



**HAL**  
open science

# La presse satirique illustrée française et la colonisation (1829-1990)

Sofiane Taouchichet

► **To cite this version:**

Sofiane Taouchichet. La presse satirique illustrée française et la colonisation (1829-1990). Art et histoire de l'art. Paris Ouest Nanterre La Défense; Université de Montréal, 2015. Français. NNT : . tel-02073436

**HAL Id: tel-02073436**

**<https://hal.science/tel-02073436>**

Submitted on 19 Mar 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# THÈSE

présentée pour obtenir le titre de DOCTEUR en  
Histoire de l'art

## LA PRESSE SATIRIQUE ILLUSTRÉE FRANÇAISE ET LA COLONISATION (1829-1990)

Sofiane TAOUCHICHET

Thèse dirigée par Ségolène LE MEN et Todd PORTERFIELD

**Soutenue publiquement le 17 octobre 2015 devant un jury composé de :**

<i>Président</i>	Denis RIBOULLAULT, Professeur à l'Université de Montréal, Canada
<i>Rapporteurs</i>	Laurent BARIDON, Professeur à l'Université Lumière Lyon 2 Dominic HARDY, Professeur à l'Université du Québec à Montréal, Canada
<i>Examineur</i>	Alain VAILLANT, Professeur à l'Université Paris Ovest Nanterre la Défense
<i>Co-directeurs de thèse</i>	Ségolène LE MEN, Professeure à l'Université Paris Ovest Nanterre la Défense Todd PORTERFIELD, Professeur à l'Université de Montréal, Canada



# Résumé

Notre enquête doctorale étudie l'illustration de la colonisation dans la presse satirique illustrée française entre 1829 et 1990. Cette thèse ambitionne d'éclairer un aspect méconnu de l'iconographie coloniale, à partir du dépouillement et de l'analyse de vingt-deux périodiques satiriques qui touchent diverses sensibilités éditoriales. Afin de confronter iconographie satirique et non satirique, deux journaux illustrés généralistes sérieux complètent le corpus. En suivant un parcours chronologique, il s'agira de présenter les axes caractéristiques de l'iconographie satirique coloniale.

Pour comprendre la construction, le fonctionnement et le rôle des images expansionnistes issues des titres satiriques, cette recherche entend également définir le genre « presse satirique ». En analysant l'évolution historique, les caractéristiques populaires et les traits distinctifs de cette catégorie médiatique, nous mettrons en évidence les relations déterminantes qui existent entre le genre et les images coloniales.

**Mots clés** : Histoire du visuel, culture visuelle, genres visuels, culture de masse, culture médiatique, sérialité, presse satirique, colonisation, iconographie coloniale, satire, caricature, dessin d'humour, stéréotype.



# **The satirical illustrated Press and Colonization (1829-1990)**



# Abstract

This doctoral investigation studied satirical colonial iconography in the French satirical illustrated press between 1829 and 1990. From counting and analysis of twenty-two satirical periodicals, representing different editorial lines, this thesis aims to inform an unknown part of this colonial iconography. Two serious illustrated papers complement the general corpus to reintegrate results in the general fields of media images. For a diachronic, the aim should be to identify the major axes of the colonial satirical illustration.

To understand the construction, operation and role of colonial imagery from satirical titles, this research also intends to define the genre "satirical press". By analyzing the historical evolution, popular features and the hallmark of this media class, we will highlight the crucial relationship between gender and colonial images.

**Keywords:** Visual History, visual culture, genre, mass culture, media culture, seriality, satirical press, colonization, colonial imagery, satire , caricature, cartoon drawing, stereotype.





# Remerciements

J'ai souvent raté mes premières fois, je négocie mieux les secondes.

Cette thèse a pu aboutir, tant bien que mal, grâce aux encouragements, aux conseils et aux critiques de personnes impliquées directement et indirectement.

En premier lieu, je remercie le professeur Todd Porterfield d'avoir accepté de suivre mes recherches ainsi que la cotutelle. J'ai encore en mémoire les critiques émises sur ma position à l'égard de la colonisation, lors de différents échanges, qui, bien que vexantes, m'ont poussé à terminer cette thèse afin de dissiper les malentendus et les zones d'ombres. Pour rester au Canada, je remercie les professeurs Dominic Hardy et Annie Gérin qui ont élargi mes connaissances sur la caricature et le rire. Ils ont aussi facilité mon intégration au sein des universités montréalaises.

Je suis reconnaissant au professeur Flahutez d'avoir encouragé ce travail par des attentions bienveillantes. Mes remerciements s'adressent également à Guillaume Doizy, pour nos échanges sur l'objet et le sujet d'étude. Enfin, toute ma gratitude va au professeure Ségolène Le Men qui, au-delà des conseils et du soutien, m'a donné ma chance avec gentillesse et tolérance malgré mes errements.

La mise en place d'une cotutelle entre le Canada et la France multiplie les tracasseries administratives et sans les aides précieuses de Sophie Beauchef-Bugnon, Aurélie Levy-Peterschmitt, Safaa Oulbach, Stéphanie Tailliez, Sophie Tremblay et de Yannick Tremblay, je serais sans doute perdu dans les méandres des systèmes universitaires français et québécois.

Ma reconnaissance va à ma compagne, Aïcha, pour sa patience et son soutien. Enfin, à l'instar de nombreux parents, c'est les espoirs et les illusions de ma mère qui ont porté cette thèse et cru à ma réussite. Je ne sais comment écrire ma reconnaissance.

Les recherches et la rédaction ont été réalisées à partir de logiciels libres et gratuits : Ubuntu, LinuxMint, LibreOffice, Lyx, Zotero, The Gimp. Le modèle de la thèse (Lyx) a été fourni par Matthieu Perreira da Silva, maître de conférences en informatique à l'université de Nantes.



# Introduction



FIGURE 0.0.1 – Aristide Delannoy, « Antimilitaristes », *L'Assiette au Beurre*, 27 novembre 1907 : « Quels sont les sauvages, les vrais sauvages? Ceux qui se battent pour manger les vaincus, ou ceux qui se battent pour tuer, rien que pour tuer? ».

---

Le 23 novembre 1907, *L'Assiette au Beurre* publie un numéro intitulé « Antimilitaristes »<sup>1</sup> [Fig : 0.0.1]. Pour l'occasion, Aristide Delannoy (1874-1911) soumet une chromolithographie, sans titre, qui dénonce l'expansion coloniale française au Maroc. L'image se divise en deux dessins indépendants. La partie supérieure représente un repas anthropophagique, au milieu d'une contrée semi-désertique ; des ossements humains ainsi que des morceaux de cadavres parsèment le sol. Dans la partie inférieure de la planche, le second dessin présente un massacre de population civile ; un amoncellement de corps occupe le premier plan tandis qu'au second plan des soldats chargent à coups de baïonnettes. En fond de gravure, des habitations, évoquant vaguement un style oriental, rappellent les lieux des opérations. La légende tonne : « Quels sont les sauvages, les vrais sauvages ? Ceux qui se battent pour manger les vaincus, ou ceux qui se battent pour tuer, rien que pour tuer ? ».

Delannoy emploie ici un procédé classique de la satire visuelle qui consiste à juxtaposer deux éléments distincts et contradictoires afin d'inviter le lecteur à interroger et à condamner un fait en même temps que son propre système de valeurs. Le mécanisme de la planche convoque dans un premier temps la mémoire visuelle du lecteur pour confirmer un imaginaire actif. Le destinataire valide d'abord le dessin supérieur (scène de cannibalisme) qui se présente comme la représentation souveraine du « mal », dans l'imaginaire collectif du destinataire. Puis, bien que le dessin inférieur (scène d'extermination) porte indépendamment une charge graphique, par la répétition des corps ensanglantés, la satire se révèle dans la combinaison puis la contradiction entre les deux images. La citation de Maupassant transpose textuellement le procédé visuel et apporte une aide au lecteur distrait. Ainsi, la planche se comporte comme un miroir déformant et révélant la (fausse) hiérarchie des représentations du lecteur ; le miroir est virtuellement présent par la mise en page où la scène de cannibalisme reflète la boucherie militaire. Cependant, dans la dénonciation de la colonisation, l'anthropophagie n'est ni annihilée ni réfutée. Au contraire, ce signe péjoratif de sauvagerie se voit confirmé et remotivé. En convoquant la figure de l'anthropophage, Delannoy reprend une figure associée à l'iconographie coloniale<sup>2</sup>. Peu importe le renversement, la dénonciation de la guerre au Maroc passe par une analogie avec le cannibalisme qui perpétue de fait une imagerie dépréciative. Pis, la portée anticoloniale de l'image peut échapper au lecteur. La foi dans la mission civilisatrice, la concurrence de l'Allemagne et des autres nations européennes lors de la conquête du Maroc, l'effort de guerre ou encore une aversion totale pour l'anthropophagie – dont Delannoy donne une représentation cruelle – sont autant d'arguments pour refuser la problématique anticoloniale (ou antimilitariste) de l'image. Avec des artifices ostensibles, l'artiste demande au

---

1. Aristide Delannoy, « Antimilitariste », *L'Assiette au Beurre*, 27 novembre 1907 : « Quels sont les sauvages, les vrais sauvages ? Ceux qui se battent pour manger les vaincus, ou ceux qui se battent pour tuer, rien que pour tuer ? ».

2. Roger BOULAY, Pascal DIBIE, *Kannibals et vahinés : imagerie des mers du Sud*, La Tour d'Aigues, Éd. de l'Aube, 2000.

lecteur d'investir moralement et émotionnellement la planche, mais le discours indirect de la satire rend la réception incertaine. Le recours à la satire par l'artiste est dangereux, car l'autorité du lecteur décide en fin de compte de la réussite ou de l'échec de la charge.

Néanmoins, la représentation de Delannoy repose bien sur une ambivalence entre la volonté de dénoncer une conquête coloniale et l'utilisation d'une figure dépréciative associée aux représentations coloniales. Cette ambiguïté ouvre une question d'ordre général : comment la presse satirique illustrée traita-t-elle la colonisation ?

Hormis les spécialistes, les amateurs de la presse satirique ou les indices donnés au fil du développement, il est difficile pour le lecteur néophyte d'identifier au premier coup d'œil la planche de Delannoy comme appartenant à la presse satirique illustrée<sup>3</sup>. Si l'esthétique peut certes aider, elle ne révèle néanmoins rien du contexte de publication (commande privée, exposition, affiche, publication pour un almanach ou un recueil, éditeur, destinataire, etc.). Même en indiquant le titre de la revue, l'identification reste incertaine, car un bon nombre de revues satiriques reste à ce jour inconnu<sup>4</sup>. Dans le cas présent, la planche fut publiée dans un journal satirique à visées artistiques *L'Assiette au Beurre*. L'illustré revendiqua son appartenance au champ de la presse satirique à plusieurs occasions ; un prospectus affirma son genre lors du lancement de la revue, puis, par la suite, divers indices paratextuels rappelaient l'inscription générique<sup>5</sup>. Or, le positionnement éditorial ne vise pas seulement à inscrire la revue dans une niche médiatique et économique, il exhibe surtout le genre – non dans la perspective des *gender studies*, mais dans la définition de Jean-Marie Schaeffer qui définit le genre comme des conventions discursives, constituantes, régulatrices ou encore traditionnelles<sup>6</sup>.

À l'instar de la littérature de jeunesse, de géographie ou de mode, le genre instaure d'emblée un cadre normatif, proposant un pacte de lecture spécifique, qui engage des données, des jeux et des décisions particulières dans le traitement, l'interprétation et la réception. Quel pacte de lecture propose justement la presse satirique illustrée ? Concernant notre interrogation sur le regard de la presse satirique illustrée sur la colonisation, dans quelle mesure le genre « presse satirique » détermine-t-il la construction, la diffusion et la compréhension de la production satirique coloniale ? En analysant le genre du roman d'aventures, Matthieu Letourneux précise : « écrire, lire dans un genre, c'est surinvestir certains traits dans l'œuvre considérée »<sup>7</sup>. Donc, dans la compréhension de la caricature

---

3. Pour des raisons pratiques, le terme « presse satirique » renverra toujours à la « presse satirique illustrée », sauf indication contraire.

4. Jean-Claude GARDES, Alban POIRIER (dir.), *Ridiculosa*, n°18, « Les revues satiriques françaises », Brest, E.I.R.I.S., Université de Bretagne Occidentale, novembre 2011.

5. Prospectus in Élisabeth DIXMIER, Michel DIXMIER, « *L'Assiette au beurre* » : revue satirique illustrée, 1901-1912, Paris, F. Maspero, 1974, p. 12 : « Parce que l'Assiette au Beurre a compris qu'on pouvait fort bien allier L'ART avec la SATIRE, sans faire avaler au public les images épinalesques ou les caricatures informes des journaux à gros tirages. Parce que l'Assiette au Beurre est la SEULE PUBLICATION satirique du monde ENTIÈREMENT tirée en couleurs. Parce que l'Assiette au Beurre est la SEULE PUBLICATION satirique ayant été publiée plus de 100 numéros spéciaux entièrement exécutés par les plus grands caricaturistes de notre époque, les Steinlen, Willette, Forain, Caran d'Ache, Léandre, Cappiello, Vogel, Faivre, Huard, Balluriau, Jossot, Ibels, Grün, Chéret, Hermann-Paul, Morin, Camara, Géo-Dupuis, etc ».

6. Jean-Marie SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éd. du Seuil, 1989.

7. Matthieu LETOURNEUX, *Le roman d'aventures : 1870-1930*, Limoges, PULIM, 2010, p. 14.

---

coloniale, quels sont les « traits » de la presse satirique ?

La presse satirique illustrée regroupe tout support périodique qui présente une ligne éditoriale alliant de façon inaliénable le texte et l'image caricaturale au sens large : caricature, pastiche, parodie, satire, portrait-charge, image humoristique, grivoiserie, etc.<sup>8</sup>. Au XIXe siècle, la presse satirique tenait une place particulière dans l'histoire des sociétés, tant dans le développement de la culture médiatique que dans l'histoire des idées et de l'esthétique<sup>9</sup>. En Allemagne, en Angleterre, au Canada, aux États-Unis ou encore en France, la presse satirique illustrée regroupait à son apogée des centaines de titres qui touchaient toutes les sensibilités politiques, sociales et culturelles. Si la temporalité et les modalités différaient selon les pays, des feuilles satiriques émergeaient tout au long du XIXe siècle, sur tous les continents<sup>10</sup>. D'un point de vue chronologique, dans certains pays, l'utilisation périodique des images débuta d'abord au sein de la presse satirique. En France, par exemple, *La Silhouette* proposa dès 1829, à chaque livraison hebdomadaire, deux planches satiriques hors-texte. En 1832, *Le Charivari* fut le premier quotidien illustré français, tandis qu'en Angleterre la presse illustrée débuta en 1832 avec le *Penny Magazine* (1832-1845) de Charles Knight (1791-1873), qui inspira par la suite *Le Magasin pittoresque* (1833-1938) d'Édouard Charton (1807-1890). Pour Montréal, Josée Desforges rappelle l'antériorité de la presse satirique sur la presse illustrée<sup>11</sup>. En France, avec la disparition progressive des titres satiriques des kiosques à journaux à partir des années 1980, le genre apparaît en retrait, bien qu'il provoque en certaines occasions des crises politiques, judiciaires ou encore sociales, comme lors de la publication des caricatures de Mahomet en 2005 ou l'incendie criminel des locaux de *Charlie-hebdo* en 2011. La presse satirique a néanmoins forgé, au moins jusqu'aux années 2000, une pratique de la satire, de l'ironie et de l'humour ; en France, on parle volontiers de l'esprit *Hara-Kiri* (1960-1985), par référence au magazine éponyme qui propose un humour « bête et méchant ». De la grandeur à son recul, la presse satirique reste un acteur à part entière et singulier dans la construction, la diffusion et l'instrumentalisation des représentations et des imaginaires.

Dès son apparition, la diffusion quantitative de la presse satirique au sein de la société reste relativement modeste<sup>12</sup>. Toutefois, les titres recèlent un intérêt particulier :

---

8. Nous réadaptions la définition de la presse illustrée de Jean-Pierre BACOT, *La presse illustrée au XIXe siècle : une histoire oubliée*, Limoges, PULIM, 2005, p. 14 : « J'entends par presse illustrée tout support périodique comportant un nombre important d'illustrations, de gravures, qui ont été d'ailleurs dès l'origine, utilisées comme argument de promotion par les éditeurs ».

9. Kirk VARNEDOE, Adam GOPNIK, « Caricature » in *Modern art and popular culture : readings in high & low*, [catalogue de l'exposition, Museum of Modern art, 7 octobre 1990 au 15 janvier 1991], New York, Abrams in association with the Museum of Modern Art, 1990, pp. 101-151.

