

## Portraits en pied... de nez

L'introduction du modèle récréatif dans la photographie foraine

Clément Chéroux

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/721>

ISSN : 1777-5302

### Éditeur

Société française de photographie

### Édition imprimée

Date de publication : 25 mai 2005

Pagination : 88-107

ISBN : 2-911961-16-1

ISSN : 1270-9050

### Référence électronique

Clément Chéroux, « Portraits en pied... de nez », *Études photographiques* [En ligne], 16 | Mai 2005, mis en ligne le 17 septembre 2008, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/721>

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Propriété intellectuelle

---

# Portraits en pied... de nez

L'introduction du modèle récréatif dans la photographie foraine

Clément Chéroux

---

## NOTE DE L'ÉDITEUR

Clément Chéroux est historien de la photographie. Il souhaite remercier ceux qui, d'une manière ou d'une autre, ont aidé et orienté sa recherche : Jacqueline Christophe et Hervé Jézéquel du musée national des Arts et Traditions populaires, Esther Vuaroqueaux des Archives municipales de Neuilly-sur-Seine, François Cheval et Christian Passeri du musée Nicéphore-Niépce, Liza Daum de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, Chantal Soler de l'agence Rapho, le personnel des Archives de la préfecture de police de Paris, ainsi que Valérie Vignaux, Mette Kia Krabbe Meyer et Arno Gisinger. Il tient également à exprimer sa plus vive reconnaissance aux collectionneurs privés, Gérard Lévy et Christophe Gœury, en particulier, qui, en lui ouvrant les portes de leurs collections, ont permis que cet article existe.

- 1 Parmi les différents objets encombrant la table basse de la chambre de Clara Marcia, il y a « une photographie, représentant certainement Madame Marcia elle-même, mais d'au moins quarante ans plus jeune : c'est une frêle jeune fille, avec un gilet à pois et un bibi ; elle est au volant d'une fausse voiture – un de ces panneaux peints parfois percés de trous pour les têtes tels qu'en utilisaient les photographes de fêtes foraines – en compagnie de deux jeunes hommes portant des vestes blanches finement rayées et des canotiers<sup>1</sup> ». Des photographies foraines, comme celle que décrit ainsi Georges Perec dans *La Vie mode d'emploi*, il en est quelques autres dans la littérature française du xx<sup>e</sup> siècle. Une semblable image, oubliée dans une baraque de photographie foraine, occupe de longs passages de *L'Emploi du temps* de Michel Butor<sup>2</sup>. Avant-guerre, ces attractions photographiques avaient déjà inspiré quelques belles pages à Paul Morand ou à Pierre Mac Orlan, tandis que Jean Cocteau recommandait, dans le préambule de son *Orphée*, que ses décors rappellent « les avions ou navires trompe-l'œil chez les photographes forains »<sup>3</sup>. L'engouement des surréalistes pour les fêtes foraines est également connu. « Le

soir, quand nous n'étions que trois ou quatre, raconte Maxime Alexandre, nous allions parfois au Luna-Park, à la porte Maillot. Breton, d'ordinaire si grave et majestueux, s'y amusait follement et ne ratait aucune des nombreuses attractions de cette foire ouverte en permanence<sup>4</sup>. » Les stands de photographie ne firent pas exception et reçurent régulièrement la visite des surréalistes et de leurs amis. De ces excursions foraines, il subsiste aujourd'hui, conservés dans des collections publiques ou privées, près d'une trentaine de clichés représentant Breton en habit de clown, jouant avec Paul Éluard au mari infidèle ou survolant Paris, en compagnie de Robert Desnos, à bord d'un avion de carton (fig. 1, 23). Les études littéraires, qui, ces dernières années, se sont révélées si promptes à examiner les différentes modalités d'incursion du photographique dans le champ des belles lettres, se sont curieusement peu penchées sur cet intérêt des écrivains du XX<sup>e</sup> siècle pour la photographie foraine. Les historiens de la photographie, comme ceux des arts forains, ne se sont guère plus intéressés à cette catégorie particulière de portraits populaires<sup>5</sup>. Les rares analyses disponibles ont davantage étudié les photographes renommés qui avaient occasionnellement réalisé des reportages sur l'univers forain (Eugène Atget, Marcel Bovis, André Kertész et quelques autres) que la cohorte des anonymes travaillant quotidiennement en son sein<sup>6</sup>. Pour le dire autrement, la fête foraine semble avoir plus intéressé les historiens comme sujet d'illustration que comme lieu de production photographique.

- 2 Il faut dire que l'histoire de ces productions est particulièrement difficile à établir. Tout d'abord, parce que la photographie constitue, dans la hiérarchie foraine, une attraction mineure. À la différence du dompteur d'animaux, du montreur de phénomènes, ou de la diseuse de bonne aventure, le photographe ne fait quasiment jamais l'objet d'enquêtes journalistiques ; tout juste se contente-t-on de signaler sa présence, comme on le ferait du vendeur de ballons ou du marchand de friandises<sup>7</sup>. Mal considéré par les portraitistes professionnels, pour lesquels il représente une concurrence qui casse les prix, sabote le travail et discrédite la corporation tout entière, l'opérateur forain n'a guère, non plus, suscité l'intérêt de la presse photographique<sup>8</sup>. Il en résulte une très grande pénurie de la documentation sur le sujet. Les sources archivistiques sont tout aussi rares. Car, ambulants par nature, soumis à d'incessants déménagements, à des contraintes d'espace ou de poids, les forains ont peu conservé de témoignages écrits, ou de traces matérielles, de leur activité. Les quelques documents livrés par les archives municipales sont les demandes d'emplacement, les lettres de réclamation, ainsi que les diverses ordonnances ou décrets réglementant l'activité<sup>9</sup>. Mais ce sont là, dans l'ensemble, des informations comptables qui n'offrent de la profession qu'une perception statistique et juridique, nécessaire, mais non suffisante. Les sources photographiques sont également parcimonieuses. Car une fois le portrait remis au commanditaire, son négatif – si tant est qu'il y en ait eu un – était généralement détruit. L'un des avantages de l'emploi, par les forains, du ferrotype, c'est-à-dire d'un procédé de photographie directe sur plaque de métal, est, précisément, qu'il ne produisait pas de négatif<sup>10</sup>. À la différence d'autres domaines d'application du médium, comme la médecine ou l'architecture, il n'existe donc pas de fonds de photographies foraines permettant l'analyse précise de cette pratique. Reste les portraits eux-mêmes, ces sommaires images remises aux clients que quelques collectionneurs privés, ces dernières années, se sont évertués à réunir en des ensembles plus ou moins cohérents<sup>11</sup>. Mais, qu'on ne s'y trompe pas, l'analyse de ces corpus reconstitués, l'examen des images elles-mêmes, le recoupement des indications qui figurent parfois sur leur verso avec les rares autres sources documentaires disponibles

