

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

53 | 2007
Emile Cohl

Une esthétique du bricolage : la caricature d'Émile Cohl face aux beaux-arts

Tricks of the trade: the caricatures of Émile Cohl confront the Fine Arts

Philippe Kaenel



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/2293>

DOI : 10.4000/1895.2293

ISBN : 978-2-8218-0997-0

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2007

Pagination : 58-85

ISBN : 978-2-913758-54-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Philippe Kaenel, « Une esthétique du bricolage : la caricature d'Émile Cohl face aux beaux-arts », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 53 | 2007, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/2293> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.2293>

Une esthétique du bricolage : la caricature d'Émile Cohl face aux beaux-arts

par Philippe Kaenel

1895 /
n° 53
décembre
2007

Filiations : de Nadar à Gill et à Cohl

58

L'œuvre graphique d'Émile Cohl, faite de filiations mais aussi d'expérimentations, en dit long sur la pratique de la caricature dans la seconde moitié du XIX^e siècle, véritable plateforme professionnelle et *melting pot* esthétique, à la croisée des pratiques littéraires, éditoriales et artistiques. Son œuvre caricaturale repose sur un ensemble de citations franchement revendiquées par un artiste qui a conçu sa carrière comme une sorte d'hommage à un mentor et modèle, André Gill, devenu très vite une sorte de second père. Ironie du sort puisque ce dernier est l'enfant naturel d'une couturière et d'un noble, d'où son nom : Louis-Alexandre Gosset de Guines.

La carrière de Gill exemplifie les relations spécifiques entretenues par la caricature avec les beaux-arts, tant d'un point de vue visuel que professionnel. Engagé comme dessinateur de plans chez un architecte, André Cheviron, le jeune Gosset de Guines laisse tant vagabonder sa plume qu'il s'attire les sympathies de son employeur¹. Ce dernier l'engage pour réaliser

¹ Selon les informations, romancées mais fiables sur le fond, de Jules Valmy-Baysse dans la monographie qui s'intitule justement : *le Roman d'un caricaturiste : André Gill*, Paris, 1927, rééditée aux Éditions du Félin en 1991. L'auteur s'inspire entre autres d'Armand Lods et Véga, *André Gill. Sa vie. Bibliographie de ses œuvres*, Paris, Léon Vanier, 1887 et d'André Gill, *Vingt années de Paris*, Paris, 1883. Voir également : Charles Fontane, *Un maître de la caricature, And. Gill, 1840-1885...* préface de C. Léandre, lettre d'Émile Cohl, Paris, Éditions de l'Ibis, [1927]. Et tout dernièrement, André Gill, *Correspondance et mémoires d'un caricaturiste 1840-1885*, édition et présentation de Bertrand Tillier, Seysell, Champ Vallon, 2006. *Chargez ! : le Second Empire et les débuts de la Troisième République par un maître de la caricature : André Gill ; présentation et commentaires par Raymonde Branger et Alain Pelizzo*, Paris, le Chemin vert, 1981. .../...

un album de fantaisie, l'*Histoire du sire de Franc-Boisy*. Il vaut la peine de s'arrêter un instant sur cet épisode, qui a joué un rôle déterminant dans l'histoire des arts graphiques au XIX^e siècle. L'album caractérise un genre et un format (oblong) qui, au cours du XIX^e siècle, a fonctionné comme relais entre un type de récréation privée et une pratique publique et professionnelle². Rodolphe Töpffer (1799-1846) apparaît comme le père fondateur des usages semi-privés de l'album satirique qui devient, autour de 1830, le support de ses premières « histoires en estampes » d'abord dessinées à l'attention de ses proches, puis auto-graphiées, c'est-à-dire décalquées sur une pierre lithographique pour une diffusion plus large. C'est avec, en main, des albums racontant des histoires d'animaux à la manière de J.-J. Grandville (1803-1847) ou des figures parodiques de la mythologie antique que Gustave Doré (1832-1883) frappe à la porte de l'éditeur de *la Caricature* et du *Charivari*, Charles Philipon. Gill suit cette même voie lorsqu'il rend visite à Nadar, figure centrale de deux autres périodiques satiriques de Philipon, la *Revue comique à l'usage des gens sérieux* et du *Journal pour rire* (1849). Nadar est l'un des relais essentiels de la mode des « histoires en estampes » lancée par Töpffer et que renouvelleront Émile Cohl et ses homologues. Non seulement Nadar l'engage, mais il l'adoube en lui donnant un pseudonyme, Gill, et l'identité professionnelle qui en résulte : une identité souvent problématique. Des générations d'artistes en herbe, depuis la monarchie de Juillet, ont en effet vécu sous le régime de l'indétermination professionnelle qui s'est déclinée sur le mode de la misère économique et qui s'est donné les cafés pour lieu de sociabilité³. Sur cette scène sociale, Gill trouve un engagement au journal *le Hanneton : journal des toqués*, puis au mensuel qui fait sa célébrité, *la Lune*, mise sur orbite en 1865. Mais dès 1873, il tente de se reconverter dans d'autres secteurs que la caricature. Il se tourne alors vers l'illustration romanesque, puis, porté suivant ses prédispositions à la versification, compose des pièces de théâtre versifiées qui ne rencontrent pas

... Sur la caricature sous le Second Empire et la III^e République, voir notamment : Bertrand Tillier, *la Caricature en France de 1789 à 2000*, Paris, les Éditions de l'Amateur, 2005 et du même : *la République : la caricature politique en France, 1870-1914*, Paris, CNRS, 1997, et les classiques : Jacques Lethève, *la Caricature sous la III^e République*, Paris, Armand Colin, 1986 ; Philippe Jones, *la Presse satirique illustrée entre 1860 et 1890*, Paris, Institut français de Presse, 1956 ; Philippe Roberts-Jones, *De Daumier à Lautrec. Essai sur l'histoire de la caricature française entre 1860 et 1890*, Paris, Les Beaux-Arts, 1960.

² Ségolène Le Men, « Le romantisme et l'invention de l'album pour enfants », *le Livre d'enfance et de jeunesse en France*, Jean Glénisson et Ségolène Le Men (dir.), Bordeaux, Société des bibliophiles de Guyenne, 1994, pp. 145-175.

³ Sur les cafés et cabarets comme ferments de la vie artistique sous la III^e République, voir : Noël Richard, *À l'aube du symbolisme. Hydropathes, fumistes et décadents*, Paris, Librairie Nizet, 1961 ; Jerrold Seigel, *Paris bohème. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise 1830-1930*, Paris, NRF, 1991, p. 207 sq. ; Philip Dennis Cate (dir.), *The Graphic arts and the French Society, 1871-1914*, USA, Rutgers University Press, 1988 ; Lionel Richard, *Cabaret, cabarets. Origines et décadences*, Paris, Plon, 1991 ; Mariel Oberthür, *le Chat Noir 1881-1897*, Paris, RMN, 1992 ; David Kunzle, *The History of the Comic Strip: the Nineteenth Century*, Berkeley, Los Angeles/Oxford, University of California Press, 1990 (les chapitres 8 et 9).



Émile Cohl, « La rédaction politique du journal des abrutis », *la Nouvelle Lune*, 17 janvier 1880

le succès escompté. Certes, les peintures qu'il présente au Salon (des portraits et des scènes de genre traité de manière naturaliste) ne passent pas totalement inaperçues⁴. Il lui vient alors l'idée de réaliser un grand panorama réunissant toutes les célébrités de l'époque. Son mentor, Nadar, avait eu ce même projet en 1852 en entreprenant le *Panthéon Nadar*, vaste lithographie achevée deux ans plus tard qui rassemblait deux cent cinquante personnalités disposées en cortège⁵. Mais alors que cette opération a permis à Nadar d'accroître sa notoriété et d'assurer sa reconversion dans le domaine du portrait photographique, l'entreprise de Gill se solde par un cuisant échec. L'entreprise était assurément risquée puis qu'il s'agissait d'un vaste panorama peint de vingt-cinq mètres que Gill qualifiait de « diorama⁶ ». Dans une lettre au président de la République, Jules Grévy, Gill déclarait résumer ainsi quinze ans de carrière consacrée à la « physionomie contemporaine ». Ce « tableau de notre siècle », ce « gigantesque portrait national de famille » prendrait pour décor la place de la Concorde et serait accessible, selon le dispositif coutumier du panorama, « par un escalier ménagé dans un simulacre d'obélisque »⁷. La tentative de reconversion du caricaturiste portraitiste en portraitiste panoramique s'inscrivait pourtant dans une certaine logique stratégique à une époque où la caricature républicaine était en crise : « L'œuvre de satire crayonnée que j'ai poursuivie dans les temps difficiles n'a plus, grâce à vous, de raison d'être, j'ai cherché dans une conception pittoresque et pacifique, à résumer, à utiliser les observations qui résultent, pour moi, d'un travail de quinze années, toujours sur la physionomie contemporaine », note-t-il à l'attention du président⁸. Une telle entreprise pouvait trouver sa justification à une époque où les panoramas se multiplient avec profit (Gill, désargenté chronique, voulait se garantir une rente pour l'avenir), et dans des années où la République fran-

⁴ Comme tant d'autres dessinateurs désireux de sortir de leur condition et de briguer les honneurs du grand art, Gill encore jeune était entré comme élève dans l'atelier du peintre Jean-Baptiste Leloir. Pour une histoire sociale des arts graphiques au XIX^e siècle, voir Philippe Kaenel, *le Métier d'illustrateur 1830-1880*. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré, Genève, Droz, 2004.