10. Jean-Claude GARDES, Angelika SCHOBER (dir.), *Ridiculous* [Hors Série], « La presse satirique dans le monde histoire et évolution de la presse satirique dans vingt pays », Brest, E.I.R.I.S, Université de Bretagne Occidentale, 2013.

11. Josée DESFORGES, « Les débuts de la presse satirique à Montréal - *Le Diable bleu* (1843), *Le Charivari canadien* (1844), *Le Scorpion* (1854) et *Le Perroquet* (1865) », in *Ridiculous*, [Hors Série], « La presse satirique dans le monde », Brest, E.I.R.I.S, Université de Bretagne Occidentale, 2013.

12. Bertrand TILLIER, *À la charge ! La caricature en France de 1789 à 2000*, Paris, Éd. de l'Amateur, 2005, p. 122 : « En moins d'un siècle, du *Charivari* à *L'Assiette au Beurre*, les tirages ont été allongés en moyenne de 3 000 à 40 000 exemplaires ».



les images satiriques témoignent de la réception et de l'utilisation subjectives des événements. Une des caractéristiques génériques de la presse satirique tient en effet dans une mise en images aliénée du monde – nous développerons ce point dans la partie consacrée à la définition du genre. Les recherches portant sur la caricature exhibent et déconstruisent un langage visuel complexe et érudit qui présente divers niveaux de lectures, de strates et de sens<sup>13</sup>. L'étude d'un sujet spécifique au sein de la presse satirique restera relativement pauvre en informations factuelles, mais elle renseignera davantage sur la pénétration, l'évolution et surtout les utilisations des images associées à tel ou tel événement. La presse satirique se présente comme une caisse de résonance qui peut, et c'est notre hypothèse, mettre en relief l'histoire du visuel et, dans le cadre de cette thèse, les représentations coloniales. Linda Hutcheon précise : « l'ironie n'est jamais simple affaire de décodage ou de reconstruction d'un quelconque sous-entendu : si cela était le cas, sa politique serait bien moins controversée. Au lieu de cela, l'ironie implique toujours des relations dynamiques et plurielles entre le texte ou l'énoncé et son contexte, de même qu'une interaction constante entre celui qu'on nomme ironiste, l'interprète et les circonstances générales de la situation discursive »<sup>14</sup>. La pensée d'Hutcheon porte sur la compréhension de l'ironie, mais la presse satirique fonctionne aussi selon des interactions multiples et sensibles qui ne se limitent pas aux intentions des caricaturistes, à la diffusion dans le corps social ou aux idées du temps. Dès les modalités de la conception, les images satiriques coloniales intègrent donc le genre, tiennent compte du contexte médiatique ou encore interagissent avec la législation.

Qu'est-ce que la caricature coloniale ? Nous entendons par ce terme les images satiriques – au sens large (dessin d'humour, caricature, satire, images grivoises) – qui illustrent le phénomène colonial français dans la presse satirique illustrée. L'analyse des productions visuelles coloniales issues de la presse satirique implique nécessairement un regard dynamique qui ne se limite pas à un événement et à sa traduction visuelle. Or, les recherches sur les productions imagées et la colonisation, notamment celles qui s'inscrivent dans les études postcoloniales<sup>15</sup>, analysent essentiellement l'image dans ses rapports aux

---

13. Laurent BARIDON, Martial GUÉDRON, *L'art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2009 ; Ségolène LE MEN (dir.), *L'art de la caricature*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2011 ; Todd B. PORTERFIELD (dir.), *The efflorescence of caricature, 1759-1838*, Farnham, Ashgate, 2011.

14. Linda HUTCHEON, « Politique de l'ironie » in Pierre SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éd. du Seuil, 2001, p. 291. Cf. Linda HUTCHEON, *A Theory of parody : the teachings of twentieth-century art forms*, New York, Methuen, 1985 ; Linda HUTCHEON, *Irony's edge : the theory and politics of irony*, London, Routledge, 1994.

15. Nicolas BANCEL, Pascal BLANCHARD, Laurent GERVEREAU et al., *Images et colonies : iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à 1962*, Nanterre, BDIC/ACHAC, 1993, p. 8 : « Ces images [représentations de l'Afrique et des Africains] sont avant tout le reflet des phantasmes et des peurs de l'Occident. Prises dans leur ensemble elles illustrent et mettent en scène le concept du destin civilisateur de la France et son nécessaire corollaire, l'image de l'autre. Jamais ceux qu'elles représentent ne sont reconnus : son nom, sans statut, sans identités, et souvent sans visage, ils ne sont que des éléments du décor dans lequel évolue le « héros blanc ». Aujourd'hui encore ces images restent présentes dans la production iconographique. Il faut donc s'attacher à mieux comprendre les images d'hier et décoder leur pouvoir de séduction et de conviction, pour appréhender les représentations actuelles de l'Afrique et des Africains ». Cf. Pascal BLANCHARD, Nicolas BANCEL, *De l'indigène à l'immigré*, Paris, Gallimard, 1998 ;

---

idéologies coloniales ou au regard de l'histoire de l'expansion. En résumant les thèses, les images participeraient aux entreprises impérialistes par la diffusion et le prosélytisme de la mission civilisatrice, au sein de différents supports (presse, manuel scolaire, récit illustré, etc.). Cette orientation intellectuelle est fréquente, notamment dans le domaine des arts<sup>16</sup> ; néanmoins, l'histoire de l'art interroge les visées idéologiques, les ambitions artistiques ou encore les motivations économiques<sup>17</sup>. Dans le domaine des corpus populaires, auxquels la presse satirique est affiliée – nous y reviendrons par la suite –, les théories de l'École de Francfort<sup>18</sup> marquent encore de nombreuses études<sup>19</sup>. Sommairement, les images populaires mystifieraient et alièneraient les masses au profit de la colonisation<sup>20</sup>. Or, une lecture idéologique des images néglige les articulations sociales, esthétiques, génériques, économiques ou encore techniques qui demeurent des phénomènes opératoires. De plus, conférer aux images un rôle propagandiste, parce qu'elles font écho aux valeurs de leur temps, n'implique pas forcément l'adhésion et n'explique ni l'efficacité du discours ni la perpétuité des images. Encore, la faille la plus apparente des études sur l'iconographie populaire coloniale reste dans le postulat d'un lecteur crédule, qui passablement naïf amalgamerait interprétation et réception. Dans l'état actuel de la recherche sur l'iconographie expansionniste de masse, l'analyse couplée de la caricature coloniale et de la presse satirique offrirait sans doute de nouvelles perspectives.

Sur la culture des masses, les études d'Antonio Gramsci, de Michel de Certeau ou encore d'Umberto Eco<sup>21</sup>, tentent de nuancer l'aliénation et insistent sur le dynamisme des cultures du quotidien, pour ne pas employer le terme de populaire. Lorsque la presse satirique développe des ramifications (l'apparition de sous-genres puis de sous-catégories), on peut mettre à jour et suivre les relations intertextuelles qui débouchent progressivement sur le phénomène de l'architextualité ; Gérard Genette définit l'architextualité comme les relations complexes d'une œuvre au genre<sup>22</sup>. L'apparition d'une production

---

René NABA, *Du bougnoule au sauvageon : voyage dans l'imaginaire français*, Paris, 2002.

16. Nabila OULEBSIR, *Les usages du patrimoine : monuments, musées et politique coloniale en Algérie*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2004 ; Todd B. PORTERFIELD, *The allure of empire : art in the service of French imperialism, 1798-1836*, Princeton, Princeton University Press, 1998 ; Roger BENJAMIN, *Orientalist Aesthetics : Art, Colonialism and French North Africa 1880-1930*, Berkeley, University of California Press, 2003.

17. Nicolas SCHAUB, *L'Armée d'Afrique et la représentation de l'Algérie sous la Monarchie de juillet*, Thèse de doctorat en histoire de l'art contemporain, Strasbourg, France, 2010.

18. Theodor W. ADORNO, Max HORKHEIMER, « La production industrielle de biens culturels. Raison et mystification des masses », in *La Dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 129-176.

19. Jean-Christophe MABIRE, *La représentation iconographique des colonies françaises à travers les périodiques illustrés (1881-1939)*, Thèse de doctorat en histoire, Paris, 1996 ; John MACKENZIE (dir.), *Propaganda and empire : the manipulation of British public opinion, 1880-1960*, Manchester, Manchester University Press, 1984 ; John MACKENZIE (dir.), *Imperialism and popular culture*, Manchester, Manchester University Press, 1986.

20. Alain RUSCIO, *Le credo de l'homme blanc : regards coloniaux français*, Bruxelles, Ed. Complexe, 2002.

21. Michel DE CERTEAU, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990 ; Umberto ECO, *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993. Condamné par le régime fasciste italien, Antonio Gramsci rédige en prison *Cahiers de prison* où il développe ses réflexions disparates et fragmentaires sur la culture de masse Cf. Antonio GRAMSCI, *Cahiers de Prison* [I, II, III, IV, V], Paris, Gallimard, 1978-1996.

22. Gérard GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1982.

sérielle – le propre des cultures populaires –, exhibée par la reprise des mêmes motifs, des mêmes thèmes, des mêmes figures, révèle de nouveaux rapports de force. En employant le stéréotype de l’anthropophage, Delannoy cherche-t-il à attirer le lecteur par une image originale, qui le différencie des autres caricaturistes, ou s’approprie-t-il les conventions iconographiques de la colonisation pour mieux les détourner ?

Le chercheur ne peut pas considérer le lecteur de la presse satirique comme un naïf. Les mécanismes de la presse satirique, qui sont ostensiblement affichés (titre de la revue, esthétique déviante, langage non conformiste, etc.), imposent une vigilance au lecteur, sous peine d’être fatalement rejeté (de façon humiliante) de la communauté des destinataires de telle ou telle revue. Tout l’intérêt de l’analyse de la caricature coloniale au sein de la presse satirique réside à la fois dans la prise en compte des dynamiques de création propre aux cultures populaires, et, en même temps, la mise à distance critique qu’impose la consommation de la caricature.

Comment analyser de manière pertinente la caricature coloniale au sein de la presse satirique ? Notre hypothèse de travail considère le périodique satirique comme un niveau intermédiaire de compréhension qui ouvre sur l’histoire et l’analyse collective, sociale et culturelle de l’expérience de la caricature coloniale. **Meurent les colonies** présente les modalités de l’étude. Notre enquête regroupe plus d’une vingtaine de feuilles satiriques françaises qui couvre les XIXe et XXe siècles :

- *La Silhouette* (1829-1831)
- *La Caricature* (1830-1835)
- *Le Charivari* (1832-1937)
- *Le Diogène* (1856-1864)
- *Le Grelot* (1871-1907)
- *La Vie militaire* et *épigones* (1868-1886)
- *Le Don Quichotte* (1874-1893)
- *La Lune rousse* (1876-1880)
- *La Cocotte* (1877)
- *Le Monde parisien* (1878-1884)
- *Le Charivari oranais & algérien* (1881-1923)
- *La Gazette grivoise* (1882)
- *Le Pierrot* (1888-1891)
- *Gil Blas illustré* (1891-1903)
- *Paris-Joyeux* (1892-1894)
- *Le Rire* (1894-1971)
- *L’Assiette au Beurre* (1901-1912)
- *Le Panache* et *Le Petit Panache* (1902-1914)
- *Hara-Kiri* (1960-1985)
- *Le Trait* (1961-1977)
- *Siné Massacre* (1962-1963)

---

Afin d'observer les évolutions satiriques et les liens avec la mise en images événementielle de l'histoire coloniale, nous incluons dans le dépouillement *L'Illustration* (1843-1944), pour le XIXe siècle, et *Le Canard enchaîné* (1915-en activité), pour le XXe siècle. En qualité de journaux d'investigation, les deux périodiques offrent une illustration continue de l'histoire coloniale sur laquelle nous pourrions interroger et articuler la production satirique coloniale. À l'image d'une colonne vertébrale, les dessins respectifs de *L'Illustration* puis du *Canard* serviront à poser le contexte iconographique de la colonisation et à préciser les orientations des uns et des autres.

La détermination à dépouiller et à analyser deux siècles de production satirique répond à deux contraintes majeures. D'une part, le genre étant un ensemble de convention discursive<sup>23</sup>, il impose une analyse diachronique afin de repérer les apports successifs, les variations ou encore les ruptures. Une réflexion sur les caractéristiques génériques de la presse satirique ne peut se limiter à un ou deux périodiques, même emblématiques, mais elle demande une analyse historique des publications pour confronter et mettre à jour les orientations structurelles. D'autre part, certaines études, dans une perspective post-coloniale, argumentent l'héritage des productions imagées coloniales au sein des sociétés contemporaines<sup>24</sup>. Or, le second empire colonial, constitué au XIXe siècle<sup>25</sup>, apparaît fondamental dans la constitution de l'imaginaire collectif colonial. La proximité historique et l'émergence d'une culture médiatique, dont les sociétés actuelles sont tributaires, poussent à l'analogie entre l'histoire coloniale et les sociétés postcoloniales. En observant la production satirique coloniale, des conquêtes à la liquidation des territoires colonisés, nous souhaitons également interroger la transmission, les transferts ou la disparition des images.

Dans la constitution du corpus, nous avons fait le choix d'observer et de dépouiller non seulement la presse satirique politique, mais tout autant les feuilles humoristiques, mondaines ou encore grivoises. À ne pas en douter, il ne s'agit pas de multiplier les regards puis de relever les différences, dans une attitude de fausse découverte. Les lignes éditoriales expliquent à elles seules les déterminations iconographiques. L'intérêt d'un corpus protéiforme est d'observer la contamination et la diffusion de la thématique coloniale au sein de la presse satirique, et, parallèlement, d'observer les relations qui s'y développent. La délimitation chronologique commence avec la prise d'Alger (1830) qui coïncide avec le lancement de *La Silhouette* (1829). Pour clore le corpus, nous retenons l'année 1990. Deux raisons expliquent ce choix ; d'une part, dans le contexte français, la loi Gayssot

---

23. Gérard GENETTE, Hans Robert JAUSS, Jean-Marie SCHAEFFER, *Théorie des genres*, Paris, Éd. du Seuil, 1986.

24. Jean-François BAYART, Romain BERTRAND, « De quel "legs colonial" parle-t-on ? », *Esprit*, décembre 2006, pp. 134-160.

25. Bien qu'il existe des liens historiques, géographiques et commerciaux entre les possessions de l'Ancien Régime et l'expansion dix-neuviémiste, la recherche en histoire coloniale distingue généralement les deux phénomènes. La chute de Napoléon (1815) clôt la politique expansionniste débutée à l'époque moderne. La prise d'Alger (1830) ouvre une nouvelle ère coloniale qui prit fin avec les indépendances des Comores (1975) et de Djibouti (1977).

(1990) annonce de façon symbolique le régime de la mémoire<sup>26</sup>, qui au début des années 2000 instrumentalise le passé colonial dans un climat houleux<sup>27</sup> ; d'autre part, à partir des années 1980, les titres satiriques disparaissent progressivement des étalages et des points de vente, ainsi, dans l'objectif d'analyser le genre, nous pouvons embrasser entièrement la chronologie de la presse satirique illustrée.

Hormis des travaux indirects, comme celui d'Elizabeth Childs<sup>28</sup>, et quelques articles<sup>29</sup>, le regard satirique sur la colonisation reste relativement inexploré. Les analyses se concentrent principalement sur deux journaux (*Le Charivari*, *L'Assiette au Beurre*) tandis que la chronologie privilégiée demeure la première moitié du XIXe siècle – *L'Assiette au Beurre* jouit d'un traitement particulier<sup>30</sup>. Il ne s'agit pas seulement de reconstituer les sources de la caricature à thématique coloniale. Les résultats du dépouillement seront confrontés aux pratiques de la presse satirique qui est un espace consommable, règlementé (législation) ou encore découpé (diffusion hétérogène au sein de la société). Les images issues des titres ne proviennent pas de feuilles blanches et neutres. À l'origine, dans le contexte français, la presse satirique reste attachée au magasin Aubert<sup>31</sup>. Puis, les succès de *La Caricature* et du *Charivari* encouragent les éditeurs à lancer de nouvelles feuilles. Au fil des améliorations techniques, des demandes des publics et les évolutions législatives, la presse satirique se développe et intègre peu à peu les artifices des productions populaires (sérialité, stéréotypie générique, etc.). Or, le basculement en genre populaire de la presse satirique implique un changement de régime. Dorénavant, le lecteur procède par comparaisons et

---

26. Romain BERTRAND, *Mémoires d'empire : la controverse autour du « fait colonial »*, Bellecombe-en-Bauges, Éd. du Croquant, 2006.