n'offrent qu'une maigre moisson d'informations. C'est donc avec la plus grande prudence que sont proposées les quelques réflexions et hypothèses qui vont suivre. Sur une chose, au moins, l'étude attentive des photographies foraines est édifiante : les portraits du XIX<sup>e</sup> siècle ne ressemblent en rien à ceux du XX<sup>e</sup>. Ceux qui posent dans la majorité des premiers sont graves et solennels. Le corps engoncé, ils se tiennent devant l'appareil comme ils le feraient devant un peloton. À l'inverse, la plupart des portraits forains du XX<sup>e</sup> siècle sont enjoués, les visages sont volontiers rieurs, les poses loufoques ou irrévérencieuses. Comment expliquer une telle différence ? C'est la question à laquelle se propose de répondre cet article.

- 3 L'histoire de la photographie foraine, dans ses premières années, se confond avec celle de la photographie ambulante. Dans les différents articles de presse qui, après 1839, font mention d'un photographe itinérant, il est difficile de déterminer avec précision s'il s'agit d'un opérateur indépendant, se greffant occasionnellement sur les foires, ou les fêtes, afin de profiter de la potentielle affluence de clientèle, ou s'il fait partie de la caravane foraine. Après 1850, la distinction est plus évidente. Il y a, d'une part, les photographes ambulants qui parcourent les villes, les campagnes et les lieux de villégiature, où ils exercent leur industrie « en plein vent<sup>12</sup> ». Il y a, d'autre part, « les saltimbanques de la photographie<sup>13</sup> », comme les désigne Ernest Lacan, qui sont issus du milieu forain et n'opèrent pas en dehors de ce contexte. Dans les descriptions, l'échoppe de ces derniers est désormais décrite comme n'importe quelle autre baraque foraine. Dans un article paru en 1858, dans *La Lumière*, La Gavinié décrit ainsi la fête de Montmartre : « La montagne est envahie par les buvettes et les cafés ambulants. Les boulevards, les places, se remplissent de badauds entourant les tourniquets, les jeux d'adresse ou de force, les balances, les quatre parties du monde, les chevaux de bois ou bien les bateleurs, les musiciens alsaciens, les hercules, les singes, M. Albus, M. Laroche, les marchands de gaufres, de sucres d'orge, les tirs à l'arc, etc., etc., etc. La photographie a aussi ses baraques au milieu des serpents à deux têtes, du cirque Bouthor et de la femme géante<sup>14</sup>. » Le commerce des portraits semble être devenu une activité foraine comme les autres. Certains forains gèrent d'ailleurs ce négoce à côté d'autres, plus classiques. En 1876, à la fête de Neuilly-sur-Seine, un certain Delavacquerie propose à la fois un stand de tir et un studio de portraits ; neuf ans plus tard, le même demande à nouveau un emplacement de photographe accompagné, cette fois-ci, d'un spectacle de puces savantes. En 1883, Weker tire le portrait tout en tenant un jeu de massacre. Cinq ans après, Murat tient une voiture de somnambule et une baraque de poses, etc.<sup>15</sup> La photographie fait désormais partie intégrante de la foire. Dans cette seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le photographe opère à la lumière du jour, à toit ouvert ou en plein air. Pour une somme inférieure à celle des portraitistes sédentaires, le client reçoit en quelques minutes une petite photographie sur métal (ferrotype) ou sur papier, plus rarement sur toile cirée. Généralement réalisé sur un fond uni, le portrait est sans effet; la publicité accrochée à la devanture de l'entresort garantit la ressemblance.
- 4 Dans ses toutes premières années, la photographie semble avoir bénéficié de la curiosité et de la sympathie du public forain. Elle est alors une véritable attraction, dans la plus pure tradition de ces représentations foraines lors desquelles des bonimenteurs de talent présentent les dernières nouveautés scientifiques, en les adaptant aux conditions du spectacle et au goût des badauds pour le merveilleux. Très rapidement, cependant, l'appréciation du public à l'égard de la photographie foraine se détériore. Il est plusieurs manières d'expliquer ce prompt retournement d'opinion. Il est tout d'abord probable que

