l'écrivain mais est allé cueillir sur nature les vues les plus à même de correspondre à la pensée de l'auteur. Trois vues documentaires représentent des monuments. Elles tiennent lieu dans l'ouvrage de représentations de

l'abbaye provençale décrite par Alphonse Daudet. Mais cette attribution est en réalité tronquée. En lieu et place de l'abbaye provençale de l'auteur, le photographe impose au lecteur, non averti par ailleurs de la substitution, la vue de monuments caennais. On peut aisément affirmer que la majorité des lecteurs de l'ouvrage, à l'exception des habitants de la ville de Caen et alentours, demeure dupe de cette transposition. Si, jusqu'ici, les portraits et les tableaux témoignaient d'une certaine fidélité au texte, les vues de monuments conduisent à l'inverse à un basculement dans l'univers du photographe. La représentation des « décors » révèle au final une entière indépendance vis-à-vis du texte. Il ne décrit pas les lieux réels dont s'est inspiré Alphonse Daudet, mais en propose une restitution suggestive. Ils ne sont finalement que très partiellement restitués. Le lecteur ne dispose, par exemple, d'aucune vue d'ensemble de l'abbaye, ni de l'intérieur de l'église, souvent évoquée par l'auteur, ni du lieu principal, la distillerie située dans une ancienne chapelle abandonnée. Et lorsqu'ils le sont, le choix du point de vue trahit l'entière subjectivité de leur représentation.

En revanche, dans la mesure où elles seront considérées par le lecteur comme indices de la réalité, les images restent à ses yeux authentiques. Contrairement au cinéma ou au théâtre où il existe un contrat fictionnel tacite, les illustrations photographiques demeurent crédibles. Tout en restituant la pensée de l'auteur, elles contiennent donc un second discours, invariablement silencieux, qui demande à être décodé.

Pour l'illustration de *L'Enfermée*, la manière de procéder est significativement différente de celle employée dans *L'Élixir du*

Révérénd père Gaucher. L'image proposée n'est plus celle d'un fragment de nature arbitrairement désigné (les églises caennaises pour figurer une abbaye provençale) mais reproduit le décor réel, ici confronté à la représentation imaginaire de l'écrivain. L'ensemble des vues de sites et monuments ont été réalisés sur les lieux désignés par l'écrivain : Lessay et Blanchelande.<sup>128</sup> Pour rendre l'exécution vraisemblable, Henri Magron est allé installer son appareil en Haute-Normandie sans que cette démarche réaliste ne soit d'ailleurs dépourvue de paradoxes. Il montre ainsi des lieux qui, dans le roman, sont une reconstitution imaginaire de l'écrivain. Dans l'album original qu'il a déposé à la Société des Beaux-arts de Caen lors du concours de 1891, trois planches montrent l'aspect désolé de la lande décrite par Barbey d'Aurevilly.<sup>129</sup> Accentuant l'idée d'une « réalisation » du récit, l'image redevient ici simple vecteur de la découverte d'une réalité. Mais la question de son statut réel au regard d'une représentation au départ transfigurée reste posée. Cette dualité confère à l'image un discours singulier et signifiant. Comme dans *L'Élixir du Révérend père Gaucher*, une seconde lecture, celle de la fiction proposée par l'illustrateur, est possible. Enfin, en se soumettant au principe d'authentification photographique, Henri Magron enrichit également le roman d'un post-réalisme conforme aux ambitions de l'écrivain. La photographie, s'échappant du joug littéraire, est son propre vecteur d'imaginaire. Parce qu'elle rétablit la réalité, elle guide le lecteur dans la

---

<sup>128</sup> Cf. L'album de *L'Ensorcelée* d'Henri Magron, conservé au musée Barbey d'Aurevilly à Saint-Sauveur-le-Vicomte, dans lequel figure la mention « les illustrations des pages 11, 13, 16, 29, 328 [de l'édition Lemerre] ont été faites à Lessay et à Blanchelande ».

<sup>129</sup> La troisième image, non publiée par la SBAC, est peut-être celle que l'on trouve dans l'album du Musée Barbey d'Aurevilly.

représentation qu'il doit se faire du décor, dans le même temps, empreinte d'une subjectivité pittoresque elle invite à sa propre échappée. Ainsi, pour représenter Lessay, Henri Magron s'éloigne des règles de construction traditionnelles des vues de sites ou de monuments, généralement cadrées selon un point de vue frontal et centrées sur le motif pour lui substituer des études d'après nature plus évocatrices. Ces dernières ne sont pas sans annoncer, toute mesure gardée cependant, au plan du discours plus qu'à celui de l'aspect formel, encore très emprunt de la tradition du siècle, la focalisation arbitraire défendue par les avant-gardes.

L'Élixir du Révérend père Gaucher et L'Ensorcelée illustrés par Henri Magron sont les premiers essais éditoriaux français, réalisés dans un contexte très confidentiel, à la fois pionniers et modernes par leur parti pris. Il faut rappeler ici le caractère entièrement novateur de son initiative. Bien avant l'apparition du mouvement pictorialiste en France, le photographe tente une intégration de ses photographies à l'art. Mais surtout, il ouvre un nouveau répertoire par une véritable « réalisation » d'un récit imaginaire. L'action de personnages réels offre au lecteur l'illusion de scènes prises sur le vif. D'autre part, en introduisant, dans L'Élixir du Révérend père Gaucher, des vues de monuments normands, le photographe entreprend aussi la progressive « déréférentialisation » de l'image photographique. Se posant en ordonnateur, il la soumet à son propre discours.

En 1888, Jules Claudin Gervais-Courtellemont (1863-1931) inaugure à Alger sa carrière d'imprimeur phototypique. Âgé de vingt cinq ans, il y ouvre son atelier de photogravures et obtient l'année

suivante une médaille d'or à l'Exposition universelle. En 1890, il fonde L'Algérie artistique et pittoresque, revue de luxe illustrée à laquelle collaborent plusieurs écrivains. L'Algérie artistique et pittoresque est le premier support d'édition de littérature illustrée par la photographie : Farfaria de Paul Margueritte (1860-1918), La Figue et le paresseux d'Alphonse Daudet, Les Trois dames de la Kasbah (sic) de Pierre Loti (1890)).

« Moi, j'aime l'Orient et son ciel bleu, j'aime l'Islam dans sa foi naïve,  
et j'admire, n'osant la partager, son inébranlable espérance.

Et je me suis voué à cette œuvre de les faire connaître et par conséquent  
aimer ces pays de l'Islam, ces pays ensoleillés et endormis, ces pays de  
charme, de rêve et de mélancolie, ces pays de paix et de bonheur  
tranquille.

Pour rendre mes descriptions plus éloquentes j'ai voulu que mes  
ouvrages fussent illustrés directement par la nature elle-même, prise sur  
le vif par l'objectif photographique, et intercalée fidèlement dans les  
pages du livre avec toute la rigoureuse exactitude de la photogravure.

Et voilà pourquoi j'ai parcouru l'objectif à la main les pays musulmans  
du bassin de la Méditerranée, passant en revue, de Tanger à  
Constantinople, les sites, les monuments, les populations, essayant de  
reproduire fidèlement les splendeurs du passé et le pittoresque du  
présent »

Jules Gervais-Courtellemont, Mon voyage à la Mecque,  
Hachette, 1897, 4<sup>ème</sup> édition, p.4.

## II L'ORIENTALISME FIN DE SIECLE : LES TROIS DE LA KASBAH DE JULES GERVAIS-COURTELLEMONT

En 1896, Calmann Lévy édite *Les Trois dames de la Kasbah* illustré par des photographies directes d'après nature de Jules Gervais-Courtellemont. Avec cet ouvrage, d'un aspect formel proche de l'édition de *Bruges-la-morte* de G. Rodenbach (1892) mais aussi des œuvres illustrées par Magron (scènes composées), Calmann Lévy relance, sur le marché, cette innovation éditoriale.<sup>130</sup> L'ouvrage de petit format est illustré de similigravures représentant à la fois le lieu du récit (Alger) et les principales scènes de l'histoire. Cette édition est entrée dans la chronologie des œuvres littéraires illustrées par la photographie établie par H. Von Amelunxen, P. Edwards, puis D. Grojnowski mais la question de son origine demeure. Quel a été le rôle joué par chacun des « acteurs » du livre (l'auteur, l'éditeur, le photographe) ? Quelles idées ont présidé à sa réalisation ?

*Les Trois dames de la Kasbah* illustré par la photographie, a en réalité été édité pour la première fois à Alger dans *L'Algérie artistique et pittoresque*. Revue artistique et littéraire illustrée de phototypies, *L'Algérie artistique et pittoresque* a été fondée en 1890 à Alger par Jules Gervais-Courtellemont. Les premiers numéros sont consacrés à des œuvres littéraires, légendes, contes illustrés par la photographie. L'illustration des *Trois dames de la Kasbah* devance donc *Bruges-la-morte* édité par Flammarion en 1892.<sup>131</sup> Elle est contemporaine de

---

<sup>130</sup> LOTI (Pierre), *Les Trois dames de la Kasbah*, in-16, Paris, Calmann Lévy, 1896. Édition illustrée de similigravures, 108 pages, phototypies Laussedat, vingt-quatre illustrations dont six hors-texte au lieu de trente-huit dans *L'Algérie artistique et pittoresque* de 1890.

<sup>131</sup> Cf. infra, p.153.

L'Élixir du Révérend père Gaucher. Si leur distribution est différente, les illustrations parues dans l'édition Calmann Lévy de 1896 et celles parues dans L'Algérie artistique et pittoresque sont similaires. En revanche, comme Flammarion en 1892, Calmann Lévy abandonne le projet de leur publication en phototypies pour la forme plus courante, et plus rentable, de la similigravure.

L'existence de cette première publication amène à exclure l'idée que Calmann Lévy ait joué un rôle quelconque dans la confection de l'ouvrage de 1896. L'histoire de la maison d'édition démontre que ce dernier ne présentait pour elle que peu d'intérêt.<sup>132</sup> Unique œuvre littéraire illustrée par la photographie parue au sein de la maison d'édition, elle ne bénéficiera pas de publicité particulière. Il semble donc plus intéressant de noter ici le rôle de Pierre Loti. Photographe amateur, collaborateur de L'Algérie artistique et pittoresque et ami de Jules Gervais-Courtellemont, l'écrivain a sans doute profité de ses relations privilégiées avec la maison Calman-Lévy pour négocier l'édition des Trois dames de la Kasbah.<sup>133</sup>

Ces constats invitent à replacer définitivement la genèse de l'œuvre au sein des éditions Courtellemont de 1890. La revue est inaugurée par trois œuvres littéraires illustrées dont la plus conséquente est Les Trois dames de la Kasbah de Pierre Loti. Comme dans L'Élixir du Révérend père Gaucher, Le Mortier de Marc Aurèle ou L'Ensorcelée, Les Trois dames de la Kasbah condense au sein du même espace, celui de la page imprimée, la vision d'Alger et celle des actions

---

<sup>132</sup> Pour appuyer cette idée, il est à noter également que Gyp publie son premier roman illustré par la photographie, Totote, en 1897 à la librairie Per Lamm alors qu'elle appartient à l'écurie d'auteurs de la maison Calmann Lévy.

<sup>133</sup> Pierre Loti est, avec Alphonse Daudet, l'un des principaux auteurs à succès de l'écurie Calmann Lévy.

principales mises en scène. Elle s'intègre ainsi parfaitement à l'ensemble des œuvres littéraires illustrées par la photographie créées à cette époque.

L'atelier de Gervais-Courtellemont est un rendez-vous mondain, sa revue, une lecture de salon. La finalité de l'invention de ce nouveau mode de lecture visuel est différente de celle poursuivie par Henri Magron. Alors que pour ce dernier, l'élaboration de l'œuvre est nourrie d'un désir de création artistique, le discours de Jules Gervais-Courtellemont sur la photographie d'après nature s'apparente beaucoup plus à celui d'un éditeur recueillant des photographies pour soutenir le discours de la revue mise au service du patriotisme algérien. Ces divergences discursives quant à la manière de considérer l'image, l'idiosyncrasie de la mise en œuvre de l'image incitent dès lors à tenter de rétablir l'environnement idéologique auquel elles s'intègrent. Approfondir l'étude de la vie du photographe, voyageur et éditeur à cette période permet de resituer le statut de l'œuvre littéraire illustrée par la photographie appliquée pour la première fois dans une revue. Complétée de l'étude de l'ensemble de l'œuvre éditée de Jules Gervais-Courtellemont à Alger, elle permet également de préciser la signification de la photographie d'après nature en comparaison avec la conception éditoriale d'Henri Magron. Il importe toutefois auparavant de revenir sur le contexte dans lequel Jules Gervais-Courtellemont établit son atelier de portraits et de photogravure en 1888.

L'histoire de la photographie en Algérie est encore mal connue. Les sources françaises et la bibliographie actuelle ne permettent pas d'apporter toutes les réponses et de nombreuses questions restent encore posées. Il ne s'agit donc pas ici de rétablir précisément l'histoire

de la photographie à Alger (celle-ci exigerait au moins l'exploration des archives locales pour évaluer, par exemple, de manière précise, le nombre et la qualité des photographes) mais d'en dessiner les grands traits.

La photographie algérienne a fait l'objet d'une exposition au musée de la Seita, en 1999. Cette dernière proposait le repérage des principaux photographes du XIX<sup>e</sup> siècle dans le pays et dans sa capitale.<sup>134</sup> Si nous nous référons à son catalogue et aux sources que nous avons consultées, le recensement des photographes professionnels particulièrement actifs et connus dans la capitale en 1888 est limité à quatre. Il s'agit de Jean Théophile Geiser,<sup>135</sup> de Famin,<sup>136</sup> d'Alexandre Leroux<sup>137</sup> et de Claude Joseph Portier.<sup>138</sup> Si un seul de ces photographes a connu une véritable notoriété en métropole,<sup>139</sup> c'est probablement J.

---

<sup>134</sup> Cf. ADES (Claire), ZARAGOZI (Pierre) (dir.), Photographes en Algérie au XIX<sup>e</sup> siècle, Exposition Musée-galerie de la Seita, 15 avril – 11 juillet 1999, Paris, Musée-galerie de la Seita, 1999.

<sup>135</sup> Ibid.

« Jean Théophile qui, sous la signature Jean Geiser, deviendra l'un des photographes les plus connus d'Algérie car il a réalisé une importante série de scènes et types qui furent reproduits en cartes postales et il eut parallèlement une activité d'éditeur à Alger. Récompensé dans toutes les expositions – 1856 – 1878 – 1892 – 1900 - médaille d'or à l'exposition de 1892. »

Atelier 7 rue Bab-Azoun et 17 rue d'Alger à Blida.

<sup>136</sup>Ibid.

« Famin et C<sup>ie</sup>, 8 rue Bab-Azoun : photographe éditeur vers 1890. »

<sup>137</sup> Ibid.

« Alexandre Leroux (Béziers, 1836 – Alger, 1912). A eu successivement trois ateliers à Alger – À son décès, ses trois fils ont repris son affaire – Vues et photographies de reportage – Atelier au 14 rue Bab-Azoun. »

<sup>138</sup> Ibid.

« Claude Joseph Portier, photographe studio à Alger 1860 – 1880 environ. A réalisé une série de portraits, de scènes et de types intitulée Algérie pittoresque, signé « C. Portier Photo. » ; Cf. CHALON (J.), Souvenirs d'Alger, Bruxelles, Librairie classique A. N. Lebègue et C<sup>ie</sup>, p.24 : « Rue Bab-Azoun... : Hormis les photographes – celui qui s'appelle Portier présente le plus riche assortiment de vues – aucun marchand ne nous arrêtera beaucoup. »

<sup>139</sup> Cf. LUMEN, op. cit.

Geiser dont la participation aux Expositions internationales et universelles est aujourd'hui connue.<sup>140</sup> À la fin du siècle, J. Gervais-Courtellemont et A. Leroux tiennent ensuite le haut de l'affiche. A. Leroux notamment, repéré à l'Exposition internationale de Bruxelles de 1888 (médaille de bronze),<sup>141</sup> fournit des photographies de reportage au Monde illustré à partir de 1894.<sup>142</sup>

Un article, paru dans La Photographie française, en novembre 1894, sous la plume de Lumen,<sup>143</sup> nous renseigne ici également sur le dynamisme du marché au moment où Gervais-Courtellemont ouvre son imprimerie. L'auteur y fait état d'un bilan relativement mitigé. Rapportant son voyage à Alger quelques dix années auparavant, il affirme que le commerce de la photographie n'existait absolument pas et évalue le nombre d'amateurs, à cette époque, à quatre à Oran et autant à Constantine. Remarquant qu'Alger était cependant un peu plus favorisée, il note la présence d'un photographe professionnel connu et de plusieurs amateurs, en particulier parmi les officiers. Si le

---

« Alger, un peu plus favorisée, surtout à cause du passage des étrangers et du fréquent renouvellement de ses fonctionnaires avait eu un photographe assez connu même en France par ses belles reproductions algériennes. »

<sup>140</sup> Cf. DUBUISSON (Serge), HUMBERT (Jean-Charles), « Jean Geiser, photographe-éditeur : Alger, 1848-1923. Chronique d'une famille », in BEAUGE (G.), CLEMENT (J.-F.), L'image dans le monde arabe, CNRS éditions, 1995, p.275-290.

<sup>141</sup> Cf. « Grand concours international des sciences et de l'industrie de Bruxelles en 1888-Liste des récompenses décernées aux exposants », Bulletin de l'Association belge de photographie, 1888, p.551.

<sup>142</sup> Cf. LENOTRE (G.), « Biskra », photographies de notre correspondant A. Leroux, Le Monde illustré, revue hebdomadaire, Paris, H. Fabre, 1894, 1<sup>er</sup> semestre, p.83-103.

<sup>143</sup> Cf. LUMEN, « La photographie algérienne », La Photographie française, organe de la Chambre syndicale des fabricants et négociants en appareils, produits, et fournitures photographiques, revue mensuelle scientifique, industrielle, commerciale, novembre 1894, p.1-5. Aucun élément ne nous a permis d'identifier l'auteur utilisant le pseudonyme de Lumen. Il pourrait cependant s'agir de Louis Gastine, directeur de la revue qui publie également dans La Photographie française, en 1897, « À travers l'Oranais – notes instantanées ».

marché professionnel (portraits et vente de vues du pays) s'est particulièrement développé, celui des amateurs et de la branche artistique de la photographie témoigne en revanche de lenteurs comparé à celui de la métropole. Ainsi, les premiers photo-clubs ne se constituent que tardivement, au cours des années 1890 (Photo-club d'Oran, de Constantine, de Philippeville, d'Alger).