27. L'Assemblée Nationale vote la loi du 23 février 2005 (*Légifrance*, n°2005-158) où : « La Nation exprime sa reconnaissance aux femmes et aux hommes qui ont participé à l'œuvre accomplie par la France dans les anciens départements français d'Algérie, au Maroc, en Tunisie et en Indochine ainsi que dans les territoires placés antérieurement sous la souveraineté française ». Après des contestations, l'article 4, qui introduisait le qualificatif « positif » pour caractériser l'histoire coloniale, fut supprimé. Toutefois, la loi reste en vigueur et garde des mesures partielles à l'égard de la colonisation (mesures d'indemnisation concernant les anciens membres de l'OAS). Cf. Claude LIAUZU, Gilles MANCERON, *La colonisation, la loi et l'histoire*, Paris, Syllepse, 2006. Concernant la concurrence des victimes mémorielles : Jean-Michel CHAUMONT, *La concurrence des victimes : génocide, identité, reconnaissance*, Paris, la Découverte, 2002 ; Catherine COQUIO (dir.), *Retours du colonial ? : disculpation et réhabilitation de l'histoire coloniale française*, Nantes, l'Atalante, 2008.

28. Elizabeth C. CHILDS, *Daumier and exoticism : satirizing the French and the Foreign*, New York, P. Lang, 2004. Citons également : Beatrice FARWELL, *French popular lithographic imagery, 1815-1870, 9 : Historicism and exoticism*, Chicago, University of Chicago press, 1989 ; Beatrice FARWELL, *French popular lithographic imagery : 1815-1870, 10 : Tourism and travel*, Chicago, University of Chicago press, 1992 ; Aline Dell'ORTO CARVALHO, *En noir et blanc : la représentation des noirs dans le dessin d'humour au XIXe siècle, Brésil, France, Angleterre et Portugal*, mémoire Histoire et Civilisations de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, EHESS, 2013.

29. Philippe RÉGNIER, Roger BELLET et al., *La caricature entre République et censure : l'imagerie satirique en France de 1830 à 1880, un discours de résistance ?*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1996.

30. Élisabeth DIXMIER, Michel DIXMIER, *L'Assiette au beurre, revue satirique illustrée, 1901-1912*, Paris, France, F. Maspero, 1974. Avec *La Caricature* et *Le Charivari*, *L'Assiette au Beurre* apparaît comme une source constante dans les études sur la presse satirique. On ne saurait dire si la situation est liée à la monographie d'Élisabeth et de Michel Dixmier ou à la réédition régulière des planches de *L'Assiette au Beurre* parmi les périodiques satiriques vingtiémistes.

31. David S. KERR, *Caricature and French political culture, 1830-1848 : Charles Philippon and the illustrated press*, Oxford, Clarendon Press, 2000.

---

confrontations, au détriment du contenu. Ainsi, l'analyse de la caricature coloniale doit résonner avec une réflexion sur le genre même de la presse satirique, afin d'éviter des explications superficielles.

Bien que le dépouillement porte sur l'iconographie coloniale, nous n'inscrivons pas cette recherche dans le courant des postcolonial studies. Du moins, l'objectif n'est pas d'alimenter le débat théorique. En effet, la pensée saïdienne attise les passions entre les tenants d'une attitude postcoloniale, comme Marie-Claude Smouts<sup>32</sup>, Achille Mbembe, Jim Cohen<sup>33</sup>, pour ne pas citer Edward Saïd<sup>34</sup>, et, a contrario, les sceptiques qui, comme Jean-Loup Amselle ou Jean-François Bayart<sup>35</sup>, émettent des réserves. En s'intéressant à l'exploration africaine au XIXe siècle, Isabelle Surun développe les défauts de certains auteurs postcoloniaux :

Ils pratiquent « l'histoire à rebours » en analysant le passé à l'aide de catégories actuelles au risque de l'anachronisme et se privent ainsi d'une reconstitution des catégories des acteurs [...]; enfin ils fabriquent des « époques artificielles » – en associant par exemple l'ère de l'impérialisme au rationalisme des Lumières, à « l'égalitarisme bourgeois », au libéralisme et à la mondialisation – auxquelles ils confèrent une cohérence qu'elles n'ont pas et qu'il font se succéder par blocs, forgeant ainsi paradoxalement un nouveau grand récit métahistorique.

Ces coups de force méthodologiques prennent des libertés avec la chronologie autant qu'avec la causalité. Ils participent d'une perspective macrohistorique qui tend à écraser la chronologie en définissant d'emblée, à partir de représentations et de discours produits par les acteurs de la colonisation ou puisés dans la littérature de la fin du XIXe siècle ou au début du XXe siècle, les contours d'une « idéologie coloniale » qu'ils projettent ensuite sur des époques antérieures et très différentes comme le XVIe siècle ou la fin du XVIIIe siècle. [...] La tentative de déconstruction manque son but en se révélant incapable, par défaut de contextualisation, de rendre compte de la construction, en préférant voir dans l'impérialisme un « état » plutôt qu'un « processus ». Enfin, tout en affirmant d'emblée la caractère matériellement effectif des discours, elle ne répond pas à la causalité entre domination symbolique du monde et la domination politique, sans dire comment on passe de l'un à l'autre et quels sont les ressorts de cette causalité<sup>36</sup>.

Les publications postcoloniales sont extrêmement stimulantes, car elles ouvrent la pensée

---

32. Marie-Claude SMOUITS (dir), *La situation postcoloniale : les "postcolonial studies" dans le débat français*, Paris, France, Sciences Po, les Presses, 2007. Privilégiant le monde littéraire et le langage, l'ouvrage passe en revue, parfois de manière critique, les auteurs, les concepts et les interrogations postcoloniales. Les articles n'abordent pas l'iconographie.

33. Jim COHEN et al., « Qui a peur du postcolonial ? Défis et controverse », *Mouvements*, n°51, La Découverte, septembre 2007, p. 12 : « La décolonisation n'est pas terminée, nous le savons, c'est le principal message porté par le postcolonial. [...] Penser la France postcoloniale, c'est précisément re-politiser ces identités, s'attacher à leur conflictualité, pour construire leur convergence. Ce numéro est donc une critique radicale qui invite à déconstruire nos structures de pensée et d'action pour les débarrasser du pli colonial sur lequel se fondent le racisme et les discriminations aujourd'hui ».

34. Edward SAÏD, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Le Seuil, 2005.

35. Jean-Loup AMSELLE, *L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*, Paris, Stock, 2008. Jean-Loup AMSELLE démontre le retour d'une pensée ethnoraciale (et les ambiguïtés inhérentes) dans l'espace public français par l'entremise, entre autres, des théories postcoloniales. Cf. Jean-François BAYART, *Les études postcoloniales. Un carnaval académique*, Paris, Karthala, 2010.

36. Isabelle SURUN, « L'exploration de l'Afrique au XIXe siècle : une histoire pré coloniale au regard des postcolonial studies », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 32 | 2006, p. 28.

critique sur le discours colonial ainsi que sur les structures et les modalités associées. De plus, elles réévaluent la place des anonymes, des ignorés et des exclus des entreprises impérialistes passées et des sociétés postcoloniales ; c'est l'objet entre autres des *Subaltern studies*. Enfin, les *Postcolonial studies* ont initié les *Colonial studies* qui, comme l'explique Emmanuelle Sibeud, complètent les interrogations postcoloniales : « Les *Colonial Studies* naissent au cours des années 1990 de la convergence de leurs travaux, mais aussi de la volonté d'historiciser les recherches des *Post-Colonial Studies* qui ne le sont pas quand elles ne récusent pas purement et simplement la pertinence des analyses historiennes. Elles font aussi le lien avec les problématiques antérieures des études sur les sociétés qui ont été colonisées et partagent certaines de leurs problématiques avec des historiens appartenant à d'autres domaines. En d'autres termes, elles s'écartent du radicalisme affiché par les *Post-Colonial Studies* mais acclimatent avec succès leur questionnement dans les réseaux de recherche en le formulant de façon plus rigoureuse »<sup>37</sup>.

Méfiant à l'égard des catégories disciplinaires (qui servent bien souvent à invalider une étude de façon préliminaire), nous inscrivons toutefois notre enquête dans le courant des *Colonial studies* ainsi que des *Visual studies*. L'iconographie satirique coloniale reste le sujet de notre étude, mais notre intérêt se porte autant sur la compréhension de l'objet visuel afin de déterminer la construction, la diffusion et la réception/consommation des images. Bourdieu et de nombreux chercheurs rappellent que les phénomènes culturels ne transportent pas leur contexte – dans une acceptation large<sup>38</sup>. En tant qu'objet culturel discursif, la presse satirique illustrée participe au phénomène colonial, car les images incarnent l'expansion. Mais les articulations internes, l'évolution historique du genre ou encore le rôle dans la société ne sont pas issus du processus colonial et ils répondent à des éléments divers, comme le champ social, les institutions, la pratique ou encore les contextes historiques et techniques précis. Une réflexion sur la production iconographique coloniale doit nécessairement se conjuguer avec une interrogation sur le support de diffusion pour mettre à jour la nature des liens qui associent presse satirique, caricature, colonisation, public. Peut-on faire l'analyse de l'expérience collective et sociale de la presse satirique ? Oui, car le genre impose une structuration culturelle et sociale parmi les émetteurs et les destinataires, et, par résonance, de notre sujet d'étude, la caricature coloniale.

De là, l'objectif consiste à recréer le regard de la presse satirique. Les études post-coloniales ont réintégré le colonisé dans les problématiques coloniales et postcoloniales, toutefois nos interrogations se porteront exclusivement sur le regard du colonisateur – *Le Charivari oranais* est un illustré de colons. Ce choix méthodologique répond à la compréhension de l'objet. Bien qu'on atteste de journaux satiriques parmi les espaces soumis, le genre « presse satirique illustrée » évolue au sein d'une structure sociale relativement stable, répond à des contraintes politiques (législation) ou est lié à un marché économique

---

37. Emmanuelle SIBEUD, « Post-Colonial et Colonial Studies : enjeux et débats », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 5/ 2004 (n°51-4bis), p. 92.

38. Pierre BOURDIEU, « Secouez un peu vos structures ! », in *Le Symbolique et le Social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu*, Liège, Éditions de l'Université de Liège, 2005, pp. 325-326.

---

propre. Or, le regard satirique extranational, colonisé ou étranger, correspond à des normes distinctes qui spécifient en retours le rôle et le fonctionnement. Les transferts culturels existent (formation internationale des caricaturistes, publication de revues étrangères, réédition de dessins étrangers), toutefois, les conditions de diffusion et de consommation ne sont pas interchangeable. Caractéristique de la presse française, la centralisation apparaît difficilement applicable à l’immensité des territoires canadiens et étasuniens ; dès l’origine (*Kladderadatsch*), la presse satirique berlinoise se destine à un public large. Ne pouvant se reposer sur une définition stricte de la presse satirique<sup>39</sup>, une étude comparative de titres internationaux ne pourra certainement pas dépasser l’analyse d’analogies visuelles.

Notre enquête se divisera en deux temps. La première partie se consacrera entièrement au dépouillement. Il s’agira de reconstituer les sources (identité, spécificité) puis d’en extraire la production coloniale. Nous procéderons de manière distincte pour chaque périodique. Les évolutions politiques successives scanderont la reconstruction des regards. On peut légitimement s’étonner d’une démarche scolaire, mais rappelons ici que les fonds satiriques coloniaux restent inexplorés. Après avoir reconstitué la caricature coloniale sur deux siècles, nous proposerons une analyse sur l’apparition du genre « presse satirique illustrée ». Il s’agira d’abord de reconstituer l’évolution historique et structurelle de la presse satirique, à l’instar de l’enquête menée par Robert-Jones et par Watelet<sup>40</sup>. Puis, à partir de l’évolution historique, nous démontrerons que la presse satirique réadapte les pratiques et les caractéristiques de l’édition populaire. Une fois l’appartenance de la presse satirique aux caractéristiques de l’édition populaire démontrée, nous mettrons à jour les traits distinctifs du genre. La presse satirique n’est pas un espace neutre, mais elle propose bien un palier de compréhension qui articule les rapports de force entre la pratique de la caricature, le support, un thème et le lecteur. La presse satirique est une « classe généalogique »<sup>41</sup> à part entière qui place donc « les logiques architextuelles et intertextuelles au premier plan des mécanismes de lecture et d’écriture »<sup>42</sup>. Dans cette perspective, en reconstituant les traits distinctifs du genre, on peut déterminer l’ensemble des modalités de construction, de diffusion et de réception de la caricature coloniale.

Avec l’émergence de la culture médiatique, la caricature adopte les pratiques de l’édition de masse (lecture sérielle, effacement de l’auteur, logique de la répétition, mise en place d’un système combinatoire d’images, sujets topiques, caractères et solutions préfabriqués,

---

39. Jean-Claude GARDES, « Préface » in *Ridiculosa* n° 18, « Les revues satiriques françaises », *op. cit.*, p. 10 : « le concept de "revue satirique" s’avère fort difficile à délimiter. L’amateur de journaux anciens tels que *Le Charivari*, *Le Rire*, *L’Assiette au Beurre* s’étonnera de ce questionnement, ces organes étant entièrement dédiés à des textes et dessins satiriques (et parfois humoristiques). Mais, de par la qualité et la force des images qu’elles proposent, bien des publications qui ont plutôt une orientation politique, littéraire, critique, voire humoristique et ne consacrent qu’une partie de leur contenu à la satire graphique, méritent largement qu’on s’y intéresse. À partir de quel pourcentage de documents satiriques une revue peut-elle faire partie de ce recueil ? Il est impossible ici d’apporter une réponse définitive ».

40. Philippe ROBERTS-JONES, *La presse satirique illustrée entre 1860 et 1890*, Paris, Institut français de presse, 1956 ; Jean WATELET, *La presse illustrée en France 1814-1914*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2003.

41. Jean-Marie SCHAEFFER, *Qu’est-ce qu’un genre littéraire ?*, Paris, Éd. du Seuil, 1989.

42. Matthieu LETOURNEUX, *Le roman d’aventures : 1870-1930*, *op. cit.*, pp. 10-11.



lecture morale et manichéenne). Mais, quelle place occupe de fait la presse satirique illustrée ? Quelle fonction remplit la presse satirique au sein de la culture médiatique ? Le genre donne toujours les règles du jeu, mais alors, quelles sont les règles de la presse satirique ?

Umberto Eco assimile la satire à la figure du fou du roi<sup>43</sup>. Malgré la liberté dont jouit le fou, il ne peut le faire que dans le cadre de la cour, au risque de finir pendu ou écartelé. Mais la figure du fou, comme celle de la satire, est importante, car, malgré l'exercice normalisé, elle présente un renversement. Nous souhaitons prendre la caricature, comme un point de rupture, pour interroger le système iconographique colonial. Qu'importe la position des caricaturistes, qu'elle fût favorable, défavorable ou indifférente, la presse satirique propose des images qui se dessaisissent des conventions esthétiques, thématiques ou de convenances pour maintenir l'observation critique autant chez le caricaturiste que chez le lecteur.

---

43. Umberto ECO, La «carnavalisation» des mœurs, [http://www.liberation.fr/tribune/2002/06/24/la-carnavalisation-des-moeurs\\_408021](http://www.liberation.fr/tribune/2002/06/24/la-carnavalisation-des-moeurs_408021), consultée le 19 mars 2014.

---

## Avertissement

- Cette étude concerne l’iconographie satirique coloniale. Dans cette perspective, nous reproduirons des images, des légendes ou encore des articles qui emploient un vocabulaire colonial que l’on caractérise à présent comme condescendant, paternaliste, méprisant ou encore raciste. Il n’y a aucune complaisance de notre part. Nous demandons aux lecteurs de garder un esprit critique et de ne pas faire de fausses lectures. Par exemple, par la suite, nous emploierons fréquemment le mot indigène, en conformité avec le regard des périodiques sur les populations soumises<sup>44</sup>. Notre objectif n’est ni de faire un travail à charge ni de faire une étude nostalgique. Notre but vise la reconstitution de l’iconographie satirique coloniale et les relations associées.
- À partir du Second Empire, l’iconographie coloniale est caractérisée par les déformations langagières. Afin de ne pas perdre la tonalité originelle des images, les légendes sont reproduites sans corrections ni modifications. Le lecteur doit s’attendre à lire une partie du corpus de manière phonétique.
- Cette thèse résonne malheureusement avec les événements de janvier 2015. L’instruction judiciaire étant en cour ainsi que les informations parcellaires qui circulent, nous avons préféré ne pas aborder les assassinats de *Charlie-Hebdo*.
- Les périodiques dépouillés et analysés sont retranscrits sous format statistique dans le second volume.