⁵ Nadar. *Caricatures et photographies*, Paris, Maison de Balzac, 1990.

⁶ Selon la lettre à Félicien Champsaur citée dans Jules Valmy-Baysse, *le Roman d'un caricaturiste*, op. cit., p. 201.

⁷ Lettre, peut-être non envoyée, à Jules Grévy citée dans Jules Valmy-Baysse, *ibid.*, pp. 204-205.

⁸ *Ibid.*



Émile Cohl, portrait d'André Gill, couverture de *la Nouvelle Lune*, mai 1885

çaise multiplie les commandes de sculptures ou de peintures monumentales pour asseoir son identité dans l'espace public⁹. L'échec de ce qui devait couronner la carrière artistique et financière de Gill a sans nul doute contribué à conduire l'artiste à l'asile d'aliénés de Charenton en 1881, quatre ans avant sa mort, le 1^{er} mai 1885.

Émile Cohl accompagne fidèlement son mentor et modèle durant les dernières années de sa vie. Animé d'un piété filiale, il sort son maître en ville et monte une exposition de son œuvre à la galerie Vivienne qui générera des dettes que Cohl va mettre des années à éponger. Il organise encore la mise en scène de pièces de théâtre rédigées par son père spirituel, publie les écrits et mémoires de

ce dernier (*Vingt Années de Paris* en 1883), jusqu'au jour où il trace sobrement le profil émacié de Gill sur son lit de mort. En mai 1885, ce dessin fera la une de *la Nouvelle Lune* qui le place dans un cadre noir, transformant de fait le journal en un faire-part mortuaire illustré. L'encadrement noir pourrait évoquer aussi bien une image de lanterne magique qu'une sorte de tableau sur lequel est déposé un voile noir. Une gerbe de palmes appuie la dimension martyrologique du décès de Gill tandis qu'une couronne sur laquelle on lit : « au maître / à l'ami », ornée d'une plume et d'un crayon, réunit les attributs traditionnels de l'écrivain et du dessinateur. Plusieurs autres documents attestent la relation admirative, « en miroir », de l'élève face au maître, du fils au père spirituel. *La Nouvelle Lune* du 4 mars 1883 reproduit trois croquis de Gill représentant Cohl et transmis par ce dernier, à la manière de fac-similé collés sur une planche : un dispositif qui renvoie au genre du *quodlibet*. Une photographie prise à Paris en 1884 les montre tous deux attablés, Cohl regardant avec intensité et compassion Gill qui, lui, fixe l'appareil photographique. Peu après, un dessin d'Uzès, alias J. Lemot, dépeint Cohl en thuriféraire, agenouillé aux pieds de la figure nimbée de Gill (*le Courrier français*, 12 septembre 1885) tandis que le portrait de Cohl paru dans *les Hommes d'aujourd'hui* (n° 288, 1886) le figure entourant avec affection de son bras droit le buste de son maître. Dans les années 1880, et surtout après le décès de son mentor, Cohl

⁹ Voir notamment *le Triomphe des mairies. Grands décors républicains à Paris 1870-1914*, Paris, Musée du Petit Palais, 1986. *Le Panorama du siècle* d'Henri Gervex, réalisé avec Alfred Stevens en 1889 pour le nouveau palais du Champ de Mars, s'associe à la même vague artistique et idéologique.

assume donc aux yeux de ses contemporains une sorte de succession symbolique. Pourtant, loin de se limiter au rôle d'héritier, il va utiliser ce capital graphique pour le placer dans de nouveaux secteurs d'activité.

Lorsqu'il pénètre dans l'atelier d'André Gill en 1878¹⁰, le jeune Émile Eugène Jean Louis Courtet vient de quitter un emploi de courtier d'assurance, après divers séjours chez un philatéliste, à l'armée et chez un bijoutier lors de son apprentissage. Il connaissait l'œuvre du célèbre caricaturiste de *la Lune* de longue date, car il copiait ses dessins depuis 1867. En effet, Cohl appartient depuis son plus jeune âge à l'espèce des dessinateurs compulsifs, rétifs à une formation artistique traditionnelle, qui entrent volontiers dans le métier par la petite porte des journaux illustrés. Dès 1870, Émile Courtet adresse ses premiers dessins au journal *la Charge*, dirigé par Alfred Le Petit qui publie cette critique en guise de réponse dans le numéro du 16 juillet : « M. Courtet. Vos croquis ne sont pas assez indiqués¹¹ ». A dix-neuf ans, avec le soutien de son père, il décide alors de fonder un journal satirique, le *Ba-ta-clan*, qui ne verra jamais le jour, comme le projet suivant d'ailleurs, baptisé *l'Indiscret*. Le jeune homme décide alors de prendre un pseudonyme, « Chicot », qu'il abandonne aussitôt en février 1878 : « je deviens Cohl », écrit-il dans ses notes manuscrites.

Tout change pour lui en 1879, année de la mort de Daumier. Sa première grande caricature (un portrait charge de Napoléon III en clochard portant un écriteau avec le calembour « Aveugle par Ac-Sedan »), paraît dans *le Carillon* du 11 octobre 1879 grâce au soutien de Gill qui l'avait averti des difficultés du métier en évoquant « les découragements du début, les démarches vaines, les déboires et les écœurements de la vie d'artiste¹² ». Grâce à son mentor, Cohl fréquente à cette époque le club des Hydropathes formé de jeunes littérateurs, musiciens et artistes qui se réunissent au café de la Rive gauche. En automne 1879, il devient le secrétaire du journal *les Hydropathes*, soit un an après la fondation de ce cercle qui, tout en rappelant la bohème artistique de la génération antérieure par son esprit de révolte et de dérision, s'en distingue en pratiquant l'autopromotion de manière active. Dès cette date, Cohl se retrouve lancé dans la carrière qu'il désirait tant, mais dont les revenus n'en demeurent pas moins aléatoires (il doit déménager dix fois entre 1878 et 1890). Après la scission des Hydropathes, Cohl se range du côté du fondateur dudit club, Émile Goudeau, et le suit sur la rive droite, peu avant qu'il ne crée le cabaret du Chat noir avec Rodolphe Salis et Jules Jouy, en décembre 1881. Inspiré par l'exemple de Nadar, de Carjat et de tant

¹⁰ Tel est le récit « officiel ». Ses notes autobiographiques indiquent pourtant de manière laconique en 1876 : « vois Gill »...

¹¹ Selon la biographie dactylographiée conservée dans les archives Émile Cohl, œuvre de son fils.
¹² *Ibid.*

d'autres, Cohl tente de se reconvertir à la photographie en 1884, sans succès toutefois. Parallèlement, il multiplie les dessins dans la presse. En fait, il est peu d'illustrés auxquels il n'ait pas collaboré. Leur liste mérite d'être déroulée (dans le désordre) pour donner une idée de la « surface » du caricaturiste. Cohl a contribué aux périodiques suivants : *le Journal amusant*, *le Courrier français*, *le Chat noir*, *le Rire*, *la Caricature*, *le Carillon*, *le Sifflet*, *l'Hydropathe*, *Tout-Paris*, *la Presse parisienne*, *la Nouvelle Lune*, *la Petite Gironde illustrée*, *le Petit Marseillais illustré*, *Lyon républicain illustré*, *le Masque*, *l'Esprit gaulois*, *le Pavé*, *l'Indiscret*, *le Courrier des Gaules*, *le Grelot*, *la Chronique parisienne*, *le Polichinelle* (Bordeaux), *le Fouet social*, *le Soleil du dimanche*, *Gavroche*, *la Lanterne de Boquillon*, *la Libre Parole illustrée*, *l'Écho du Var*, *le Nord illustré*, *le Piloni*, *l'Écho du Nord illustré*, *la Dépêche de Toulouse illustrée*, *l'Image pour rire*, *Polichinelle*, *la Jeunesse amusante*, *le Petit Journal de la jeunesse*, *la Vache enragée*, *Jean qui rit*, *la Bonne Humeur*. À cette liste s'ajoutent les grands quotidiens (*le Petit Journal*, *le Petit Parisien*, *l'Écho de Paris*, *le Journal*, *le Voltaire*, *l'Événement*, *le Gaulois*, *l'Intransigeant*, *la Libre Parole*, *le Parti national*, *la Petite Presse*, *le Charivari*, *l'Estafette*) ; les magazines et almanachs (*le Magasin pittoresque*, *Lectures pour tous*, *Lectures modernes*, *Je Sais tout*, *Personnalités contemporaines*, *les Hommes d'aujourd'hui*, *le Livre du Soldat*, *Almanach Hachette*, *Almanach du drapeau*, *Almanach Gil Blas*, *les Chambres comiques*, *Nos loisirs*, *le Journal des voyages*, *Almanach Vermont*) ; les grands illustrés (*l'Illustration*, *le Monde illustré*, *l'Univers illustré*, *Figaro illustré*, *l'Illustré national*, *le Grand Illustré*, *le Petit Journal illustré*) ; les journaux anglais comme *Pick-me-Up*, *Dawn of the Day*, *Scraps*, *Funny Cuts*, *Judy*, *St. James Budget*, *Weekly Budget*, *Cassell Saturday Journal*, *Chums*, *Larks*, *Cassel Magazine*, *Childs Pictorial*, *Christian Knowledge* ; sans compter les journaux de théâtre (*Comœdia*, *Musica*, *Paris qui chante*, *Cadeau Programme*, *le Boudoir*, *la Scène illustrée*) ; les organes consacrés au cinéma (*Ciné journal*, *Journal du Ciné-Club*, *Ciné Tribune*, *Ciné Magazine*, *Éclair-Journal*) ou encore les périodiques sportifs comme *le Vélo*, *le Vélo illustré*, *le Cycle*, *l'Auto vélo*, *la Trompe*, *la Vie au grand air...* Dans la liste manuscrite qu'il dresse de ces journaux¹³, Cohl rajoute cet avertissement qui laisse songeur : « Ces listes, Recto & Verso, donnent tous les titres des journaux auxquels j'ai collaboré dont je me rappelle. Il y en a beaucoup plus que ça ! » Une telle abondance et une telle dissémination semblent défier toute velléité de synthèse. Un certain nombre de remarques générales s'imposent toutefois autour de ce corpus aux contours insaisissables.