La photographie touristique et commerciale s'est en revanche considérablement développée dans la capitale. La rue commerçante Bab-Azoun, située dans le quartier français,<sup>144</sup> est le lieu de concentration de ces ateliers. Les principaux photographes susnommés y sont installés : Portier, Geiser (n°7), son voisin Famin (n°8) et A. Leroux (n°26)<sup>145</sup>. L'atelier Courtellemont, quant à lui, se situe un peu plus au sud, à proximité du port. Pour la plupart, ces photographes vendent des vues de l'Algérie et pratiquent donc également la photogravure (l'enseigne de Geiser annonce photographie et photogravure,<sup>146</sup> Famin est connu quant à lui comme éditeur). Seul J. Geiser semble avoir ajouté à son atelier un commerce de fournitures et de matériel. À la suite des travaux haussmanniens, tout voyageur

---

<sup>144</sup> Cf. « Plan d'Alger », Alger en poche – table alphabétique des annonces par professions, s.d.

« Le centre d'Alger peut être divisé en trois parties. Au sommet la Casbah, tout en bas le port, la zone portuaire et ses deux grands boulevards haussmanniens le surplombant (Bd Carnot suivi du Bd de la République). Entre les deux, ce qu'on a appelé le quartier français. »

<sup>145</sup> 26 rue Bab-Azoun. Cf. L'Héliochromie, revue artistique et littéraire de photochromie et reproductions d'art, Châteaudun, n°1, avril 1891 - n°10, janvier 1892.

<sup>146</sup> Cf. DUBUISSON (Serge), HUMBERT (Jean-Charles), op. cit. ; Les Annales algériennes, journal politique, littéraire et commercial, Alger, 24/30 mars 1892 – 25/06/1893, n°1 à 56.

Publicité de J. Geiser : Photographie et photogravure J. Geiser, 7 rue Bab-Azoun, Alger. La publicité indique que l'atelier a été fondé en 1852. Elle précise enfin que l'atelier fournit aussi du matériel et des fournitures photographiques.

arpente nécessairement la rue Bab-Azoun.<sup>147</sup> Située dans le quartier français en quittant le port et sur la route de la Casbah, elle accueille les commerces européens et constitue un véritable attrait pour le touriste fraîchement débarqué. Au gré de sa promenade, celui-ci découvre également, de manière successive, les principaux photographes de la cité algérienne.

Cette implantation topographique est comparable à celle de Tunis décrite par Guy Mandery.<sup>148</sup>

Les photographes locaux vers 1900 sont une vingtaine, et ils ont pignon sur rue, au cœur de Tunis, dans un rayon de cinq cents mètres autour de la Porte-de-France. Les plus huppés sont sur l'avenue de France même, où leurs enseignes sont visibles de loin, les autres sur ses perpendiculaires, (...), quelques-uns à l'intérieur de la médina (...).

La pratique commerciale est alors sans doute du même ordre dans les deux capitales. La plupart du temps, le studio séduit une clientèle européenne, résidant à proximité ou en voyage, désireuse de se faire photographier travestie dans le costume local et entourée d'accessoires exotiques ou d'acquérir des vues touristiques (monuments, événements, scènes quotidiennes recomposées dans les ateliers).

---

<sup>147</sup> Cf. DE GALLAND (Charles), Histoire du collège, du grand lycée d'Alger et du petit lycée de Ben-Aknoun, 1833-1889, Alger, Adolphe Jourdan, 1889.

La rue Bab-Azoun, où était également situé l'ancien Lycée d'Alger jusque 1868, est située entre le boulevard de la République, la place du gouvernement et la place (du général) Bresson. Ancienne rue du laurier : Quartier pittoresque dont l'aspect a été complètement modifié, il n'en reste rien à part le vieux grenadier.

<sup>148</sup> Cf. MANDERY (Guy), « Photographies et cartes postales à Tunis 1881-1914 », in BEAUGE (G.), CLEMENT (J.-F.), op. cit., p.292.

La photographie artistique est peu développée et c'est sur ce créneau, plus restreint mais porteur, que se fixe Gervais-Courtellemont. Comme le déplore Lumen en 1894, on n'a pas encore trop de photographies de l'Algérie, et, au milieu des classiques vues documentaires des sites les plus connus, manquent encore les compositions pittoresques, plus intimistes, montrant les coins les plus retirés.<sup>149</sup>

Jules Gervais-Courtellemont a fait l'objet de deux études monographiques.<sup>150</sup> Elles s'appuient en particulier sur les nombreux témoignages que l'homme a laissés dans ses ouvrages sur sa vie, sa pratique photographique et sa conception de l'image (en particulier Voyage à la Mecque (1895) et Voyage au Yunnan (1904)). C'est en suivant ces pistes que nous avons pu entreprendre l'étude de la première période de la vie de Jules Gervais-Courtellemont.

#### A- Une nouvelle lecture de salon : L'Algérie artistique et pittoresque

Jules Gervais-Courtellemont est né à Avon (Seine-et-Marne) en 1863 mais passera toute son adolescence, en exilé, dans la banlieue

---

<sup>149</sup> Ce propos peut être aujourd'hui relativisé. L'étude de l'œuvre de Jean Geiser, par exemple, a démontré depuis le caractère esthétique de certaines productions commerciales ou touristiques.

<sup>150</sup> Sur la vie de Jules Gervais-Courtellemont, nous ne reprenons ici que les faits marquants directement liés à notre étude. Pour une étude complète de sa biographie, nous renvoyons le lecteur aux ouvrages cités dans la bibliographie, en particulier, COURTELLEMONT (Guy), "L'Algérie artistique et pittoresque" en photographies d'il y a cent ans (photographies de Jules Gervais-Courtellemont), Nîmes, C. Lacour, 1992 ; DE PASTRE (Béatrice), DEVOS (Emmanuelle) (dir.), Les couleurs du voyage – L'œuvre photographique de Jules Gervais-Courtellemont, Paris, Phileas Fogg et Paris musées éditions, 2002.

d'Alger.<sup>151</sup> Après deux voyages en Espagne (1883) et au Maroc (1885), il y ouvre son imprimerie, Courtellemont et C<sup>ie</sup>, au 10-14 rue des Trois Couleurs. Photographe et imprimeur, il inaugure à cette adresse un atelier de portraits où l'on peut aussi acheter des vues de l'Algérie et commander des travaux de photogravure. L'imprimerie de photogravure est de conception très classique. Equipée de presses à vapeur, elle fournit des catalogues et documents industriels (menus, têtes de lettres, traites et factures), des reproductions d'œuvres d'art ainsi que des portraits inaltérables, grâce à l'application des procédés photomécaniques (photogravure, phototypie et photolithographie). En visitant sa boutique, le chaland peut aussi acquérir son portrait instantané ou choisir parmi les nombreuses vues de l'Algérie réalisées avec le procédé de phototypie de Courtellemont : la photographie plane sur gélatine.<sup>152</sup>

Éditeur d'art, associé à André Alatissière, Courtellemont fonde, en septembre 1890, *L'Algérie artistique et pittoresque*.<sup>153</sup> Entre temps, il voyage beaucoup laissant la direction de la revue à André Alatissière, puis à Eugène Larade (1891).<sup>154</sup> Ces voyages déterminent sa propre destinée. Converti à l'Islam, il effectue, en 1894, sur la demande de Jules Cambon (1845-1935), gouverneur de l'Algérie, le pèlerinage à La Mecque.<sup>155</sup> À l'encontre de toutes les interdictions, il réussit à y

---

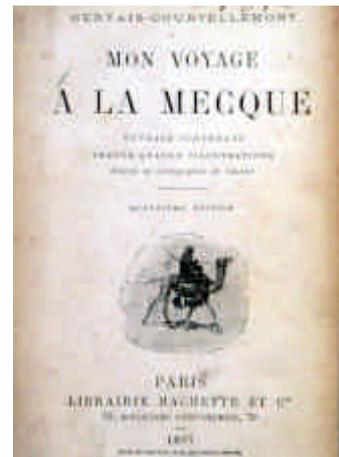
<sup>151</sup> En 1874, sa mère et son beau-père (Courtellemont est orphelin de père) s'installent à Relizane (à l'ouest d'Alger).

<sup>152</sup> Cf. *Figaro-photographe*, 1892.

<sup>153</sup> En août 1891, le magasin est transféré au 6 Bd de la République. Le 10-14 rue des Trois Couleurs reste le siège des éditions et conserve le salon de pose et les ateliers.

<sup>154</sup> Entre 1888 et 1892, il visite notamment le sud du bassin méditerranéen, de l'Espagne à la Turquie en passant par le Proche-Orient.

<sup>155</sup> Ne doutant, semble-t-il, que très rarement de ses engagements, Jules Gervais-Courtellemont s'investit dans un parcours entièrement guidé par ses convictions.



ILL. 21- Jules GERVAIS-COURTELLEMONT  
Page de couverture, Mon voyage à la Mecque,  
Larousse, 1896

prendre des photographies.<sup>156</sup> Mais, violemment critiqué par la presse algérienne à son retour, qui met en doute, notamment, la bonne foi de sa conversion, Courtellemont El Hadj est contraint de quitter l'Algérie (1895). Il publie, l'année suivante, chez Hachette, *Mon Voyage à la Mecque*, plusieurs fois réédité, et livre également son reportage au *Monde illustré* en 1894<sup>157</sup> ainsi qu'à *Lectures pour tous* en 1899 (Hachette éd.).<sup>158</sup> Après chaque voyage,<sup>159</sup> Courtellemont rentre donc

---

Homme passionné, il fait de tous ses voyages autant d'occasions de s'initier aux coutumes du pays. Chaque fois, il fait traduire son nom dans la langue (Courtellemoun – Che-v-ahi) et revêt le costume local. Cf. NUMA BROCC, « Gervais-Courtellemont », *Dictionnaire illustré des explorateurs et grands voyageurs français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Volume II, Paris, Ed. du Comité des travaux historiques et scientifiques, 1991.

<sup>156</sup> Cf. « Échos et nouvelles », *Photo-gazette*, revue internationale illustrée de la photographie et des sciences et arts qui s'y rattachent, Paris, G. Mareschal, 5<sup>ème</sup> année, 1894-1895, 25/12/1894, p.37 ; « Le pèlerinage à la Mecque », *Paris photographe*, Paris, Paul Nadar, 3<sup>ème</sup> année, n°5, 30/5/1893, p.509 ; Cf. NUMA BROCC, op ; cit. :

« En 1894, Cambon, gouverneur de l'Algérie le charge d'une mission à la Mecque où aucun français n'a pu pénétrer depuis Léon Roches, 57 ans plus tôt. »

<sup>157</sup> Cf. TOMEL, « Courtellemont El Hadj », *Le Monde illustré*, 1894, p.383-386.

<sup>158</sup> Cf. GERVAIS-COURTELLEMONT (Jules), « Le cœur de l'Islam - Les pèlerinages à la Mecque », *Lectures pour tous*, revue universelle illustrée, Paris, Hachette, 1<sup>ère</sup> année, 1898-1899, p.727. Clichés Courtellemont.



ILL. 22 - Eugène DUTILLOY,  
« Au désert », in L'Algérie artistique et pittoresque

désormais en France. La maison Courtellemont d'Alger ne disparaît pas pour autant. Elle est dirigée par M. Delfau.<sup>160</sup>

C'est sur cette période de la vie de Jules Gervais-Courtellemont, qu'on appelle les années algériennes,<sup>161</sup> que nous nous arrêterons plus particulièrement. Pour ses premiers pas dans l'édition, Gervais-Courtellemont lance quelques publications, dont L'Algérie artistique et pittoresque, illustrées de photographies d'après nature, entièrement novatrices dans leur aspect formel. Il y publie également les premières œuvres littéraires illustrées par la photographie. Au début de l'année 1892, il édite la revue d'Amédée Fraigneau, La Chronique africaine

<sup>159</sup> 1898 : Balkans, Indochine, Japon, Madagascar ; 1901 : Asie mineure, Mésopotamie ; 1902-1903 : Extrême Orient.

<sup>160</sup> Cf. Revue illustrée de l'exposition de Rouen – 1896. , Rouen, J. Lecerf, 1896. En 1896, M. Delfau, directeur de la maison Courtellemont, expose à l'Exposition coloniale de Rouen L'Algérie artistique, Le Caire, Damas et Jérusalem de Courtellemont, et La Chronique africaine. Aucune édition de L'Algérie artistique et de La Chronique africaine illustrée n'a pu être retrouvée, dans les collections, au-delà de 1893.

<sup>161</sup> Cf. DEVOS (Emmanuelle), « À travers le monde.. ; », in DE PASTRE (Béatrice), DEVOS (Emmanuelle) (dir.), op. cit., p.14-18.

illustrée, puis entreprend la publication d'une série de plaquettes et d'ouvrages sur les villes et sites importants de l'Algérie.<sup>162</sup>

Les publications de Gervais-Courtellemont, auxquelles collaborent de nombreux écrivains français et algériens, participent du courant colonialiste artistique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. De nombreux écrivains soutiennent l'entreprise impérialiste française. Ils se tournent vers les colonies pour appuyer la défense des intérêts nationaux. Parmi eux, et pour exemple, peut être cité Paul Adam (1862-1920) et Notre Carthage :

Le but fondamental de Notre Carthage semble être celui que signale Janos Riesz à propos de tant de textes coloniaux, faire connaître et aimer la colonie à la plupart des Français. (...)

Attitude mi-admirative, mi-paternaliste qui doit convaincre le lecteur que l'entreprise coloniale était un devoir et convaincre le Français moyen que la conquête coloniale va constituer une source immense de richesses pour la métropole.<sup>163</sup> – Janos Riesz

Positionnée sur le marché des éditions d'art, L'Algérie artistique et pittoresque s'adresse à une clientèle française de curieux et d'amateurs, essentiellement lettrés ou artistes.<sup>164</sup> Par la qualité de sa mise en page, le coût élevé de l'abonnement et le nombre limité

---

<sup>162</sup> Cf. La Chronique africaine illustrée, août 1891.

<sup>163</sup> Cf. RIESZ (Janos), « Références à la Révolution française et aux droits de l'Homme dans la littérature francophone », Französisch Heute, 1983-3, in NISSIM (Liana), « Sous le ciel d'or de l'Afrique. Notre Carthage de Paul Adam », in DUCREY (Guy), MOURA (Jean-Marc), Crise fin-de-siècle et tentation de l'exotisme, Université Charles de Gaulle-Lille 3, Villeneuve d'Ascq, 2002, p.108-109.

<sup>164</sup> « Nous éditions sous le titre L'Algérie artistique, une revue bimensuelle destinée surtout à constituer un livre de luxe sur l'Algérie. » - Lettre de A. Alatisnière et J. Gervais-Courtellemont à Pierre Loti. Coll. Christiane Pierre Loti-Viaud reproduite in DE PASTRE (Béatrice), DEVOS (Emmanuelle) (dir.), op. cit.

d'impressions (1.000 exemplaires, non réédités), elle est une revue de bibliophilie.<sup>165</sup> D'abord bimensuelle, puis mensuelle à partir de 1892, son abonnement annuel est de 34 Francs (3F le numéro).<sup>166</sup> Chaque livraison comprend douze pages de texte, deux gravures hors-texte et des vignettes. Éditée en grand format, elle laisse une large place à la photographie imprimée avec qualité sur papier glacé.

Cinq et un numéros sortiront du 14 rue des Trois Couleurs jusque juin 1893, date du départ de Gervais-Courtellemont pour la Mecque. Le premier numéro paraît le 15 septembre 1890, grâce à la collaboration d'un groupe de littérateurs français, amis de l'Algérie (Alphonse Daudet, Paul Margueritte, Guy de Maupassant, Paul Bonnetain, Jean Richepin, Jules Lemaître, Pierre Loti, Charles Lallemand, le Prince Karageorgewitch, etc.), ou nés en Algérie (Victor De Cottens, Charles-Marie Lefebvre, Lys du Pac, Charles de Galland, Eugène Dutilloy) et les principaux peintres orientalistes (Étienne Dinet,<sup>167</sup> Paul Leroy,<sup>168</sup> Eugène Deshayes,<sup>169</sup> Eugène Girardet<sup>170</sup>).<sup>171</sup> De cette association entre

---

<sup>165</sup> Les illustrations d'après nature sont extraites de la collection de Courtellemont.

<sup>166</sup> À titre de comparaison, la revue du bibliophile J. Grand-Carteret, *Le Livre et l'image*, revue mensuelle et illustrée, est vendue 40 Francs par an à sa création en 1893.

<sup>167</sup> Alphonse Étienne Dinet (1861-1929), né à Paris, élève de Bouguereau ; il a peint de nombreuses vues de l'Algérie où il s'était fixé.

<sup>168</sup> Paul Leroy (1860-1942), peintre né à Paris, élève de Cabanel. Membre fondateur de la Société des peintres orientalistes.

<sup>169</sup> Eugène Deshayes (1862-1939), peintre né à Alger. Formé au Lycée d'Alger, puis aux Beaux-arts d'Alger, il fréquentera l'atelier de Gérôme.

<sup>170</sup> Eugène Girardet (1853-1907), peintre né à Paris. Originaire d'une famille de peintres et de graveurs suisse.

<sup>171</sup> Cf. COURTELLEMONT (Guy), *op. cit.* ; (DEVOS) Emmanuelle, *op. cit.*

Tous se sont rencontrés au sein de l'association La Concordia, société littéraire et artistique d'Alger et des « Algériens de cœur ».

« La direction de *L'Algérie artistique et pittoresque* qui termine son premier semestre croit devoir remercier ses nombreux souscripteurs de l'accueil bienveillant et sympathique qu'ils ont fait à sa tentative de décentralisation d'un intérêt si

imprimerie phototypique et littérature, naît celle du texte littéraire et de l'illustration photographique. Dès 1890, paraissent les premières œuvres littéraires illustrées par la photographie (Farfaria,<sup>172</sup> La Figue et le paresseux,<sup>173</sup> Les Trois dames de la Kasbah<sup>174</sup>). En 1892, dans sa deuxième année d'existence, la revue prend un second souffle. Dirigée par Eugène Larade, ancien directeur du Paris illustré de Baschet, depuis juin 1891, elle devient mensuelle et fait paraître une série d'études sur les principales villes algériennes ornées de vues de monuments. Pour la première fois également, la revue fait appel à un photographe correspondant, Émile Fréchon (1848-1921) à Biskra.<sup>175</sup> Cette même année est créée au sein de la maison Courtellemont La Chronique africaine illustrée (revue bimensuelle). Si nous manquons de données économiques pour évaluer le succès de l'entreprise de Courtellemont, certains faits peuvent ainsi être perçus comme les indices d'une certaine réussite : le passage des revues à la périodicité mensuelle ou hebdomadaire (dès la deuxième année), le déménagement des éditions sur le boulevard de la République, l'extension du nombre de publications à partir de 1892, la vente d'abonnements dans les pays étrangers (Russie, Grande-Bretagne, Etats-Unis) et l'évaluation des tirages témoignant de carnets de commandes honorables.<sup>176</sup>

---

algérien et pourtant si français.» Cf. L'Algérie artistique et pittoresque, 6<sup>ème</sup> fascicule, fin du 1<sup>er</sup> trimestre 1890.