---

44. Le mot indigène se définit comme originaire du pays, par opposition à allogène. Alain RUSCIO, *Le credo de l’homme blanc : regards coloniaux français*, Bruxelles, Ed. Complexe, 2002. Au cours de l’étude, l’auteur met constamment entre guillemet le mot « indigène ». S’agit-il pour l’auteur de se départir d’un vocabulaire colonial ou se protège-t-il contre de fausses lectures ou d’éventuelles poursuites judiciaires ?



# L'histoire coloniale au miroir de la presse satirique illustrée

« Par ces temps d'aplatissement  
aux pieds du public, la presse  
n'est-elle pas une immense  
flagornerie à l'adresse des  
lecteurs? »

---

*(Émile Zola, le Voltaire, 31 août  
1880)*



## **Chapitre 1**

# **La conquête de l'Algérie, entre rire d'Orient et angoisse coloniale**

Depuis le Traité de Paris de 1763, mettant fin à la guerre de Sept ans, le premier empire colonial français se resserre, contraint, sous la pression anglaise. La Révolution française de 1789 fragilise encore le domaine colonial qui s'effondre presque totalement sous l'Empire. Malgré l'expédition d'Égypte sous le Directoire et les tentatives du Consulat, la vente de la Louisiane et l'indépendance de Saint-Domingue (Haïti) clôturent historiquement et symboliquement les premières expériences expansionnistes françaises. Alors qu'il subsiste encore de « vieilles colonies » en 1830<sup>1</sup>, l'expédition d'Alger inaugure le second empire colonial français.

En métropole, quelques mois avant l'expédition algérienne, le relatif relâchement administratif sur la presse, lors de l'intermède libéral du gouvernement Martignac (1828-1829) et les progrès techniques de l'imprimerie amorcent un climat favorable aux éditeurs, aux journalistes et aux autres gens de presse<sup>2</sup>. Après de nombreuses tentatives éphémères depuis la Révolution, l'image satirique bénéficie alors de la situation pour rencontrer durablement le périodique. *La Silhouette* propose en premier une structure, jusqu'alors inaboutie, qui allie texte et image satirique, au sens large, de façon inaliénable dans une publication cyclique. À sa suite, *La Caricature* et *Le Charivari* émergent et forment, a posteriori, les initiateurs de la presse satirique. Comment la génération des fondateurs, *La Silhouette*, *La Caricature* puis *Le Charivari*, aborde-t-elle l'expédition algérienne ? Parallèlement à la prise d'Alger, sous la Monarchie de Juillet, les anciennes routes du premier empire colonial restent plus ou moins actives. Les périodiques satiriques suivent-ils les aventures d'outre-mer ?

## 1.1 La fondation de l'iconographie satirique coloniale : *La Silhouette* et la prise d'Alger

À la fin du XVIIIe siècle, l'activité satirique se présente comme une pratique internationale où l'Angleterre reste à l'avant-garde<sup>3</sup>. La caricature, la satire ou le dessin d'humour prospèrent cependant au sein des boutiques d'estampes et des magasins spécialisés que Robert Dighton (1752-1814) ou James Gillray (1756-1815) ont représentés sur quelques planches<sup>4</sup>. En France, à partir de la Révolution, diverses sensibilités politiques cherchent dans la satire, dominée par la technique de l'eau-forte, une arme afin de discréditer des op-

---

1. Saint-Pierre-et-Miquelon, Martinique, Guadeloupe, Saint-Martin, Guyane, Saint-Barthélemy, Saint-Louis du Sénégal, Gorée, Rufisque, Dakar, l'Île de la Réunion, Pondichéry, Chandernagor, Karikal, Mahé, Yanaon.

2. Ann D'ARCY HUGHES et Hebe VERNON-MORRIS, *Le grand livre de la gravure : techniques d'hier à aujourd'hui*, Paris, Pyramid NTCV, 2010 ; Otto LILIEN, *History of industrial gravure printing up to 1920*, London, Lund Humphries, 1972.

3. Todd B. PORTERFIELD (ed.), *The efflorescence of caricature 1759-1838*, op. cit.

4. Robert Dighton, *Scene outside the shop of Bowles, the printseller, in St. Paul's Churchyard*, 1785, aquarelle, Londres, Victoria and Albert Museum ; James Gillray, *Very Slippery Weather*, 1808, eau-forte coloriée, Londres, British Museum.

posants<sup>5</sup>. *Les Révolutions de France et de Brabant* (1789-1791), *Journal général de la cour et de la ville* (1789-1792), *Les Actes des apôtres* (1789-1791), *Le Nain Jaune* (1814-1815), *Les Annales du ridicule* (1815), *Le Miroir* (1821-1823) et *La Foudre* (1821-1823) sont quelques exemples de feuilles qui tentent avec plus ou moins de succès d'intégrer l'image satirique dans une perspective militante<sup>6</sup>. Cependant, l'instabilité politique ainsi que les difficultés techniques et législatives entravent la rencontre entre le journal et l'image. La situation perdure tout au long du premier tiers du XIXe siècle ; bien que des périodiques satiriques non illustrés poursuivent leurs ascensions auprès du public, avec un certain succès, à l'image du *Figaro*<sup>7</sup>. La diffusion et l'assimilation progressive de la technique lithographique<sup>8</sup>, puis la suppression de l'autorisation préalable en 1828 poussent plus en avant l'expérience de l'illustré satirique. Encouragés par la situation, deux imprimeurs, Charles-Victor-Hilaire Ratier (1807-1898) et Sylvestre-Nicolas Durier, associés à Benjamin-Louis Bellet (1805-1882) et Charles Philipon (1800-1862), lancent *La Silhouette*, le premier journal satirique illustré pérenne. Pour James Cuno, il s'agit là du prototype de la presse satirique illustrée<sup>9</sup>.

Le premier numéro sort le 24 décembre 1829. Le numéro standard adopte un format in-4°, avec deux colonnes de texte et deux planches lithographiques hors-texte. Au terme de l'exploitation du journal, le 2 janvier 1831, l'illustré comptabilise cinquante-deux numéros et cent-cinq illustrations. Le tirage s'élève vraisemblablement à 1 000 exemplaires<sup>10</sup>. Roland Chollet précise que le journal s'adresse : « [...] visiblement aux clients d'Aubert et de Martinet, grâce à cette formule ambiguë dont l'inventeur nous paraît avoir été non Philipon, mais Henry Monnier »<sup>11</sup>. Les archives de l'illustré n'affichent ni coût ni datation. Les collaborateurs artistiques du journal sont entre autres Charles-Joseph Traviès de Villers (1804-1859), Camille Roqueplan (1803-1855), Achille Devéria (1800-1857) ou encore Grandville (1803-1847) pour l'image ; Agénor Altaroche (1811-1884), Auguste Audibert, Honoré de Balzac (1799-1850) ou Henri-Félix le Bertre pour le texte.

*La Silhouette* cherche dans l'alliance entre la lettre et l'estampe satirique un espace libertaire et contestataire à l'égard de la société. La planche inaugurale de *La Silhouette*, « Le Songe drolatique » d'Henry Monnier (1799-1877) présente d'emblée la posture du

---

5. Antoine de BAECQUE, *La Caricature révolutionnaire*, Paris, France, Presses du CNRS, 1988 ; Claude LANGLOIS, *La Caricature contre-révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988.

6. Pour une présentation historique des titres cités Cf. Jean-Claude GARDES, Alban POIRIER (dir.), *Ridiculosa*, n°18, « Les revues satiriques françaises », *op. cit.*, pp. 13-36.

7. Toujours en activité, *Le Figaro* commence la publication en 1826 et se présente comme un journal satirique. Cf. Fabrice ERRE, « Le premier Figaro : un journal satirique atypique (1826-1834) », contribution au colloque « Le Figaro : histoire d'un journal », Centre d'histoire de Sciences Po, Paris, 20, 21 et 22 septembre 2006. [En ligne], mis en ligne mai 2010, consulté le 1 septembre 2014, URL : [http://www.eiris.eu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=641:le-premier-figaro-1826-1834&catid=70&Itemid=124](http://www.eiris.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=641:le-premier-figaro-1826-1834&catid=70&Itemid=124).

8. Aloïs SENEFELDER, *L'Art de la lithographie, ou Instruction pratique, contenant la description des différents procédés à suivre pour dessiner, graver et imprimer sur pierre, précédée d'une histoire de la lithographie*, Munich, 1819.

9. James CUNO, « The business and politics of caricature : Charles Philipon and La Maison d'Aubert » in *La Gazette des beaux-arts*, octobre 1985, pp. 95-112.

10. Roland CHOLLET, *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 189.

11. *Ibid.*, p. 184.



journal :

- L'Artiste : - Qu'est ce que cette écrevisse ?

- La Critique : - L'opinion rétrograde qui veut faire reculer la civilisation ; mais tu vois qui la pousse : une main de géant armée d'une plume, c'est la liberté !

- L'Artiste se frotta les yeux ; il était à la place où l'avait pris la Critique, et les feuillets de son album étaient couverts de caricatures représentant les personnages que lui avait montrés la fée maligne. Il rassembla ces croquis et jeta son rêve drolatique sur une pierre de Munich, pour en faire la préface d'un nouveau journal.<sup>12</sup>

Toutefois, lors des premières livraisons, *La Silhouette* se concentre sur l'actualité culturelle, comme l'illustration de la querelle entre Classiques et Romantiques<sup>13</sup>. La ligne politique du journal se révèle lâche<sup>14</sup>, et le critique Armand de Pontmartin (1811-1890) donne une vision juste des premiers mois d'existence : « C'était un journal à images, à prétentions mondaines, parsemé d'anecdotes apocryphes, débile précurseur de la *Vie Parisienne*. Ses rédacteurs n'avaient rien des farouches allures révolutionnaires et l'un d'entre eux, Félix Le Bertre, devint l'année suivante le secrétaire de M. de Montalivet »<sup>15</sup>. Utilisant fréquemment le comique de situation, couplé à une facture descriptive, *La Silhouette* s'amuse et badine ainsi au gré des mœurs et de l'actualité culturelle, à ses débuts.

Toutefois, les troubles intérieurs politiques modifient la ligne éditoriale et animent progressivement une verve satirique politique. À mesure que l'opposition à la Restauration s'amplifie, le journal réactive « Le Songe drolatique » inaugural et intensifie les charges et les attaques contre les hommes au pouvoir. Cependant, l'entreprise périclité rapidement. À l'automne 1830, Philipon quitte *La Silhouette* et entraîne avec lui une partie de l'équipe artistique pour fonder *La Caricature*. Les départs successifs et la concurrence de Philipon déstabilisent la revue. Dépassé et empreint d'un discours suranné, devant les interrogations sociales et politiques contemporaines, l'illustré stoppe la publication au début de l'année 1831, sans explications. Malgré tout, *La Silhouette* inaugure la dynamique de la presse satirique illustrée, en endossant le « rôle de laboratoire essentiel »<sup>16</sup>.

Contemporaine de la prise d'Alger, *La Silhouette* propose aussi les premières planches satiriques sur l'évènement fondateur du second empire colonial français qui s'inscrit, rappelons-le, dans les troubles intérieurs métropolitains :

On cherche alors à camoufler l'impopularité du ministère Polignac qui vient de se constituer (8 août 1829). Seul un « grand dessein » peut redorer le blason du régime moribond et faire oublier les ragots et oppositions virulentes qui dressent la classe politique contre le retour des « cheveu-légers » et de la coterie royale. Le prince de Polignac imagine reconstituer

---

12. Henry Monnier, « Le Songe drolatique », *La Silhouette*, Vol. 1, livraison 1, 1829. Nous reproduisons ici la conclusion du long manifeste.

13. Hippolyte Bellangé (1800-1866), « Déjeunez avec le classique, dinez avec la romantique ; il y a du bon à manger dans les deux écoles », *La Silhouette*, Vol. 1, livraison 12, 1830.

14. Roland CHOLLET, *Balzac journaliste. Le tournant de 1830, op. cit.*, p. 189 : « Il faut avouer que ce programme était vague et quelque peu illusoire. Certes, *La Silhouette* serait lue au cabinet de lecture ou dans les châteaux ; mais trop de gens étaient censés y trouver leur compte, la grande dame et l'étudiant en droit, la gauche et la droite, depuis les milieux bonapartistes ou républicains jusqu'à l'entourage de la duchesse de Berry ».

15. *Ibid.*, p. 192.

16. Jean-Claude GARDES, Alban POIRIER (dir.), *Ridiculosa*, n°18, « Les revues satiriques françaises » *op. cit.*, p. 41.

un Empire Arabe, épaulé par la France. L'utilisation des difficultés avec la régence d'Alger permettrait de lancer l'armée égyptienne de Mehemet-Ali contre les trois régences et d'établir ainsi en Méditerranée occidentale une suprématie française. En 1829, les tractations menées aboutissent à une impasse : Mehemet-Ali, intransigeant, exige une expédition strictement musulmane avec constitution d'une flotte égyptienne. Elles suffisent pour dresser l'opposition irréductible des Anglais et des Turcs. La grande affaire méditerranéenne a isolé la France qui imagine un nouveau plan de transformation européenne et de partage ottoman pour porter l'influence française jusqu'en Asie. Ces volte-face et les modifications diplomatiques font le vide autour du gouvernement Polignac, ridiculisé et attaqué violemment par l'opposition libérale qui dénonce l'incapacité gouvernementale à résoudre un problème mineur. Polignac se voit contraint à museler les libéraux avant les élections pour supprimer, sans crainte, les garanties de la Charte et établir un gouvernement à poigne. Une victoire militaire extérieure donnerait au régime le prestige perdu, et en retour, une force de répression efficace contre les partisans de la Charte.<sup>17</sup>

L'opération de prestige échoue. Les fissures sont profondes et l'hostilité contre Charles X (1757-1836) croît irréductiblement. Du reste, contrairement aux intentions de Charles X, la prise d'Alger ne fédère guère la population métropolitaine. Les commerçants marseillais, qui pâtissent d'actes de piraterie dans les eaux méditerranéennes, souhaitent certes la présence française à Alger, mais les parlementaires, les libéraux en tête, ne sont pas dupes des motivations du pouvoir à l'égard de l'expédition, lancée par ailleurs dans un climat de défiance à la Chambre des députés<sup>18</sup>. Plusieurs contentieux existent bel et bien entre la France et le dey Hussein d'Alger (1765-1838), depuis le Directoire<sup>19</sup>, mais l'opinion reste partagée lorsque le corps expéditionnaire débarque dans la baie d'Alger.

*La Silhouette*, qui au moment des faits délaisse progressivement une iconographie culturelle pour des images politiques, utilise l'affaire d'Alger pour réaffirmer son ressentiment à l'égard de la Restauration, et à un homme en particulier, le comte de Bourmont (1773-1846). Le corpus colonial de *La Silhouette* est formé de quatre planches et deux prennent pour sujet le chef des opérations militaires. Dans la première planche, « Grands projets » souligne la lâcheté (supposée ou réelle) du comte par l'alliance du texte et de l'image<sup>20</sup>

---

17. Jean MEYER, Jean TARRADE, Annie REY-GOLDZEIGUER, *Histoire de la France coloniale. I, La conquête : des origines à 1870*, Paris, A. Colin, 1996, p. 456.

18. Le 16 mai 1830, en pleine préparation du corps expéditionnaire, Charles X dissout la Chambre des députés.

19. Le Directoire contracta une dette (1793, 1798) auprès du dey Hussein, afin de ravitailler les armées d'Italie puis d'Égypte et d'approvisionner la Provence en blé (24 millions de francs). La maison Bacri-Busnach était à l'origine de la transaction. Or, la maison Bacri-Busnach détourna une grande partie des sommes au détriment du dey. En 1819, Paris devait encore 7 millions de francs. À cela, un contentieux territorial, concernant l'usufruit sur des établissements de la côte septentrionale (La Calle), datant du XVIe siècle, envenimait les relations entre Paris et Alger. Enfin, un incident diplomatique, le fameux coup de l'éventail, cristallisa les relations entre les deux pays. Deux versions existent de l'entrevue entre le dey Hussein et le consul français Deval (1758-1829) : 1) après un échange houleux entre les deux hommes, concernant le silence de Paris, après des réclamations d'Alger, le dey gifla Deval avec un éventail ; 2) dans la seconde version, Deval manqua de convenance, et, par mépris, Hussein indiqua, avec son éventail, la sortie à Deval et le toucha involontairement. Cf. Georges FLEURY, *Comment l'Algérie devint française 1830-1848*, Paris, Perrin, 2004.

20. Charles-Joseph Traviès, « Grands projets », *La Silhouette*, Vol. 1, livraison 12, 1830 : « Attitude calme et imposante. Pour cette fois, il n'y a plus à reculer ».