En premier lieu, le Cohl des débuts suit les traces du dernier Gill. Les dessins du *Carillon* ou ceux de *la Nouvelle Lune*, dès 1880, s'inscrivent dans le genre du portrait charge et plus

13 Cette liste reprend celle que Cohl donne lui-même dans une page manuscrite de ses archives.

particulièrement dans le genre des « grosses têtes » établi dès les années 1830, notamment sous l'impulsion des portraits charges de Daumier parus dans *la Caricature*, puis des statuettes du *Museum Dantanorama* (1836), reproduites dans le *Musée Dantan, galerie des charges et croquis des célébrités de l'époque* (1838-1839), assorties d'un attirail d'attributs signalant de manière ludique l'identité socioprofessionnelle des individus. Le genre connaît une fortune ininterrompue et même envahissante depuis les années 1860, ce dont se plaint *le Paris-Caprice* en avril 1868 : « Depuis tantôt trois ans qu'il y a des journaux à grosses figures, ce sont invariablement les mêmes. Tout artiste commence sa galerie par la tête africaine d'Alexandre Dumas père. En avons-nous vu de ces portraits de l'auteur d'Anthony ! Après cela vient la binette de M. Thiers¹⁴... » Dans son éloge de Gill paru dans *la Nouvelle Lune* (15 décembre 1883), Cohl s'empresse de relever : « Au lieu de s'en tenir aux vieux procédés : les grosses têtes sur des petits corps, l'enlaidissement systématique du sujet, le dessin altéré et contrefait, Gill s'applique, au contraire, à rendre au moyen du dessin le plus pur, le plus large, la physionomie, l'expression, l'âme de ses modèles. Il crée la grande caricature, plus synthétique et psychologique que grotesque ou comique. »

Ensuite, il est clair que Cohl ajuste sa verve graphique à ses destinataires. Plus excentrique et caustique lorsqu'il s'adresse à un public adulte dans des feuilles engagées du côté républicain, il sait offrir des dessins d'humour à certains périodiques moins orientés comme *le Polichinelle. Hebdomadaire humoristique de la famille* ou *la Jeunesse amusante*, vers 1897-1898 par exemple. À partir de la fameuse loi du 29 juillet 1881 consacrant la liberté de la presse et grâce à l'essor des procédés photomécaniques de reproduction et techniques d'impression, l'expansion du marché de l'illustré atteint une telle ampleur qu'il tend à former un champ spécifique à l'intérieur de celui de l'édition.

Enfin, à l'instar de ses homologues, Cohl fait montre d'une grande « culture caricaturale ». Ses dessins sont truffés de citations et d'emprunts faits aux charges fustigeant les travers de la monarchie de Juillet, de la II^e République et du Second Empire. En son temps, Gill se plaisait déjà à citer des icônes républicaines comme la fameuse *Rue Transnonain* de Daumier en 1834, ou encore l'œuvre de Grandville, par exemple dans un dessin (censuré) intitulé « La Délivrance » (*l'Éclipse*, 4 août 1872) qui fait référence à une lithographie de J.-J. Grandville et Eugène Forest. « Naissance du juste milieu », parue dans *la Caricature* du 2 février 1832, parodiant à son tour le fameux tableau d'Eugène Devéria, *la Naissance d'Henri IV* (1827). De même, le personnage de Robert Macaire revient sur le devant de la

¹⁴ Cité dans Philippe Roberts-Jones, *De Daumier à Lautrec, op. cit.*, p. 94.

scène graphique et théâtrale dans les années 1880, tandis que la figure de Ratapoil, l'odieux homme de main du régime autocratique bonapartiste, reprend vie dans *la Nouvelle Lune* du 24 juillet 1881 où il tente de souffler les dix lanternes de la République. Cohl appartient à une génération qui a le sentiment de rejouer l'histoire des luttes républicaines. Pareillement, cette nouvelle bohème réinterprète, selon un mode de sociabilité différent, les comportements qu'Henri Murger a rendu pittoresques et reproductibles à travers les *Scènes de la vie de bohème* (1851), dont la fortune est considérable sous la III^e République. La position historique et idéologique des caricaturistes de la génération des Gill et des Cohl induit une attitude à la fois référentielle et distanciée face à ces modèles esthétiques incontournables. Leur posture s'exprime par des procédés graphiques « rhétoriques » citationnels et par des constructions visuelles qui tendent à mettre en scène l'exercice même de la caricature, un genre se caractérisant déjà par sa propension à la réflexion « méta-iconique ». En effet, la caricature s'est de tout temps employée à mettre en image les *représentations*, que cela soit au sens large (culturel ou idéologique) ou au sens restreint, artistique (par la parodie ou le pastiche).

En définitive, on aurait tort de trop identifier Cohl au modèle de Gill. Ce dernier appartient aux artistes qui, comme Gustave Doré, ambitionnent de percer dans les beaux-arts, considérant à juste titre l'illustration et le dessin de presse comme un gagne-pain susceptible d'accroître leur notoriété, mais se méprenant sur les possibilités d'assurer par ce biais leur reconversion socioprofessionnelle¹⁵. Doré meurt déprimé en 1883, après avoir avidement sollicité la reconnaissance institutionnelle en peinture (portrait, paysage, histoire, religion) puis en sculpture. Gill le suit dans la tombe deux ans plus tard, ébranlé par l'échec de son panorama et le peu de considération rencontré par ses dernières œuvres, mal accrochées aux cimaises du Salon. Tous deux avaient ambitionné d'accéder au « grand art » en faisant de l'« art grand », autrement dit en voyant grand, tant au niveau des formats que des coûts de production. Le projet panoramique de Gill, à l'instar de l'œuvre peint de Doré (perçu par la critique comme de l'illustration démesurément agrandie et vu comme des « machines » commerciales) était une entreprise hybride, à cheval entre les beaux-arts et l'univers forain, placée entre deux logiques symboliques et commerciales difficilement conciliables. En effet, autant le genre panoramique se voit-il alors rejeté comme le comble de l'illusionnisme (méprisé dans la théorie artistique de l'Antiquité par des autorités contemporaines comme Charles Blanc et sa *Grammaire des arts du dessin* en 1867), autant la mise en scène de figures contemporaines de la politique et de la culture sur la place de la Concorde ne pouvait-elle rivaliser avec les paysages exotiques, les catastrophes et les scènes de bataille formant le répertoire de ce type de spectacle. En définitive, la

15 Sur ces questions, voir Philippe Kaenel, *le Métier d'illustrateur*, op.cit.

pratique par Cohl de la caricature se rapproche plus de la polyvalence pragmatique de Nadar au cours de sa carrière orientée plutôt du côté des arts appliqués et industriels que de celle de Gill dont la misérable fin de vie lui a sans nul doute servi de contre-exemple.

La caricature et les beaux-arts

Comme le dit avec justesse Michel Melot, « la caricature accompagne l'art académique comme le fou suit le roi et le fait rire par contraste¹⁶ ». Depuis l'émergence d'un espace public au XVIII^e siècle, renforcé par l'institution des expositions et de la critique d'art, la charge entretient des relations à la fois complices et ironiques avec les beaux-arts. Une certaine *solidarité critique* (pour prendre une expression qui pourrait sembler un oxymore) associe pourtant le crayon et le pinceau. « Comme tout révolutionnaire, le caricaturiste se nourrit du système qu'il attaque », remarque Werner Hoffman avec pertinence¹⁷. Mais l'inverse est également vrai. La charge constitue en effet un indice de notoriété et contribue à la publicité des œuvres et des artistes. Elle participe donc d'un double jeu et d'un intérêt commun. Le portrait caricatural d'artistes présente ainsi un cas de figure particulièrement intéressant car il met aux prises des pairs, homologues et/ou concurrents. Par exemple, le portrait d'Henri de Toulouse-Lautrec dressé par Cohl dans *les Hommes d'aujourd'hui* en 1898, souligne sans méchanceté la difformité physique de l'artiste juché sur deux tabourets de paille, sa posture évoquant celle d'un enfant. Mis à part une légère amplification des lèvres, de l'oreille et du nez, il s'agit plus d'un portrait que d'une charge proprement dite. Toulouse-Lautrec, palette et pinceau à la main, est en train de peindre sa propre personne qui déambule de profil, la canne sous le bras. Ce portrait enchâssé se présente comme une sorte d'ébauche au trait, une autocaricature qui se détache du fond blanc de la toile posée sur un chevalet, sur laquelle est inscrit le monogramme japonisant du célèbre nabot. Cette charge peinte, cette image satirique *en abyme* dans la représentation satirique emblématique la pratique de Toulouse-Lautrec entre les arts graphiques et la peinture, tout en traduisant la relation de solidarité critique de Cohl avec son modèle.