la multiplication des studios de portraits au cours des années 1860 aura contribué à faire passer l'effet de nouveauté dont avait profité la photographie foraine jusqu'alors. De plus, les portraits que proposent les forains soutiennent difficilement, en termes de qualité, la concurrence de leurs confrères sédentaires. Ils confinent souvent à ce qu'Alphonse Allais appelle ironiquement « un pur chef-d'œuvre de ressemblance sur tôle<sup>16</sup> » (en référence au ferrotpe). « C'était noir, c'était flou, c'était affreux<sup>17</sup> », écrit plus crûment Ernest Lacan. Par-delà la déplorable qualité de leurs productions, il ne fait guère de doute que les opérateurs des baraques de photographie ont également pâti de la mauvaise réputation de la corporation foraine toute entière. Ils sont, au surplus, régulièrement assimilés aux photographes ambulants, réputés pour leur malhonnêteté. Dans l'article très documenté qu'elle a consacré à la photographie ambulante en Grande-Bretagne, Audrey E. Linkman cite plusieurs cas avérés d'escroquerie perpétrée par des portraitistes peu scrupuleux<sup>18</sup>. D'après le *Photographic News* de 1879, certains opérateurs n'hésitaient pas, après un rapide simulacre de prise de vue, à remettre à leur client un portrait dans un petit écrin fermé, avec la recommandation de le conserver clos pendant trois ou quatre heures, afin de laisser le processus chimique se poursuivre jusqu'à son terme. Si l'image recevait d'ici là un tant soit peu de lumière, elle risquait de disparaître. Les clients impatientes qui ouvraient l'écrin plus tôt n'y découvraient évidemment aucune image. À ceux qui revenaient lui faire réclamation, le photographe rétorquait qu'il les avait prévenus, mais leur proposait de renouveler l'opération moyennant une rétribution supplémentaire. Les autres, qui attendaient patiemment que le délai soit écoulé, découvraient trop tard la supercherie, le photographe avait eu le temps de filer<sup>19</sup>.

- 5 Bien davantage qu'à ces indécidables, dont la majorité des opérateurs ne peut évidemment être taxée, l'impopularité des photographes forains est due à leur recours au racolage. Plusieurs documents en témoignent : certains forains n'hésitent pas à forcer les clients – à les décider « par les épaules<sup>20</sup> », comme l'écrit Willy – à pénétrer dans leur baraque. La lettre d'une foraine, datée de 1907, décrit ainsi les pratiques peu courtoises du photographe Minette, à la fête de Neuilly : « Il y a trois racoleurs qui barrent le chemin aux passants, qui choisissent les plus naïfs, qui les font entrer de force ou de bonne volonté dans leur boutique. Alors ils commencent à braquer leur appareil photographique et se réunissent tous pour intimider la personne. Tandis qu'il y a une grande femme qui se met au-devant de la porte pour regarder s'il ne vient pas quelqu'un qui pourrait intervenir. Et lorsque les racoleurs ont dépouillé leur victime, la femme donne l'ordre de la laisser sortir. La victime sort de la baraque parfois les larmes aux yeux [...] ; le plus fort de leur audace est à la tombée de la nuit<sup>21</sup>. » Si cette attitude est préjudiciable à tous les forains, et incite certains d'entre eux à refuser que leur baraque ne soit installée aux abords d'un photographe, elle est aussi particulièrement désagréable pour le public. Son exaspération est d'ailleurs perceptible à travers quelques caricatures ou remarques parues dans la presse. « Le photographe est un parasite des foires et le bourreau des promeneurs<sup>22</sup> », écrit, par exemple, Jean Copain en 1897. Il faut dire, à la décharge des photographes, que le métier est de plus en plus difficile, en raison de la multiplication des opérateurs. Les statistiques établies par Florine Charpin à partir des répertoires d'inscription de la fête de Neuilly sont à cet égard édifiantes : en 1873, il n'y a qu'un seul photographe sur le champ de foire, en 1886, ils sont 24<sup>23</sup>. Le racolage est bien la conséquence de la concurrence.
- 6 Les syndicats forains et les pouvoirs publics, prenant conscience de l'agacement des visiteurs, ne tardent pas à réagir. En 1887, à Neuilly, une décision de la commission des

fêtes réduit le nombre des baraques de photographie à douze, choisies « parmi les établissements les plus convenables<sup>24</sup> », puis à dix, et enfin à quatre jusqu'en 1914. En 1890, une circulaire du préfet de police de Paris au commissaire du quartier de la Roquette, où se tenait, chaque année, la foire aux pains d'épices, stipule que « les photographes devront être invités à ne pas harceler le public et prévenus qu'en cas de plaintes, leur carnet serait retiré<sup>25</sup> ». Une ordonnance plus tardive rappelle que « les photographes doivent afficher à l'extérieur et près de l'entrée de leur établissement leur tarif suivi des mots "Sans supplément à payer", le tout en caractères très apparents<sup>26</sup> ». Une autre insiste pour que les photographes soient surveillés « d'une manière toute spéciale<sup>27</sup> ». Tous les problèmes ne sont pas pour autant résolus par ces mesures coercitives. Si elles contribuent à faire diminuer le racolage, et à rendre les photographes moins antipathiques, elles ne résolvent guère les difficultés structurelles de la profession. Et ceci d'autant plus qu'à la compétition entre forains, vient s'ajouter, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une nouvelle forme de concurrence : celle des photographes amateurs. Dépassant très largement le cas forain, ce problème concerne toute la corporation des portraitistes. Dès les années 1880, avec l'avènement du gélatino-bromure d'argent et le développement de l'amateurisme, quelques professionnels avaient, en effet, commencé à s'inquiéter de l'escamotage potentiel d'une partie de leur clientèle. Selon eux, l'accès facilité à la pratique photographique encourageait, non seulement, de nombreux amateurs à embrasser la carrière de portraitiste et à grossir ainsi le rang des concurrents ; mais surtout, un nombre de plus en plus important de clients se contentaient de portraits réalisés par des novices et délaissaient ainsi les officines des photographes patentés. En 1886, *Le Moniteur de la photographie* relate qu'un professionnel a récemment écrit à Hermann Vogel « relativement au nombre croissant d'amateurs, en lui demandant s'il n'y avait pas moyen de réagir contre cette augmentation, car il constatait qu'elle avait une influence nuisible sur les affaires<sup>28</sup> ». Avec la commercialisation, à la fin des années 1880, d'appareils particulièrement aisés à manier comme le Kodak, et l'augmentation encore accrue du nombre des amateurs dans les décennies suivantes, le manque à gagner, pour les professionnels, s'en trouve démultiplié. De nombreux articles se font alors l'écho de l'antagonisme qui s'instaure entre amateurs et professionnels, sur la question du portrait. En 1899, L. Stainier écrit, par exemple, dans *La Photographie* : « Amateurs et professionnels sont souvent entre eux comme chiens et chats, l'animosité venant surtout des professionnels ; leur grand grief est la concurrence absolument déloyale et le tort considérable que font les amateurs à leurs affaires, et je suis au regret de devoir déclarer qu'ils n'ont pas toujours tort<sup>29</sup>. » En 1908, Charles Gravier réitère les arguments d'un discours qui résonne désormais comme un poncif : « Les professionnels se plaignent généralement : 1° que les affaires deviennent de plus en plus difficiles, 2° que la vulgarisation intensive de la photographie accroît le nombre des amateurs, 3° que ces derniers leur font une concurrence déloyale [...]»<sup>30</sup>. Plus nuancé que ses confrères sur les responsabilités des amateurs dans cette crise que subissent les professionnels, Gravier envisage d'autres causes : la baisse de qualité du travail, la concurrence des studios des grands magasins, et, peut-être, une certaine lassitude de la clientèle pour ce qui lui est proposé en matière de portrait. Quelles que soient les raisons de la récession, il convient cependant d'en sortir en renouvelant les pratiques : « Maintenant il faut du nouveau pour attirer le grand public<sup>31</sup> », écrit Gravier. Le simple portrait, tel qu'il se pratiquait dans les studios traditionnels depuis la carte de visite, ne semble, en effet, plus suffire.