<sup>172</sup> Cf. MARGUERITTE (Paul), « Farfaria », in L'Algérie artistique et pittoresque, vol.1, 1<sup>ère</sup> année, 1890, trois illustrations, p.3-6.

<sup>173</sup>Cf. DAUDET (Alphonse), « La Figue et le paresseux », ibid., quatre illustrations p.13-16.

<sup>174</sup> Cf. LOTI (Pierre), « Les Trois dames de la Kasbah », ibid., trente-deux illustrations, p.21-55.

<sup>175</sup> Cf. L'Algérie artistique et pittoresque, vol. 2, 2<sup>ème</sup> année, p.1-44.

<sup>176</sup> Cf. La Chronique africaine illustrée, 1892, 1<sup>ère</sup> année, p.220-221.

En 1892, Amédée Fraigneau évalue la production de photogravures de l'imprimerie Courtellemont à 1.500.000 photogravures.



ILL. 23 - « Alger en décembre »

La Chronique africaine illustrée est fondée le 13 janvier 1892 par le Normand Amédée Fraigneau,<sup>177</sup> également collaborateur de L'Algérie artistique et pittoresque. Bimensuelle la première année, puis hebdomadaire, elle laisse plus de place au texte. Chaque numéro, composé de vingt-quatre pages, est accompagné de trois photogravures hors-texte. Un peu moins coûteuse que sa sœur aînée L'Algérie artistique et pittoresque, le prix de son abonnement annuel est de 15 F. Animée par les mêmes collaborateurs (Jules Lemaître, François Coppée, Pierre Loti, Paul Margueritte, Charles de Galland, Lys du Pac, Henri Béraud, Eugène Dutilloy),<sup>178</sup> la revue fait se côtoyer poèmes, nouvelles illustrées par la photographie et articles de politique générale. Le premier numéro est ainsi consacré à une nouvelle d'Amédée Fraigneau, Le Joueur, illustrée par une planche hors-texte non signée.<sup>179</sup> Les deux revues bénéficient d'un égal soutien de la part de leur éditeur. Les raisons de la fondation de cette nouvelle revue, très proche de la précédente, restent difficiles à déterminer quoique l'année de sa

---

<sup>177</sup> Aucun élément n'a pu être retrouvé sur cette personnalité.

<sup>178</sup> La Chronique africaine illustrée, 13 janvier 1892, 1<sup>ère</sup> année, n°1.

Principaux collaborateurs : Jules Lemaître, F. Coppée, P. Loti, P. Margueritte, Paul Saunière, Vicomtesse de M., Jehanne Galem, Ch. De Galland, Jean de Villeurs, E. Béraud, Lys du Pac, Batail, Carbon, Mario Vivares, F. Leroy, R. De Cottens, Dutilloy, Pierre Gavault, Rouanet, André Sauger, A. de Jollin, Paul Ruff, etc.

<sup>179</sup> Cf. FRAIGNEAU (Amédée), « Le Joueur », La Chronique africaine illustrée, 13 janvier 1892, p.9-14.

création correspond à une période d'essor des éditions Courtellemont. Tandis que L'Algérie artistique et pittoresque s'enrichit et se renouvelle avec l'arrivée d'E. Larade, la maison Courtellemont ajoute à son catalogue la publication de plaquettes illustrées de photographies, extraites des articles parus dans ses revues. En 1893, elle fait paraître plusieurs ouvrages illustrés sur l'Algérie : L'Algérie de nos jours, La Mosquée Sidi Abder Rhaman, Guide artistique d'Alger, etc..

La Chronique africaine illustrée, plus abordable financièrement, a bénéficié d'une diffusion plus large (autour des 3.000 exemplaires).<sup>180</sup> Progressivement des ambitions plus « patriotiques » s'y dessinent. La politique éditoriale de Courtellemont défend certains intérêts algériens. Le développement de l'hivernage en particulier représente un atout pour l'économie de l'Algérie. Les revues et publications contribuent à séduire la clientèle potentielle qui séjournera plus longtemps dans le pays que le touriste de passage. Dès le second fascicule de L'Algérie artistique et pittoresque paraît un charmant petit poème de Charles-Marie Lefebvre, « Alger en décembre ». Invitation au voyage, la photographie qui illustre l'œuvre représente un couple de flâneurs français contemplant le panorama à partir des hauteurs d'Alger. Le minaret de la mosquée de Sidi Abder Rhaman, symbole touristique de la capitale algérienne, est subtilement intégrée à la composition.

La place consacrée à la petite oasis de Biskra offre un autre exemple. Revues et publications comprises, le texte de Bodijar Karageorgéwitch (1893), remplaçant celui d'Émile Fréchon (1892) et illustré par les photographies de ce dernier, fut le plus édité.<sup>181</sup> Biskra

---

<sup>180</sup> Cf. La Chronique africaine illustrée, 1892, p.220-221.

<sup>181</sup> FRECHON (Émile), « Biskra », texte et illustrations d'Émile Fréchon, L'Algérie artistique et pittoresque ; FRECHON (Émile), Biskra, plaquette illustrée, éditée par

s'est alors beaucoup modernisée pour devenir une station d'hiver à la mode. Dernière oasis avant le désert saharien, station thermale renommée, elle offre au touriste le dépaysement pittoresque d'une visite chez les indigènes tout en lui garantissant le confort et en lui évitant les dangers des voyages exotiques. Comme de nombreuses villes algériennes, elle est composée d'une partie française et d'une partie arabe, de plusieurs villages et d'une agglomération considérable de maisons et de tentes s'étendant sur 5 km.<sup>182</sup> Le jardin public, les hôtels, le casino exercent un attrait nouveau tandis que le tramway, le chemin de fer, construits par l'Oued Rirh (fondé par Fernand Foureau en 1878),<sup>183</sup> font prospérer l'oasis.<sup>184</sup> Les éditions Courtellemont ciblent le touriste bourgeois, lassé de la Côte d'Azur, ainsi que le lettré, l'artiste, le journaliste, en résumé : l'homme du monde. Le voyage en Algérie est à la mode et, à partir de 1892, débarquent au port d'Alger, l'écrivain Jean Lorrain, l'acteur Coquelin, Bonvalot, Saint Genest, critique du Figaro, le baron Rotschild, etc. Tous sont reçus dans l'atelier de Gervais-Courtellemont, véritable lieu de rencontres de la société mondaine. Ils y découvrent L'Algérie artistique et pittoresque mais aussi les nombreuses vues de sa collection. Le but, créer un courant

---

Gervais-Courtellemont, 47 ill., 44 p., 1892 ; KARAGEORGEWITCH (Bodijar) « Biskra », deux illustrations anonymes, La Chronique africaine, 1<sup>ère</sup> année, Tome 1, p.62-67 ; KARAGEORGEWITCH (Bodijar), « Biskra », in GERVAIS-COURTELLEMONT, L'Algérie de nos jours, Alger, 1893.

<sup>182</sup> Cf. « Biskra », Le Monde illustré, 1894, 1<sup>er</sup> semestre, p.83-103 ; L'Algérie hivernale, revue illustrée, organe des stations hivernales et thermales de l'Algérie et de la Tunisie, n°1, août 1896.

<sup>183</sup> Fernand Foureau (1850-1914) fut également photographe. Cf. coll. Société de géographie. Il dirige la société de l'Oued-Rirh qui assure le forage des puits et le développement des palmeraies entre Biskra et Touggourz. En 1902, il publie Mission saharienne Foureau-Lamy. D'Alger au Congo par le Tchad, 170 fig. d'après ses photographies, Paris, Masson, 829 p.

<sup>184</sup> Cf. L'Avenir de Biskra, 2<sup>ème</sup> année, n°47, mardi 10 décembre 1895.

favorable à l'Algérie, la faire aimer, la faire connaître,<sup>185</sup> semble ici atteint.

Il n'est pas une célébrité littéraire, artistique ou mondaine, pas de prince de l'élégance venu en Algérie que je n'ai rencontré dans les ateliers de Courtellemont. Et tous, vous m'entendez, tous racontaient qu'ils avaient été captivés par l'œuvre du jeune artiste. On citait ici une page de cette superbe Algérie artistique et pittoresque, là un de ces paysages merveilleux d'une finesse que la photogravure n'avait pas encore obtenue jusqu'alors. Leur première visite était comme un tribut rendu à celui qui avait été la cause déterminante de leur voyage.

M. Bourgeois, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts visita son atelier. (...). Ce diable de Courtellemont avait par son talent séduit le ministre des Beaux-Arts comme il avait séduit l'année dernière le Czarewitch.<sup>186</sup> - Amédée Fraigneau.

En apportant leur soutien à leurs représentants locaux (Jules Cambon, en particulier), les auteurs (Jules Gervais-Courtellemont, Amédée Fraigneau, Charles de Galland) engagent également politiquement les revues en faveur de la décentralisation du pouvoir.<sup>187</sup> La création de L'Algérie artistique et pittoresque et de La Chronique africaine illustrée ont lieu dans un contexte d'intensification de la politique de colonisation française vers le désert saharien. Après une

---

<sup>185</sup> Cf. JUNCA (Étienne), « Question d'art », La Chronique africaine illustrée, 1<sup>ère</sup> année, n°16, 1/09/1892.

Avec ses exquises photogravures il a peut-être rendu plus de services à la colonie que tous les politiciens réunis des trois départements. Il l'a présentée sous un aspect séduisant et l'a fait aimer. - Étienne Junca

<sup>186</sup> Cf. FRAIGNEAU (Amédée), « Le progrès en Algérie », La Chronique africaine illustrée, Tome 1, p.219-220.

<sup>187</sup> Jules Gervais-Courtellemont est également membre du Comité de propagande algérienne.

forte période de troubles, Jules Cambon, gouverneur général de l'Algérie de 1891 à 1897, se lance dans la conquête définitive du Sud. En s'attachant à révéler les richesses de la colonie, les directeurs des revues tentent d'obtenir l'adhésion de la population de la métropole pour la poursuite des investissements et le déblocage de subventions. Ils forment également autour de ces deux revues un groupe de pression suffisamment influent pour appuyer le vote d'un pouvoir local étendu. Les propos de Gervais-Courtellemont sur l'Indochine illustrent cette idée :

L'unité financière, réalisée depuis peu et l'autonomie de l'Indochine qui possède sa personnalité civile depuis 1898 sont les résultats de l'expérience coloniale si chèrement acquise par nous en Algérie et ailleurs.<sup>188</sup> – Jules Gervais-Courtellemont

Il faut considérer ici le statut particulier de l'Algérie. Conquise entre 1830 et 1870, elle est le premier pays à avoir fait l'objet d'une politique d'immigration de colons. Sereinement installés à partir des années 1890, ces derniers revendiquent plus qu'ailleurs le droit de se gouverner. Lassés par le régime militaire, rétabli par Napoléon III en 1860, refusant les décrets de rattachement de Crémieux de 1881, ces Français d'Algérie réclament leur autonomie administrative et tentent sur place de se substituer aux fonctionnaires du régime.<sup>189</sup> Dès 1861, Alphonse Daudet, par ailleurs collaborateur de *L'Algérie artistique* et

---

<sup>188</sup> Cf. GERVAIS-COURTELLEMONT (Jules), *L'Empire colonial de l'Indochine – Cochinchine, Cambodge, Laos, Annam, Tonkin*, Paris, Firmin Didot et Librairie coloniale Augustin Challamel, 1901, p.5.

<sup>189</sup> Une semi-autonomie administrative sera accordée en décembre 1896 par Jules Ferry.

pittoresque, prenait déjà très fermement parti, dans son Tartarin de Tarascon, contre le pouvoir militaire.

Des militaires, encore des militaires, toujours des militaires.

En haut (...) il y a mouci le gouverneur, avec une grande trique, qui tape sur l'état-major ; l'état-major, pour se venger, tape sur le soldat ; le soldat tape sur le colon, le colon tape sur l'Arabe, l'Arabe tape sur le nègre, le nègre tape sur le juif, le juif à son tour tape sur le bourriquot.

#### B- L'ORIENTALISME FIN DE SIECLE : LES PHOTOGRAPHIES D'APRES NATURE DE JULES GERVAIS-COURTELLEMONT

La majeure partie des abonnements de L'Algérie artistique et pittoresque est destinée aux Français. Elle s'adresse à une clientèle déjà charmée par les tableaux orientalistes de salons (E. Fromentin (1820-1876), P. Marilhat (1811-1847), etc.) et tente de correspondre à cette vision imaginaire. Les photographies restent très proche des images orientalistes réalisées depuis les années 1850. Une production commerciale met en scène le quotidien des indigènes (si le terme peut choquer, rappelons qu'il est encore utilisé dans les publications de Gervais-Courtellemont) et montre les paysages locaux, non sans créer une vision pittoresque et stéréotypée. La revue est achetée par l'amateur, le lettré, le bourgeois, qui la collectionnent, la feuilletent à l'occasion dans leurs salons ou, projetant leur voyage, se mettent à la lire. Dans Littérature et lointains, J. M. Moura propose de distinguer deux types d'œuvres littéraires exotiques : Tout d'abord un exotisme de la nostalgie, orienté vers un ailleurs idéal, détaché du contingent

colonial (au moins en apparence), tendant au lyrisme ou à l'essai pour happy few (Loti). Par ailleurs se développe un exotisme des genres « mineurs » plus particulièrement de l'aventure. Ses récits exaltent l'expansion impériale.<sup>190</sup> Il est possible d'opérer ici cette même distinction. La forme d'exotisme convoquée par les colons de la fin du siècle correspond davantage à un exotisme de la nostalgie, somme de perceptions du pays plus charmantes que la vision « sauvageonne » des récits de voyageurs ou des romans d'aventure.

Les publications de Courtellemont sont un produit culturel de la colonisation. Les collaborateurs et les directeurs (Jules Gervais-Courtellemont, André Alatissière, Lys du Pac, etc.) sont fils de colons. Ils se sont attachés à leur pays d'adoption et bâtissent le projet « politique » de le promouvoir en peignant ses aspects artistiques et historiques.<sup>191</sup> Les revues deviennent aussi le lieu d'expression de la nostalgie causée par le souffle du modernisme colonial qui laisse derrière lui la poussière des choses passées.

Le muezzin n'est plus le seul ; tout à côté du haut minaret que surmonte un croissant, la croix des chrétiens s'élève orgueilleuse ; le son des cloches de bronze couvre sa voix.<sup>192</sup> - André Alatissière (1890).

---

<sup>190</sup> Cf. MOURA (Jean-Marc), « Introduction », in DUCREY (Guy), MOURA (Jean-Marc), op. cit., p.12.

<sup>191</sup> Prendre l'Algérie pour thème, au point de vue artistique, historique, archéologique ; faire le tableau des mœurs et des types si particuliers du pays, tel est le but qui nous a paru réalisable - Lettre de A. Alatissière et Jules Gervais-Courtellemont à Pierre Loti, op. cit.

<sup>192</sup> in L'Algérie artistique et pittoresque, 1<sup>ère</sup> année, Tome I, 1890.

La métaphore n'est pas nouvelle et la revue rejoint là un discours déjà ancien dont on peut relever les traces dans l'œuvre de Gustave Guillaumet (1840-1887) ou de Pierre Loti.

D'ailleurs, on l'a encore gâtée, cette Algérie, depuis seulement dix ans que je la connais, et c'est plus loin dans le Sud qu'il faudrait à présent aller la chercher. Ici la couleur est déjà frelatée, et il y a des gens en burnous qui entendent l'argot de barrière ; on réussira bientôt à faire de ce pays quelque chose de banal et de pareil au nôtre - où il n'y aura plus de vrai que le soleil.<sup>193</sup> - Pierre Loti (1882).

Jour après jour, pierre à pierre, croule la blanche cité, la Djézair des arabes. Un vent de destruction emporte ses derniers vestiges tandis qu'une vaste métropole renaissant de tant d'éléments divers fusionne en son rapide accroissement les débris de toutes les races, les matériaux de tous les pays, le présent avec le passé, l'ancien monde avec le nouveau.<sup>194</sup> - Gustave Guillaumet (1888)

Moi je regrette l'ancienne ville telle qu'elle devait exister au temps des pirates barbaresques et des belles histoires d'enlèvement dont Cervantès a lardé son Don Quichotte, ville qui fut chère à Hussein Pacha, souillée par la hauteur et par l'alignement des maisons françaises, par la largeur des rues, par les fortifications modernes et surtout par l'encombrement des Européens avec leurs vêtements taillés à la dernière mode de Paris.<sup>195</sup> - Jean Chalon (s.d)

---

<sup>193</sup> LOTI (Pierre), Suleïma, 1882.

<sup>194</sup> Cf. GUILLAUMET (Gustave), Tableaux algériens, précédé d'une notice sur la vie et les œuvres de Gustave Guillaumet par Eugène Mouton, Paris, E. Plon, Nourrit et C<sup>ie</sup>, 1888, p.272.

<sup>195</sup> Cf. CHALON (Jean), op. cit., p.18.

Le « sentiment de culpabilité » est plus éprouvé encore dans les propos d'A. Alatisière. Ils réactivent la quête des vestiges, incitent à recueillir les choses du passé et à faire œuvre de réparation.<sup>196</sup> Il ne s'agit pas moins que de réunir, comme dans un album on serre pieusement les fleurs séchées, souvenirs d'autrefois, les légendes merveilleuses des hommes.<sup>197</sup> Les nombreuses études consacrées aux monuments et sites d'Alger participent de ce recueillement (« Le penon d'Alger, souvenirs historiques » - Hyacinthe Béraud ; « Le jardin d'essai du Hamma » - Jules Rouanet ; « La Kasbah d'Alger - Paul Ruff, etc. ). Dans son article, « Sur la terrasse », paru dans La Chronique africaine illustrée, André Sauger se recueille à son tour sur l'antique Alger :

On a violé ton mystère et ton antique demeure ; on a souillé le marbre blanc de tes cours ; sur toi la civilisation est passée comme un ouragan, tu n'es plus qu'une carcasse sans âme, qu'un instrument sans voix.<sup>198</sup> – André Sauger

Mais si les auteurs s'entendent pour exprimer le regret de l'antique splendeur disparue, nous aurions peine à y voir un rejet de la colonisation. Tout au contraire, les textes constituent maintes occasions pour eux de rendre hommage à leurs pères. Dans L'Algérie de nos jours, Amédée Fraigneau consacre deux articles à « Blida » et « Boufarik ». Retraçant l'histoire de leur colonisation, il décrit la

---

<sup>196</sup> C'était, pour les admirateurs de cet Orient où la fatalité nous a poussé à détruire faire œuvre de réparation - André Alatisière, in L'Algérie artistique et pittoresque.

<sup>197</sup> Toutes ces citations sont extraites de la préface du premier numéro de L'Algérie artistique et pittoresque.

Cf. ALATISSIERE (André), L'Algérie artistique et pittoresque, n°1, 15 septembre 1890.