Dans *les Cadres de l'armée des peintres (la Caricature, 21 mai 1887)*, Ernest Meissonier, le plus illustre des peintres militaires français contemporains, est entouré par Antoine Vollon en tambour et Édouard Detaille en soldat de plomb. Meissonier, reconnaissable à sa barbe

¹⁶ Cf. l'introduction de Michel Melot, *l'Œil qui rit. Le pouvoir comique des images*, Paris, Fribourg 1977, p. 9 sq.

¹⁷ Werner Hofmann, *la Caricature de Vinci à Picasso*, Paris, Somogy, Gründ, 1958 [Vienne, 1956], p. 14.



Émile Cohl, « De Toulouse-Lautrec »,
les Hommes d'aujourd'hui, 1897

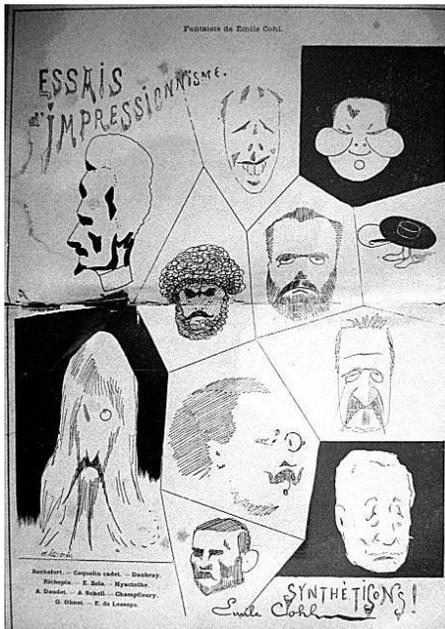
patriarcale, franchit à cheval un cadre vide. Le jeu de mot autour du « cadre » artistique et militaire établit de fait au niveau visuel et sémantique le parallélisme entre le fonctionnement hiérarchisé des deux domaines, militaire et artistique. La position du cavalier pourrait également faire allusion au précisionnisme proverbial d'un artiste qui peint plus vrai que nature et dont les figures illusionnistes semblent sortir de leur cadre. En même temps, Cohl se plaît à citer et à recycler une œuvre figurant dans le catalogue de l'exposition des *Arts incohérents* en 1886¹⁸. *Un général hors cadre* représentait en effet, sortant de son cadre, le dessin d'un militaire moustachu aidé d'une canne, dont l'ombre prenait la forme d'une sorte de dôme des Invalides accusant quelque ressemblance avec les formes d'un casque prussien.

De toute évidence, les physionomies des portraits chargés de Cohl sont calquées sur des photographies. Ces caricatures se réfèrent sans complexe à l'« instrument miroir », et vont jusqu'à reprendre à leur compte l'esthétique du collage photographique¹⁹. Un bel exemple de cette pratique figure dans l'exposition des *Arts incohérents* de 1893 avec la tête de Jules Lévy montée sur un corps de lézard. L'œuvre est titrée, calembour oblige, *Jules Lévy personnifiant les Arts incohérents*. Les faciès des contemporains croqués par Cohl reprennent également la tradition des « grosses têtes ». Par exemple, *la Grande Revue des peintres passée par Gustave Boulanger (la Caricature, 21 mai 1897)* rend à la fois hommage aux cortèges lithographiques qui ont fait les heures de gloire de *la Caricature* sous la monarchie de

¹⁸ Sur les Arts incohérents voir Daniel Grojnowski, « Une avant-garde sans avancée. Les Arts incohérents 1882-1889 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 49, 1981, pp. 73-86 (développé dans Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997, p. 255 sq. ; Catherine Charpin, *les Arts incohérents (1882-1893)*, Paris, Éditions Syros Alternatives, 1990 ; Luce Abélès, Catherine Charpin, *Arts incohérents, académie du dérisoire*, Paris, RMN, 1992.

¹⁹ *L'album photographique. Histoire et conservation d'un objet*, Paris, Muséum d'histoire naturelle, 2001 ; Françoise Heilbrun, Michael Pantazzi, *Album de collages de l'Angleterre victorienne*, Paris, Éditions du Regard/Réunion des musées nationaux, 1997. Voir encore les travaux de Clément Chéroux dont « Portraits en pied... de nez. L'introduction du modèle récréatif dans la photographie foraine », *Études photographiques*, n° 16, mai 2005, pp. 88-107 ; *Das Photoalbum 1858-1918 : eine Dokumentation zur Kultur- und Sozialgeschichte*, Munich, Stadtmuseum, Lipp, 1975.

Juillet, et notamment au fameux *Panthéon Nadar*. Cependant, les faciès réunis par Cohl étant très légèrement chargés, la *vis comica*, la fonction satirique tend à se transférer vers la mise en scène où elle investit les attributs des personnages. Telle est la convention reprise, par exemple, dans le périodique *les Hommes d'aujourd'hui* ainsi que dans d'autres séries de « binettes », comme on les appelait à l'époque. Certes, Cohl n'est pas sans ignorer la dimension graphique, métamorphique ou anamorphique, qui est le propre de l'art de la charge depuis Léonard ou les Carrache. Pour preuve, sa plume gratifie le lecteur du *Courrier français* de 1885 d'un véritable exercice de style avec *Essais d'impressionnisme*.

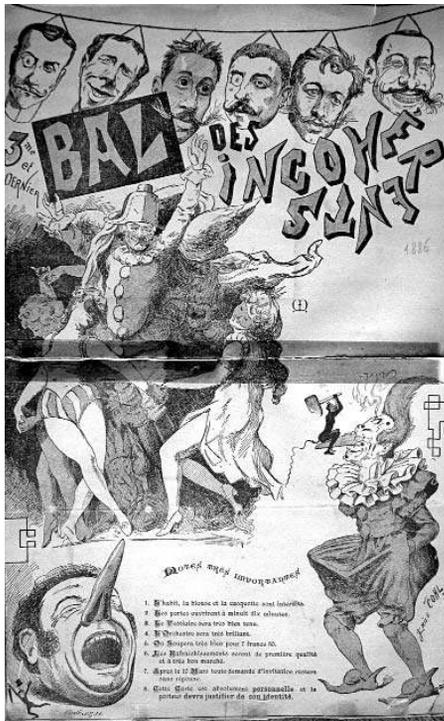


Émile Cohl, « Synthétisons ! », *le Courrier français*, c. 1885

Fantaisie d'Émile Cohl, légendés « Synthétisons ! », qui déploient plusieurs types de déformations graphiques (linéaire, en gribouillis, etc) afin de saisir les traits (c'est le cas de le dire) de personnalités comme Rochefort, Richepin, Zola ou Champfleury.

Dans la continuité des *Essais d'impressionnisme*, l'art « incohérent » de Cohl se singularise par une prédilection certaine pour le croquis de têtes sans corps. Par exemple, la gravure intitulée *Lunes politiques et incohérentes* (*le Charivari*, 25 octobre 1883) constelle la double page du journal de divers chefs culturels et politiques figurés en astres. De même, l'affiche du « 3^e et dernier bal des Incohérents » en 1887 métamorphose les têtes des six principaux instigateurs (dont Cohl et Lévy) en une série de lampions éclairant la fête. Enfin, avec le portrait

riant à belles dents de Jules Lévy, paru dans *le Courrier français* du 12 mars 1885, Cohl propose au lecteur contemporain une mise en pages absolument étonnante. Le texte dans l'image – « Frères, il nous faut rire » (inversion parodique du *motto* symboliste « il nous faut mourir ») – surmonte la signature du dessinateur, partiellement inversée. D'un fond géométrique et rayonnant qui alterne le noir et le blanc émergent diverses figures : en premier lieu celle d'un arlequin jambes écartées, sans tête et l'habit cousu de grelots, dont les talons collent aux oreilles de Lévy sur lequel il paraît assis (c'est de son sexe que jaillit la structure en rayons concentriques qui structure en faisceaux la représentation). On reconnaît encore,



Émile Cohl, « Bal des Incohérents », c. 1887

1910 intitulé *le Binettoscope*²⁰. Enfin, autant l'inscription « Frères, il nous faut rire » se moque-t-elle du sérieux symboliste maladif, autant le chef hilare de Lévy tourne-t-il en dérision la fascination contemporaine, morbide et décadente, pour les têtes coupées...