7 Dans l'ouvrage qu'il a consacré à l'histoire des studios photographiques, Jean Sagne note que « l'exotisme de pacotille va bientôt devenir un argument publicitaire pour les ateliers

de portraits qui veulent conserver une clientèle démobolisée par la pratique amateur. De nouveaux accessoires, vélocipèdes, voitures, avions, envahissent la chambre de pose<sup>32</sup> ». À la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les propositions de différenciation se multiplient en effet. Les ateliers offrent désormais des portraits avec « effet artistique » ou « en situation », dans des décors choisis au gré de la fantaisie du client. Depuis le début des années 1890, plusieurs ouvrages compilaient justement, à l'attention des amateurs photographes, diverses astuces permettant de réaliser facilement des portraits fantaisistes. Ces ouvrages de « récréations photographiques » expliquaient par exemple comment réaliser un théâtre d'ombres chinoises ou des tableaux vivants. Ils proposaient également de se photographier dans des miroirs déformants ou de dessiner des fonds représentant des situations cocasses dans lesquelles il suffisait de glisser sa tête. Ils livraient encore différentes recettes permettant de se photographier soi-même, de transformer son sujet en statue vivante, de le déformer, ou de le démultiplier<sup>33</sup>. Ces manuels de récréations dont le but était précisément, selon les auteurs de l'un d'entre eux, d'offrir aux amateurs des occasions de « sortir des sentiers battus<sup>34</sup> », fournirent également, à quelques photographes d'atelier, l'opportunité de renouveler leur gamme de portraits. Tout le répertoire d'amusements photographiques ne fit cependant pas l'objet de cette récupération. Seules certaines récréations, qui demeuraient dans les limites de la bienséance, n'altéraient pas outrancièrement la ressemblance, mais offraient une représentation intrigante ou amusante, furent adoptées par les professionnels. Ainsi est-il possible de trouver, au tournant du siècle, quelques studios qui proposent à leurs clients de les photographier entre deux miroirs, sur un fond ajouré, déguisés, dédoublés, ou démultipliés. Confrontés à la même concurrence, les photographes forains réagissent comme leurs confrères sédentaires. Avec un léger décalage dans le temps, mais de manière beaucoup plus unanime, ils adoptent, dès les années 1910, puis plus massivement dans la décennie suivante, quelques-uns des modèles fournis par les récréations photographiques<sup>35</sup>. Soumis aux contingences de l'itinérance, moins bien installés ou équipés que les sédentaires, les forains ne conservent cependant que les récréations les plus simples ou celles qui utilisent des dispositifs (décors ou mécanismes) familiers à la profession.

- 8 Les auteurs des manuels de récréations avaient proposé aux amateurs de glisser leur tête dans des fonds ajourés, achetés dans le commerce ou confectionnés par leurs soins. Assez rudimentaires, ces fonds ne permettaient généralement que de produire un simple effet de disproportion entre la tête et le corps. Les décors employés par les forains sont plus élaborés. Peints par les forains eux-mêmes ou par des entreprises spécialisées<sup>36</sup>, ils sont essentiellement de deux sortes. Il y a tout d'abord des décors constitués d'un seul tenant : un panneau de toile percé d'un ou de plusieurs orifices destinés à être comblés par la tête des clients. Ces « passe-têtes<sup>37</sup> » représentent généralement une scène amusante : un ivrogne entre deux gendarmes, un constat d'adultère, une joyeuse farandole, etc. (voir fig. 1 à 7). Les forains qui possèdent une plus grande baraque peuvent proposer des décors plus complexes, constitués de deux panneaux : un fond et un premier plan. Ces décors sont plus spécifiquement consacrés aux moyens de transport : avions, bateaux ou voitures (voir fig. 8 à 17). Certains forains proposent les deux types de décors. Dans les années 1920, Marrecau, "Photo en foire", transporte, au choix, en avion ou en voiture<sup>38</sup>. Une photographie plus tardive, réalisée par Robert Doisneau à la foire du trône, montre que le propriétaire de la "Photographie comique" possède à la fois un décor d'aéroplane et une scène de genre (voir fig. 11). « Pour 60 centimes, MODERN PHOTO vous tire, en aviateur, ou