<sup>198</sup> Cf. SAUGER (André), « Sur la terrasse », La Chronique africaine illustrée, 1<sup>ère</sup> année, p.16.

manière dont la fange de Boufarik fut transformée en ville agréable, saine, hospitalière. Il n'en regrette alors que les manifestations de la vie moderne menaçant de faire disparaître progressivement l'aspect local et pittoresque de ces contrées. La longue étude de Jules Rouannet consacrée au jardin d'essai du Hamma (trente et une pages illustrées) dans *L'Algérie artistique et pittoresque*,<sup>199</sup> le discours tenu sur la vieille ville d'Alger, la Kasbah, expriment cette même inquiétude.<sup>200</sup>

Une publication artistique où nous renfermerions mieux que dans les phrases toujours impuissantes la vision du pittoresque que le temps et la civilisation, ces profanes que rien n'arrête, détruisent lentement, irrémédiablement.<sup>201</sup> – André Alatissière

Se met ici en place un discours de la nostalgie, propice à l'invitation au voyage. Il s'agit moins, comme dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, de recenser, d'inventorier les sites et monuments, que d'offrir une vision séduisante de l'Algérie. Sous forme de contes, de légendes, d'histoires, l'évocation des traces persistantes d'un passé en voie d'anéantissement exalte l'aspect pittoresque du pays (« Kaâla » - Hyacinthe Béraud ; « Vendetta, histoire kabyle » - Auguste Carbon ; « Djebel-Amar, vieille légende » - Paul Margueritte ; « Le rêve d'Ourida » - Lys du Pac). Restituant la mémoire des lieux, un catalogue de curiosités, contenu dans le sous-titre de la revue, alimente le projet : documents d'art et d'histoire, archéologie variant sur les sonorités oniriques des nouvelles et contes d'Orient ou rythmée par les visions

---

<sup>199</sup> Cf. *L'Algérie artistique et pittoresque*, 1<sup>ère</sup> année, Tome 1.

<sup>200</sup> Cf. page suivante.

<sup>201</sup> Cf. ALATISSIERE (André), « Fleurs et souvenirs à Gervais-Courtellemont », *Algérie artistique et pittoresque*, n°36, mai 1892 et DEVOS (Emmanuelle), op. cit.

pittoresques, mœurs et coutumes indigènes, excursions et voyages. Par une alternance entre contes ou légendes illustrés et vues de sites et de monuments, l'impression est donnée au lecteur d'être le témoin d'une ancienne Algérie en perdition. Dans « Sur les quais », texte de Charles de Galland paru dans le premier fascicule de *L'Algérie artistique et pittoresque*, l'auteur décrit, en une série de tableaux, les trois principaux quartiers d'Alger (le port, le « quartier français » et la Kasbah). Au milieu de l'élégance bourgeoise du « quartier français », il note à droite contrastant avec cette architecture géométrique les lignes élégantes de la grande Mosquée qui semble regarder, avec terreur, les progrès d'un modernisme impitoyable et envahissant : ceci tuera cela.

Ce discours est constitutif de l'esprit fin de siècle européen, également présent chez Atget, par exemple, ou, plus généralement, dans les albums pittoresques.<sup>202</sup> Tout invite à se détourner de la modernité et à redécouvrir la beauté, les reliquats sacrés, des choses passées. Effrayé par le modernisme croissant, l'Homme tente une dernière retraite dans les espaces épargnés. Les clichés sont une manifestation de ce désir d'enregistrement quasi « préventif ». Sous les yeux du lecteur règne ainsi la vision de la chose qui disparaît. Cette logique de reconstitution exclut dès lors de l'espace référentiel tout signe d'occidentalisation. Le quartier français est écarté du répertoire iconographique ; l'activité portuaire lorsqu'elle est évoquée, dans l'article de Charles de Galland par exemple, reste concentrée sur celle des petits métiers algériens environnants. Cette focalisation sur les aspects pittoresques fixe les cadres de l'Ailleurs, en dehors de toute actualité et de toutes les transformations historiques.

---

<sup>202</sup> Sur les albums pittoresques, cf. infra p.318-352.

L'attribution de l'expression photographie d'après nature ne relève plus ici du tableau composé. Elle caractérise la nature de reproduction photomécanique du cliché et met, par conséquent, en avant la valeur authentique de l'image. L'utilisation des procédés ouvre l'ère de la belle image d'après nature où les photographies imprimées se prévalent de leur parfaite exactitude. Affichant leur valeur testimoniale, elles prononcent l'exclusive contre la fantaisie, la composition ou la manipulation, qui seraient celles d'un dessinateur. Les Trois dames de la Kasbah représentent ainsi une occasion particulière pour Jules Gervais-Courtellemont d'insister sur la nature de reproduction du réel de ces illustrations.<sup>203</sup>

Dans la mesure où le problème est posé en ces termes, il devient important d'évaluer ce rapport de la photographie à l'authenticité. Peut-il exister une vérité de représentation lorsqu'il s'agit de montrer un espace ou de décrire les traits d'une race ?<sup>204</sup> À bien des égards, l'histoire a démontré l'inexistence de cette vérité supposée de la photographie. Cette question, si souvent posée, le serait de nouveau ici vainement si l'éditeur ne s'appuyait pas autant sur le caractère réel des images pour convaincre le lecteur. Par là même, il invite à mesurer les limites de cette exactitude. L'image dite d'après nature suggère l'objectivité de la représentation, en même temps que l'idée de

---

<sup>203</sup> Cf. GERVAIS-COURTELLEMONT (Jules), « À nos lecteurs », *L'Algérie artistique et pittoresque*, Tome I, 1890-1891, 2<sup>ème</sup> fascicule.

« Reproduire fidèlement d'après nature les lieux si merveilleusement décrits, faire vraies des choses si originales et si belles en elles-mêmes qu'elles n'ont besoin du secours d'aucune fantaisie. »

<sup>204</sup> De nouveau, nous formulons ici les idées contenues dans *L'Algérie artistique et pittoresque* et rappelons que l'histoire a démontré depuis le caractère erroné de cette représentation. Cf. en particulier sur ce sujet les travaux de l'Achac (Association pour la connaissance de l'histoire de l'Afrique contemporaine créé en 1989 (Pascal Blanchard). Voir bibliographie.

composition dans le cadre de l'illustration des œuvres littéraires. Paradoxe éclatant soulevant la question du statut final de toutes ces images dans la publication. De nouveau, et comme pour Henri Magron, l'étude iconographique révèle que les photographies reproduisent moins le réel qu'elles n'en produisent un artefact. Pour reprendre l'image, il s'agit d'aller cueillir sur nature les éléments de composition de la publication aptes à séduire le lecteur « de salon » et à l'inciter au tourisme. L'Algérie n'est pas envisagée dans sa globalité. Sa représentation correspond à la construction progressive d'un effet de réel emprunt d'orientalisme. Elle participe à la construction de stéréotypes condensant l'Etranger dans sa différence et ignore d'autres réalités comme le modernisme ou l'occidentalisation des cités. Prélèvement d'objets susceptibles d'émouvoir et de séduire, la photographie s'adresse à un lectorat plus désireux de se projeter que de connaître. La bibliographie récente, depuis la thèse d'Edward Saïd<sup>205</sup> en particulier, s'est très largement consacrée à démontrer que l'imagerie orientalisante, y compris photographique, résulte d'un filtre pictural qui en dit plus long sur la perception occidentale du pays que sur le pays lui-même.<sup>206</sup> « L'Orient » a été en grande partie fabriqué à partir des fantasmes européens. Alimentant l'imaginaire collectif, construisant une commune illusion, l'orientalisme réduit la représentation de cette

---

<sup>205</sup> SAID (Edward W.), *L'Orientalisme – L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Editions du Seuil, 1980, rééd. 1994.

<sup>206</sup> Sur ce sujet, cf. PELTRE (Christine), *L'Atelier du voyage – Les peintres en Orient au XIX<sup>e</sup> siècle*, Gallimard, 1995 ; BEAUGE (Gilbert), op. cit. ; *Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*, « L'imaginaire photographique », Paris, éditions SEDES, 29<sup>ème</sup> année, n°105, 1999.



ILL. 24 - Illustrations pour « Farfaria »

ILL. 25- Illustrations pour « Les Trois dames de la Kasbah »

partie du monde à une série de tableaux choisis, épiques, anecdotiques ou fantasmagiques.<sup>207</sup>

L'action itérative de la production photographique a contribué à forger les stéréotypes. Les spécificités culturelles, ce que Chateaubriand (1768-1848) nomme le caractère distinctif, résumées dans les mœurs et coutumes indigènes, se muent, forcées par la répétition, en idées reçues.

Mais, si elles sont manifestement hyperboliques, les images n'en demeurent pas le signe d'une réalité repérable par un examen rapide. Se sentir étranger, être touriste, consiste sans doute pour la plus grande part à rechercher ces traits distinctifs. Tous (voyageurs, écrivains, peintres, photographes) sont alors marqués par les mêmes tableaux. Les

---

<sup>207</sup> L'Orientalisme fut d'abord lié à la politique coloniale. Au début de la conquête (1830), les artistes accompagnent les troupes et révèlent les merveilles algériennes. L'attention est portée sur l'exotisme des costumes et le geste pathétique de la peinture d'histoire. Pour l'essentiel, ces œuvres mettent en scène la conquête (Horace Vernet, Eugène Isabey, Charles Nodier, Belleville et Langlois). Parallèlement le développement des voyages amène de nouveaux peintres en Algérie (Eugène Delacroix (1798-1683), *Les femmes d'Alger* (1834), Louvre). Progressivement, deux visions s'opposent entre celle, épique, d'un Horace Vernet par exemple ou d'un Delacroix, et la sympathique fascination d'un Eugène Fromentin.

mêmes motifs reviennent, constituant les leitmotifs de la mise en image.<sup>208</sup> Inéluctablement s'imposent les thèmes du cimetière, des rues de la Kasbah, du marché, mais surtout celui de la femme (rigoureusement voilée ou provocante). La photographie de l'indigène, appréhendé comme incitation au voyage, peut dès lors être associée à la légende littéraire. Ce n'est alors moins le mythe « barbare », l'épopée ou la fantasia qui doit marquer l'esprit du lecteur que l'apparition spectrale et fantasmagorique de la femme algérienne.<sup>209</sup> La promenade dans laquelle L'Algérie artistique et pittoresque engage le lecteur est vidée de toute présence masculine. Réduite à quelques silhouettes, la figure de l'Algérien n'a aucune épaisseur et c'est en maître des lieux que le lecteur sillonne ainsi la capitale algérienne. Il traverse des endroits souvent vides, très souvent sublimés par l'apparition spectrale des femmes en bourka. La femme orientale, puis la femme du Maghreb, ont été le sujet des fantasmes littéraires et artistiques.<sup>210</sup> Leur présence fantasmagorique, que le drapé de leur bourka accentue, leur aspect fugitif, renforcé par la vision instantanée, sont l'expression tacite de ce rêve insaisissable. Dans cette vaporeuse circulation de silhouettes, leurs

---

<sup>208</sup> Gilbert Beaugé fait le même constat à propos de la représentation d'Istanbul. Cf. BEAUGE (Gilbert), « Istanbul : gravures et photographies au XIX<sup>e</sup> siècle », in BEAUGE (G.), CLEMENT (J.-F.), op. cit., p.246.

« Des constances thématiques apparaissent. Les mêmes vues, les mêmes motifs reviennent qui, à leur tour sont susceptibles de variations dans le cadre de l'unité paradigmatique qu'ils permettent de définir (...) »

<sup>209</sup> Cf. BASFAO (Kacem), HENRY (Jean-Robert), « La mise en scène de la conquête du Maroc », in BEAUGE (G.), CLEMENT (J.-F.), op. cit., p.175.

« Dans le traitement de l'ailleurs et de l'altérité orientale, l'image a acquis un statut, un rôle et une acuité exceptionnels (...). Ces images ne se contentent pas de décrire, de « photographier le réel », elles suggèrent aussi et se surchargent de symboles qui excitent l'imaginaire. »

<sup>210</sup> Sur ce sujet, cf. ALLOULA (Malek), *Le Harem colonial : images d'un sous-exotisme*, Genève, Slatkine, 1981, ainsi que ses contradicteurs, in BEAUGE (G.), CLEMENT (J.-F.), op. cit.

regards, souvent fixés sur l'objectif, apparaissent comme une provocation, non sans activer le désir érotique. Ces photographies annoncent ici les compositions plus insolites d'un Clérambault par exemple (Maroc, 1913). Thème récurrent de la vision orientaliste, la femme, étrange et mystérieuse, est un support de divagation licencieuse. Elle suggère la vision plus prosaïque, mais non moins fabulée, des lupanars algériens. En témoignent les représentations de l'Ouled Naïl, prostituée de Biskra. Premier thème abordé par la revue à travers la nouvelle de Paul Margueritte, Farfaria, elle ponctue par la suite très régulièrement l'itinéraire fixé par la revue. Deux œuvres littéraires illustrées, sur les trois parues dans L'Algérie artistique et pittoresque, sont un récit où des prostituées sont parmi les protagonistes (Farfaria,<sup>211</sup> Les Trois dames de la Kasbah<sup>212</sup>). Entre fascination et libertinage, l'homme est victime soit de leur beauté soit de leur mystère. Les Trois dames de la Kasbah, l'hommage rendu par André Alatisière à « Fathma » sont la parfaite expression de ces poncifs orientalistes.

Il existe cependant une contradiction entre cette omniprésence captivante et puissante de la femme et la réalité des prises de vue. La place de la femme dans les sociétés musulmanes, les conceptions religieuses de l'Islam entraînent un rejet de la photographie par la population locale. La plupart du temps, les femmes se refusaient en fait à poser et le photographe était contraint de voler leur image. Jean Chalon, photographe amateur belge décrit ainsi longuement les

---

<sup>211</sup> Cf. infra, vol. II, p.542.

<sup>212</sup> Cf. infra, vol. II, p.544.



ILL. 26 / ILL. 27 -  
Illustrations pour « Les Trois dames de la Kasbah »

difficultés qu'il rencontre à saisir « la vie quotidienne » de la femme arabe.<sup>213</sup>

Il y a aussi des échecs, avouons-le : on est quitte alors pour ne pas déclencher. Dans les villages sahariens, les enfants en général s'enfuient à l'approche de l'étranger, se cachent. Une négresse, servante de l'hôtel du Sahara à Biskra, a refusé de poser, même pour de l'argent. Les célèbres danseuses des Ouled-Naïl, pas bégueules cependant (oh, non !) en général se retournent contre le mur à l'approche de l'appareil si connu. Ce qui ne m'a pas empêché, comme vous pouvez croire, de rapporter d'autres négresses, et des enfants par douzaine, et quelques-unes de ces dames, qui ont bien voulu. (...)

Les femmes mariées des villages sahariens ne sortent jamais, sinon en cas de nécessité absolue et strictement voilées. Celles-là, ne peuvent vraiment pas être portraiturées. Mais on aura les servantes qui circulent avec la marmaille des enfants, ou qui lavent le linge dans les Oueds ou qui remplissent à la fontaine leur peaux de bique et leurs amphores. (...)

---

<sup>213</sup> Cf. CHALON (Jean), « L'amateur photographe en Algérie », Bulletin de l'Association belge de photographie, 1895, p.405-410.

Dans Alger et autour d'Alger, les Mauresques sortent par deux, trois, mais strictement voilées, et à cause de leurs énormes pantalons blancs, à mille plis, liés à la cheville, elles s'avancent avec ce dandinement qui caractérise les canards. Le vendredi, en foule, elles envahissent les cimetières, et alors se dévoilent : elles s'asseyent, s'allongent sur les tombeaux de leurs proches, déballetent leurs provisions, grignotent et babille. Mais le vendredi l'entrée des cimetières est interdite aux hommes, Arabes ou Européens. Que faire ? Une dame photographe aurait libre accès dans l'enclos sacré, et sans déranger personne ferait riche récolte de coins intéressants.

Cette féerie constitue le charme de l'Orient et explique la construction photographique des contes et légendes à partir d'images puisées dans les collections orientalistes. Au-delà de son contenu informatif, la photographie est convoquée pour sa qualité de séduction. Le regard du photographe complète le discours, réciproquement le texte désigne au lecteur ce qui lui est donné à voir. Par cette alliance entre les mots et les images s'opère le charme oriental. Comme dans Bruges-la-morte, la représentation des lieux associée à un texte littéraire accentue la valeur symbolique de l'image photographique.

L'image photographique, pas plus que l'image gravée, n'existe jamais seules. L'une et l'autre s'inscrivent dans des continuums narratifs ou paradigmatiques qui leur assignent un sens en définissant le système des écarts (les caractères distinctifs) qui les fait exister comme images.<sup>214</sup> – Gilbert Beaugé

---

<sup>214</sup> Cf. BEAUGE (Gilbert), « Istanbul : gravures et photographies au XIX<sup>e</sup> siècle », in BEAUGE (G.), CLEMENT (J.-F.), op. cit., p.255.

Difficile de désolidariser l'œuvre de Gervais-Courtellemont de la tradition picturale. Dans cette recherche de séduction, les images ne réduisent pas la représentation orientaliste à un palimpseste. Il existe au contraire une perpétuelle connivence iconographique entre peinture et photographie. L'histoire de la photographie, sur ce point, n'a sans doute pas fini d'en démonter les rouages.<sup>215</sup> Le motif du marché, par exemple, lieu de concentration de l'étrangeté, est sans cesse convoqué pour son effet de séduction. Il rassemble dans le même lieu la multitude et la variété des marchandises et des figures locales. Il est difficile aujourd'hui d'exhumer les sources émotionnelles qui rendaient un sujet sensible et, souvent, nous devons nous limiter à constater sa récurrence comme indice de son potentiel contenu pittoresque. Il en est ainsi de la multiplication des joueurs. De la photographie soigneusement composée dans l'atelier à la pochade de route de l'amateur, la représentation des joueurs attablés fait tableau. Cette image n'est pas seulement un lieu d'imaginaire orientaliste. De Cézanne à Duchamp, le sujet a maintes fois été l'objet d'une cristallisation sensible.

Les photographies de l'Algérie contenues dans les publications de Gervais-Courtellemont sont des représentations de types pittoresques, inspirés de la peinture. Elles sont puisés plus particulièrement dans les tableaux d'Eugène Fromentin<sup>216</sup> et de Gustave Guillaumet<sup>217</sup>. De

---

<sup>215</sup> Sur ce sujet, cf. Dominique Planchon de Font-Réaulx, Françoise Heilbrun, Sylvie Aubenas. Voir bibl.

<sup>216</sup> Eugène Fromentin (1820-1876) : Né et mort à La Rochelle, peintre, écrivain et critique d'art. Écrivit deux livres de souvenirs : *Un été au Sahara* (1857) et *Une année dans le Sahel* (1858), ainsi qu'un roman *Dominique* (1863). Parmi ses tableaux, on peut citer *Chasse aux gazelles, La Rochelle* ; *Halte de cavaliers arabes* ; *Enterrement maure* ; *Campement arabe* ; *Fauconnier*, Louvre.