[Fig : 1.1.1]. La direction du journal reproche au comte d'avoir abandonné son poste de commandement de la 6<sup>e</sup> division militaire pour se rallier à Louis XVIII (1755-1824), quelques jours avant Waterloo. De surcroît, les affinités royalistes du comte deviennent une source d'inquiétude pour l'opposition qui craint, à juste titre, l'utilisation de l'armée d'Afrique pour mater les révolutionnaires parisiens<sup>21</sup>. Composé d'un portrait en pied satirique de de Bourmont et d'un texte à charge, l'article illustré ridiculise les motivations avancées par le pouvoir puis s'attarde longuement sur la lâcheté du militaire :



FIGURE 1.1.1 – Charles-Joseph Traviès, « Grands projets », *La Silhouette*, Vol. 1, livraison 12, 1830 : « Attitude calme et imposante. Pour cette fois, il n'y a plus à reculer ».

[...] Quel est cet homme – affût à l'attitude calme et imposante ? Où va-t-il ? Contre qui sera pointée cette pièce d'artillerie qu'il porte sous son bras ?... Eh ! J'y suis... Il me souvient que récemment dans une réunion formée de sept à huit bonnes têtes, un homme disait : « Il est temps de venger l'offense qui a été faite à notre honneur [...] : La guerre ! Messieurs, la guerre : que craignons-nous ? Nous marcherons vers les ennemis ; sans aucun doute un de leurs chefs sera prêt à vendre, et moi j'achèterai la victoire ». Qui le croirait ? Les membres de l'assemblée applaudirent au hardi projet, et on les entendit, vrais perroquets chamarrés d'ordre et d'arrogance, protégés par la censure, par un dogue au col bordé de fer, ou par M. M..., répéter après le maître : La guerre ! La guerre !... [...]. Ils ont accueilli son plan ; ils lui ont confié la défense ; au moins ils ne le verront pas au pilori !... Quelle attitude guerrière !...

21. Jean MEYER, Jean TARRADE, Annie REY-GOLDZEIGUER, *Histoire de la France coloniale. I, La conquête : des origines à 1870*, Paris, op. cit., p. 463 : « Hostilité ou illusions, telles sont les alternatives offertes à l'opinion française. D'ailleurs, les craintes formulées d'une répression en France menée par l'armée d'Afrique ne sont pas utopie. Le 11 août [1830], Bourmont apprend la révolution parisienne et réunit les officiers généraux pour utiliser les troupes contre le nouveau régime. Mais la réaction des cadres inférieurs oblige les ultras de l'état-major à reculer. Le 16 août, Bourmont, comme le dey, s'embarque pour l'exil ».

Il se dit en restant en place : il n'y a plus à reculer, quoiqu'il sache par théorie et par pratique qu'on court aussi en arrière qu'en avant. Il n'y a plus à reculer!!! Il prononçait aussi ces mots quand l'heure des funérailles de Waterloo n'était pas sonnée..., [...]. Mais quels sont ces papiers qui débordent de sa poche? Sont-ce les cartes de campagne, ou les billets de banque destinés à payer les munitionnaires généraux et les prix d'une défection? [...] Et tel est chez cet homme l'empire naturel qu'au moment où il veut s'embarquer, il tourne le dos à un de ces bâtiments qui doivent porter sur une plage insalubre cent millions et vingt mille hommes que la peste attend aussi dans une attitude calme et imposante; car c'est, à ce qu'il paraît, l'attitude de tous les fléaux, du typhus et du déshonneur.

Le texte souligne les motivations futiles de la conquête et insiste sur la pleutrerie du comte. En reprenant de façon analogue les éléments du texte, l'image renforce le portrait à charge de l'article. En effet, Traviès intègre le dogue au col bordé de fer (censure) et le perroquet (la Chambre). La posture de de Bourmont qui s'oppose à la direction du bateau, voguant à l'arrière-plan et signant implicitement le transport des troupes, exhibe la fourbe personnalité du militaire. Haï par *La Silhouette*, le comte de Bourmont est encore représenté, sous le signe de la trahison, dans « Promenade militaire »<sup>22</sup> [Fig : 1.1.2]. Malgré le titre, on ne trouve ni action héroïque ni champs de bataille et la planche réadapte la composition de « Grands projets ». En arrière-plan, les troupes françaises débarquent dans la baie d'Alger tandis que de Bourmont, à cheval et accompagné de ses fils, se dirige dans une direction inverse. La lithographie est mise en chanson. Pareillement à « Grands projets », « Promenade militaire » réduit la conquête à une animosité personnelle.



FIGURE 1.1.2 – Anonyme, « Promenade militaire », *La Silhouette*, Vol. 2, livraison 9, 1830.

22. Anonyme, « Promenade militaire », *La Silhouette*, Vol. 2, livraison 9, 1830.

Avec « Souvenir d'Alger »<sup>23</sup> [Fig :1.1.3], Henry Monnier aborde le contrôle et la diffusion de l'information lors de la conquête. Dans le premier tiers du XIXe siècle, malgré la mise en place progressive d'officines collectant l'information pour la revente<sup>24</sup>, les journaux se bornent aux sources officielles<sup>25</sup>. « Souvenir d'Alger » ironise vraisemblablement sur cette situation et l'image rappelle par la même occasion la fonction sociale de l'artiste. Pour ce faire, Monnier reprend le personnage de la planche d'ouverture de *La Silhouette*, le « Songe drolatique », et l'installe derrière une toile afin de peindre une fleur, au milieu d'une nature champêtre. Coiffé d'un chapeau, il porte des haillons et un rouet à la taille. Une bottine déchirée laisse entrebâiller son pied. À la verticale du peintre, deux serpents enchevêtrés se battent. À première vue, malgré le titre, nulle dénonciation de la conquête ou des événements militaires. Or, la clé de lecture se situe justement dans la présence des serpents. Dans l'iconologie chrétienne, la représentation du serpent aux pieds de figures bibliques renvoie au triomphe de la foi catholique<sup>26</sup>. De façon caustique, Monnier transpose sans doute le symbole à la conquête, car les serpents, incarnant la censure, ont vaincu l'artiste dont la chaussure déchirée évoque l'affrontement et la défaite symbolique. L'artiste est renvoyé à une activité lisse, un paysage/une nature morte, tandis que le titre pointe bien le décalage entre la situation militaire et le sujet représenté. Il y a également une autre hypothèse. À travers la nature morte, Monnier s'agace, peut-être, de l'afflux de peintures militaires glorieuses qui accompagnent la mise en images de la conquête<sup>27</sup>. Les peintres travaillant à l'idéalisation de la guerre renieraient en quelque sorte la fonction libertaire de l'artiste, théorisée par « Le Songe drolatique ».

---

23. Henry Monnier, « Souvenir d'Alger », *La Silhouette*, Vol. 2, livraison 13, 1830.

24. À Paris, Michel Justin lance la première officine en 1828 : *Correspondance politique et agence des journaux des départements et de l'étranger*. L'agence Havas est créée en 1832, mais elle reste sous contrôle gouvernemental.

25. Gilles FEYEL, *La presse en France des origines à 1945 ; histoire politique et matérielle*, Paris, Ellipses, 1999, p. 98 : « Au début du siècle, et en fonction du nombre de leurs rédacteurs, les journaux de Paris les collectaient au Parlement, à la Bourse, à la préfecture de police, auprès des tribunaux, dans les commissariats de quartier ».

26. Caravage (1571-1610), *La Madone des palefreniers*, v. 1605-1606, huile sur toile, 292 x 211 cm, Rome, Galerie Borghèse. Traduction graphique d'un passage de *La Genèse*, *La Madone des palefreniers* présente Marie et l'enfant Jésus nu, la mère soutenant le fils par les deux bras, qui écrasent ensemble un serpent. Saint-Anne observe la scène. Cf. Émile MÂLE, « La signification d'un tableau du Caravage » in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, T. 47, 1930. p. 5 : « Il est curieux de rencontrer si fréquemment ces images au XVIIe siècle. Pourquoi les a-t-on multipliées ? Voulait-on simplement célébrer la Vierge et rappeler qu'elle était la nouvelle Ève venue pour effacer la faute de l'ancienne ? Ces œuvres éveillaient alors une autre idée. Pour les théologiens du temps, le serpent que la Vierge a sous les pieds, ce n'est pas seulement l'esprit du mal, c'est l'hérésie ».

27. Pierre GUIRAL, *Les militaires à la conquête de l'Algérie (1830-1857)*, Paris, Critérim, 1992. Cf. *De Delacroix à Renoir : l'Algérie des peintres* (catalogue d'exposition, Paris, Institut du monde arabe, 7 octobre 2003 au 18 janvier 2004), Paris, Institut du monde arabe, Hazan, 2003.



FIGURE 1.1.3 – Henry Monnier, « Souvenir d'Alger », *La Silhouette*, Vol. 2, livraison 13, 1830.

La conquête est aussi traitée selon la ligne légère du journal : « Nom d'un dey... Porte mon sac, souris de Mahomet... ou j't'estermine... car je suis féroce comme l'beudoin »<sup>28</sup> [Fig : 1.1.4]. L'œuvre d'Eugène Forest (1808-1891) propose un vaudeville éthylique de deux soldats de l'armée d'Afrique, Pacot et Dumanet, à Alger<sup>29</sup>. À la recherche des plaisirs de l'Orient pour célébrer la conquête, les deux soldats se laissent griser et boivent plus que de raison. Ils entraînent de force deux odalisques Zoraïde et Zuléma d'un harem qui, curieusement dans la planche, reprennent des codes iconographiques de la peinture rococo. Dans une veine illustrative, la gravure reprend le dernier passage du texte lorsque les deux soldats partent à la recherche du dey et de nouveaux spiritueux. À la différence des franches attaques contre le comte de Bourmont, le sens et les visées de la gravure semblent obscurs. En effet, la représentation comique de Dumanet et Pacot signifie-t-elle une hostilité aux troupes détachées en Algérie ? La gravure moque-t-elle les clichés orientalistes ? L'aventure alcoolisée est-elle un prétexte pour un rire innocent ? Eugène Forest donne une image peu flatteuse de l'armée qui s'éloigne des images grandiloquentes de la peinture militaire. Mais les motivations de la prise d'Alger, le déroulement des opérations militaires et les acteurs engagés dans le conflit sont absents de l'article et de l'image ; l'Algérie est réduite à un palmier tandis que les deux femmes s'éloignent des codes iconographiques des Mauresques. La quantité limitée et la durée éphémère de l'illustré laissent l'interprétation de la planche ouverte, car, suite à cette représentation,

28. Eugène Forest, « Nom d'un dey... Porte mon sac, souris de Mahomet... ou j't'estermine... car je suis féroce comme l'beudoin », *La Silhouette*, Vol. 3, livraison 4, 1830.

29. Pacot et Dumanet deviennent par la suite une figure générique du soldat gauche, maladroit et comique. Lorédan LARCHEY, *Dictionnaire historique d'argot*, Paris, E. Dentu, 1878, p. 47 : « Soldat crédule, du nom d'un type de caricatures qui date de la prise d'Alger ».

l'armée d'Afrique, l'Algérie ou tous autres sujets à thématique coloniale disparaissent du journal.



FIGURE 1.1.4 – Eugène Forest, « Nom d'un dey... Porte mon sac, souris de Mahomet... ou j't'estermine... car je suis féroce comme l'beudoïn », *La Silhouette*, Vol. 3, livraison 4, 1830.

Au cours de son existence, le journal n'investit pas franchement la prise d'Alger. Tout au plus, la conquête réaffirme des inimitiés anciennes ainsi qu'une hostilité à l'égard de la Restauration. La nature belliciste de l'expansion associe bien la colonisation – mot qui n'apparaît pas dans l'illustré – au monde militaire, mais le dey d'Alger et les indigènes (hormis les prétendues odalisques), sont absents. L'Algérie est suggérée par des éléments géographiques (la baie d'Alger, le désert, un palmier) et architecturaux qui bien qu'ils sont identifiables restent superficiels. La censure, la difficulté d'obtenir des informations de première main et les Trois glorieuses détournent l'attention de *La Silhouette* vers l'actualité intérieure et expliquent sans doute une mise en images succincte qui résonne finalement à la situation. Comme le rappelle Jean Meyer : « l'improvisation de dernière minute de la Restauration entraîne, à contre-cœur, la France dans une aventure outre-mer qui se mute bientôt en entreprise coloniale »<sup>30</sup>.

30. Jean MEYER, Jean TARRADE, Annie REY-GOLDZEIGUER, *Histoire de la France coloniale, I, La conquête : des origines à 1870*, op. cit., p. 463.

## 1.2 *La Caricature coloniale absente*

Lors de l'avènement de la Monarchie de Juillet, la prise d'Alger apparaît comme une situation embarrassante pour la gestion des affaires intérieures et extérieures ; c'est l'un des aspects de la « question d'Orient »<sup>31</sup>. En Algérie, l'opposition militaire rencontrée sur le terrain se révèle ardue tandis qu'un désastre sanitaire décime peu à peu le corps expéditionnaire<sup>32</sup>. À la Chambre, des personnalités, comme Hippolyte Philibert Passy (1793-1880) ou Jean-Baptiste Say (1767-1832) critiquent les aventures impérialistes grecques et algériennes qui contredisent le libre commerce et pèsent sur les caisses de l'État. Surtout, l'opposition libérale n'est pas dupe des motivations symboliques antérieures de la prise d'Alger, et, lors du changement de régime, elle cherche une sortie honorable. À partir des archives du ministère des Affaires étrangères, Jérôme Louis avance que la Restauration aurait sans doute restitué Alger, en échange de bases sécurisées et de zones commerciales franches sur la Méditerranée.

Cependant, depuis le traité de Vienne de 1815, les rapports de force entre les nations s'intensifient ; les crises internes qui se déroulent à la Sublime Porte, notamment avec la guerre d'indépendance grecque, ou encore les libertés prises par Méhémet Ali (1769-1849) en Égypte crispent les relations internationales. La révolution de 1830, qui se répercute en Europe, cristallise encore les relations géopolitiques. Or, à l'égard de l'Angleterre, le rembarquement des troupes sonnerait comme un acte de soumission, un nouveau Waterloo, et un désaveu face à l'investissement consenti. Le gouvernement de Louis-Philippe (1773-1850) adopte alors une attitude à peu de frais, la politique du « juste-milieu ». Le 12 août 1830, le comte de Bourmont est remplacé par le général Clauzel (1772-1842), avec l'ordre de rapatriement d'une partie des effectifs. Sans réelle directive, le général Clauzel lance la pacification, avec en toile de fond les luttes politiques et diplomatiques à la fois en Algérie et en Europe.

Suite à son départ de *La Silhouette*, Philipon édite *La Caricature*. L'arrivée de la Monarchie de Juillet ouvre, dans un premier temps, une période favorable pour les journaux. Philipon prolonge l'expérience de *La Silhouette*, mais, dès le lancement, il donne à son illustré satirique une ligne politique lisible, avec pour principale cible le régime en place. Témoin de la prise d'Alger, Philipon, poursuit-il la pacification de l'Algérie ? En effet, *La Caricature*, qui débute le 4 novembre 1830, arrive lors des phases de pacification où se mêlent des intérêts personnels, nationaux et internationaux.

Revenons d'abord sur l'identité de *La Caricature*. Les conditions d'abonnement, qui apparaissent en fin de numéro, donnent les éléments matériels :

Ce journal donnera, par an, CENT QUATRE Lithographies exécutées par les Artistes les plus renommés. Chaque Numéro, composé d'une demi-feuille de texte et de deux Lithographies, paraîtra très-exactement le Jeudi. Les réclamations, envois d'argent, et la rédaction

31. Jérôme LOUIS, *La Monarchie de Juillet et la question d'Orient*, Thèse de doctorat, École pratique des hautes études, Paris, section des sciences historiques et philologiques, France, 2004.

32. *Ibid.*, p. 47 : « En septembre 1830, 4 000 malades doivent être évacués, soit 12 % du corps expéditionnaire ».



doivent être adressés, franco, à M. Aubert, galerie Véro-Dodat.

Avis : Les lithographies se vendent sans le Journal chez Aubert ; galerie Véro-Dodat.