en Jésus, avec la couronne d'épines, SANS AUGMENTATION DE PRIX<sup>39</sup> », écrit Paul Morand en 1924. Répondant à l'injonction du bonisseur, le badaud s'introduit dans la baraque, puis dans le décor. Le photographe dispose devant lui un trépied surmonté d'une volumineuse chambre qui va servir à la fois d'appareil de prise de vue, de laboratoire et de banc de reproduction (fig. 19). Il opère à la lumière du jour et le soir à la poudre éclair ou à l'électricité. C'est un papier carte postale sensibilisé qui lui sert de négatif. Une fois la prise de vue réalisée, ce négatif papier est développé, puis fixé dans un compartiment obscur situé à l'arrière de la chambre noire et rendu accessible par un ou deux manchons de manipulation. À l'aide d'un petit bras escamotable qui vient se fixer devant l'objectif, le négatif (fig. 18) est ensuite rephotographié sur un autre papier carte qui après traitement devient le positif remis au client<sup>40</sup>. Ce papier carte postale, portant au revers l'emplacement pour la correspondance, l'adresse et le timbre, a un double avantage<sup>41</sup>. Pour le forain, il est le papier photographique le moins cher du marché. Pour le client, il permet d'expédier son portrait par la poste, accompagné de quelques mots : « Cher oncle et chère tante. Je vous envoie nos photos pour que vous voyez [*sic*] ma poire ce que je suis moche là dessus », écrit par exemple une jeune fille à la grammaire déficiente ; « Les deux aviateurs viennent à tire-d'aile t'offrir leurs plus affectueux souhaits de la fête », notent encore deux joyeux aéronautes<sup>42</sup>.

- 9 Apparue sur les champs de foire dans les années 1920, peu après les décors peints, une autre attraction proposée par les opérateurs forains est le "tir photographique"<sup>43</sup>. Celui-ci se présente comme un stand de tir traditionnel. À la différence près que lorsque le plomb du tireur touche la cible en son centre, il déclenche un mécanisme photographique qui le fixe instantanément d'un coup de flash (voir fig. 20, 21 et 23). Plutôt qu'un quelconque lot, il gagne alors le droit d'emporter son effigie en tireur. Il s'est en somme fait tirer le portrait, au sens propre du terme, et par lui-même. Cette attraction photographique reprend en fait le principe des « tirs à surprise » du siècle précédent, ces « théâtres dans lesquels le spectateur dirige la mise en scène avec le fusil », comme les décrit Walter Benjamin<sup>44</sup>. « À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, explique Zeev Gourarier, ces jeux, alors très répandus, utilisaient la pression de la balle gagnante sur un piston placé au centre de la cible, pour mettre en marche des scènes animées. [...] Après le tir au but, une dame qui se montrait jusqu'alors de face pivote d'un demi-tour, exposant son dos, jupe levée ; des pompiers actionnent une pompe et le garçon change de tête avec le bœuf persillé qu'il portait sur un plateau<sup>45</sup>. » Également apparue dans les années 1920, et basée sur le même principe que le tir photographique, une autre attraction consiste à conduire une automobile miniature sur un circuit semé d'embûches, depuis un volant situé sur le comptoir de la baraque foraine. Celui qui franchit la ligne d'arrivée déclenche pareillement un dispositif photographique et remporte, en guise de trophée, son image en vainqueur<sup>46</sup> (voir fig. 22). À la différence des décors peints qui adaptaient les principes des récréations photographiques aux conditions et à l'espace de la fête, ces jeux d'adresse procèdent d'une tradition strictement foraine. Ce n'est donc pas ici la récréation qui devient attraction, mais l'inverse. Après quelques ajustements, les classiques baraques de tir ou de course pouvaient ainsi se transformer en « jeux photographiques forains<sup>47</sup> », comme les désigne la presse spécialisée de l'époque. Bien qu'ingénieuses et fascinantes, ces dernières attractions (courses et tirs photographiques) étaient beaucoup moins répandues que les décors peints. Elles sont, de surcroît, encore plus mal documentées et affectent, par conséquent, assez peu la suite de l'analyse<sup>48</sup>.