Cf. DUFIEF (Anne-Simone), op. cit., p.477.

Dans *La mule de Cadi*, A. Daudet cite Fromentin : « Pardon, je n'ai jamais eu la prétention d'étudier les mœurs ni la vie arabe : les livres d'Eugène Fromentin m'ont

nouveau peinture et photographie vont se nourrir l'une de l'autre. La réciprocité de cette influence est sensible en particulier dans l'œuvre du peintre et photographe Étienne Dinet. Le genre exotique qui a enrichi les Salons du milieu du siècle s'essouffle vers 1860.<sup>218</sup> La conquête s'étend jusqu'aux années 1890 et donne encore lieu, entre 1870 et 1890, à de nombreux récits barbares.<sup>219</sup> À la fin du siècle, l'Ailleurs (l'Orient, le Maghreb et bientôt l'Asie) fascine encore et l'exotisme se renouvelle. Il trouve, en particulier, sa source dans les nouvelles structures socio-politiques de la colonisation. Le goût de l'exotisme rencontre alors un regain d'intérêt dans la société française. Dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle, nombreux furent les bals exotiques organisés par des artistes, des intellectuels et des personnalités de la mondanité parisienne

---

appris là-dessus ce que je désirais savoir, et cela dans le plus beau langage du monde. »

<sup>217</sup> Gustave Achille Guillaumet (1840-1887) : Né à Paris ; peintre, auteur de scènes algériennes.

<sup>218</sup> Sur la peinture orientaliste, cf. PELTRE (Christine), op. cit.

Avec la politique coloniale et le développement des voyages, l'exotisme, entre Orient et Maghreb, pénètre progressivement les arts à partir des années 1830 (E. Delacroix (1798-1863), T. Géricault (1791-1824), Chateaubriand (1768-1848), G. Decamps (1803-1860), etc.). L'Orient (Égypte, Turquie, Proche-Orient) retient d'abord l'attention. Gérard de Nerval (1808-1855), T. Géricault, Chateaubriand, G. Flaubert (1821-1872), T. Gautier (1811-1872), G. Decamps, Adrien Dauzats (1804-1868) peuvent ainsi être aujourd'hui perçus comme les premiers orientalistes. À la même époque de nombreux albums et récits commencent à être publiés et entretiennent l'intérêt (Forbin, 1868). Puis, sous l'impulsion des voyages ethnographiques, de la pensée scientifique et du Réalisme, une peinture plus « ethnologique » succède aux féeries romantiques du début. Les peintres quittent progressivement le registre sardanapalesque mais ne renient pas pour autant les visions pittoresques. De cette spécificité nouvelle, en particulier inspirée des scènes de genre de Decamp, naissent en Algérie, et sous l'impulsion d'Eugène Fromentin, de nouveaux sujets de tableaux (le fellah, le sakiéh, etc) donnant l'élan des motifs à succès docilement répétés.

<sup>219</sup> Cf. DUFIEF (Anne-Simone), op. cit., p.472.

Entre 1870-1890, les récits de conquête se composent presque exclusivement de la description de souffrances ; des Français exilés, seuls dans une nature hostile, en proie à des agressions sauvages s'interrogent sur l'utilité de leur mission (P. Bonnetain, P. Loti, J. Boissière).

(...) De fait, l'époque fut toute entière marquée par l'exotisme et par le goût pour l'ailleurs qui traversèrent les pratiques sociales et artistiques.<sup>220</sup> La dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle représente, relativement aux précédentes, une période d'accalmie où les colons confortent leurs assises économiques et politiques dans le pays. En peinture, la vision d'une seconde génération de peintres, Algériens de cœur, mieux intégrée à la culture indigène, remplace celle du voyageur de passage (Maurice Bompard, Étienne Dinet, Paul Leroy, Charles Cottet,<sup>221</sup> Eugène Girardet). Ces peintres, qui seront accueillis chez Durand-Ruel en 1896,<sup>222</sup> sont tous collaborateurs de L'Algérie artistique et pittoresque à sa création. Leur participation entérine l'hypothèse qu'un groupe d'influence se serait ainsi constitué pour entreprendre la valorisation de l'Algérie autour de personnalités parisiennes connaissant le pays. Dans un contexte de renouvellement de l'intérêt pour l'art islamique, ils participent au succès de l'Exposition d'art musulman de 1893 (qui annonce celui plus grand encore de celle de Munich en 1910). Ils intègrent également, avec Émile Bernard et Auguste Renoir, la Société des peintres orientalistes, fondée en 1893 par Léonce Bénédict, conservateur du Musée du Luxembourg, pour mieux faire connaître ces pays et ces races d'Orient et d'Extrême-Orient.<sup>223</sup>

Si elles relèvent pour une grande part de l'orientalisme, les images de L'Algérie artistique et pittoresque s'opposent pourtant en de nombreux points à la tradition iconographique du XIX<sup>e</sup> siècle. Elles

---

<sup>220</sup> Cf. DECORET AHIHA (Anne), « Ce n'est pas du tout cambodgien mais c'est délicieux », in DUCREY (GUY), MOURA (JEAN-MARC), op.cit., p.48.

<sup>221</sup> Charles Cottet (1863-1925) : Né au Puy ; peintre, auteur de scènes de la vie de marins bretons et de scène de vie algérienne.

<sup>222</sup> Cf. Courrier de Biskra, ancien L'Algérie hivernale, n°2, mercredi 19 janvier 1897.

<sup>223</sup> Ibid.

sont en particulier entièrement renouvelées par l'instantanéité. Les photographes abandonnent le domaine du tableau artificiel et mis en scène pour réaliser une vignette vraisemblable qui n'en demeure pas moins fragmentaire et subjective. L'orientalisme quitte l'espace théâtral de l'atelier pour celui, non moins fallacieux, de l'instantané composé et/ou nourri de modèles picturaux et littéraires. L'œuvre d'Émile Fréchon que nous abordons ci-après constitue une parfaite démonstration de l'émergence d'un univers photographique fictionnel. Auparavant, nous avons jugé intéressant de compléter l'étude des conditions de mise en œuvre de l'image par celle des contraintes de prise de vue établissant parfaitement ce passage de la photographie d'atelier posée à l'instantané.

Je m'incline devant cette œuvre d'art que vous venez de faire ; hélas, elle rend presque inutile l'effort de tous ceux qu'avait charmé avant vous cet Orient profond et qui, par les moyens anciens, s'épuisaient à l'exprimer, soit avec des pinceaux et des couleurs, soit avec des sonorités, des mots.<sup>224</sup> - Pierre Loti

La lecture des photographies d'Alger ne peut se faire sans la prise en compte des contraintes techniques de représentation. C'est une évidence pour le XIX<sup>e</sup> siècle où l'usage du collodion humide a soutenu une production de vues mises en scène dans les ateliers. Cela en est une également pour la fin du siècle alors que la pratique de la photographie est grandement simplifiée.

---

<sup>224</sup> Cf. LALLEMAND (Charles), *Le Caire*, préface de Pierre Loti, Alger, Gervais-Courtellemont et C<sup>ie</sup> éditeur, 1893.

Photographier Alger suppose la prise en compte de certaines particularités. D'une part, les photographes se heurtent aux interdits de la religion islamique quant à la représentation humaine, en particulier celle de la femme. D'autre part, la température et la forte lumière sont particulièrement contraignantes pour les séances de prises de vue.<sup>225</sup> La photographie dans les pays chauds requiert un appareil spécifique, à la fois solide et inaltérable. La chambre à main (folding ou détective) et le vérascope répondent à ces exigences. Construits en matériaux résistant aux conditions climatiques,<sup>226</sup> ils sont également plus légers, peu encombrants et portatifs. De petits formats, ils reçoivent des plaques (9X12) rapidement impressionnées et faciles à transporter et à expédier. Équipés d'un châssis à magasin (châssis escamoteur) tout prêt, ils permettent au photographe de préparer à l'avance, dans son hôtel par exemple, un magasin de rechange.

L'Algérie, si difficile à photographier auparavant, est dès lors perçue à la fin du siècle comme un idéal photogénique (Lumen), un pays béni pour les photographes (J. Chalon). La lumière pure y est intense toute l'année, les plus rapides instantanés y sont exécutables sans difficulté, les sujets y sont abondants et nouveaux. L'extraordinaire facilité pour acheter des fournitures, la possibilité du développement sur place, l'essor des appareils instantanés bouleversent les conditions de prises de vue et renouvellent l'iconographie. La photographie n'est plus

---

<sup>225</sup> Cf. CHALON (Jean), Bulletin de l'Association belge de photographie.

« La lumière terrible de 9 à 16h00 aveugle littéralement. Ainsi peut-on obtenir des épreuves à contre jour et des instantanés à l'ombre mais lorsqu'une partie est à l'ombre, l'autre au soleil, les lumières sont brûlées. »

<sup>226</sup> Les parois épaisses sont en bois sec verni, non collées mais renforcées par des jointures en métal inoxydable (cuivre ou nickel remplacent les parties en fer ou en acier oxydables). L'appareil est muni d'un extracteur de châssis à levier en cuivre, d'un soufflet en toile (le cuir ou le caoutchouc ne résistant pas à la chaleur).

l'apanage de quelques amateurs et professionnels. Elle se généralise progressivement mais surtout, offre la possibilité nouvelle de réaliser des vues en plein-air, d'après nature. Comme les amateurs, les professionnels sortent de leurs ateliers pour fixer des scènes de rue et de la vie quotidienne. Les images, contrairement à celles de Bruges-la-morte de Rodenbach, quittent le registre dix-neuviémiste de la vue largement cadrée, avec une présence humaine occasionnelle vouée à servir d'élément d'échelle, pour fixer les détails pittoresques de la vie locale (ex : le marché).

Il serait cependant erroné de croire que la production photographique de cette époque résulte entièrement de l'appareil instantané. Pour ses besoins de mises en scène, Émile Fréchon travaille encore à la chambre (sans doute une chambre folding mise sur pied) et s'avoue, d'autre part, déconcerté par le climat algérien :

Je ne fais à Biskra que des horreurs. Le « Midi, roi des étés », nous est néfaste : le soleil est trop brutal ici, il taille les ombres à coup de hache et se noie dans le détail : il définit sèchement les objets même lointains et ne laisse rien à deviner. La lumière blonde et vaporeuse d'Étaples vaut cent fois mieux : elle baigne les formes d'une grâce discrète et les enveloppe de ce « silence des formes » qui plaît aux yeux (...).<sup>227</sup> – Émile Fréchon

Il n'en demeure pas moins que l'appareil instantané reste le plus utilisé. Il est supérieur à la chambre sur pied, à la fois dans la capture de l'image et dans sa capacité à résister aux conditions climatiques. La

---

<sup>227</sup> Mais si le lieu oriente l'appréhension des lumières et des sujets, le jugement d'Émile Fréchon peut être rapidement relativisé, d'une part par le succès qu'il obtient pour ses épreuves biskri à l'Exposition universelle de 1900, d'autre part par la valeur esthétique qu'on accorde aujourd'hui à ces magnifiques jeux de contrastes.

prise de vue est facilitée par ces nouveaux appareils moins fragiles et moins sensibles aux effets de la chaleur. Plus légers, moins encombrants, ils ne nécessitent pas l'installation d'une tente obscure ni de matériel spécifique sur place. Bien qu'il soit limité, l'ensemble des sources que nous avons citées convergent sur ce point.

Né le 22 février 1848, à Blangy-sur-Bresle en Seine-maritime, Émile Fréchon (1848-1921) s'installe à 22 ans à Boulogne-sur-Mer et fonde un journal, *Le Pas-de-Calais*. Durant les années 1880, il se consacre entièrement à un journalisme naturaliste et ce n'est que vers 1885-1886, alors que les procédés au gélatino-bromure d'argent sont en train d'émerger, qu'il apprend la photographie.<sup>228</sup> En décembre 1887, il part à Alger où il travaille pour un photographe et effectue un reportage sur la Kabylie. À partir de 1887, il commence à vendre ses tirages. Il se rend régulièrement à Biskra, fournit des vues à Jules Gervais-Courtellemont et vend également ses épreuves aux peintres du Nord de la France. À partir de 1890, il partage sa vie entre Biskra et le port de Boulogne-sur-Mer, résidant six mois de l'année dans chacune des villes. Inspiré par les œuvres de Millet, il aborde les thèmes de la vie quotidienne, en particulier la représentation du travail. Entre Biskra, Boulogne-sur-Mer, où il réside, et la Normandie dont il est originaire, il fixe la vie paysanne et l'activité des marins.<sup>229</sup> Ses œuvres montrent la saisie d'un instant sur un lieu donné et laissent au spectateur

---

<sup>228</sup> Sur Émile Fréchon, cf. DE VEIGY (Cédric), *Émile Fréchon, photographe à Biskra (1890-1921)*, À l'image du grenier sur l'eau, Yves et Sylvain Di Maria, Paris-photo, 1998 ; Dossier documentaire, Bibliothèque nationale de France, département estampes et photographies, Ad-5000 ; GOUJARD (Lucie), *Mémoire de maîtrise*, op. cit.

<sup>229</sup> Cf. DE CAVILLY (Georges), « Le pittoresque de la vie rurale », *Revue de photographie, organe du Photo-Club de Paris*, 1904, p.69-78.

l'impression de suspension temporelle. Elles décrivent, détaillent un moment sans rien retirer de la furtivité de l'instant représenté.

L'instantané, à l'origine de l'essor de la photographie en plein-air, est source de nouvelles études, d'une part, et du renouvellement des sujets, d'autre part. Désormais saisie dans son quotidien et en pleine action, l'image de l'homme s'en trouve profondément modifiée. Les thèmes se diversifient (pochades de route, scènes de mœurs, photographies d'événements, etc.). Pour tous ces sujets, il existe cependant une séparation entre les prises de vue instantanées et les photographies mises en scène (le plus souvent selon le modèle pictural), puis photographiées de manière à restituer un effet instantané, comme dans certaines compositions d'Henri Magron de L'Élixir du Révérend père Gaucher par exemple. Les photographies d'Émile Fréchon appartiennent à ce registre qui servira donc aussi à illustrer les revues. Les images produisent de charmants petits tableaux puissamment pittoresques, liés à l'émotion nouvelle d'être face à un être vivant en action. Certains sujets sont privilégiés et constituent les thèmes réguliers de cette représentation photographique « instantanée » : le paysan devant sa chaumière, l'ouvrier se rendant au travail, le marchand ambulant, les activités portuaires, etc. Sur ce modèle, les pictorialistes multiplieront aussi les effets (sous-bois, paysages animés, marine, etc.) et les scènes de genre.

C'est assurément dans le tableau de genre que la photographie rencontre les plus grandes difficultés lorsque la peinture s'y trouve plus à l'aise. Mais le temps n'est plus aux compositions froides et vulgaires ; la plaque rapide sait garder l'impression de



ILL. 28 - Émile FRECHON,  
Moissonneurs

scènes qui pour être composées n'en sont pas moins vraies et vécues. Il s'en dégage un robuste sentiment de réalité et auquel le public non prévenu se laisse prendre volontiers.<sup>230</sup> – A. Buguet

Bien qu'il ait beaucoup travaillé à la chambre sur pied en Algérie,<sup>231</sup> c'est avant tout à une « école d'instantanéistes » qu'appartient Émile Fréchon. Boulogne-sur-Mer rassemble alors, au sein de la société photographique locale, l'Union photographique du Pas-de-Calais créée en 1891, quelques-uns des photographes « instantanéistes » les plus renommés : Charles Grassin (?-1900), Victor Planchon (arrivé à Boulogne en 1887) et Georges Maroniez (1865-1933, arrivé à Boulogne en 1890). Tous sont intimement liés à l'émergence de la photographie instantanée à cette époque. Charles Grassin est remarqué à l'Exposition universelle de 1889 pour les agrandissements qu'il réussit à obtenir de ses épreuves instantanées, Victor Planchon met au point, en 1891, la pellicule auto-tendue. Il fonde ensuite l'une des premières usines françaises de production de pellicules à Boulogne-sur-Mer (avant de s'associer, à Lyon, aux frères Lumière). Georges

---

<sup>230</sup> Cf. BUGUET (Abel), « Exposition de Rouen », Photo-journal, journal des sociétés photographiques, Paris, P. Gers, 1897, non paginé.

<sup>231</sup> En 1892, il fait parvenir à l'Union photographique du Pas-de-Calais trois clichés 24x30 de l'oasis de Biskra. Cf. L'Avenir photographique, bulletin de l'Union photographique du Pas-de-Calais, séance du 14/03/1892.



ILL. 29- Emile FRECHON,  
« Danseuse Ouled-Naïl », vers 1895.

Maroniez, peintre et photographe, réalise un ensemble de prises de vue instantanées de la vie portuaire. J. Millon, Victor Bracq, autres membres de l'Union photographique du Pas-de-Calais enregistrent quant à eux, sur le modèle des tableaux de Millet, des scènes champêtres à l'improviste.<sup>232</sup>

Ce sont sans doute ces relations avec « l'école instantanéiste de Boulogne » ainsi qu'avec le monde des Beaux-Arts qui amènent Émile Fréchon à prendre ses distances avec le pictorialisme. Frère du peintre impressionniste rouennais Charles Fréchon, ami de Georges Maroniez, E. Fréchon n'a pu être que naturellement prédestiné à ce rejet des effets pictorialistes. Il participe aux premiers salons du Photo-Club de Paris (PCP) de 1894 à 1896, puis s'engage finalement, comme G. Maroniez, dans la voie d'un « naturalisme net ». Il sera récompensé aux Expositions universelles de 1889<sup>233</sup> et de 1900 (médaille d'or pour ses images de Biskra et du Sud de l'Algérie).<sup>234</sup>

---

<sup>232</sup> Cf. « L'union photographique du Pas-de-Calais à l'exposition de Bruxelles », L'Avenir photographique, 1896.

« M. J. Millon, notre sympathique secrétaire, nous fait voir tout le parti qu'on peut tirer d'un appareil à main. Ne dirait-on pas que le photographe, après avoir placé ses sujets au bon endroit a prononcé les mots sacramentels : Ne bougeons plus ! Et portant la nature même du sujet indique assez que les deux épreuves sont des instantanés. »

<sup>233</sup> Cf. L'Avenir photographique, n°62, février 1897.

<sup>234</sup> Cf. Exposition universelle internationale de 1900, catalogue général officiel, Groupe III, classe 12, Lille, Léonard Danel, s.d.

À partir de 1896, il s'installe définitivement à Biskra et ouvre un atelier de photographie. Il collabore à L'Avenir de Biskra du Dr Dicquemare (1894),<sup>235</sup> ainsi qu'à L'Écho du Sahara. Ses images servent dès lors à l'illustration des revues. Il fournit des illustrations aux éditions de Courtellemont (L'Algérie artistique et pittoresque, La Chronique africaine illustré, Biskra) à partir de 1892, au premier numéro de L'Algérie hivernale, créée en 1896, puis à quelques magazines européens, Country life, Fémina.