Hormis le portrait des figures artistiques et culturelles, les beaux-arts sont l'objet de nombre de dessins de la part d'un caricaturiste qui aborde le sujet de manière d'autant plus désinhibée qu'il n'affiche aucune ambition dans ce domaine. Le hasard veut qu'en 1880, au moment même où Cohl débute sa carrière dans la satire graphique, le Salon vit une complète révolution qui résulte du désengagement de l'État d'une manifestation centrale, mais sujette à polémiques depuis le début du XIX^e siècle. On ne s'étonnera donc pas de voir les Incohérents monter dès 1882 des expositions pour rire qui font mine de mimer le Salon officiel jusque dans la publication d'un livret parodique, et qui profitent de l'occasion pour en inverser la logique. En effet, ces expositions délirantes reposent sur le principe énoncé par Jules Lévy dans le numéro

²⁰ À ce sujet, voir les remarques très justes de Donald Crafton, *Émile Cohl, Caricature, and Film*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 302 sq.

en haut à droite, la figure d'un fou couronné dont le cou est entouré d'une fraise d'où se déploient des grelots en éventail. Au centre de la gravure, la main détournée en transparence de l'arlequin tient un grand porte-mine, emblème traditionnel du dessinateur et du caricaturiste. Jules Lévy, le père des *Incohérents*, dessiné incohérentement, précise la légende de cette œuvre qui, bien qu'elle propose une solution graphique exceptionnelle dans les arts graphiques du XIX^e siècle, n'en renvoie pas moins au jeu sur images cachées, les *Verxierbilder*, le plus souvent fondues dans des éléments paysagers. D'un point de vue iconographique, ce dessin prend une valeur programmatique. On peut légitimement le lire comme l'autoportrait symbolique du dessinateur en fou ou en clown impliqué dans l'élaboration de son œuvre : une identification entre l'artiste et le bateleur comique qui animera plus tard l'œuvre filmique de Cohl, en particulier le film de



Émile Cohl, « Frères, il nous faut rire », *le Courrier français*, 12 mars 1885

du *Courrier français*, illustré par Cohl, consacré au fondateur du cercle, le 12 mars 1885 : « Faire une exposition de dessins exécutés par des gens qui ne savent pas dessiner. »

Ces manifestations, dont la première se tient chez Lévy, réalisent le principe établi par le genre des salons caricaturaux qui, depuis la fin des années 1840, connaissent une vogue dans les périodiques illustrés et parfois sous forme de fascicules indépendants²¹. Ce genre, dont Bertall, Cham ou Nadar deviennent les spécialistes, s'attaque systématiquement aux conventions de représentation et aux normes du jugement artistique contemporain. Les salons caricaturaux s'en prennent au réalisme ou à la vraisemblance optique et physiono-

mique des œuvres (paysage, scène de genre, portrait – car c'est essentiellement la peinture qui est visée). Les croquis satiriques prennent encore pour cible la hiérarchie des genres et s'ingénient à trivialisier la « grande peinture » d'histoire. Ils s'emploient à en ridiculiser les conceptions jugées sclérosées par l'artifice « rhétorique » de la décontextualisation, de la substitution ou du déplacement. De plus, ils usent volontiers de l'infantilisation graphique, convertissant l'œuvre salonnaire en une manière de dessin d'enfant pour accuser la naïveté ou l'absence de savoir-faire des artistes. Enfin, ces caricatures s'emparent des titres et des sujets pour mettre en image des calembours et détourner ainsi le sens des tableaux.

Toutes ces techniques satiriques sont reprises et, littéralement, *mises en œuvre* dans les expositions des Arts incohérents. Par exemple, dans l'exposition de 1884, Cohl propose une satire du surprenant tableau de Jean Béraud, *la Salle Graffard*, présenté au Salon de la même année, et qui dépeint une assemblée enfumée d'anarchistes. À la cimaise des Arts incohérents, Cohl expose une reproduction du tableau sur laquelle il a collé des morceaux de coton tandis que le *Catalogue illustré de l'exposition des Arts incohérents* propose la réduction caractéristique de l'œuvre, selon les techniques des salons caricaturaux. Cohl retient de l'œuvre la voyante tribune rouge uni sur laquelle pérorent des orateurs d'une pilosité

²¹ Thierry Chabanne, *les Salons caricaturaux*, Paris, RMN, 1990.

toute révolutionnaire. Il substitue à la carafe d'eau une bouteille de vin et résume de manière métonymique les greffiers du premier plan par trois haut-de-forme, tandis que le public qui les entoure des deux côtés est symbolisé par une alignée de pipes fumantes. De manière plus radicale, Cohl se moque du *Pauvre Pêcheur* de Puvis de Chavannes (Salon de 1881) en présentant un tambour de basque auquel il a suspendu un hareng saur. La reproduction du catalogue intitulée *le Pauvre Pêcheur dans l'embaras* reproduit quant à elle tout autre chose que le tableau original dont elle ne conserve guère que le titre. Les détournements visuels des œuvres sont complétés par des jeux de mots et d'images dans le catalogue de l'exposition de 1886. Cohl y crée des portraits monstrueux à partir de métaphores prises au pied de la lettre. Le *Leader parlementaire (l'assemblée était suspendue à ses lèvres ; il avait l'oreille de la Chambre)* figure avec une chambre des Députés fixée à sa bouche et une oreille démesurée contenant une tribune. L'œuvre intitulée *l'Abus des métaphores* accouche d'une créature hybride arborant des cheveux en baguette de tambour, un cou de cygne, un menton en galoche, des jambes de coq, des pieds en boîte de violon, et ainsi de suite.

Cohl a tout particulièrement retenu des salons caricaturaux les jeux sur les cadres et sur l'image dans l'image, à l'instar du *Général hors cadre* présenté lors de l'exposition de 1886 (voir plus haut), ou encore dans *Un voyage chez les Incohérents* paru dans *le Charivari* du 25 octobre 1883, page sur laquelle Cohl a réuni les échantillons des œuvres de ses complices figurant dans la troisième manifestation du groupe à la galerie Vivienne. De manière générale et presque systématique, Cohl travaille sur les *emboîtements* ou les *enchâssements* de représentations, très à la mode dans la presse illustrée qui se plaît à multiplier les registres et saynètes sur l'espace de la page. Car depuis les années 1870, l'émergence des techniques de reproduction photomécaniques a permis de jouer à volonté sur les échelles, favorisé la naissance d'un véritable savoir-faire chez le typographe metteur en pages, les images se combinant de plus en plus librement et avec originalité, soit avec le texte, soit entre elles. Dans cet esprit, Cohl apprécie les dispositions qui rappellent le genre du *quodlibet*. Les faux trompe-l'œil graphiques participent à la mise en scène du dessin comme dans la page de titre de *la Nouvelle Lune* du 4 juillet 1880 qui oppose, sous la forme de deux feuilles de croquis posées sur la page du journal, les têtes de « Ceux qui veulent de l'amnistie » (votée le 11 juillet, elle permet le retour des anciens communards comme Henri Rochefort) à « Ceux qui n'en veulent pas ». La caricature se met ainsi en abyme.