- 10 Il semble que le renouvellement de la photographie foraine ait été particulièrement bien apprécié par le public. Il est assez aisé de comprendre pourquoi. Pour ceux qui s'y prêtent, le plus souvent entre amis, la photographie foraine est avant tout un amusement : d'abord lors de la prise de vue, puis ensuite, dans le temps du souvenir, en regardant l'image. Mais il serait naïf de penser qu'elle n'est que cela. Celui qui introduit tout ou partie de son corps dans le décor se glisse aussi, un peu, dans une autre peau. La baraque du photographe offre l'occasion de s'essayer dans des situations inédites, de changer d'habits ou d'allure, sans changer de visage. « C'est ici le temple des "vies imaginaires", écrit Pierre Mac Orlan. Chacun retrouve son désir secret que le photographe bienveillant révèle à ceux qui cherchent dans les images de la pensée une situation plus conforme à leurs espoirs. Le couple placide vit au-dessus des villes surpeuplées son rêve de gloire et de massacre. Le bon monsieur aux cheveux ondulés confronte sa douceur apparente aux cris de la foule et à la blanche lumière du ring où tous les applaudissements éclatent comme des artères ou claquent comme des os. Nous allons tous, avec plus ou moins de goût, chez le photographe de notre choix. Il nous pare de ce que nous ne confions même pas à notre miroir<sup>49</sup>. » Jean Sagne note également que « le fond peint joue comme écran, lieu de projection<sup>50</sup> ». Si le décor du photographe forain apparaît, en effet, comme un « lieu de projection », il est aussi un espace de valorisation sociale. Car, tirée sur carte postale, la photographie foraine est faite pour être expédiée. Elle semble toujours dire « m'as-tu-vu ? » à son destinataire. La description du photographe de la foire du Trône, que propose Jean-Gérard Fleury en 1929, en rend parfaitement compte : « En avion, en paquebot, sur la croisette de Cannes ou la promenade des Anglais, à Nice, sur l'esplanade des Invalides, au sommet de la tour Eiffel, faites-vous photographe, messieurs, faites-vous photographe... avec vos dames... Nice, Paris, Cannes... Vous n'avez jamais tant voyagé : c'est la baraque du photographe qui pour six francs la douzaine, vous prend survolant la tour Eiffel, tel Lindbergh au lendemain de son raid transatlantique, ou sur la Côte d'Azur, tel un insulaire fortuné<sup>51</sup>. » Ainsi, le choix de ce que représente le décor n'est-il jamais anodin. Les moyens de locomotion, particulièrement courants, apparaissent comme des signes extérieurs de richesse ou d'aventures. Ils n'offrent pas au client l'illusion du voyage, mais l'illusion qu'il est un voyageur. Il ne faut pas non plus négliger l'hypothèse que certains de ces aviateurs ou automobilistes d'occasion aient pensé pouvoir leurrer – dans un premier temps tout du moins – ceux à qui ils envoyaient leur image. C'est, en tout cas, ce que laissent accroire certains textes consignés au dos de ces portraits forains. En septembre 1913, un militaire, en garnison à Coëtquidan, écrit ainsi à sa famille : « Dans mes petites aventures, il est arrivé que j'ai fait un petit voyage en aéroplane c'est épatant vous savez il ne s'agit que de ne pas avoir la frousse. J'ai même été sur la Mayenne et j'aurais été jusque sur Meslay mais le vent étant plutôt contraire nous sommes rentrés et comme par hasard un photographe se trouvant là nous a pris en atterrissant<sup>52</sup>. » Dans plusieurs autres exemples, l'ambiguïté du correspondant laisse à penser qu'il ne lui aurait, en effet, pas déplu que son destinataire l'imagine sillonnant les routes, les mers ou les airs.
- 11 Espace d'amusement, de projection autant que de valorisation, il n'en fallait guère plus pour que la photographie foraine fasse à nouveau recette. Et, à partir des années 1920, la réputation des photographes forains semble, en effet, s'améliorer. Même si la qualité des portraits laisse encore à désirer, les critiques, à l'égard de la corporation, sont désormais plus rares. Elles cèdent la place, dans la presse ou dans la littérature, à une évocation pittoresque du dépaysement instantané offert par la photographie foraine. Il n'est plus

guère question de racolage. C'est là le signe de la meilleure santé de la profession que confirme, par ailleurs, la longévité d'une pratique qui perdure jusqu'à la fin du xx<sup>e</sup> siècle. L'adoption des techniques récréatives par les photographes forains leur aura en somme permis de sortir de la crise du portrait du tournant du siècle. En termes commerciaux, elle leur aura de surcroît fourni l'occasion de repositionner leur offre par rapport à celle de leurs concurrents sédentaires. À l'exception des ateliers situés dans les villes de garnison où les lieux touristiques (bords de mer, stations thermales, tour Eiffel, etc.), la plupart des studios fixes qui, au tournant du siècle, s'étaient occasionnellement essayés aux procédés récréatifs revinrent à une pratique du portrait d'identité où dominait la volonté de ressemblance. Au cours du xx<sup>e</sup> siècle, le portrait récréatif s'impose donc, dans le champ de la photographie professionnelle, comme la marque de fabrique des opérateurs forains. Dans leurs baraques, on ne se soucie guère de saisir l'air de famille. C'est bien la fantaisie qui prime. Les enseignes du xix<sup>e</sup> siècle qui promettaient une « ressemblance garantie » ont été remplacées par la promesse d'une « photographie caricature », « humoristique », ou « comique ». Ces portraits en pied... de nez sont d'ailleurs beaucoup plus conformes à l'esprit de la fête foraine, espace de farces et d'illusions, « terrain d'élection du jeu », selon Roger Caillois<sup>53</sup>. L'introduction du modèle récréatif dans la photographie foraine lui aura, en somme, permis de mieux s'armer contre la concurrence, il lui aura surtout offert l'opportunité de trouver sa véritable identité ludique.

## NOTES

1. Georges PEREC, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978, p. 200.
2. Cf. Michel BUTOR, *L'Emploi du temps*, Paris, Minuit, 1956, p. 136, 174, 176-177, 179, 181, 183, 184, 190, 345. Ces attractions foraines sont également évoquées par Raymond Queneau dans *Pierrot mon ami*, Paris Gallimard, 1942, p. 25.
3. Cf. Paul MORAND, "Foire à la Floride" [1924], *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1973, p. 36 ; Pierre MAC ORLAN, "Le photographe", *Boutiques de la foire*, Paris, M. Seheur, 1926, n. p. ; Jean COCTEAU, *Orphée*, Paris, Stock, 1927, p. 17.
4. Maxime ALEXANDRE, *Mémoires d'un surréaliste*, Paris, La Jeune Parque, 1968, p. 178.
5. Il faut cependant signaler le chapitre du livre de Christiane PY et de Cécile FERENCZI ("Les marchands de portraits", *La Fête foraine d'autrefois. Les années 1900*, Lyon, La Manufacture, 1987, p. 252-260), l'article de Hervé JÉZÉQUEL ("La photographie dans la fête foraine", *Ethnologie française*, 1995/4, p. 687-695), ainsi que la maîtrise de Florine CHARPIN (*Photographie et fête foraine [1839-1914]. Espace de représentation, espace de production, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art*, Paris, Université de Paris I, 1998) qui constitue à ce jour le travail le plus complet sur la question. Je suis redevable à ces auteurs de quelques-unes des informations ou des hypothèses qui figurent dans le présent essai.
6. Cf. Alain LANAVÈRE, *Fête foraine*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1995 ; Martine JAOUËL, Jacqueline CHRISTOPHE, H. JÉZÉQUEL, "Photos foraines, 1900-1960", *Le Petit Journal des grandes expositions*, n°273, oct.-janv. 1996.