C'est dans ce contexte d'interactions entre sa vie boulonnaise, ses déplacements en Algérie et ses relations avec les peintres du Nord et de Rouen, qu'Émile Fréchon rédige et illustre ses impressions biskri éditées par Jules Gervais-Courtellemont en 1892.<sup>236</sup> L'ouvrage est illustré d'images instantanées laissant toutefois supposer une mise en scène préalable. Les compositions, peu encombrées, sont ainsi construites sur une répartition des lignes simple (« Entrée de l'oasis du vieux Biskra » ; « Dans les jardins du vieux Biskra » ; « Ouled Naïl - vieux Biskra ». « Fabrication de tapis - vieux Biskra » ; « La cuisine en plein air »). D'autre fois, le photographe se montre parmi les rares artistes sachant observer son sujet et attendre patiemment le moment propice (« Rue des Ouled Naïl, Biskra », « Rue du vieux Biskra » ; « Devant les tentes » ; « Caravane de Méhara » ; « Le marché »). Dans L'Algérie de nos jours (1893),<sup>237</sup> Gervais-Courtellemont réédite les photographies d'Émile Fréchon. Il en

---

<sup>235</sup> Un Picard dévoué à Biskra et désintéressé, « Biskra », L'Avenir de Biskra, 1<sup>ère</sup> année, n°3, mardi 20/11/1894.

<sup>236</sup> FRECHON (Émile), « Biskra », in L'Algérie artistique et pittoresque, 1892 (auteur du texte et des images), publié par la suite par la maison Courtellemont (texte Bodijar Karageorgewitch), puis dans Fémina, périodique de Lafitte (février 1901).

<sup>237</sup> GERVAIS-COURTELLEMONT, op. cit.

substitue certaines à ses propres images. Dans les deux ouvrages, le texte est inauguré par une planche hors-texte « Entrée de l'oasis ». Les compositions ne diffèrent qu'à peine. Si Jules Gervais Courtellemont focalise sur la figure du berger, Émile Fréchon, plus naturaliste, laisse, quant à lui, plus de place à la vision de l'oasis. Dans les deux images toutefois, les deux personnages, placés à gauche, forment la ligne principale de la composition. Sur la seconde image, située sur la première page (sans titre), les deux hommes photographiés à proximité d'un palmier dans l'image d'Émile Fréchon sont remplacés par deux femmes et un enfant positionnés de la même manière et dans le même décor sur l'image de J. Gervais-Courtellemont.

Ce repositionnement des Trois dames de la Kasbah dans son contexte éditorial offre donc un éclairage sur la nature et la destination des images. Toutes les photographies ne sont pas systématiquement réalisées au moment de l'illustration. Elles résultent parfois d'une sélection dans une collection préexistante pour être associées ensuite à un discours au sein de la forme close de la revue. D'autre fois, elles résultent d'une mise en scène dont le principe est hérité des modèles esthétiques picturaux. L'analyse de cette association entre images et texte, qui constitue le ressort de la séduction, montre la manière dont se construit ainsi une certaine vision de l'Algérie, en particulier dans Les trois dames de la Kasbah.

L'illustration de l'œuvre littéraire n'engage pas ici, contrairement à celle d'Henri Magron, un dispositif de mise en scène pittoresque très élaboré. Pour moitié, l'œuvre est illustrée par les scènes des marins déambulant dans les rues de la Kasbah mais les images s'apparentent

davantage à la pochade de route instantanée<sup>238</sup> qu'à une composition soignée, photographiée à la chambre. Les « portraits » des algériennes sont, quant à elles, extraites de la collection Gervais-Courtellemont. Pour la représentation des lieux, décors de l'action, l'éditeur fait ainsi appel aux images de la collection Famin, probablement contemporaines du récit (1880). Il faut rétablir ici une « erreur » historique. Jules Gervais-Courtellemont, contrairement à ce qu'énonce l'édition de 1896, n'est pas l'auteur des images mais celui de leur reproduction d'après nature. Dans le deuxième fascicule de la revue (1890), il indique lui-même comment les images ont été rassemblées. Une partie a été puisée dans la collection du photographe Famin, l'autre réalisée par un groupe de photographes dépêchés par l'éditeur dans la Kasbah. Les démarches de conception sont donc complètement opposées entre celle d'Henri Magron, réalisant soigneusement dans la confidentialité un livre de photographies, et celle de l'éditeur qui se saisit d'une œuvre littéraire pour promouvoir l'Algérie. Dans les deux cas cependant, l'œuvre littéraire est un prétexte au « déplacement » des images photographiques.

C'est donc plus comme celle d'un éditeur d'art photographique que comme celle d'un photographe qu'apparaît ici l'œuvre de Gervais-Courtellemont. S'il est également photographe, c'est en revanche sur sa collection d'images que repose son œuvre éditée. Les photographies, anonymes, deviennent images de la « collection Courtellemont ». Quelques indices confirment cette hypothèse. Les photographies de

---

<sup>238</sup> Cf. CARTERON (Jules), *La Photographie et la pochade de route*, Paris, E. Mazo, 1904, p.55.

« Prise en instantané d'un sujet qui au cours d'une excursion, d'une promenade aura paru intéressant, soit au point de vue de l'art, soit au double point de vue artistique et documentaire. »

Biskra d'Émile Fréchon, publiées en 1892,<sup>239</sup> sont rééditées pour illustrer le texte de Bodijar Karageorgewitch dans *L'Algérie de nos jours* en 1893. La légende mentionne alors photographies d'après nature de Jules Gervais-Courtellemont.<sup>240</sup> Dans un contexte où les obligations légales sur la propriété intellectuelle des photographies ne sont pas encore fixées, l'œuvre de l'imprimeur prime sur celle du photographe.

Gervais-Courtellemont sera particulièrement remarqué lors de la première Exposition internationale de photographie de 1892 (médaille d'honneur). C'est le premier indice d'une réception de ses travaux dans la métropole permettant d'affirmer que ses travaux étaient connus, tout au moins à partir de cette date, et avant son pèlerinage à la Mecque largement relayé par la presse française à partir de 1895.<sup>241</sup> Surnommé le Braun de la phototypie par le *Figaro photographe*, il est classé, aux côtés de Nadar père, parmi les quelques silhouettes curieuses du marché de la photographie. Le procédé qu'il a mis au point, la phototypie plane à la gélatine, est également présenté à cette occasion.

Le *Figaro photographe*, attestant de la structuration progressive du marché de la photographie, dresse à cette occasion le premier bilan du démarrage du livre illustré par la photographie. Il souligne

---

<sup>239</sup> Cf. FRECHON (Émile), « Biskra », texte et illustrations d'Émile Fréchon, *L'Algérie artistique et pittoresque*, 2<sup>ème</sup> année, 1892.

<sup>240</sup> Cf. KARAGEORGEWITCH (Bodijar), « Biskra », in *L'Algérie de nos jours*, 1893.

<sup>241</sup> Cf. « La photographie à l'Exposition du livre », *La Photographie*, journal mensuel illustré, Paris, H. Niewenglowski, Tome 1, 1892-1894, p.136.

En 1894, la revue *La Photographie* témoigne de la connaissance des ouvrages de l'éditeur : « Mais sous ce rapport, nous ne croyons pas qu'on ait encore atteint à l'étranger une perfection sensible à celle qu'on rencontre dans les travaux de notre compatriote M. Gervais-Courtellemont dont nous aurions aimé voir quelques échantillons au Palais de l'Industrie. »

notamment le rôle pionnier joué par Le Figaro ainsi que par la maison d'édition Hachette pour promouvoir l'illustration photographique dans l'édition (autant qu'il oublie celui de Flammarion ou de Larousse à la même époque). En consacrant son numéro aux procédés photomécaniques, il annonce aussi l'effervescence de l'édition photographique dans la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle. Principal rapporteur de l'Exposition, Le Figaro photographe témoigne ainsi, tant par sa forme que par son énoncé, de l'enjeu que représentent les procédés photomécaniques pour les éditeurs. Publié par Le Figaro et quelques personnalités, ce supplément spécial unique est tiré à 20.000 exemplaires. Imprimé par Alexis Lahure et Jules Voirin pour les phototypies, entièrement consacré à la photographie, il accueille de nombreuses planches, présentées comme des spécimens d'impression, parmi lesquelles celles de Gervais-Courtellemont. Des deux principaux éditeurs parisiens d'ouvrages de photographie, Charles Mendel et H. Gauthier-Villars, seul le Hachette de la photographie, Albert Gauthier-Villars est présent. Parmi les illustrateurs, ont été sélectionnés de nombreux portraitistes et quelques futurs pictorialistes : Nadar, Otto, Boyer, Reutlinger, Camus, G. Petit, M. Bucquet, H. de Saint Senocq, Chabrier, Malatier, etc.

Les travaux de Gervais-Courtellemont peuvent être considérés comme connus des professionnels français au moins à partir de cette époque. Plus précisément, il apparaît que Le Figaro, en lien avec l'éditeur algérien, s'est particulièrement intéressé à ses travaux. Nous avons vu que, dès 1892, le critique Saint-Genest débarque à Alger, où il sera reçu par l'éditeur. Cette rencontre explique peut-être l'importance qui lui est accordée dans Le Figaro photographe.

### III PHOTOGRAPHIE D'APRES NATURE : HERITAGE PICTURAL OU PROCEDE D'IMPRESSION

#### A- PHOTOGRAPHIE D'APRES NATURE : UN CURIEUX EFFET DE REDONDANCE

L'art n'est jamais à un aussi haut degré de perfection que lorsqu'il ressemble si fort à la Nature qu'on peut le prendre pour la Nature elle-même.<sup>242</sup> - Ingres

Toutes les œuvres littéraires illustrées par la photographie, parues entre 1890 et 1892, à l'exception de celle de Georges Rodenbach, sont rattachées à l'expression d'après nature. Henri Magron, le premier en France, caractérise ainsi ses illustrations de L'Élixir du Révérend père Gaucher. L'expression est ensuite utilisée par la SBAC<sup>243</sup> et la SPNF<sup>244</sup> dans le règlement de leurs concours. Jules Gervais-Courtellemont enfin, sans utiliser le terme d'illustration, rattache cette expression sémantique aux photographies de L'Algérie artistique et pittoresque. Instaurée comme discours logique fondateur de ces publications, l'expression photographie d'après nature souffre pourtant, au prime abord, d'un effet de redondance. De plus, l'expression réunit des objets dont la forme et les finalités diffèrent, et entretient en fait la confusion dans leur détermination. Parler de photographie d'après nature résonne comme

---

<sup>242</sup> Cf. LEYMARIE (Jean), La Peinture française au XIX<sup>e</sup> siècle, Tome 1, Genève, Skira, 1993, p.33-45.

<sup>243</sup> Le troisième article du règlement fait mention de composition originale (...) d'après nature c'est-à-dire que la société demande non la reproduction photographique d'une illustration antérieure mais une composition originale directement rendue d'après nature.

<sup>244</sup> Cf. VIBERT (Georges), « Résultats du concours ouvert pour l'illustration d'une œuvre littéraire par des photographies d'après nature ».

une lapalissade – une déconcertante évidence qui explique sans doute qu'on ne se soit pas arrêté sur sa signification. La permanence de son usage, dans les cas qui nous intéressent, est pourtant le signe d'une fonction particulière. Son inscription sur des registres différents, empêchant une lecture univoque, est aussi un indice de la nécessité de déterminer ce qui s'entend et se propose, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à travers cet intitulé servant de « slogan publicitaire ».

S'appuyer sur les références picturales et littéraires du d'après nature permet de rétablir sa signification et de caractériser le dispositif photographique auxquels Henri Magron, Jules Gervais-Courtellemont, puis leurs successeurs rattachent la photographie d'après nature. L'Histoire de l'art est saturée d'œuvres réalisées d'après nature. Expression courante plutôt que concept pictural, l'expression a traversé les siècles avec une signification univoque et inchangée. Elle qualifie toute image réalisée directement d'après l'objet réel ou le modèle vivant.

La nature est la forme réelle de chaque chose. Peindre, dessiner d'après nature signifiant avec une exacte ressemblance.<sup>245</sup>

Placé devant son motif, en atelier ou en extérieur, le dessinateur, le peintre traduit immédiatement, sous forme graphique ou picturale, sa perception visuelle. C'est encore la définition donnée par Jules Adeline dans son *Lexique des termes d'art* en 1884.<sup>246</sup>

---

<sup>245</sup> Cf. « Nature », in LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Genève, Slatkine rééd., 1983.

<sup>246</sup> Cf. « Nature », in ADELIN (Jules), *Lexique des termes d'art*, Paris, A. Quantin, 1884.

Si la photographie possède sa part d'images fabriquées (les montages photographiques notamment), elle est donc fondamentalement d'après nature. Enregistrement direct de la vision de l'objet, elle prend d'ailleurs naturellement le pas sur le dessin, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque l'illustration requiert davantage d'exactitude. Perçue comme une technique permettant de produire des images d'une authenticité incontestable, elle apporte un admirable concours à l'observation positiviste et naturaliste tout au long du siècle.

Le but de la photographie est de donner à l'homme l'image sensible, nette des objets naturels, et les faire voir sous leur véritable physionomie, tel qu'ils sont à nos yeux avec leur relief et leur couleur.<sup>247</sup>

La bibliographie relevant de cette conception de la photographie est trop vaste pour en faire ici l'énumération. Les collections fourmillent d'images exploitant ce principe de réplique de la réalité où l'« œil mécanique », censé être dépourvu de toute subjectivité, est convoqué pour garder la trace des hommes et des choses. Avant qu'un nom ne lui soit donné, l'invention fut d'ailleurs nommée exécution d'après nature (ou « dessin par la lumière ») pour exprimer « le miracle technique » d'une réalité directement dupliquée sur la plaque.<sup>248</sup> Nicéphore Niépce (1765-1833) parlait déjà de points de vues d'après nature pour nommer son expérience, alors extraordinaire, de

---

<sup>247</sup> Cf. ANONYME, « Notre but », *La Photographie*, 1892, p.1.

<sup>248</sup> Cf. BAJAC (Quentin), PLANCHON-DE-FONT-REAULX (Dominique) (dir.), *Le daguerréotype français. Un objet photographique*, cat. exp. Musée d'Orsay, 22 septembre 2003 – 4 janvier 2004, Paris, RMN, 2004 ; GOUJARD (Lucie), « L'atelier itinérant. La diffusion du daguerréotype dans la région du Nord », Alphonse Le Blondel. *Un regard photographique sur Lille au XIX<sup>e</sup> siècle*, Catalogue d'exposition, Snoeck ed., 2005.

reproduction héliographique.<sup>249</sup> Cette faculté de parfaite mimesis ouvre, au XIX<sup>e</sup> siècle, le champ à une large investigation des connaissances et produit l'utopie d'un inventaire visuel du monde. La modernité, pour reprendre le mot cher à Baudelaire (1821-1867), n'a de cesse de faire appel à ses services dans les sciences, l'industrie et les arts. Le terme de vues d'après nature accompagne ainsi régulièrement les clichés de sites et de monuments et de récits de voyage, pour signifier l'exactitude des images. Ces vues d'après nature connaissent une spectaculaire diffusion, en particulier après l'Exposition universelle de 1855 et avec l'avènement de la stéréoscopie. L'illustration photographique d'après nature, réalisée in situ, suggère l'irréfutabilité et la scrupuleuse observation. C'est cette définition que reprend Jules Gervais-Courtellemont dans ses éditions.

L'usage du terme « d'après nature » est cependant trop répandu pour se limiter à cette définition générale d'une image exacte créée à partir de l'observation du sujet. Il semble donc intéressant de questionner ici les références que suggère une telle expression dans le langage commun, la manière dont elle est entendue par le public de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Retracer l'évolution du contenu sémantique de l'expression d'après nature dans l'Histoire de l'art fait apparaître les connotations qui lui sont liées. D'emblée, toute tentative de circonscription de sa définition apparaît néanmoins difficilement envisageable. L'expression occupe de manière quasi-perpétuelle l'histoire des idées et permet de

---

<sup>249</sup> Cf. « Lettre du 2 juillet 1827 à A. F. Lemaître », in Nicéphore Niépce, Photo Poche n°8, Paris, Centre national de la photographie, 1983, p.96.  
« Je m'occuperai alors principalement, Monsieur, à graver des points de vue d'après nature à l'aide de la chambre noire perfectionnée. »

caractériser les œuvres d'art depuis l'Antiquité. Pour circonscrire sa définition, il faut revenir aux conceptions artistiques fondamentales faisant de l'imitation de la Nature le sens et le but premier de l'art. Autant dire que la notion, au cœur de l'esthétique, en particulier depuis la Renaissance,<sup>250</sup> reste insaisissable.

L'Histoire de l'art est marquée par une oscillation permanente entre la représentation de la réalité ou la traduction d'un idéal d'après les modèles anciens. De très nombreux exemples, établissant ce principe d'observance dans l'art, pourraient donc être cités, plus particulièrement lorsqu'il se mue, dans ses périodes d'exaltation, en culte du réel.<sup>251</sup> Nous nous limitons ici à citer l'Histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle théorisant les limites de ce balancement théorique :

Il peut y avoir des schismes hérésiens au cours desquels l'artiste s'est interrogé non plus sur les moyens visuels et techniques d'imiter la Nature mais s'il peut se dispenser de la reproduire, mais le culte du réel n'est jamais ébranlé non plus que son principe d'observance.<sup>252</sup> - René HUYGHE (1945).

Un tableau n'est pas un double d'une réalité qui n'a de consistance que dans l'esprit toujours renouvelé des hommes. Il est avant tout, on pourrait presque dire uniquement, un système

---

<sup>250</sup> A partir du XIV<sup>e</sup> siècle, une suite de perfectionnements va permettre une meilleure traduction du monde visible, parmi eux notamment la découverte de la perspective. Avec Léonard de Vinci, les recherches à la Renaissance s'orientent vers la connaissance plus précise du monde. La problématique de la mimesis est au cœur du mouvement. L'art se fait plus vivant, plus direct et rivalise alors avec la Nature. Cf. GOMBRICH (Ernst Hans), Histoire de l'art, Paris, Phaidon, 2003, p.263.

<sup>251</sup> De la légende antique de Zeuxis et Parrhasius rapportée par Plin le Vieux au réalisme du XIX<sup>e</sup> siècle en passant par Léonard de Vinci, Jan Van Eyck, Albert Dürer, la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> s. ou l'école caravagesque.

<sup>252</sup> Cf. HUYGHE (René), La Peinture française actuelle, Bibliothèque de l'Atlas des arts, Paris, édition Pierre Tisné, 1945, p.7.

figuratif c'est-à-dire un mode d'interprétation et de transposition du réel.<sup>253</sup> - Pierre FRANCASTEL (1955).