1895 /
n° 53
décembre
2007

71

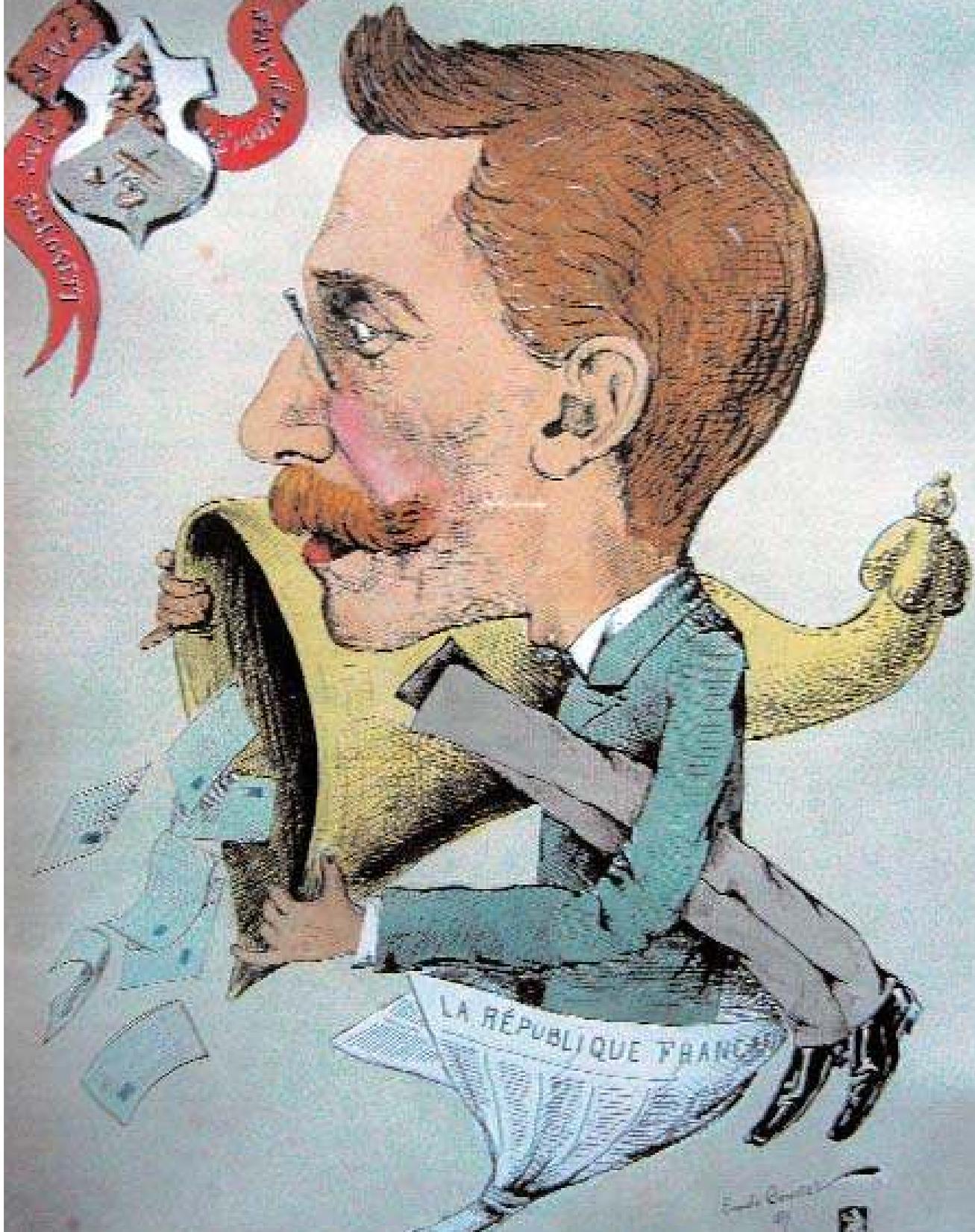
Une poétique du bricolage

La pratique du dessin caricatural de Cohl repose sur l'hétérogénéité et la polyfocalité, deux principes complémentaires qui sont sources de chocs visuels. Les cartes exécutées pour l'éditeur philatélique Théophile Lemaire, pour lequel il travaille entre 1901 et 1906 à Paris, illustrent le premier principe. En effet, les timbres figurant les visages des chefs d'État et les têtes couronnées mondiales sont découpés et collés sur des cartes dessinées au trait, à la plume. Le second principe se manifeste dans les nombreuses ruptures d'échelle qui animent les fameuses « grosses têtes » traversant toute sa carrière de caricaturiste. Ces effets spatiaux traduisent une posture esthétique : celle de l'incohérence graphique que manifeste l'irrespect des règles de la représentation. Comme l'a relevé Donald Crafton²², le registre de l'enfance joue un rôle primordial dans les jeux graphiques fantaisistes de Cohl. Ainsi, dans le portrait collectif de la rédaction du *Tam-Tam* le 29 mai 1881, le caricaturiste se figure-t-il au bas de la page en train de crayonner un drôle de bonhomme, rejoignant ainsi la fascination nostalgique et fondatrice de Töpffer pour ces figures originales et originelles de la création artistique²³. Peut-être la signature d'Émile Cohl, tantôt en lettres liées de manière presque scolaires (avec le pied du L plus expressif et aléatoire), tantôt soigneusement calligraphiée en majuscules, résume-t-elle ce parti pris.

En conséquence, la pratique par Cohl de l'incorrection figurative le distingue radicalement du dessin de Daumier, loué par les critiques de la III^e République pour sa maîtrise de l'anatomie et du portrait physiognomique. Par ailleurs, Cohl ne fait pas montre d'une aisance stylistique ou d'une « griffe » comparable à celle d'un Doré ou d'un Gill. On pourrait même dire qu'il manque volontairement de style. En cette fin du siècle, son œuvre apparaît en complet décalage avec les subtilités iconographiques et esthétiques des périodiques Art nouveau qui se multiplient dans toute l'Europe en affichant leurs prétentions artistiques. L'esthétique de l'Incohérence s'inscrit dans l'exercice logique du collage. L'Incohérence a ses règles et ses codes qui correspondent, en définitive, à une poétique du bricolage, vertu cardinale de l'art d'Émile Cohl, qui anime le caricaturiste dès ses débuts et qu'il va transposer et faire fructifier dans le domaine du cinéma après 1900, avec le succès que l'on sait.

²² Donald Crafton, *op.cit.*, p. 273 sq.

²³ Sur Töpffer, la caricature et l'enfance, voir notamment Philippe Kaenel, « La muse des croquis », Daniel Maggetti (dir.), *Töpffer*, Genève, Skira, 1996, pp. 27-66 et Philippe Kaenel, pp. 8-107 *Bestiaire – ânes, chiens et monstres / Rodolphe Töpffer*, Lausanne, Bibliothèque des Arts, 2004. (Écrits et croquis n° 3). Sur le dessin d'enfant, voir notamment Pierre Georgel, « Portrait de l'artiste en griffonneur », *Victor Hugo et les images*. Textes réunis par Madeleine Blondel et Pierre Georgel, Dijon, Aux Amateurs de livres, 1989, pp. 75-144.



Émile Courtet [Émile Cohl] c. 1877

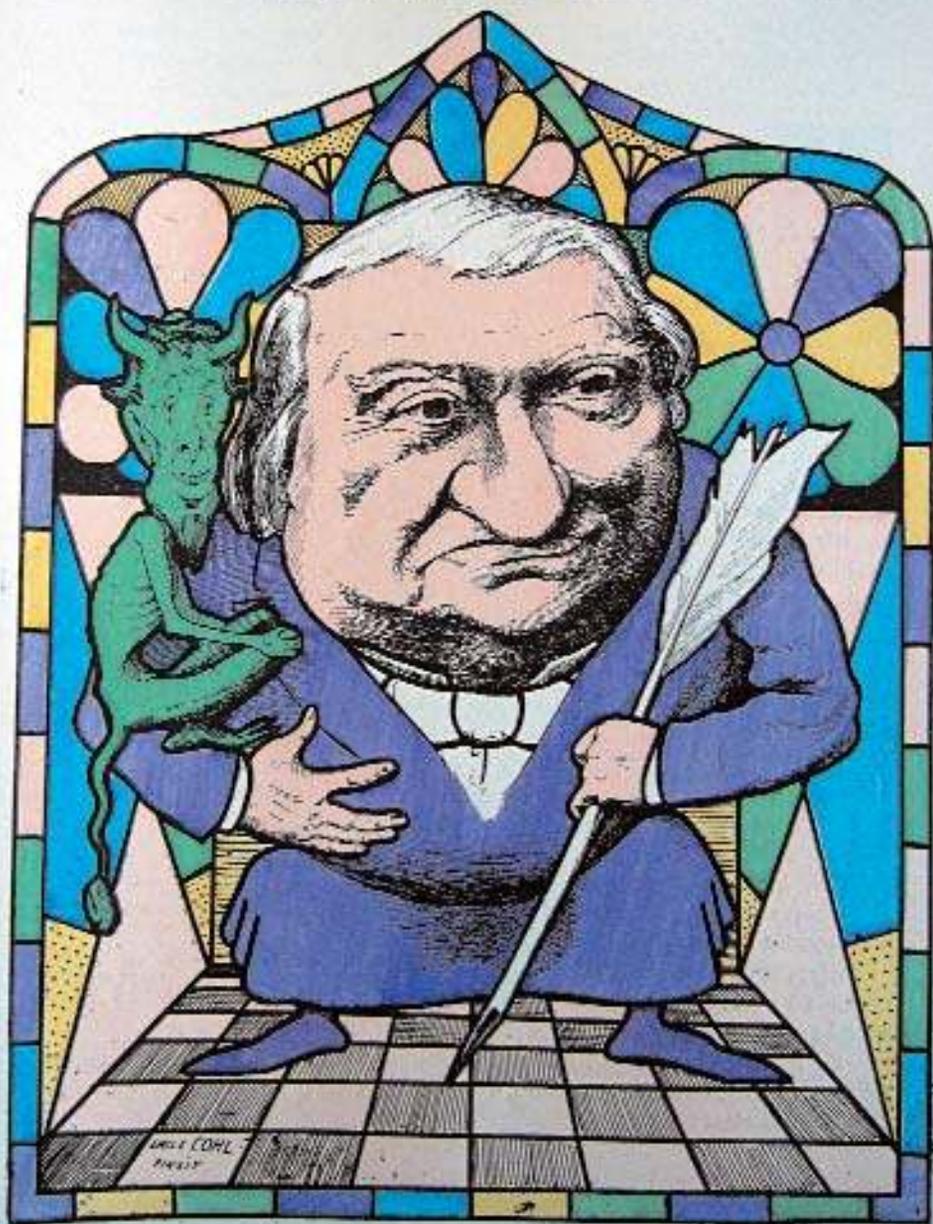
LES HOMMES D'AUJOURD'HUI

DESSIN D'ÉMILÉ COHL.

Bureaux : Librairie Vanier, 19, quai Saint-Michel, à Paris.

ERNEST RENAN

1823-1892



LES HOMMES D'AUJOURD'HUI

DESSIN D'ÉMILE COHL
TEXTE DE J. MORDAN ET P. LOLLIE

BUREAU : Librairie Vanier, 19, quai Saint-Michel, à Paris

FÉLICIEN CHAMPSAUR

1859 + 10



Émile Cohl, « Félicien Champsaur », *les Hommes d'aujourd'hui*, n° 327 Paris, Librairie Vanier, s. d. [1878-1899]

LES HOMMES D'AUJOURD'HUI

DESSIN DE EMILE COHL

TEXTE DE PIERRE ET PAUL

Bureau : Librairie Vanier, 19, quai Saint-Michel, Paris

JULES SIMON

1814 + 1896



DIRECTEUR
EMILE COHL

ADMINISTRATEUR
A. FERRAULT

MAISON
FONDÉE EN 1834

BUREAU
10, rue de la Harpe, 10

ABONNEMENTS
PAR AN 3 FRANCS

ABONNEMENTS
PAR AN 3 FRANCS

DÉPOT
ET VENTE EN GROS
21, rue de la Harpe, 21

REDACTION
10, rue de la Harpe, 10

LE CARILLON

UNE DERNIÈRE RESSOURCE! Par E. COHL.