Philipon reprend à peu de choses près la structure de *La Silhouette*. Le numéro type contient deux lithographies hors-texte, pour quatre pages de texte. L'abonnement annuel s'élève à 52 francs. La revue possède des bureaux de vente en Europe<sup>33</sup>. Les marchands ont obligation de s'abonner pour la commercialisation des lithographies. Chaque numéro contient généralement quatre parties : « Caricatures morales, religieuses, politiques, littéraires, scéniques, etc » traite l'actualité ; « Caprices ou Fantaisies » présente la rubrique littéraire d'imagination ; « Croquis » accueille la planche qui oscille entre une ou trois lithographies ; et enfin, « Charges » verse dans la littérature bouffonne. Comme le précisent Alain Deligne et Rudolf Josche, le tirage ne semble pas avoir excédé deux mille exemplaires<sup>34</sup>, sous la Monarchie de Juillet. À partir des thèmes abordés et du prix de l'abonnement, les destinataires appartiennent sans doute à la bourgeoisie cultivée et politisée parisienne. En justifiant l'adjonction de légendes, Philipon trace un portrait en miroir du lecteur modèle :

Quelques abonnés de province voudraient que nous donnassions toujours une explication des caricatures qui accompagnent le journal. Ils croient que nous mettons fréquemment en scène des hommes connus principalement à Paris. C'est une erreur. Chaque fois que le nom n'est pas écrit en entier ou en partie au bas du dessin, ce dessin ne représente qu'un être idéal, un type, ou bien il est la personnification d'un système. Ainsi, aujourd'hui, l'escamoteur résume en un seul individu qui ne ressemble à personne, la doctrine funeste qui depuis dix mois nous a fait perdre à peu près tous les fruits de la révolution de juillet. Les autres personnages qui jouent leur rôle dans cette parade figurent, l'un avec sa grosse caisse, les tapageurs du juste milieu ; l'autre avec son rire niais et faux, les jocrisses politiques qui siègent derrière le banc des ministres. Quant aux badauds, mon cher lecteur, ils nous représentent, vous, moi, et tous nos amis et connaissances, gens leurrés de belles paroles, sous le nez desquels on fait passer et repasser des muscades ensorcelées, tantôt inaperçues, et tantôt doublées, triplées, sans que jamais nous ne voyions autre chose qu'un tour de passe-passe ! Malgré ces observations, toutes les fois que nous pourrions craindre que notre pensée ne soit pas bien clairement rendue pour tout le monde, nous nous empresserons d'y joindre toutes les explications possibles.<sup>35</sup>

Contrairement à *La Silhouette*, *La Caricature* affiche une ligne politique républicaine. Dès l'origine, l'illustré publie des charges corrosives, insultantes et agressives à l'égard

---

33. Anonyme, « Conditions d'abonnement », *La Caricature*, 4 novembre 1830 : « On Souscrit : À Paris, en envoyant, franco, un bon sur la poste ou sur une maison de Paris, au grand magasin de caricatures d'Aubert, passage Véro-Dodat - À Lyon, chez Baron, libraire, rue Clermont - À Londres, chez Delaporte, Burlington arcade Piccadilly, corner of Burlington gardes. - À Strasbourg, chez Alexandre, dépositaire des journaux. - À Bruxelles, chez Dero Becker, Montagne de la Cour, n°17. - À Genève chez Barbezol et Compagnie, libraires.

34. Jean-Claude GARDES, Alban POIRIER (dir.), *Ridiculosa*, n°18, « Les revues satiriques françaises », *op. cit.*, p. 43 : « Il [le tirage] passe de 800 à 1000 de février à juin 1831, où "la rédaction se retrouve dans l'impossibilité de faire colorer assez proprement mille épreuves de deux dessins" (n°31) ». Cf James B. CUNO, *Charles Philipon and La Maison Aubert : the business, politics, and public of caricature in Paris, 1820-1840*, Thèse de doctorat, Cambridge, Harvard University, 1985.

35. Charles Philipon, « Un Mot », *La Caricature*, 12 mai 1831.

de la politique et des hommes de la Monarchie de Juillet. Le journal profite au début d'un desserrement de la censure, mais, par la suite, les autorités, irritées, ont condamné sévèrement et à de nombreuses reprises le journal à des amendes et ses gérants à de la prison ferme. Toutefois, grâce à une couverture spécifique des condamnations<sup>36</sup>, couplée à des réponses imagées originales, dont la fameuse Poire, Philipon instrumentalise les instructions judiciaires afin de réitérer ses idées politiques et sociales, comme l'abolition du régime censitaire, la liberté de la presse ou encore l'indépendance de la justice. Malgré les procès, Philipon poursuit la publication mais l'attentat de Fieschi et les lois sur la presse de septembre 1835 annoncent une législation ferme et vigoureuse<sup>37</sup>. Le 27 août 1835, fait rare dans la presse satirique illustrée, Philipon annonce l'arrêt de *La Caricature* avec la planche : « C'était vraiment bien la peine de nous faire tuer ! »<sup>38</sup>.

Dans son opposition politique, *La Caricature* élabore un discours caricatural complexe : citation de toiles de maîtres, métaphores comiques, allégories caricaturales, exagérations satiriques, portraits-charges, etc. Les caricaturistes du journal, de Daumier (1808-1879) à Traviès, introduisent à peu de chose près l'ensemble des stratégies visuelles satiriques travaillées lors du XIXe siècle. Pourtant, malgré l'ingéniosité déployée et l'entreprise de sape du journal à l'égard des autorités, la mise en images de la colonisation n'est ni poursuivie ni instrumentalisée. La série « La Grande Croisade contre la Liberté », de Grandville, inclut quelques éléments liés à la question d'Orient, mais la problématique satirique de la série porte exclusivement sur l'exercice de la censure<sup>39</sup>. Malgré la pacification algérienne, dont les excès sont relayés par la presse métropolitaine et dans les colonnes du journal, comme le vol du trésor de la Casbah, *La Caricature* se désintéresse visuellement des avancées militaires et politiques. Cette situation apparaît déconcertante, car, lors des cinq années d'existence du journal, la Chambre des députés statue, parfois de manière houleuse, sur la colonisation algérienne<sup>40</sup> ; pis, la pacification se révèle difficile sur le terrain, en raison d'une farouche résistance. Comment pouvons-nous interpréter la non-prise en compte de l'actualité coloniale au sein de *La Caricature* ?

36. Les saisies et les procès sont tous relatés dans *La Caricature*.

37. « Loi du 9 septembre 1835 », *Moniteur Universel*, 10 septembre 1835 : « Art. 10 : Il est interdit aux journaux et écrits périodiques de rendre compte des procès pour outrages ou injures et des procès en diffamation où la preuve des faits diffamatoires n'est pas admise par la loi ; [...]. Art. 11 : Il est interdit d'ouvrir ou annoncer publiquement des souscriptions ayant pour objet d'indemniser des amendes, frais, dommages et intérêts prononcés par des condamnations judiciaires. Cette infraction sera jugée et punie comme il est dit à l'article précédent. [...]. Art. 20 : Aucun dessin, aucune gravure, lithographie, médaille et estampe, aucun emblème ne peuvent être publiés, exposés ou mis en vente sans l'autorisation préalable du ministre de l'Intérieur à Paris et des préfets dans les départements ».

38. Charles Philipon, « Aux abonnés », *La Caricature*, 27 août 1835 : « Il a fallu pour briser nos crayons une loi faite exprès pour nous, une loi qui rendit matériellement impossible l'œuvre que nous avons continuée malgré les saisies en nombre, les arrestations sans motifs, les amendes écrasantes, et malgré de longues captivités ».

39. Jean Ignace Grandville, « La Grande Croisade contre la Liberté », *La Caricature*, mai/octobre 1834. La série est composée de sept planches doubles.

40. Jean MEYER, Jean TARRADE, Annie REY-GOLDZEIGUER, *Histoire de la France coloniale. I, La conquête : des origines à 1870, op. cit.*, p. 480 : « La classe politique s'intéresse peu au problème colonial, excepté épisodiquement lors de la discussion du budget, où elle trouve un terrain de débats et d'affrontements ».

L'attitude de Philipon s'explique vraisemblablement par les origines monarchiques de la conquête ainsi que par la ligne éditoriale de *La Caricature*. En effet, malgré l'hostilité de l'illustré à l'égard de la Monarchie de Juillet, la colonisation algérienne reste historiquement liée à la Restauration. Or, les caricaturistes se concentrent sur les promesses politiques et sociales non tenues de Louis-Philippe. De plus, concernant la pacification, la Monarchie de Juillet joue l'attentisme et met en place une politique prudente : « Le gouvernement, perplexe, n'ose trancher avec vigueur : il n'a pas les moyens d'élaborer une politique claire et se borne à naviguer à vue au grès des succès ou des échecs. La grande bourgeoisie au pouvoir n'a pas de position de classe. Elle réagit suivant les intérêts représentés »<sup>41</sup>. Si Clauzel mène bien en Algérie une politique conquérante, de façon autonome et autoritaire, en métropole, la suite à donner à la pacification n'est pas fermement prononcée. L'Algérie reste à la marge des affaires prioritaires de l'État et, de fait, sans une politique clairement établie, *La Caricature* ne peut s'attaquer au problème. D'un point de vue artistique, *La Caricature* ne peut guère prolonger, de façon satirique, les œuvres visuelles en lien avec la conquête. Louis-Philippe commande bien un cycle prestigieux de peintures africaines à Horace Vernet (1789-1863), notamment pour la Galerie des Batailles, mais les œuvres sont accrochées à partir de 1840<sup>42</sup>.

Le second élément tient dans la ligne iconographique. En observant la production satirique du journal, les attaques contre la Monarchie de Juillet adoptent un rythme quasi systématique. À l'étude, parfois pendant plusieurs semaines, le sujet attaqué reste inlassablement le roi-citoyen. À l'exception des troubles en Pologne, la mise en images de la politique internationale, de l'actualité culturelle ou provinciale demeure quasiment nulle dans l'illustré. Seule l'hostilité à Louis-Philippe revient constamment. La diffusion et le contrôle de l'information, les moyens de communication balbutiants ou un désintérêt pour la politique coloniale se révèlent des hypothèses insatisfaisantes du silence visuel, car *La Silhouette*, qui affronte un contexte défavorable sur le plan médiatique, technique et politique, convoque malgré tout la prise d'Alger contre le régime en place. Or, au dépouillement, *La Caricature* délaisse l'actualité, au sens large, et s'identifie progressivement à la Monarchie de Juillet. Au-delà d'une politique indécise concernant l'Algérie, les planches de *La Caricature* chargent exclusivement le pouvoir au détriment d'une mise en images satirique généraliste<sup>43</sup>.

---

41. *Ibid.*, p. 480

42. Horace Vernet, *Combat de l'Habrah*, 1840, huile sur toile, 512 x 713 cm, Versailles, Château de Versailles ; Horace Vernet, *Combat de la Sickak*, 1840, huile sur toile, 200 x 153 cm, Versailles, Château de Versailles ; Horace Vernet, *Combat de la Somah*, 1840, huile sur toile, 200 x 153 cm, Versailles, Château de Versailles ; Horace Vernet, *Prise de la smalah d'Abd-El-Kader à Taguin. 16 mai 1843*, 1845, huile sur toile, 489 x 2139 cm, Versailles, Château de Versailles.

43. La répétition des attaques contre la Monarchie de Juillet caractérise progressivement, auprès des lecteurs, *La Caricature* comme une sorte d'extension (satirique) du régime. Ce faisant, *La Caricature* véhicule sa fin programmée. Il suffirait d'un glissement (évolution législative, changement de régime) pour invalider l'illustré. Dans les faits, les lois sur la presse de septembre 1835 contraignent Philipon à abandonner *La Caricature*. Une évolution éditoriale semble inopportune, car, d'une part, la modification de la ligne, du politique vers la caricature de mœurs, risquerait de concurrencer directement *Le Charivari* (1832), qui se présente comme un illustré satirique généraliste, d'autre part, la notoriété du titre s'est construite contre Louis-Philippe et il n'est pas dit que les lecteurs acceptent et suivent un revirement

En 1836, le général Bugeaud (1784-1849) remplace Clauzel en Algérie, afin de mater, entre autres, la révolte d'Abd-el-Kader (1808-1883). On ne peut qu'imaginer l'attitude du journal envers l'homme associé (à tort) au massacre de la rue Transnonain. Quoiqu'il en soit, *Le Charivari* prend le relais, avec une identité propre, car le rythme de parution adopté, les thématiques travaillées ainsi que la longévité du titre formalisent une revue distincte de *La Caricature*.

### 1.3 *Le Charivari* à la conquête

Martelée par le sous-titre, la caractéristique première du *Charivari* se situe dans le caractère quotidien du titre. Au-delà de la prouesse technique de fournir une planche chaque jour, jusqu'en 1909, *Le Charivari* est également le premier quotidien illustré de la presse française. Malgré des interruptions, des modifications sur le fond et la forme, *Le Charivari* caricature tout le XIXe siècle et poursuit son entreprise jusqu'à l'Entre-deux-guerres. Pour l'étude du sujet colonial, la longévité de l'illustré offre un intérêt majeur : la production coloniale trouve là une source continue, sur laquelle nous reviendrons régulièrement. Au-delà de la thématique coloniale, avec *La Caricature*, *Le Charivari* apparaît comme une source fondamentale pour l'analyse de la presse illustrée satirique et il bénéficie ainsi d'une attention soutenue de la part de la recherche<sup>44</sup>. Ici, nous nous bornerons à présenter le titre et la production coloniale sous la Monarchie de Juillet.

Deux ans après *La Caricature* et à l'aide d'un numéro spécimen tiré à 200 000 exemplaires<sup>45</sup>, Charles Philipon lance le 1er décembre 1832 *Le Charivari*. Sous la Monarchie de Juillet, chaque numéro présente trois pages de texte sur deux colonnes tandis que la page 3 accueille une lithographie en pleine page. Selon les événements, Philipon n'hésite pas à en modifier l'emplacement et à faire passer la lithographie en première page. Le journal affiche un coût unitaire de 25 centimes, pour un abonnement annuel de 60 francs. L'illustré est disponible au Magasin Aubert et dans quelques points de vente parisiens. Philipon est le directeur artistique. Entre 1832 et 1848, le poste de rédacteur en chef échoit successivement à Louis Desnoyers (1805-1868), Agénor Altaroche et Taxile Delord (1815-1877). Précisé auparavant, Philipon entraîne une partie de l'équipe artistique de *La Silhouette* à *La Caricature*. Les artistes de *La Caricature* travaillent également au *Charivari*, mais, rapidement, de nouveaux visages intègrent l'équipe, dont Amédée de Noé, dit Cham (1818-1879).

Philipon dote au journal une identité propre : « Les dessins de genre, les caricatures de mœurs, les scènes de théâtre, les dessins de modes, les paysages historiques, les portraits des acteurs, d'actrices, de littérateurs, d'artistes, de diplomates, de députés nouveaux, éditorial.

44. Ursula E. KOCH, Pierre-Paul SAGAVE, André FONTAINE, *Le Charivari : die Geschichte einer Pariser Tageszeitung im Kampf um die Republik (1832-1882)*, Köln, Informationspresse : C.W. Leske Verlag, 1984 ; Fabrice ERRE, *L'arme du rire : la presse satirique en France 1789-1848*, Thèse de doctorat, histoire, Université Panthéon-Sorbonne, Paris, 2007.

45. Ségolène LE MEN, *Daumier et la caricature*, Paris, France, Citadelles & Mazenod, 2008, p. 27.

de grands scélérats, de princes, de tous personnages qui, à tort ou à raison, occupent un moment l'attention publique ; tel est le véritable domaine du *Charivari* [...], son crayon s'était déjà volontairement confiné, par respect pour les privilèges de *La Caricature*, son excellente mère »<sup>46</sup>. *Le Charivari* tranche avec la ligne politique fielleuse de *La Caricature*. Arsène Alexandre (1859-1937) résume bien l'évolution entre les deux titres :

Il [*Le Charivari*] inaugurerait une image plus légère, plus primesautière, une sorte de caricature d'escarmouches et d'avant-garde. Quotidienne, elle devenait plus cursive, plus improvisée, mais, qui sait, peut-être moins dogmatique, moins imposante. C'était, si l'on veut dans le journalisme dessiné, une révolution analogue et parallèle à celle qui se produisait dans le journalisme écrit : aux graves et méditées tirades de Armand Carrel succédaient les improvisations à l'emporte-pièce, sans souci du détail et dans respect du principe ; en un mot, la besogne alerte et dépêchée de Girardin et de son école.<sup>47</sup>

La direction maintient une ligne conflictuelle avec le régime en place, réactivée lors des périodes de troubles et de liberté, mais *Le Charivari* propose aussi une iconographie mondaine et culturelle. Les sujets politiques et l'actualité internationale se mêlent aux représentations des Débardeurs, des Cocottes et des autres Lorettes. La production apparaît nettement diversifiée. Enfin, la publicité est présente et vante la mode féminine et masculine, les grands magasins ou encore des ouvrages illustrés du Magasin Aubert. Ainsi, *Le Charivari* présente une iconographie caricaturale généraliste qui utilise un style visuel direct et vif, bien incarné par Cham. Les planches donnent généralement des compositions claires et épurées, où la problématique satirique est mise en valeur. Loin de s'occuper uniquement de Louis-Philippe, *Le Charivari*, à l'inverse de sa « mère », aborde-t-il la colonisation ?