La tradition académique est à l'origine de la distinction entre les deux systèmes de représentations artistiques : d'après les Maîtres anciens (en particulier d'après l'antique) et d'après nature. Au XIX<sup>e</sup> siècle, ces deux systèmes sont complémentaires dans la formation de l'artiste. Figée par la puissance de l'Académie, la conception idéale, soutenue par le renouveau néo-classique du début du siècle, domine la pratique. La faculté à copier les modèles détermine la valeur à l'artiste. Elle n'exclut pas pour autant l'imitation de la nature.<sup>254</sup> Cette catégorisation binaire se retrouve donc dans le programme de l'École de Beaux-arts. Tant dans le programme d'enseignements que dans ceux des concours, les élèves doivent démontrer leur maîtrise de la copie et du d'après nature.<sup>255</sup> Le d'après nature caractérise l'œuvre conçue

---

<sup>253</sup> Cf. FRANCASTEL (Pierre), Histoire de la peinture française – La peinture de chevalet du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, Paris, Elsevier, 1955, p.75.

<sup>254</sup> Cf. WINCKELMANN (Johann Joachim), op. cit., p.81.

« La vérité est le fondement et la cause de la perfection et de la beauté ; une chose, quelqu'en soit la nature, ne peut être belle et parfaite si elle n'est pas authentique, si elle n'est pas tout ce qu'elle doit absolument être , si elle n'a pas tout ce qu'elle doit absolument avoir. »

Cf. GOETHE (J. W), « Introduction aux propylées », in Écrits sur l'art, textes choisis et annotés par Jean-Marie Schaeffer, Paris, Klincksieck, 1983, (réed. GF-Flammarion, 1996).

L'exigence fondamentale qu'il faut adresser à un artiste restera toujours la même : qu'il se tienne à la nature, qu'il l'étudie, la reproduise, qu'il crée quelque chose qui soit semblable à ses manifestations. Combien cette exigence est grande, immense même, on ne s'en rend pas toujours compte...

<sup>255</sup> Cf. GRUNCHEC (Philippe), La Peinture à l'école des Beaux-arts. Les concours des Prix de Rome, 1767-1863, Tome I, catalogue d'exposition, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, 8 octobre – 14 décembre 1986, 1986, p.22 et 37.

À titre d'exemple, les concours ou examen d'admission « consistent en l'exécution d'une figure dessinée d'après nature à la lumière du jour ; puis, les élèves dessinent aussi bien d'après nature que d'après l'antique (...) ; chaque année ont lieu, (...), douze concours d'après nature ou d'après l'antique en nombre égal, lors du séjour à

d'après modèle vivant ou sur le motif, par opposition à l'interprétation ou la copie d'œuvres d'art. Il se définit ainsi par rapport à ce qu'il n'est pas : une copie d'œuvre. Si, à la fin du siècle, la tradition académique a perdu de son prestige et le d'après nature connu un formidable essor, sous l'impulsion du Romantisme et du Réalisme, les peintres n'abandonnent pour autant jamais la copie des Maîtres anciens rendant toujours utile la distinction.

À une heure, il n'y avait plus de place pour un pliant, tandis que les salles de peinture étaient envahies par une forêt de chevalets.  
<sup>256</sup> - Edgar Degas

C'est à la définition « académique » du d'après nature que se réfère la Société des Beaux-arts de Caen en 1891. Le règlement de son concours précise que les illustrations photographiques ne sont pas la reproduction d'une illustration existante mais des photographies réalisées d'après nature.

Pour opérer cette même distinction entre copie d'œuvres et reproduction de la réalité, les photographes complètent, à leur tour, le titre de leurs clichés de la mention d'après nature. Si nous revenons sur l'exemple de N. Niépce, c'est pour marquer le passage de la reproduction d'une gravure (portrait du cardinal Ambroise) à celle d'un motif réel que N. Niépce nomme ses images : points de vue d'après

---

l'Académie de France à Rome, on dessine d'après nature ou d'après l'antique. Enfin, les peintres paysagistes doivent exécuter, au cours de chacune de leurs trois premières années de séjour à Rome, un paysage fait sur nature, mesurant 1,30 dans sa plus grande dimension (...). Au cours de chacune de ces trois premières années, le Pensionnaire a également l'obligation d'exécuter au total six figures peintes d'après nature ayant au moins 42 cm de proportion.

<sup>256</sup> Cf. VIGNEAU (André), Une Brève histoire de l'art de Niépce à nos jours, Paris, R. Laffont, 1963, p.84.

nature (« Paysage à Saint-Loup de Varennes », ca 1826, Austin). La précision du titre des photographies par la mention d'après nature permet une lecture de l'image comme représentation iconique de l'objet et non comme la reproduction de sa figuration. Dès son invention, le daguerréotype sert à reproduire les œuvres d'art. La nature de l'image peut même a posteriori rester indéterminée. A l'extrême, nous pouvons citer l'exemple de la première « nature morte » de Daguerre qui, sans que cela ne soit immédiatement repérable pour l'œil, reproduit une œuvre gravée, et non une (réelle) nature morte.<sup>257</sup> Hormis l'application commerciale du portrait, la photographie sert principalement, au XIX<sup>e</sup> siècle, à la reproduction d'œuvres d'art et de gravures. Elle est la source d'une immense circulation de l'imagerie artistique. Mais si elle est surtout utilisée pour la copie,<sup>258</sup> elle fournit également des études d'après nature, dont s'inspirent ensuite les artistes. Ce double emploi justifie l'usage de l'expression.

(...) Commençons par faire dessiner à l'enfant les plus parfaites d'entre les figures humaines, les modèles fournis par la statuaire grecque. Si nous craignons pour lui les difficultés de la perspective, remplaçons d'abord les modèles par leurs reproductions photographiques. Nous verrons que le reste viendra par surcroît.<sup>259</sup> - Ravaisson

---

<sup>257</sup> Cf. BAJAC (Quentin), *L'Image révélée – L'invention de la photographie*, Paris, Gallimard, RMN, 2001.

<sup>258</sup> L'achat de photographies par les peintres concernait autant des reproductions d'œuvres que des études d'après nature.

<sup>259</sup> Cf. RAVAISSON, « Arrêté du 29 décembre 1853 - Enseignement du dessin dans les lycées de l'Etat », in VIGNEAU (André), *op. cit.*, p.82.

De même, dans le cadre de l'édition photographique, le terme « photographie d'après nature » est utilisé pour marquer la distinction avec la simple reproduction des images par le procédé photographique. Depuis le gillotage, et tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, le terme « illustration photographique » désigne en effet le procédé de reproduction des dessins et gravures. La photographie est dans le livre un moyen de copie graphique. Elle ne peut pas être reproduite, exceptée lorsqu'elle est copiée par le dessinateur ou le graveur. Afin de distinguer la nouvelle industrie photomécanique, permettant la reproduction de l'image photographique, de celle de copie de dessins et gravures par le procédé, Jules Gervais Courtellemont utilise le terme de photographie d'après nature. Il convie ainsi ses lecteurs à voir, de manière inédite, de véritables images photographiques (phototypies).<sup>260</sup>

Cependant, dans la connotation du d'après nature, un glissement s'est progressivement opéré. « L'image d'après nature » passe de la désignation d'une représentation exacte de la réalité à celle de son interprétation. Elle induit dès lors un nécessaire écart entre l'œuvre et son modèle.<sup>261</sup> En 1854, Fairholt, dans son *Dictionary of terms art*, définit l'étude (the study), comme une esquisse achevée d'après nature (...) qui a simplement enregistré les lieux et les effets généraux en vue d'une finition plus détaillée dans l'atelier de l'artiste. L'œuvre est réalisée à partir de la vision naturelle sans que ne soit exclu pour autant le principe de composition. Si l'artiste se fait l'observateur scrupuleux de la nature, il reste maître de la sélection des éléments qui entreront

---

<sup>260</sup> L'expression caractérise les procédés photomécaniques ne nécessitant pas de retouches. Elle exclut la similigravure et, dans une moindre mesure l'héliogravure.

<sup>261</sup>Cf. LAROUSSE, op. cit.

« D'après » signifie le rapport entre un original ou un modèle et la copie ou l'imitation qu'on en fait : peindre d'après Raphaël, d'après nature.

dans son tableau. Cette idée est conforme à l'idéal classique, notamment pour le paysage, depuis Annibale Carrache (1560-1609). Elle est ensuite particulièrement défendue par les Romantiques. Dans l'atelier, de nombreuses académies sont composées d'après nature.<sup>262</sup> S'il suppose un rapport direct à la réalité (la question de la représentation aboutit à l'acceptation de la mimesis), le travail d'après nature n'exclut jamais l'effet de réalité.<sup>263</sup> L'ensemble des théoriciens, critiques d'art et peintres, même d'écoles opposées, convergent sur ce point. D'André Félibien (1619-1695),<sup>264</sup> J. Winckelmann (1717-1768),<sup>265</sup> J. W. Goethe (1749-1832), à C. Baudelaire ou E. Fromentin ; de J. L. David (1748-1825) à J. Constable (1776-1837) ou E. Delacroix (1798-1863), tous s'accordent sur cet aspect. L'imitation, transcendée ou idéalisée par le tempérament de l'artiste restitue une illusion. Au monde réel, l'art surajoute un monde nouveau (E. Kant (1724-1804), J. G. Von Herder (1744-1803)), la nature n'est plus un modèle mais un prétexte : La nature n'est qu'un dictionnaire (Delacroix), un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une

---

<sup>262</sup> Sur ce sujet, cf. PLANCHON DE FONT-REULX (Dominique), Courbet et la photographie de son temps, Mémoire de DEA, Université de Paris IV, 1996 ; AUBENAS (Sylvie), L'Art du nu au XIX<sup>e</sup> siècle. Le photographe et son modèle, Cat. exp. BnF, 14 octobre – 18 janvier 1998, Paris, BnF, 1997.

<sup>263</sup> Cf. GOETHE, « Du vrai et du vraisemblable dans les œuvres d'art – un entretien (1798) », op. cit., p.183.

« Ne devrait-il pas s'ensuivre que la vérité artistique et la vérité de la nature sont totalement dissemblables, et que l'artiste n'a pas le devoir, ni même le droit, de tendre à ce que son œuvre apparaisse comme une œuvre de la nature ? »

<sup>264</sup> Cf. A. FELIBIEN (André), Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, Paris, Les Belles Lettres, rééd. 1987.

<sup>265</sup> Cf. WINCKELMANN (Johann Joachim), op. cit., p.10.

« L'artiste doit choisir, faire un tri dans la réalité à dessein d'exprimer dans son œuvre une intention, une idée. La mimesis n'est donc en aucun cas une représentation fidèle de la réalité au sens où l'entend l'art réaliste. Elle implique une part d'idéalisation, de stylisation de la réalité. »

valeur relative (Baudelaire).<sup>266</sup> De même, le d'après nature chez l'écrivain réaliste (Champfleury), puis naturaliste (Maupassant, Zola, Daudet) consiste à rassembler des fragments de réalité, à collecter des documents, les collectionner pour les assembler ensuite en un récit fictif. Il ne s'agit pas tant d'être fidèle à la réalité que d'ériger ces « morceaux de nature » en images vraisemblables devant servir une fiction.

À partir des années 1850, les photographes britanniques, pour acquérir une légitimité artistique, se rapprochent de la tradition picturale en utilisant les termes admis d'Études d'après nature. Par l'utilisation de cette expression, il vise l'assimilation de leurs œuvres à celles des Beaux-arts. La voie est inaugurée par le Suédois Oscar Gustav Rejlander, puis suivie par les Britanniques Lady Hawarden et Julia Margaret Margaret Cameron. Ces dernières exposent à leur tour des œuvres, contenant une référence manifeste à la réalité (portraits de famille) mais qui n'en présentent pas moins des scènes jouées. L'étude d'après nature photographique est une image composée, mise en scène, manifestant très lisiblement par sa théâtralité la part d'invention. Apparaît alors le paradoxe de cette expression clairement liée à la représentation du réel, a fortiori lorsqu'elle est photographique, mais imposant en réalité son caractère pastiché et fictionnel. C'est à cette définition que se rattachent les essais d'illustrations d'Henri Magron et de la Société photographique du Nord de la France (Douai). Les photographies relèvent du d'après nature à double titre. D'une part, les motifs sont simplement cueillis sur nature pour devenir éléments de

---

<sup>266</sup> Cf. HUYGHE (René), *L'Art et l'homme*, Paris, Larousse, 1961.

composition (ex : le montage de l'église Saint-Étienne-le-vieux),<sup>267</sup> d'autre part, l'image par son aspect théâtral ou pittoresque, devient « tableau »

Avec le Romantisme, puis le Réalisme, reposant sur le rejet de l'idéal classique, l'étude « d'après nature » va prendre une importance de plus en plus importante pour s'imposer finalement comme modèle artistique. Elle est l'épicentre de la querelle des anciens et des modernes entre Néo-classiques,<sup>268</sup> revendiquant une compréhension de l'art à travers les modèles anciens<sup>269</sup> et les Romantiques,<sup>270</sup> considérant le retour à l'étude de la nature comme lieu de découverte d'une sensibilité individuelle extrême non explorée. Les premiers signes d'une relation dichotomique entre les deux modes de représentation apparaissent alors dont le d'après nature sortira vainqueur.

Peindre consiste à réaliser et non à feindre. J'observe sans cesse que tout homme qui ne peut pas se soumettre à un long labeur dans l'imitation de la nature, s'envole dans les nuages, devient

---

<sup>267</sup> Cf. infra vol.II, p.445-448.

<sup>268</sup> Ayant pour principaux théoriciens : Quatremère de Quincy, Diderot, Winckelmann, Lessing, Raphaël Mengs, Goethe, La-Font-Saint-Yenne et comme représentants : Caruelle d'Aligny, Caylus, Cochin, Marie Joseph Vien, Peyron, David, Ingres puis Hippolyte Flandrin, Amaury Duval, Victor Mottez, Chasseriau ainsi que les principaux Prix de Rome : Cabanel, Bouguereau, H. Regnault, Horace Vernet et Paul Delaroche.

<sup>269</sup> Cf. WINCKELMANN (Johann Joachim), op. cit., p.26-27.

« Je crois que l'imitation de ces œuvres permettra l'acquisition d'une intelligence plus rapide dans la mesure où l'artiste trouve ici condensé dans une œuvre ce qui sinon est dispersé dans toute ...la nature. » ; « Je sais les mérites des artistes modernes qui, dans la lettre qui m'a été adressée, sont opposés à l'Antiquité et il resterait à prouver que tous, quand ils s'écartent de l'imitation des Anciens, tombent dans le piège des multiples fautes de la plupart des artistes modernes que j'ai visé dans mon texte. », p.114.

<sup>270</sup> Ayant pour principaux théoriciens : E. Kant, Maine de Biran et comme principaux représentants A. et T. Johannot, A. Devéria, Gavarni, Célestin Nanteuil dans le livre, Turner, Constable, Gros, Géricault, Delacroix, Daumier, etc.

un fantôme, et produit des rêves d'absurdités et des avortements. Il croit se couvrir d'une « belle imagination » qui est généralement, et presque toujours chez les jeunes gens, le bouc émissaire de la sottise et de la paresse.<sup>271</sup> – John Constable

En art comme en littérature, il y a deux façons pour l'homme de parvenir à la même fin, et se faire remarquer. Dans l'une, l'artiste, qui ne s'intéresse qu'à l'étude l'excellence passée, ou à ce que d'autres ont accompli, devient imitateur de leurs œuvres ou bien sélectionne et associe leurs diverses beautés. Dans l'autre, il poursuit la perfection à sa SOURCE PREMIERE, LA NATURE. L'un se forge un style fondé sur l'étude des œuvres – ou l'art seul – et produit soit un « art d'imitation », soit « scolastique » ou ce qu'on a appelé « l'art éclectique ». L'autre, par une étude également légitime fondée sur l'art, mais qui va plus loin dans un domaine beaucoup plus vaste, se trouve bientôt pour lui-même d'innombrables sources d'études, jusque là inexplorées, riches en beautés, et, en essayant de les exposer pour la première fois, crée un style qui est original, ajoutant ainsi à l'art des qualités de la nature inconnues de lui jusque là.<sup>272</sup> – John Constable

La fin du Romantisme est caractérisée par le rejet de la fantaisie et de l'imagination. Un retour progressif s'effectue vers la représentation de la réalité. Dans une modernité qui s'allie au Réalisme, le travail d'après nature va trouver une place privilégiée. La peinture s'appuie sur les moyens optiques de plus en plus scientifiques, approche de plus près la réalité tout en cherchant à s'en dégager.<sup>273</sup> Des

---

<sup>271</sup> Cf. WAT (Pierre), Constable, Paris, Hazan, 2003, p.216.

<sup>272</sup> Ibid.

<sup>273</sup> Cf. MARTINET (Marie-Madeleine), Art et nature en Grande-Bretagne - De l'harmonie classique au pittoresque du premier romantisme, 17<sup>e</sup>-18<sup>e</sup> siècles, Paris, Aubier-Montaigne, 1980.

liens très ténus s'établissent dès lors entre peinture et photographie.<sup>274</sup> La photographie sert de modèles au peintre (études de nu, académies photographiques), lui fournit d'innombrables études d'après nature, mais s'impose aussi progressivement comme modèle iconographique (G. Courbet (1819-1877)). Par un jeu de miroirs se reflétant mutuellement, les deux modes d'expression se nourrissent donc l'un de l'autre. Ce qui n'était qu'une étude servant à la réalisation du tableau dans l'atelier devient, avec les peintres réalistes, sujet du tableau (le mouvement a été initié par Constable en Angleterre et C. Corot (1796-1877) en France). La recherche de réalisme dans l'art monte ainsi en puissance et concourt à légitimer l'usage de la photographie pouvant désormais prétendre à être tableau. L'expression d'après nature désigne alors la composition artistique.

Les premières œuvres littéraires illustrées par la photographie d'après nature sont créées en France dans un contexte très confidentiel. Réduites dans un premier temps à l'application qui sera faite par les amateurs photographes, elles n'ont de réception que dans l'unique cadre des cercles associatifs fréquentés par Henri Magron. Sous son impulsion, et l'influence du concours de Boston présenté par le *Wilson's Photographic Magazine*, la SBAC, puis la SPNF organisent

---

<sup>274</sup> Cf. PLANCHON DE-FONT-REULX (Dominique), « La photographie comme modèle : les études d'après nature », in D'HOOGHE (Alain), (dir.), *Autour du symbolisme, photographie et peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Palais des Beaux-arts de Bruxelles, 27 février-16 mai 2004, Cat. exp., Bruxelles, Bazar books, 2004, p.59-68 ; HEILBRUN (Françoise), « Impressionnisme et photographie », in RAMOND (Sylvie) (dir.), *op. cit.*, p.243-253.

les premiers concours. De faible envergure, ces derniers portent sur la réalisation de quatre à six images pour illustrer une œuvre littéraire. De nombreuses difficultés liées à la mise en œuvre demeurent en effet insurmontables. Les contraintes matérielles qu'impose principalement l'exercice empêchent ces premiers essais de prendre un réel essor.<sup>275</sup> Seul, le lauréat des concours, Henri Magron, parvient à leur donner une ampleur en réalisant des séries d'illustrations atteignant quinze à vingt-quatre clichés.