7. Significativement, le fonds Tristan Rémy de la préfecture de police de Paris, ou celui des actualités anciennes (séries 89, 102 et 104) de la Bibliothèque historique de la ville de Paris, qui réunissent diverses coupures de la presse généraliste sur les fêtes foraines, ne contiennent pas d'articles spécifiquement consacrés à la photographie dans l'espace forain. Des sondages approfondis dans une douzaine de périodiques forains (*L'Actualité foraine*, *L'Activité foraine de Toulouse et du Sud-Ouest*, *Forain-Foraine*, *Le Forain unitaire*, *L'Industriel forain*, *L'Intermédiaire forain*, *L'Intermédiaire des forains et des exploitants de cinématographes*, *Le Journal des forains*, *Le Marchand forain*, *Le Monde forain*, *Paris-forain*, *Le Syndicaliste forain*, *La Voix foraine*) ne m'ont pas non plus permis de localiser des articles sur la photographie foraine.

8. Un dépouillement systématique de près de 200 titres de périodiques photographiques parus entre 1870 et 1914 ne m'a permis de trouver que deux articles sur la photographie foraine (A. M AHLINGER, "Le photographe ambulant", *Photo Pêle-mêle*, n°156, 23 juin 1906, p. 198-199 ; William A. EVERARD, "La photographie foraine", *Photo-Revue*, 19 juillet 1908, p. 20-21). Pour la période de l'entre-deux guerres, le dépouillement de la *Photo-Revue* m'a permis de localiser trois articles sur le sujet (J. R., "La photographie foraine", *Photo-Revue*, n° 11, 1er juin 1919, p. 81-82 ; C. F., "Appareil pour la photographie foraine", *Photo-Revue* (supplément), n° 18, 15 sept. 1927, p. 3-4 ; Jérôme TAXARD, "Le 'photographe ambulant'", *Photo-Revue*, n° 20, 15 octobre 1937, p. 315-317), tandis que de 1919 à 1929, *Le Photographe*, la revue technique des professionnels, ne publie rien sur le sujet.

9. Les Archives municipales de Neuilly-sur-Seine, où avait lieu la fameuse fête à "Neu-Neu", sont représentatives de ce type de documentation.

10. Sur le ferrotipe, voir F. CHARPIN, *op. cit.* en note 5, t. 1, p. 82-101 ; *Les Ferrotypes, collection musée Niépce*, Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore-Niépce, 1994 ; *La Ferrotipia. L'età del ferro nella fotografia*, Turin, Fondazione italiana per la fotografia, 1997.

11. Je me suis essentiellement basé pour cette étude sur deux collections privées parisiennes conservant chacune près de 500 photographies foraines.

12. LA GAVINIE, "Chronique", *La Lumière*, n° 31, 1<sup>er</sup> août 1857, p. 123.

13. Ernest LACAN, "Les saltimbanques de la photographie", *La Lumière*, n°20, 15 mai 1858, p. 77.

14. LA GAVINIE, "Chronique", *La Lumière*, n° 28, 10 juillet 1858, p. 111.

15. Ces informations proviennent des registres d'inscription de la fête de Neuilly-sur-Seine. Ils sont cités par F. CHARPIN, *op. cit.* en note 5, t. 2, p. 115-127.

16. Alphonse ALLAIS, "Le mariage manqué", *À l'œil*, Paris, Librio, 1994, p. 114 : « Nous entrâmes chez un photographe forain, qui nous livra en quelques minutes un pur chef-d'œuvre de ressemblance sur tôle, encadré richement, le tout pour 1 franc 75. »

17. E. LACAN, "Les saltimbanques de la photographie", art. cit. en note 13, p. 77.

18. Cf. Audrey E. LINKMAN, "The Itinerant Photographer in Britain, 1850-1880", *History of Photography*, vol. 14, n° 1, janvier-mars 1990, p. 49-68.

19. Cf. "Looking back", *The Photographic News*, vol. 23, n° 1, 108, 28 nov. 1879, p. 568-569, cit. in A. E. LINKMAN, art. cit. en note 18, p. 60.

20. WILLY (pseudonyme de Henry Gauthier-Villars), "Préface", in Henry GAUTHIER-VILLARS, *Manuel de ferrotipie*, Paris, Gauthier-Villars, 1891, p. V.

21. Lettre de Mme Coquinet à la municipalité de Neuilly-sur-Seine, citée sans référence par C. PY, C. FERENCZI, art. cit. en note 5, p. 255. Malgré mes recherches aux Archives municipales de Neuilly-sur-Seine, il ne m'a pas été possible de retrouver ce document.

22. Jean COPAIN, "La vie foraine", *Le Figaro illustré*, novembre 1897, p. 98.

23. Cf. F. CHARPIN, *op. cit.* en note 5, t. 2, p. 115-124.

24. ROUSSELET et al., "Fête communale de 1887. Procès-verbaux des réunions de la commission", Archives municipales de Neuilly-sur-Seine, boîte 661 V, n. p. [p. 3].