### 1.3.1 Les personnages de la conquête algérienne

La première occurrence iconographique coloniale représente la vue d'une pagode à Pondichéry<sup>48</sup>. Mais, c'est bien la couverture de la pacification algérienne qui développe le thème colonial au sein du *Charivari*. En effet, après une période de mutisme concernant la pacification (1832-1836), l'illustré investit progressivement l'Algérie et met rapidement en place une imagerie partisane et guerrière.

Lors des premières années de publication de l'illustré, l'Algérie apparaît certes à plusieurs reprises dans les colonnes du journal, mais le sujet n'enclenche pas une dynamique iconographique. Cette attitude distante résonne sans doute avec la période d'attentisme et d'incertitude entourant le sort de l'Algérie. Or, la nomination de Thiers (1797-1877),

---

46. Anonyme, « Aux abonnés du *Charivari* et de *La Caricature* », *Le Charivari*, 23 août 1835 : « [...] »

47. Arsène ALEXANDRE, *L'Art du rire et de la caricature*, Paris, France, May et Motteroz, 1893, p. 232.

48. Anonyme, « Vue prise à l'intérieur d'une pagode à Pondichéry », *Le Charivari*, 24 février 1834. La planche est un extrait publicitaire d'un ouvrage géographique illustré *Voyages dans l'Inde*. La représentation d'un comptoir indien, acquis en 1670, n'aborde cependant ni dans le texte ni dans l'image la présence française. En outre, pour promouvoir l'ouvrage illustré, les extraits publiés par la suite tendent davantage vers une description pittoresque des Indes que des relations coloniales franco-indiennes.

favorable à l'impérialisme<sup>49</sup>, aux fonctions de chef du gouvernement et de ministre des Affaires étrangères, à partir février 1836, donne un élan à la pacification. Parallèlement, la résistance indigène s'oppose farouchement à la pacification et, en retour, les difficultés militaires inquiètent de plus en plus la presse française : « Les navires de nos ports de la Méditerranée sont prêts-à-porter en Afrique les renforts qu'attendent les braves de la Tafna. Est-ce que cette terre deviendrait pour nous ce que fut l'Espagne pour Napoléon ? un gouffre toujours dévorant »<sup>50</sup>. À partir de 1836, *Le Charivari* commence à traiter le sujet et amorce l'iconographie coloniale avec, en premier lieu, les différents acteurs, comme l'ennemi, Abd-el-Kader [Fig : 1.3.1].



FIGURE 1.3.1 – Anonyme, « Abd-el-Kader », *Le Charivari*, 17 janvier 1836.

À l'instar de *La Caricature*, *Le Charivari* publie régulièrement des portraits-charges qui reposent sur des déformations physiques ou l'intégration d'éléments incongrus. Les motivations sont généralement humoristiques, ironiques ou parfois satiriques, mais, contrairement à ceux de *La Caricature*, les portraits-charges du *Charivari* tombent rarement dans l'animosité. Pour le portrait d'Abd-el-Kader, l'illustré modifie quelque peu l'usage courant et propose un portrait à mi-corps non satirique qui intègre des signes dépréciatifs à l'égard d'Abd-el-Kader : les traits du visage apparaissent creusés et secs ; les orbites des yeux sont assombries tandis qu'une épaisse barbe noire obscurcit encore le portrait ; le lourd burnous massifie le buste d'Abd-el-Kader qui se détache de manière massive du

49. Louis BLANC, *Histoire de dix ans 1830-1840*, tome V, Paris, Lambert, 1867, p. 172 : « Restait M. Thiers ; et de tous les personnages marquants c'était le seul qui eût, relativement à l'Afrique, une volonté forte. Le fond des idées de M. Thiers étant l'impérialisme, l'Algérie lui plaisait comme pépinière de soldats ».

50. Anonyme, « Bulletin politique », *Le Figaro*, 31 mai 1836.

fond noir ; enfin, au niveau de l'abdomen, on aperçoit la crosse d'une dague qui signe la violence de l'homme. Le portrait est accompagné d'une notice biographique romancée et péjorative, malgré un effort d'investigation<sup>51</sup>. Texte et image construisent ensemble un ennemi. Or, la position partisane du *Charivari* tranche avec le déroulement de la pacification qui alterne entre des phases de négociations diplomatiques (dénoncées par la suite) et des batailles militaires<sup>52</sup>. Quoi qu'il en soit, *Le Charivari* inaugure le thème colonial avec un portrait partial qui dénote un soutien à la campagne militaire.

Concernant le portrait d'Abd-el-Kader, Adrien Berbrugger (1801-1869) critique vraisemblablement la représentation du *Charivari* dans la *Revue des deux mondes* :

Nous eûmes alors le temps de l'examiner longuement, et nous devons déclarer qu'il ne ressemble en aucune manière à la ridicule lithographie qui circule en France avec la prétention d'être son portrait. L'artiste, qui a travaillé d'imagination, s'est cru obligé de donner à l'émir l'aspect rude et sanguinaire d'une espèce de Barbe-Bleue. Abd-el-Kader, au contraire, est remarquable par un air de douceur mélancolique qu'il conserve même lorsque la nécessité de représenter au milieu des siens le force à prendre un visage sévère. Toutefois le sentiment qui domine essentiellement dans sa physionomie est un sentiment d'une nature toute religieuse. Sa figure a quelque chose d'ascétique qui rappelle les belles têtes de moines dont le type nous a été légué par le moyen âge ; de ces moines guerriers cependant, que l'on rencontrait plus souvent au milieu des chocs tumultueux du champ de bataille, que dans la tranquille obscurité des cloîtres. Le costume arabe, qui ressemble beaucoup au vêtement des moines, rend l'analogie que nous signalons encore plus frappante.<sup>53</sup>

---

51. Anonyme, « Abd-el-Kader », *Le Charivari*, 17 janvier 1836 : « Abd-el-Kader est né en 1801 à 1806, à une époque qu'il est impossible de mieux préciser. Son nom véritable est Abd-el-Kader Si Mahin-el-Diun, ce qui veut dire : *Serviteur du Tout-Puissant et fils du seigneur que vivifie la religion*. Il est né à la Zaonyat de Si Mahin-el-Diun, d'un marabout savant et révérend qui vivait en derviche, et jouissait d'un crédit tel, que son habitation servait d'asile inviolable aux assassins et aux débiteurs. [...]. Au milieu des honneurs du beylick, Abdel rêvait une royauté plus vaste et plus complète. Déjà par son élévation au titre et à la dignité de bey, il avait vu se réaliser une prédiction qui lui avait été faite à son premier pèlerinage au tombeau de Mahomet, où les saints de la mosquée lui avaient dit : "Tu règneras un jour". [...]. Mais Abdel-Kader ne s'était pas laissé exclusivement absorber par la *far-niente* de la vie contemplative. Dans sa retraite, il s'était adonné aux exercices gymnastiques, et il était devenu le plus habile cavalier des tribus. [...] il entra en campagne, assiégea Mostaganem où il échoua, grâce aux efforts du kaïd Ibrahim, actuellement bey d'Oran ; prit Azzew que les Français reprirent bientôt, mais où il eut le temps de faire mettre à mort de la manière la plus barbare le kaïd Sidi Ahmet. Son influence s'étendit ainsi même au-delà du beylik d'Oran. Ce fut alors que les Français cherchèrent à se faire alliée de cette puissance naissante. Abdel était trop ambitieux et trop adroit pour laisser échapper cette occasion. Il fit semblant d'embrasser chaudement les intérêts de la France, se fit donner des armes un commandement ; et quand son pouvoir fut complètement établi, il nous dit comme Tartuffe : Ce pays m'appartient ; c'est à vous d'en sortir. Nous n'avons pas besoin de rappeler sa victoire de la Macta si glorieusement, mais si cruellement vengée par l'intermédiaire de Mascara. Aujourd'hui Abd-el-Kader est retiré dans les montagnes, où il a emporté les éloges que les bulletins officiels ont faits de sa valeur personnelle, après nous avoir laissé la dysenterie noire, comme marque de gratitude et de souvenir ».

52. Jacques FRÉMEAUX, « Abd el-Kader, chef de guerre (1832-1847) », *Revue historique des armées*, 250 | 2008, p. 3 : « [...] On doit pourtant insister sur les transactions suspectes qui ont accompagné les négociations. La complaisance de Bugeaud est motivée par l'attrait d'avantages qui n'ont rien à voir avec l'Algérie, puisque, en échange des concessions accordées, il espère obtenir d'Abd el-Kader des fonds destinés à favoriser sa réélection de député de la Dordogne. Il faut aussi noter l'ambiguïté qui consiste à juxtaposer, pour chaque traité, une version française et une version arabe dont la teneur n'est pas identique, sans qu'aucune ne fasse autorité. Dans la version arabe du traité de la Tafna [1837], par exemple, Abd el-Kader ne reconnaît pas la souveraineté de la France, à l'inverse de ce qui est inscrit dans la version française ; de plus, cette même version arabe lui attribue un territoire beaucoup plus vaste que ne le fait la version française ».

53. Louis-Adrien BERBRUGGER, « Voyage au camp d'Abd-el-Kader », *Revue des Deux Mondes*, 15 août

Secrétaire momentané du général Clauzel, Adrien Berbrugger dirigea la bibliothèque-musée d'Alger, aujourd'hui bibliothèque nationale d'Alger, qui reste historiquement liée à la pacification et aux expéditions militaires<sup>54</sup>. Dans son travail d'exploration archéologique, notamment pour la constitution des fonds, Berbrugger rejoint la caravane d'Abd-el-Kader, avec d'autres occidentaux, comme Charles Garavini, le consul général des États-Unis<sup>55</sup>. C'est au cours de l'expédition que Berbrugger, favorable à la colonisation, rédige l'article puis l'ouvrage *Voyage au camp d'Abd-el-Kader*.

*Le Charivari* poursuit la représentation des hommes engagés dans le conflit et publie le portrait de l'auxiliaire indigène Youssouf Bey (1808-1864)<sup>56</sup>. Stylistiquement, l'estampe contraste avec la noire effigie d'Abd-el-Kader, car le lecteur découvre encore un buste mi-corps non satirique, mais l'hostilité du portrait d'Abd-el-Kader laisse place à une représentation méliorative au profit de la France conquérante. La publication d'images non satiriques n'est pas originale au sein du *Charivari*, mais le procédé est habituellement utilisé pour la publicité (ouvrages, mode, grands magasins). Or, comme pour Abd-el-Kader, *Le Charivari* délaisse le registre satirique pour promouvoir un discours colonial. Avec la notice biographique, l'illustré oppose l'auxiliaire acquis à la cause française et le « joug musulman » :

Voici quelques détails biographiques sur ce personnage. Nous laissons de côté les amours du sérail et les enlèvements de sultanes, ainsi que toutes les aventures romanesques attribuées à Yousof, et qui n'ont guère plus de vraisemblances que les têtes coupées. [...]. En 1830, un agent français fut envoyé à Tunis, avec une mission relative aux préparatifs de l'expédition d'Alger. Il était aussi chargé de demander à M. de Lesseps, consul général de France, tout autant d'interprètes qu'il serait facile de s'en procurer. Le bruit de cette demande se répandit et pénétra jusqu'au Barde de Youssouf qui conçut aussitôt la pensée de conquérir la liberté, en raillant l'armée française [...]. Le chargé d'affaires de France lui accorda avec empressement la protection que tous les consuls doivent aux chrétiens qui fuient le joug musulman.<sup>57</sup>

La conclusion de l'article insiste sur le rôle libérateur de la France et de la conquête. *Le* 1838.

54. Nabila OULEBSIR, *Les usages du patrimoine : monuments, musées et politique coloniale en Algérie*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2004, p. 101 : « L'histoire de la bibliothèque-musée d'Alger est indissociable des faits d'armes qui se sont déroulés dans les premières années de la conquête. L'idée de création d'une bibliothèque et d'un musée à Alger est proposée au ministère de la Guerre par l'intendant civil Stanislas Bresson, vers la fin de l'année 1833. Proche du commandant Clauzel, Berbrugger est désigné pour diriger le nouvel établissement [...]. Les premières collections ont été constituées à partir des butins de guerres confisqués, lors des expéditions militaires ».

55. Adrien BERBRUGGER, *Voyage au camp d'Abd-el-Kader, à Hamzah et aux montagnes de Wannou-rahah (province de Constantine), en décembre 1837 et janvier 1838*, Toulon, imprimerie d'Eugène Aurel, 1839.

56. Edmond JOUHAUD, *Yousof, esclave, mamelouk et général de l'Armée d'Afrique*, Paris, Robert Laffont, 1980. L'orthographe de Youssouf Bey varie selon les publications passées et présentes.

57. Anonyme, « Youssouf Bey », *Le Charivari*, 25 juillet 1836.



*Charivari* poursuit encore l'illustration laudative non satirique des auxiliaires indigènes. Lors de la publication promotionnelle de l'ouvrage illustré *Algérie*, la salle de rédaction sélectionne « Algérie - Mustapha Ben Ismaïl et sa famille » [Fig : 1.3.2]. L'image présente un portrait de groupe, en pied, à l'intérieur d'une architecture orientale. Les intentions iconographiques sont similaires au portrait de Youssouf, à savoir fixer les traits des personnalités associées à la conquête; l'article insiste sur la fidélité et les bénéfices de la coopération dans la conquête : « Mustapha nous a servis avec fidélité et courage, et il a mérité, avec un haut grade, l'insigne de la Légion d'honneur »<sup>58</sup>. Avec l'auxiliaire indigène, *Le Charivari* fonde là une figure caractéristique de l'iconographie coloniale qui au fil des conquêtes et de la constitution de l'empire se manifeste de manière exponentielle – nous y reviendrons régulièrement.

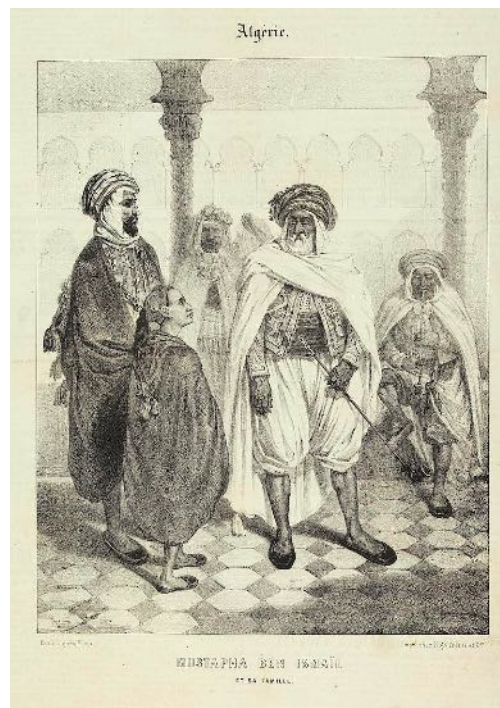


FIGURE 1.3.2 – Anonyme, « Algérie - Mustapha Ben Ismaïl et sa famille », *Le Charivari*, 19 septembre 1842.

Les auxiliaires ne sont pas caricaturés, en revanche, *Le Charivari* reprend sa verve satirique avec le général Bugeaud et attaque les décisions politiques et militaires de l'officier

---

58. Anonyme, « Algérie - Mustapha Ben Ismaïl et sa famille », *Le Charivari*, 19 septembre 1842 : « Le dessin que nous offre offrons aujourd'hui à nos lecteurs est tirée d'une publication, *L'Algérie historique, pittoresque et monumentale* par M. Berbrugger, correspondant de l'institut et conservateur de la bibliothèque et du musée d'Alger. [...]. Parmi les nombreux dessins qui ornent ce livre, précieux album autant qu'ouvrage curieux, nous avons choisi un intérieur de famille maure, et cette famille est celle qui a pour chef Musapha-Ben-Ismaïl, l'un des premiers indigènes qui se soient attachés à la cause de la France. Depuis lors, Mustapha nous a servis avec fidélité et courage, et il a mérité, avec un haut grade, l'insigne de la Légion d'honneur ».

dans la conduite des opérations algériennes. Par exemple, une lettre fictive signée « Bugeaud le pacificateur » charge ironiquement le traité de Tafna où selon l'auteur (anonyme) Bugeaud ne remplit guère ses fonctions militaires et s'apprête même à livrer personnellement et amicalement Oran « en bon état » à Abd-el-Kader<sup>59</sup>. À l'instar d'Abd-el-Kader, qui concentre et réduit la résistance à un personnage, *Le Charivari* impute au seul Bugeaud les incidents liés à la conquête. Au fil des articles, le journal ne cesse de rappeler et d'incriminer les décisions. Toutefois, les attaques concernant Bugeaud demeurent des charges textuelles et la défiance de l'illustré à l'égard du militaire n'enclenche cependant pas une production iconographique ; on retrouve bien un portrait-charge de Bugeaud dans l'illustré, mais il date de 1859 et ne s'inscrit pas dans l'iconographie coloniale mais dans la série « Les représentants représentés »<sup>60</sup>. A contrario, les militaires victorieux en Algérie sont l'objet d'une couverture goguenarde et triomphale. Suite à la victoire à la bataille de Mazagran (1840), le capitaine Lelièvre (1800-1851) bénéficie d'une planche où, en héros victorieux, il nargue Abd-el-Kader – qui ne participa pas directement à la bataille – : « Hé bien... Prince des Moricauds... il faut le dire si tu n'aimes pas Lelièvre de France, on t'en resserrera, nous en avons encore accompagnés de fameux lapins » [Fig : 1.3.3]<sup>61</sup>. Plattel ne dévalorise pas visuellement Abd-el-Kader et la raillerie se limite au jeu de mots. Les attaques contre Bugeaud visent vraisemblablement les contretemps dans la pleine conquête de l'Algérie et *Le Charivari*, en célébrant ses champions tout en restant mesuré dans les attaques contre les militaires nationaux, s'inscrit dans une logique de l'effort de guerre qui vise la victoire française.