Les concours de la SBAC et de la SPNF marquent l'avènement de la photographie d'après nature, essais de photographie artistique antérieurs au mouvement pictorialiste. Le photographe prélève de la réalité une image capable d'illustrer la fiction. La création photographique originale réside dans la falsification de la réalité (tableaux photographiques, montages, légendes équivoques, etc.) mais désigne également les tableaux composés sur le modèle des tableaux vivants. L'analyse de la mise en œuvre des illustrations montre que leur lexique est plus étendu encore. Les tableaux composés partagent l'espace avec les vrais faux portraits<sup>276</sup> et les vues de monuments désignés comme décors. Les trois registres rendent réels l'ensemble des éléments du récit tandis que l'instantanéité contenue dans les images leur donne aujourd'hui valeur de vision pré-cinématographique.

---

<sup>275</sup> Lors du concours de la SBAC, peu d'amateurs se montreront effectivement en mesure de mettre en œuvre ce nouveau principe d'illustration et sur une année que dure le concours, ouvert à l'ensemble des amateurs de Normandie, seul Henri Magron parvient à se distinguer. Par la suite, la SPNF, ayant intégré les leçons données par les photographes américains, tente de pallier à travers le règlement de son concours à l'existence des différents obstacles à la réalisation, en particulier matériels (décors, costumes, accessoires, modèles, etc.).

<sup>276</sup> Présentés assis sur un fond neutre avec accessoires, leur fonction est de mettre en présence des types intemporels facilement confondus avec un portrait de personnes ayant réellement existé.

S'inspirant des photographes américains, Henri Magron entreprend la validation de son œuvre comme œuvre artistique. Utilisant le catalogue de ses images, il les assemble pour raconter une histoire et inaugure ainsi un espace d'exposition. L'œuvre littéraire est à la fois un alibi et un faire-valoir pour l'image. Certaines images annoncent également les tableaux pictorialistes et révèlent un grand sens de la composition : le révérend dans sa distillerie, les deux femmes à la fontaine Colibeaux, la scène de l'angélus, le portrait du berger, etc. D'autres, comme l'image du cloître dans l'album *Le Vieux-Caen*, bousculent la tradition documentaire et démontre que la fiction photographique est très tôt entrée dans le récit documentaire tout en conservant sa crédibilité. Cette conception se retrouve également dans les illustrations photographiques des éditions Gervais-Courtellemont.

La photographie est un électron libre. Elle voyage sans légende et se trouve progressivement dépossédée d'une partie de son contenu. Dans les œuvres d'Henri Magron, comme dans celles de J. Gervais-Courtellemont, les indications topographiques ou temporelles accompagnant les photographies sont trompeuses. Le photographe, l'éditeur jouent sur l'absence de légende, sur la seule proximité avec le texte et passent sous silence le contexte de production de l'image. Ils en modifient ainsi profondément la signification. Le lecteur perçoit l'image à travers la description qui lui en est donnée par le texte et n'identifie pas nécessairement l'objet photographié ou les conditions de prise de vue. Se construit ainsi sous ses yeux et à ses dépens le théâtre photographique d'une vaste illusion.

Cette manière de faire, peu employée jusqu'à présent, est de nature à donner un nouvel essor aux productions photographiques. Les scènes de genre surprises par l'instantanéité ont beaucoup de piquant en général mais ce n'est pas un mince mérite que d'obtenir une photographie satisfaisante d'une scène que l'on a disposée surtout alors qu'elle ne sent point l'apprêt et semble une exacte reproduction de la réalité.<sup>277</sup> – Gustave Maugin

Cette lecture guidée enferme la vision du lecteur au sein d'un mirage visuel résultant de l'action démiurgique du photographe ou de l'éditeur. Le travail de mise en image demeure nécessairement parcellaire. Chez Henri Magron, les points de vue décalés, la « focalisation » dénudent les images de leur intérêt archéologique et produisent des études d'après nature (St-Étienne-le-vieux, Abbaye de Blanchelande). Chez J. Gervais-Courtellemont, les photographies donnent à voir une réalité pittoresque. Selon ce principe, la revue exclut certains motifs (le quartier français) et/ou accentue la vision de certains autres (représentation de la femme algérienne).

En dehors de la question de l'image, Henri Magron et Jules Gervais-Courtellemont sont également les concepteurs d'une forme éditoriale entièrement novatrice. Les œuvres littéraires s'intègrent à une publication dans laquelle l'image domine le texte et envahit l'espace de la page. J. Gervais-Courtellemont en est l'éditeur pionnier. Dans ses éditions, la photographie d'après nature désigne l'usage de la

---

<sup>277</sup> Cf. MAUGIN (Gustave), « Extrait des Procès-verbaux », Bulletin de la Société photographique du Nord de la France, janvier 1890, p.2-3.

phototypie dont la finesse d'impression est supérieure à la similitravure utilisée dans les éditions courantes. L'éditeur décline ensuite cette innovation et conçoit une collection de magnifiques publications dans lesquelles la mise en page témoigne chaque fois d'un soin particulier (décorations architecturales, florales). Ce concept éditorial tout à fait novateur vise à « vulgariser » le beau livre de photographies. La nouveauté est de trois ordres. Hormis la question de l'image photographique et celle de sa diffusion, l'enjeu réside également dans sa nature désormais pérenne (photographie inaltérable).

Les connexions pouvant être établies entre l'édition de Jules Gervais-Courtellemont et les premiers essais qui ont eu lieu dans la métropole sont nombreuses. Il est dès lors tentant pour l'historien, en l'absence de documents prouvant de manière définitive des relations concrètes, de tenter d'établir, par la description des échanges possibles, que toutes ces expériences résultent en réalité d'une circulation au sein d'un cercle où tous les acteurs se connaissent. Au centre de ce réseau, on trouverait Alphonse Daudet. Si on émet l'hypothèse que l'écrivain a eu connaissance de l'illustration de *L'Élixir du Révérend père Gaucher* par Henri Magron (1890), il pourrait dès lors être à l'origine de sa diffusion. Alphonse Daudet, ami de Georges Rodenbach, de Pierre Loti, collaborateur de *L'Algérie artistique et pittoresque* de Jules Gervais-Courtellemont sera l'auteur le plus illustré par la photographie d'après nature. Parmi les auteurs ayant accepté l'illustration de leurs nouvelles par la photographie d'après nature (dont la première, parue dans *L'Algérie artistique et pittoresque*, est justement celle d'Alphonse Daudet), se trouvent deux amis de l'écrivain : Paul Margueritte

(Farfaria, Poum à la chasse (Henri Magron, Photo-magazine, 1904)) et Pierre Loti (Les Trois dames de la Kasbah). Selon la même perspective, Georges Rodenbach, avant d'être considéré comme l'écrivain symboliste, doit ici être perçu comme l'ami d'Alphonse Daudet, celui qui fréquente alors les jeudis de Champrosay. Il a pu être inspiré par une initiative que son hôte a nécessairement soutenue ; si ce n'est celle du photographe caennais Henri Magron, tout au moins celle de Jules Gervais-Courtellemont.

La même démarche peut être entreprise pour mettre à jour les liens entre les photographes. Georges Vibert, l'auteur du Mortier de Marc Aurèle, et Émile Fréchon, collaborateur de L'Algérie artistique et pittoresque sont tous les deux amateurs photographes et membres de sociétés photographiques du Nord de la France entre lesquelles les échanges sont alors nombreux. Émile Fréchon est également le frère du célèbre peintre rouennais, Charles Fréchon, qui participe au concours et à l'exposition de la SBAC de 1892 où il a pu voir les illustrations d'Henri Magron. Georges Vibert et Henri Magron enfin se connaissent tout au moins par voie épistolaire. Ces trois photographes sont de plus originaires de Normandie (Georges Vibert est né dans la Manche, Henri Magron dans le Calvados, Émile Fréchon en Seine-maritime). Si les expériences, au prime abord distinctes, de la SPNF, de la SBAC, de L'Algérie artistique et pittoresque et de Georges Rodenbach n'avaient été, ce qu'il reste difficile à penser, le fruit d'échanges, il n'en demeure pas moins qu'en 1892, lorsque Georges Rodenbach fait entrer l'illustration photographique dans la littérature, la diffusion des œuvres d'Henri Magron et de J. Gervais-Courtellemont a été assez large pour



ILL. 30 - Illustration de Bruges-la-morte

considérer leur influence sur l'écrivain. Les concours de la SBAC et de la SPNF ont été largement relayé au sein du monde de la photographie, notamment par Paul Nadar (1856-1939), également ami d'Émile Zola, dans le *Paris photographe*. Les publications de Jules Gervais-Courtellemont, quant à elles, ont nécessairement circulé entre les écrivains appartenant au cercle d'Alphonse Daudet et de Pierre Loti.

B- INDICIBLE CHARME D'UNE PREMIERE TENTATIVE LITTERAIRE :  
BRUGES-LA-MORTE DE GEORGES RODENBACH<sup>278</sup>

Bruges-la-morte est la première œuvre originale illustrée par la photographie lancée par une maison d'édition.<sup>279</sup> Les conditions dans lesquelles l'ouvrage a été réalisé restent mal connues. Aucun

---

<sup>278</sup> Cf. GOUJARD (Lucie), « Lieux et nature revisités. Le livre illustré à l'ère des procédés photomécaniques de Magron à Rodenbach (1890-1892). », in GOUJARD (Lucie), ROBICHON (François), *Cahier France-Belgique*, n°1, Journée d'étude du 8 avril 2005, Université de Lille 3, Centres de recherches Artes et Cersates, juin 2005.

<sup>279</sup> Sujet principal de la thèse de Paul Edwards, l'illustration de Bruges-la-morte a également fait l'objet d'articles. Elle a, en particulier, été abordée sous l'angle des rapports inédits et originaux que le texte et les photographies entretiennent. Nous n'étudierons ici l'ouvrage que sous l'aspect de la question éditoriale qu'il pose en comparaison aux œuvres de Magron et de Gervais-Courtellemont.

témoignage, de l'auteur ou de l'éditeur, n'a pu être retrouvé. Il est cependant possible d'apporter quelques hypothèses quant aux rôles respectivement joués par chacun d'entre eux. Nous avons eu l'occasion de souligner que l'initiative de G. Rodenbach résulte très vraisemblablement de ses liens avec A. Daudet, grâce auquel il aura pu découvrir *L'Algérie artistique et pittoresque* et ses contes illustrés. La publication chez Flammarion s'explique, quant à elle par l'intérêt que l'éditeur porte à l'illustration photographique. Un an avant la parution de *Bruges-la-morte*, celui-ci édite un des premiers récits de voyage illustré par la photographie : *Au Sahara*, d'Hugues Le Roux,<sup>280</sup> autre écrivain familier de Champrosay. Les éditions de Flammarion ne bénéficient pas du même souci de qualité que celles de Jules Gervais-Courtellemont. Les illustrations sont imprimées en similitravures. Si Georges Rodenbach a eu l'idée de la photographie et a sélectionné les images, il a donc probablement été contraint ensuite de se conformer aux souhaits de l'éditeur et à ses contraintes économiques. L'ouvrage montre donc l'image en planches hors-texte et dans le procédé très imparfait de la similitravure. Il est exclu en cela du phénomène d'illustration par la photographie d'après nature.<sup>281</sup> En revanche, la mise en œuvre de l'illustration photographique d'une œuvre littéraire

---

<sup>280</sup> Cf. LE ROUX (Hugues), *Au Sahara*, illustré d'après des photographies de l'auteur gravées par Pierre Petit, Paris, Librairie Marpon et Flammarion, 1891 ; « Hugues Le Roux, *Au Sahara*, Librairie Marpon et Flammarion », *Paris photographe*, revue mensuelle illustrée de la photographie et de ses applications aux arts, aux sciences et à l'industrie, directeur Paul Nadar, office général de la photographie, Paris, Paul Nadar, Vol. I, n°1, 25/04/1891.

« La tentative si heureuse de M. Hugues Le Roux montre que les littérateurs ont compris toutes les commodités des procédés photographiques et l'on peut être certain que son exemple sera suivi. »

<sup>281</sup> *Bruges-la morte* est le seul ouvrage dont les illustrations ne portent pas la mention d'après nature. Il entre toutefois pleinement dans notre problématique des œuvres littéraires illustrées considérés du point de vue de l'innovation libraire.

dans un ouvrage courant par une grande maison d'édition permet à ces premiers essais de connaître une ampleur inattendue. Bruges la morte appartient donc aux prémices de l'innovation éditoriale.

Si l'attribution des rôles joués par l'éditeur et l'auteur repose sur des hypothèses, les recherches de Paul Edwards ont en revanche permis de déterminer la manière dont l'illustration a été conçue.<sup>282</sup> En particulier, les clichés, sélectionnés dans la collection de Lévy et dans celle de Neurdein sont déjà anciens. Réalisés au collodion, vidés de toute présence humaine, à l'exception de quelques silhouettes, ils revêtent, à l'inverse des instantanés de L'Algérie artistique et pittoresque ou de L'Élixir du Révérend père Gaucher, un aspect archaïsant.

S'inspirant très vraisemblablement des essais antérieurs, plus confidentiels, Bruges la morte contribue à son tour à renouveler – à travers les relations textes/images – la perception de l'image photographique. La photographie n'est plus un document illustratif mais le théâtre visuel de la fiction participant de la divagation imaginaire. L'alliance du texte symboliste et de la « carte postale » photographique suscite l'imaginaire et expulse cette dernière de la traditionnelle considération documentaire. Offrant une expérience visuelle entièrement originale, l'ouvrage soulève donc également des interrogations sur le codage visuel qu'une image photographique, produite au départ dans une perspective documentaire, peut proposer lorsqu'elle est associée à une fiction. Les images ne sont pas légendées. Elles montrent les lieux du récit, désignés par l'auteur, afin que les

---

<sup>282</sup> Cf. EDWARDS (Paul), « Spectres de Bruges-la-morte », in GARNIER (Marie) (dir.), Jardins d'hiver, littérature et photographie, Presse de l'École normale supérieure, collection offshore, 1997, p.119-132.

lecteurs sentent à leur tour l'ombre des hautes tours allongées sur le texte. Le roman rejoint aussi les œuvres littéraires régionalistes illustrées (Alphonse Daudet, Jules Barbey d'Aurevilly, etc.). Si les illustrations contribuent à « poser le décor » de l'action, l'évocation de la ville flamande agit également comme signes identitaires.

En dehors du fait que l'œuvre est permise par l'écrivain lui-même, fait extrêmement novateur et inattendu, le roman diffère aussi des essais précédents par sa forme éditoriale. La mise en œuvre de l'illustration est absolument différente. Les images ne résultent d'aucune prise de vue ad hoc mais proviennent toutes de collections existantes. Elles ne prennent pas non plus place dans le livre de manière typographique mais sous la forme traditionnelle de la série de planches hors-texte. Enfin, reproduites par la similitravure, elles entrent dans un ouvrage de forme courante. Toutefois, le roman de G. Rodenbach, rejoint en partie les nobles conceptions de J. Gervais-Courtellemont ou de S. Mallarmé,<sup>283</sup> ami de l'écrivain, sur la production du beau livre. Si l'impression en similitravures restreint le charme de cette édition, les trente-cinq illustrations de l'ouvrage, dignement présentées en planches hors-texte sur la page de lecture (page de droite), règnent invariablement sur le texte.

L'Élixir du Révérend père Gaucher est à l'inverse l'œuvre d'un photographe dont les perspectives diffèrent radicalement de celles de l'éditeur Jules Gervais-Courtellemont ou ici de l'écrivain. Plus qu'il n'illustre une nouvelle, Henri Magron conçoit un livre d'images dans

---

<sup>283</sup> Cf. « Lettre autobiographique à Paul Verlaine - 16 novembre 1885 », in FONTAINAS (Adrienne), Edmond Deman, éditeur de Mallarmé, Musée départemental Stéphane Mallarmé du 13 mars au 4 juillet 1999.  
« Un livre qui soit un livre architectural et prémédité. »

lequel il expose une portion choisie de sa collection, soigne la mise en page ainsi que l'organisation éditoriale. Le texte littéraire sert d'alibi à l'inauguration d'un espace d'exposition de ses photographies d'après nature. D'autre part, le photographe y propose une restitution imaginaire. Il ne montre pas la réalité mais intègre un ensemble des « décors » (photographies de monuments caennais) interprétant le texte. Dans *L'Enfermée*, *Les Trois dames de la Kasbah* et *Bruges la morte*, les vues de monuments viennent au contraire soutenir la sensation pittoresque et agissent comme l'indice d'une réalité. Le statut documentaire originel des images est cependant modifié par l'association avec le texte. Il s'agit d'associer des vues documentaires, a priori dépourvues de message, à un récit. Par leur insertion dans le livre, leur relation nouvelle avec un texte, les images acquièrent un sens symbolique. G. Rodenbach systématise ici cette idée. Les photographies de *Bruges-la-morte* ne sont pas une représentation factice des lieux. Elles participent de leur « réalisation » et de la réception emphatique de leur atmosphère. Plus que la question de l'image est donc posée ici celle de son association à un texte. S'il existe des différences de conception dans la mise en œuvre de ces quatre objets éditoriaux, il est à noter que ces derniers convergent cependant vers une même approche visuelle. Les photographies sont sources d'imaginaire, non selon la voie de la mise en scène (propre au photo-roman), mais selon un point de vue radicalement opposé montrant des photographies non travesties, des documents bruts dont la lecture est transformée par celle du texte. Ces ouvrages montrent jusqu'où la photographie vient modifier, dans le livre, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le regard posé, en particulier sur les lieux. S'échappant très rapidement, du simple cadre

littéraire, ils contribueront finalement au renouveau des albums pittoresques montrant à leur tour la ville, non plus sous l'aspect documentaire de ses principaux monuments, mais sous l'angle du « fragment » associé à un discours.

L'œuvre de G. Rodenbach témoigne d'une appropriation de la photographie par le monde littéraire ; il annonce, en particulier, le *Nadja* de Breton (1928). Les ouvrages d'Henri Magron et de Jules Gervais-Courtellemont, avant-poste de l'édition du XX<sup>e</sup> siècle, font émerger, quant à eux, une conception typographique du livre de photographies et participent de l'émergence de la photographie d'après nature dans le livre. Le corpus des œuvres littéraires illustrées relèvent des mêmes problématiques iconographiques. Elles annoncent une modification des relations texte/image mais leurs implications éditoriales diffèrent. Ce « polymorphisme » achève de démontrer qu'en dehors de la problématique littéraire, se pose donc aussi celle de l'édition photographique.