Émile Cohl, « Une dernière ressource », *le Carillon*, 11 octobre 1879



Abonnement: 6 mois, 4 fr.; un an, 8 fr. — Administration et Rédaction: 43, rue du Croissant, Paris

LE JOURNALISME EN L'AN DE GRÂCE 1880

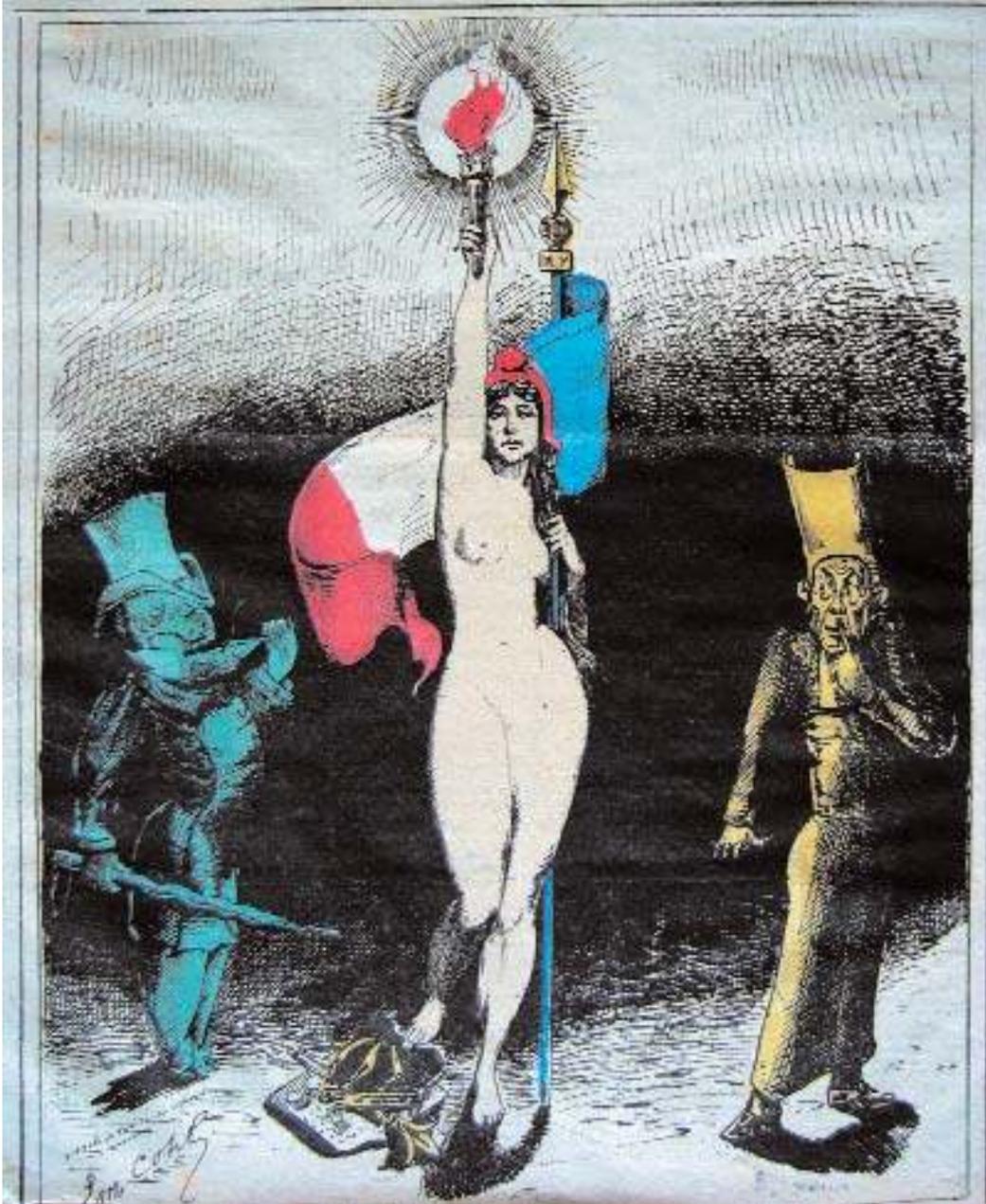


Émile Cohl, « Le journalisme de l'an de grâce 1880 », *la Nouvelle Lune*, 20 juin 1880



Administrateur: E. COHL, 11, rue de Valenciennes, 11. — Administrateur en Remplacement: H. van der Smissen, Paris.

LA LIBERTÉ, par E. Cohl



Émile Cohl, « La liberté », *la Nouvelle Lune*, 18 juillet 1880

LUTÈCE

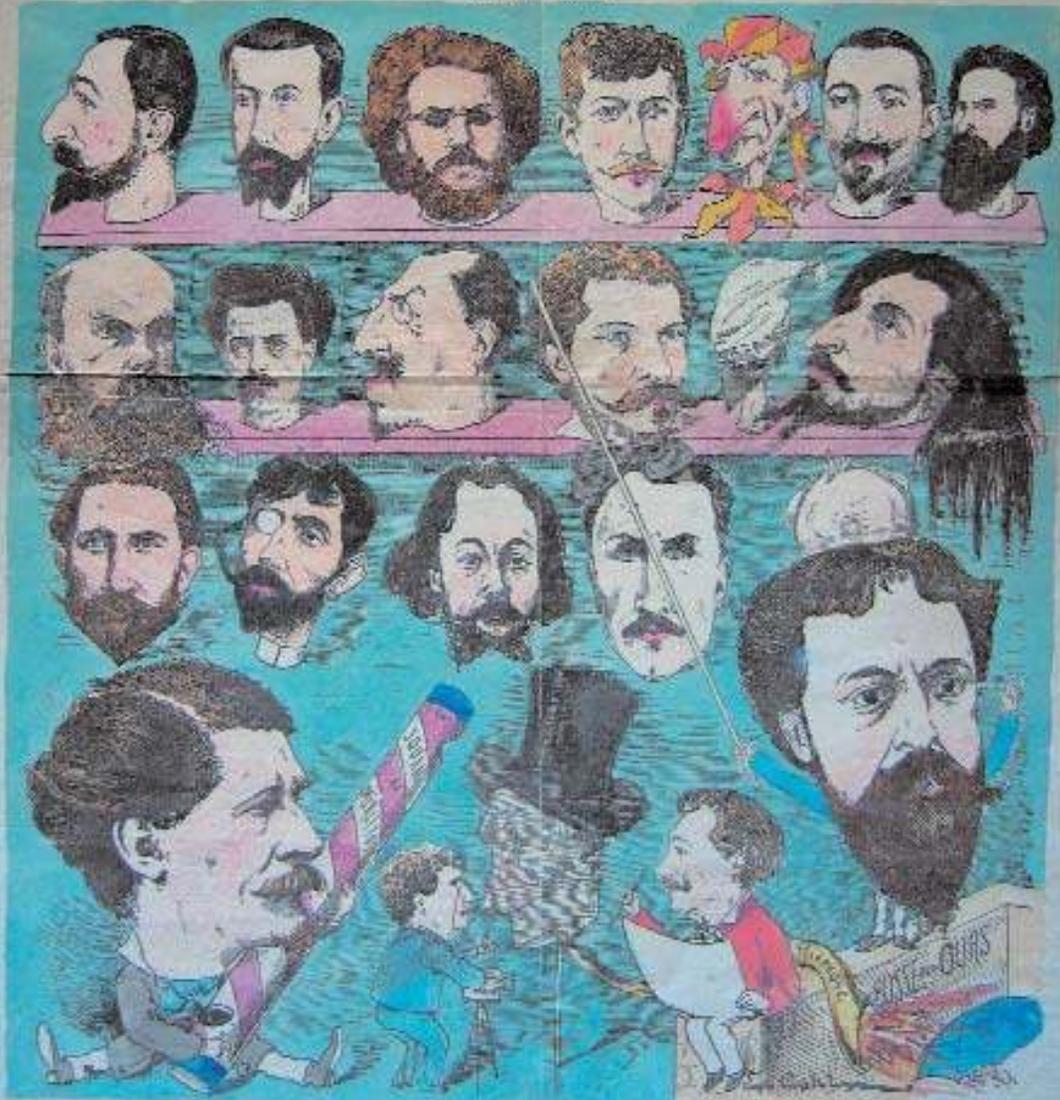
LÉO TRÉZENIK
DIRECTEUR DE LA REVUE

Bureau : Boulevard Saint-Denis, 10, Paris
ABONNEMENTS : 12 francs par an, à l'avance
SÉRIÉMENT LE DIMANCHE ET LE 15 JUILLET

GEORGES RALL
REDACTEUR EN CHEF

LES VICTIMES DU DEVOIR

Par Emile COHL.



Oui, Victimes du Devoir, puisque depuis trois ans ils combattent infatigablement pour l'ART, dans la libre arène de LUTÈCE.

(VOIR L'EXPLICATION A LA DEUXIÈME PAGE)

ABONNEMENTS
 EN FRANCE
 3 FR. PAR AN
 EN ÉTRANGER
 4 FR. PAR AN
 Les Abonnements partent du 1^{er} du mois.
 Les Annonces sont reçues chez M. LAFITTE, 11, rue de la Harpe.

LA NOUVELLE LUNE

ABONNEMENTS
 EN FRANCE
 3 FR. PAR AN
 EN ÉTRANGER
 4 FR. PAR AN
 Les Abonnements partent du 1^{er} du mois.
 Les Annonces sont reçues chez M. LAFITTE, 11, rue de la Harpe.

AUX ARTS INCOHÉRENTS, par Emile Cohl.