25. "Lettre-circulaire du préfet de police à Monsieur le commissaire de police du quartier de la Roquette", Paris, le 19 avril 1890, n. p., Archives de la préfecture de police, recueil de documents sur les cirques, les foires et les fêtes foraines réunis par Tristan Rémy, dossier DB 202.
26. Anon., "Ordonnance concernant les fêtes foraines", *Bulletin municipal officiel de la ville de Paris*, n°184, vendredi 9 août 1929, p. 3833.
27. "Lettre-circulaire du préfet de police à Monsieur le commissaire de police du quartier de la Roquette", Paris, le 24 mars 1893, p. 5, Archives de la préfecture de police, recueil de documents sur les cirques, les foires et les fêtes foraines réunis par Tristan Rémy, dossier DB 202.
28. Anon., "Faits divers", *Le Moniteur de la photographie*, 1886, p. 181.
29. L. STAINIER, "Amateurs et professionnels", *La Photographie*, 1899, p. 172.
30. Charles GRAVIER, "Les professionnels et les amateurs photographes", *Le Moniteur de la photographie*, 1908, p. 67.
31. *Ibid.*, p. 70.
32. Jean SAGNE, *L'Atelier du photographe (1840-1940)*, Paris, Presses de la Renaissance, 1984, p. 225.
33. Cf. Clément CHÉROUX, *Une généalogie des formes récréatives en photographie, 1890-1940* (thèse de doctorat), Paris, Université de Paris I, 2004.
34. Albert BERGERET, Félix DROUIN, *Les Récréations photographiques*, Paris, Charles Mendel, 1891 [2<sup>e</sup> éd.], p. 1.
35. Certains forains continuèrent cependant à réaliser les traditionnels portraits d'identité. Des photographies représentant les devantures des baraques de photographie sur lesquelles étaient exposés les produits proposés à la vente montrent de surcroît que nombre d'entre elles offraient à la fois des portraits traditionnels et des portraits d'identité. Rien ne permet cependant de mesurer la proportion entre ces deux types de production.
36. Une publicité pour les établissements Raaco publiée dans *Photo-Revue* (supplément), n° 15, 15 août 1924, cahier publicitaire n. p., ou dans *Le Photographe*, n° 130, 20 septembre 1924, p. X du deuxième cahier publicitaire, propose des fonds (avec avion, ou « suivant le désir du client ») pour les photographes forains.
37. Je remercie François Cheval, le conservateur du musée Nicéphore-Niépce de Chalon-sur-Saône, d'avoir attiré mon attention sur cette appellation. L'équivalent anglais « Poke your head » était également employé par les photographes forains outre-Manche.
38. Informations consignées au dos d'un portrait forain, tiré sur une carte postale photographique et conservé dans une collection privée parisienne.
39. P. MORAND, "Foire à la Floride", *op. cit.* en note 3, p. 36.
40. Une très bonne description de cette procédure est donnée dans C. F., "Appareil pour la photographie foraine", art. cit. en note 8. La collection Zilmo de Freitas conservée au musée Nicéphore-Niépce offre également plusieurs reportages (photographiques ou audiovisuels) sur la manière d'opérer des photographes ambulants qui employaient exactement la même technique.
41. Sur cette utilisation de cartes postales photographiques par les forains, voir Albert THINLOT, "Carte-photo artisanale", *Le Cartophile, bulletin du cercle français des collectionneurs de cartes postales*, n° 75, décembre 1984, n. p.
42. Informations consignées au dos de deux portraits forains tirés sur carte postale photographique et conservés dans une collection privée parisienne.
43. La plus ancienne épreuve datée retrouvée porte l'inscription « 1926 » dans l'image même. La première demande d'inscription d'un tir photographique à la fête de Neuilly-sur-Seine date de 1925.
44. Walter BENJAMIN, "Jouets", *Sens unique* (traduit de l'allemand par Jean Lacoste), Paris, coll. "10/18", 1978, p. 162-163.
45. Zeev GOURARIER, *Il était une fois la fête foraine*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995, p. 160.

46. Il existe un portrait d'André Breton réalisé de la sorte.
47. Publiée dans *Paris-Forain* en 1927 et 1928, une publicité pour les Ateliers et laboratoires Magnésium offre par exemple des brevets et des licences pour des « jeux photographiques forains » et propose l'étude et l'exécution « de tous jeux concernant la photo ».
48. Je n'aborde pas ici la « multiphotographie », un autre type de portrait fantaisiste dérivé des récréations d'amateurs, et qui consistait à disposer le sujet devant deux miroirs formant un angle d'environ 60° afin d'obtenir son image en cinq exemplaires. S'il est avéré que plusieurs photographes sédentaires, à Paris ou à Marseille, réalisaient de tels portraits dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, rien ne me permet aujourd'hui d'affirmer avec certitude que des opérateurs forains aient eu recours à ce genre d'attractions photographiques.
49. P. MAC ORLAN, "Le photographe", *Boutiques de la foire*, Paris, M. Seheur, 1926, n. p. L'évocation des « vies imaginaires » est une référence au livre de Marcel SCHWOB (*Vies imaginaires*, Paris, Charpentier, Fasquelle, 1896). Le texte de Mac Orlan a été réédité en 1990 avec les photographies de Marcel Bovis. Cf. M. BOVIS, P. MAC ORLAN, *Fêtes foraines*, Paris, Hoëbecke, 1990.
50. J. SAGNE, *op. cit.* en note 32, p. 226.
51. Jean-Gérard FLEURY, "À la fête du Trône. Royaume des forains", *L'Ami du peuple*, n° 150, 3 avril 1929, éd. du soir, p. 4.
52. Texte manuscrit consigné au dos d'un portrait forain, tiré sur une carte postale photographique et conservé dans une collection privée parisienne.
53. Cf. Roger CAILLOIS, "La fête foraine", *Les Jeux et les Hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1967, p. 259-265 ; *id.* (dir.), "La fête foraine", *Jeux et Sports*, Paris, Gallimard, 1967, p. 711-716.