Emile Cohl, « Aux Arts incohérents », la Nouvelle Lune, 1^{er} novembre 1884

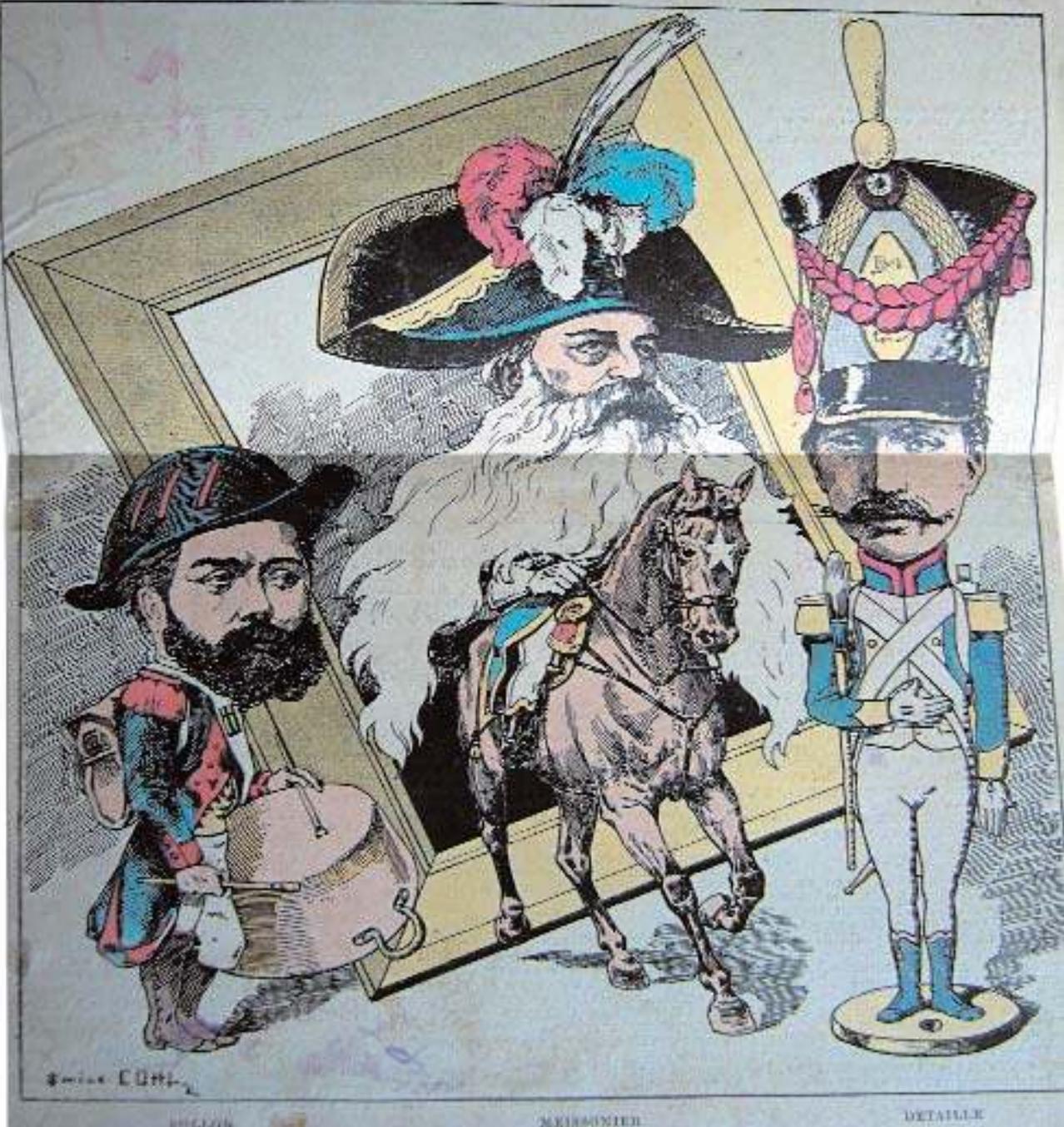
A. RORIDA

La Caricature

JOURNAL
HEBDOMADAIRE

Abonnement d'un an : Paris et Départements : 30 francs. — Un an par poste : 32 francs. — Trois mois : 6 francs. — Semaines : 7, rue du Croissant.

LES CADRES DE L'ARMÉE DES PEINTRES, — par Émile COHL

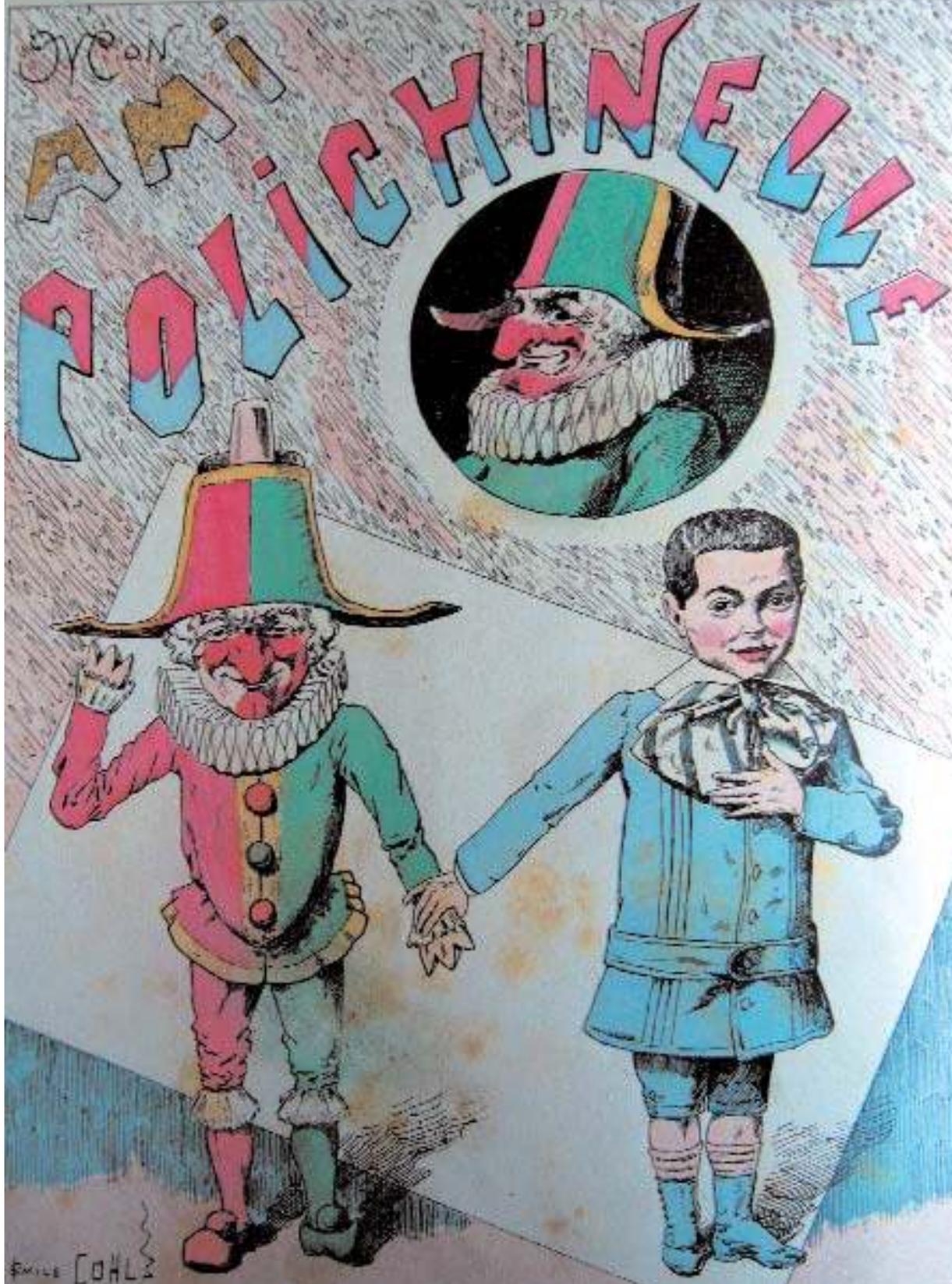


HOLLON

ARMEMINIER

DETAILLE

Émile Cohl, « Les cadres de l'armée des peintres », *la Caricature*, 21 mai 1887



Abel Deparc, *Mon ami Polichinelle*, dessins d'Émile Cohl, Paris, Jules Lévy éditeur, s. d.

LA DÉPÊCHE

ABONNEMENTS

Enfant, Algérie, Tunisie, 2 3 50
Etranger (les Indes), 3 50

Supplément Illustré
Huit Pages : C I N Q Centimes.

ANNONCES

Tout le matériel, y compris :
à TOULOUSE, Rue Bayard, 51.
à PARIS, Rue Feytaud, 25.

2^e Année N^o 47, Dimanche 19 Nov. 1898.

Administration : 51, Rue Bayard
T. 125.125.125.

Paraît chaque Semaine.



LE PREMIER SOLDAT DE FRANCE

Y êtes-vous, Mlle Victoire ?? Chers parents : Vu ma belle prestation et mes avantages personnels, je suis été mis, dès mon arrivée au régiment, le premier au premier rang, de la première escouade de la première section, de la première compagnie du premier bataillon du premier de ligne, et c'est beaucoup d'honneur pour la famille. Subséquentement que je serais bien heureux si vous m'enverriez quelque chose pour payer la goutte à mon aîné.

NUMERO SPÉCIMEN GRATUIT



SANTOS-DUMONT.

Ce voléme-là, qui n'a pas craint d'aller chercher ses ailes au phare de la Tour Eiffel.