Entre 1832 et 1840, les portraits et les scènes publiées demeurent toutefois disjointes dans la diffusion. Il n'y a pas véritablement d'axe autour de la pacification. Par exemple, on ne relève pas une série thématique propre à la colonisation. *Le Charivari* réagit à l'actualité, mais la feuille n'investit pas pleinement le déroulement des opérations. L'illustré reste dans une posture manichéenne et se contente de distribuer les rôles : ennemi – au singulier – (Abd-el-Kader), alliés (les auxiliaires indigènes) et champions (militaires nationaux). Avec l'accroissement des opérations militaires, l'illustré s'implique davantage et progressivement deux orientations se dégagent : 1) l'illustration de la vie en Algérie ; 2)

59. Anonyme, « Pied de paix, pied de guerre et pied de nez (*Nouvelle proclamation brute de M. Bugeaud*), *Le Charivari*, 22 septembre 1837 : « [...] Considérant qu'en ma qualité de général-gouverneur de la province d'Oran-Outang, je suis chargé, ainsi que les nombreuses troupes placées à cet effet sous mon commandement, de veiller à la garde du territoire des habitants ; considérant que je suis payé pour cela ainsi que mon chameau, je déclare les bourgeois de la ville devront se garder eux-mêmes, et se faire tuer au besoin, toujours par suite de mon traité de paix. Je ferai observer aux naturels d'Oran-Outang qu'il est absolument nécessaire de bien conserver leurs personnes, leurs propriétés et leur ville, parce que si, comme cela est probable, je juge à propos de les livrer par un second traité à Abd-el-Kader, je veux pouvoir remettre le tout en bon état à cet excellent ami. [...]. Encore une fois, bourgeois d'Oran-outang, munissez-vous de cartouches ; en joue, feu ; tuez, faites-vous tuez ; guerre à mort, et vive la paix ! BUGEAUD le Pacificateur ».

60. Honoré Daumier, « Bugeaud », *Le Charivari*, 8 juin 1849 : « Petite tenue de ville du maréchal, lorsqu'il n'est pas à la tête de ses quatre hommes et de son caporal ».

61. Henri Daniel Plattel (1803-1859), « Macédoine », *Le Charivari*, 30 avril 1840 : « Hé bien... Prince des Moricauds... il faut le dire si tu n'aimes pas Lelièvre de France, on t'en resserrera, nous en avons encore accompagnés de fameux lapins ».

la mise en images de l'action militaire.



FIGURE 1.3.3 – Henri Daniel Plattel, « Macédoine », *Le Charivari*, 30 avril 1840 : « Hé bien... Prince des Moricauds... il faut le dire si tu n'aimes pas Lelièvre de France, on t'en resserrera, nous en avons encore accompagnés de fameux lapins ».

### 1.3.2 Clichés d'Occident et d'Orient et au-delà

À partir des années 1840, concernant la pacification algérienne, la situation évolue au sein du *Charivari* qui publie des cycles illustrés plus ou moins longs. La réévaluation de la pacification correspond, entre autres, à la reprise des combats. En effet, suite au traité de la Tafna, la pacification française se poursuit, avec en toile de fond la trêve entre les autorités et Abd-el-Kader. Or, pour faire la jonction entre Alger et Constantine, Bugeaud monte l'expédition des Portes de Fer<sup>62</sup>. Situé sur la chaîne montagneuse les Bibans (Kabylie), qui selon de le traité de la Tafna reste sous le giron d'Abd-el-Kader, l'expédition provoque un *casus belli* et relance les affrontements militaires.

Avant que la couverture de la guerre occupe *Le Charivari*, Cham propose une première série sur l'Algérie, composée de vingt lithographies, qui s'intitule « Les mœurs algériennes, chinoiseries turques ». Comme habituellement chez Aubert, la série a été réunie puis publiée sur papier vélin et rehaussée de coloris<sup>63</sup>. Pour sa première collaboration avec le journal, le jeune artiste caricature, pour la première fois, la vie en Algérie française. En effet, Cham propose une vision bouffonne et amusée autant de l'Algérie mauresque

62. Peintre voyageur, Adrien Dauzats a peint plusieurs versions de l'évènement. Cf Adrien Dauzats, *L'expédition de Portes de Fer*, 1840, huile sur toile, 150 x 130 cm, Orléans, Musée des beaux-arts d'Orléans.

63. Cham, *Mœurs algériennes, chinoiseries turques : nouvel album*, Paris, Aubert, 1843.

barbare que du processus d'acculturation de l'Algérie par des valeurs bourgeoises risibles. Par exemple, des dromadaires tirent un « Omnibus arabe »<sup>64</sup> ; un jeune bourgeois part à la recherche des harems, mais il ne rencontre qu'un eunuque passablement énervé<sup>65</sup> [Fig : 1.3.4]. Les mentions « algériennes » et « turques » du titre renvoient à la situation géographique et historique de l'Algérie – avant la conquête française, l'Algérie est sous domination ottomane –, la référence « chinoiserie » fait vraisemblablement référence à cette curieuse société qu'est l'Algérie française où se côtoient gardiens du harem, couples parisiens, nomades, jeunes bourgeois, femmes voilées ou encore soldats d'infanterie<sup>66</sup>. La tonalité de la série reste humoristique, bien appuyée par le trait souple de Cham. Le fond et la forme n'apparaissent pas comme foncièrement caustiques. Les images reposent sur l'opposition entre deux cultures, l'une donnée comme arriérée et sauvage, l'autre comme précieuse et pédante. En s'entrechoquant, de manière comique, Cham donne naissance à une société à mi-chemin entre les rêveries d'Orient et les travers parisiens.



FIGURE 1.3.4 – Cham, « Mœurs algériennes chinoiseries turques », *Le Charivari*, 19 août 1844.

64. Cham, « Omnibus arabe », *Le Charivari*, 1 janvier 1844.

65. Cham, « Mœurs algériennes chinoiseries turques », *Le Charivari*, 19 août 1844 : « Un monsieur qui a jeté un coup d'œil dans le sérail ».

66. Selon le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse, on peut lire « chinoiserie » comme un synonyme de « bizarrerie ». Cf. Jacques MARX, « De la Chine à la chinoiserie. Échanges culturels entre la Chine, l'Europe et les Pays-Bas méridionaux (XVIIe- XVIIIe siècles) », in *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 85, fasc. 3-4, 2007, pp. 735-779.

Avec l'illustration des combats militaires, Cham, qui trouve dans la colonisation une source d'inspiration féconde, modère progressivement sa verve et alourdit peu à peu son trait. Il illustre des sujets sinistres. Si les motivations politiques ou la conduite des opérations demeurent absentes des planches satiriques du *Charivari*, qu'abordent cependant les peintres officiers et les observateurs<sup>67</sup>, la représentation des maux infligés à l'infanterie devient un thème récurrent chez Cham. Déjà, certaines planches de la série « Les mœurs algériennes, chinoiseries turques » mettent en images les soldats dans des situations violentes. Attaqué par la faune et la flore, pourchassé par les indigènes et les eunuques gardiens des harems, le soldat français apparaît comme une victime, comique ou malheureuse, des opérations de pacification<sup>68</sup>. Formé par, entre autres, Nicolas-Toussaint Charlet (1792-1845), spécialiste des représentations militaires glorieuses impériales<sup>69</sup>, Cham se différencie du maître et propose des planches qui exploitent l'adversité, la douleur ou encore la peur. La nouvelle orientation de Cham, par rapport à la série « Les mœurs algériennes, chinoiseries turques », s'explique par la résistance qu'oppose Abd-el-Kader, mais également par la présence parmi les chasseurs d'Afrique d'un de ses frères, le vicomte Louis de Noé<sup>70</sup>. Sans tomber dans une interprétation psychologique, car ce n'est pas seulement Cham, mais l'ensemble du *Charivari* qui, délaissant une vision comique et sauvage de l'Algérie, publie des planches tragiques et édifiantes. Par exemple, Charles Vernier (1813-1892) donne une représentation martyrologique des soldats français : « Sidi-Brahim Morts des braves commandés par le colonel de Montagnac »<sup>71</sup> [Fig : 1.3.5].

---

67. Pour le centenaire de la conquête de l'Algérie, les autorités financent une série d'ouvrages afin de commémorer l'évènement, à l'exemple de Gabriel ESQUER, *Iconographie historique de l'Algérie : depuis le XVIe siècle jusqu'à 1871*, Paris, Plon, 1929. Administrateur de la Bibliothèque nationale d'Alger, Esquer publie en 1923 *Les commencements d'un Empire, la prise d'Alger*. Pour *Iconographie historique de l'Algérie*, Esquer poursuit et augmente l'enquête iconographique. Comprenant 1011 figures, l'ouvrage regroupe une production importante des œuvres produites lors de la conquête ; on trouve par exemple des dessins mais aussi les œuvres de Dauzats ou d'Auguste Raffet (1804-1860).

68. Cham, « Mœurs algériennes chinoiseries turques », *Le Charivari*, 29 mai 1844 : « Voulez-vous donner la peine de vous asseoir ? », « Marches dans les sables du désert » ; Cham, « Mœurs algériennes chinoiseries turques », *Le Charivari*, 12 août 1844 : « Mon cher monsieur, voici une occasion de faire une galanterie ; la sultane favorite a laissé entrevoir le désir d'avoir votre nez et vos deux oreilles ».

69. Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, II. Curiosités esthétiques. Quelques caricaturistes français*, Paris, Michel Lévy frères, 1868, p. 393 : « Un dessin de Charlet est rarement une vérité ; c'est presque toujours une câlinerie adressée à la caste préférée. Il n'y a de beau, de bon, de noble, d'aimable, de spirituel, que le soldat ». Cf. Charlet : *aux origines de la légende napoléonienne 1792-1845*, Nathalie BOCHER, Bruno FOUICART, Hélène JAGOT, (catalogue de l'exposition du musée municipal de La Roche-sur-Yon, du 10 octobre 2008 au 17 janvier 2009), La Roche-sur-Yon, 2008 ; Joseph Félix LEBLANC DE LA COMBE, *Charlet, sa vie, ses lettres et suivi d'une description raisonnée de son œuvre lithographique*, Paris, Paulin et le Chevalier, 1856.

70. Félix RIBEYRE, *Cham, sa vie et son œuvre*, Paris, Plon, 1884, p. 117.

71. Charles Vernier, « Sidi-Brahim Morts des braves commandés par le colonel de Montagnac », *Le Charivari*, 11 novembre 1845.



FIGURE 1.3.5 – Charles Vernier, « Sidi-Brahim Morts des braves commandés par le colonel de Montagnac », *Le Charivari*, 11 novembre 1845.

Les séries « Les troupiers en Afrique » de Benjamin Roubaud (1811-1847) et « À la guerre comme à la guerre » de Cham, exploitent pleinement les horreurs de la guerre – du côté français. Depuis 1840, Benjamin Roubaud travaille à différents projets en Algérie. Journaliste, caricaturiste, peintre, Roubaud couvre par exemple la pacification de la Kabylie, pour *L'Illustration* ; c'est au cours d'un reportage qu'il tombe gravement malade<sup>72</sup>. Pour la série « Les troupiers en Afrique », Roubaud explore plus en avant la figure du soldat victime de la guerre. Les corps sont lourds, voutés, blessés. Les visages sont marqués et émaciés. La faim, la fatigue et les dangers de la conquête sont traités, non plus sous un mode léger et frivole, mais sous un mode statique et pesant. Dans la planche « une razzia » [Fig : 1.3.6], des soldats, aux visages creusés, se ruent littéralement sur des moutons<sup>73</sup>. L'illustration de batailles, l'action militaire, l'héroïsme cèdent, dans cette image,

72. *L'Illustration* publie la notice nécrologique : Anonyme, « Benjamin Roubaud », *L'Illustration*, 30 janvier 1847 : « Un artiste de mérite, M. Benjamin Roubaud, à la collaboration duquel *L'Illustration* a dû de nombreux dessins sur l'Algérie, vient de mourir à Alger, à l'hôpital du Dey. En 1844, dit *l'akhbar*, à la suite de l'expédition de Kabylie, dans laquelle il avait accompagné nos troupes, il contracta le germe d'une grave maladie, contre laquelle il chercha vainement des secours de la mère-patrie. Le soleil d'Afrique lui avait paru propre à lui rendre la santé ; mais il était trop tard. Vendredi 15, quelques amis du malheureux Roubaud, parmi lesquels on remarquait M. le colonel Daumas, M. le lieutenant colonel Rivet, M. le major Dufresne, M. le capitaine Fournier, M. Bastide, son éditeur, etc., étaient réunis à huit heures du matin, à l'hôpital du Dey, pour rendre à sa dépouille mortelle les derniers devoirs ».

73. Benjamin Roubaud, « Les Troupiers d'Afrique - Une razzia », *Le Charivari*, 24 février 1845 : « Ne lâches pas le prisonnier... nous le fricoterons joliment ce soir !... - Ah ! le gueux comme il court... j'tiens toujours la queue, mais j'commence à perdre l'haleine... ».

à des hommes qui se battent contre la faim. Toutefois, l'humour n'est pas absent de la série. Avec « Un bonheur oriental » [Fig : 1.3.7], Roubaud s'essaye même à la grivoiserie : « Saprebleu, charmante Aïcha... je me fais à vos usages... j'avais d'abord l'intention de vous franciser mais je trouve bien plus doux de me bédouiniser ! »<sup>74</sup>. Roubaud se moque également des entachés de la mode orientaliste<sup>75</sup>. Cependant, l'attention à la physionomie, aux vêtements et aux paquetages, la mise en images de situations non glorieuses et des difficultés dans la pacification des soldats éliminent la vision pittoresque et humoristique de l'Algérie de la série « Les mœurs algériennes, chinoiseries turques ».



FIGURE 1.3.6 – Benjamin Roubaud, « Les Troupiers d'Afrique - Une razzia », *Le Charivari*, 24 février 1845 : « Ne lâches pas le prisonnier... nous le fricoterons joliment ce soir!... - Ah! le gueux comme il court... j'tiens toujours la queue, mais j'commence à perdre l'haleine... ».

74. Benjamin Roubaud, « Un bonheur oriental », *Le Charivari*, 17 février 1845.

75. Benjamin Roubaud, « Les troupiers en Afrique », *Le Charivari*, 9 avril 1845 : « Un bedouin de Paris. - En voilà un qui a fait une fameuse razzia. De quelle tribu est-il? - Mon colonel... j'suis d'la tribu des Béni-Mouffetard, qui camp sur la rive gauche de la Seine... ».



FIGURE 1.3.7 – Benjamin Roubaud, « Un bonheur oriental », *Le Charivari*, 17 février 1845 : « Saprebleu, charmante Aïcha... je me fais à vos usages... j'avais d'abord l'intention de vous franciser mais je trouve bien plus doux de me bédouiniser ! ».

Publiée entre le 11 février 1846 et le 7 octobre 1846, la série « À la guerre comme à la guerre » poursuit la mise en images du soldat victime<sup>76</sup>. Toutefois, Cham accentue la tonalité sombre. L'artiste représente par exemple les conséquences psychologiques et physiques de la guerre sur les hommes. Dans la planche « Ça ne vaut pas l'eau filtrée!! »<sup>77</sup> [Fig : 1.3.8], deux soldats recherchent un point d'eau. Le premier présente au second une mare. Alors qu'un soldat se désaltère, l'autre fanfaronne sur l'existence de la mare : « Quand je te disais Pacot, que je te trouverais une fontaine pour te désaltérer! . . . je connais l'endroit, j'y ai noyé deux arabes, il y a quinze jours ». La révélation détachée

76. Auparavant, Cham propose la série « Maroquinades » qui porte sur la guerre franco-marocaine (1844). Le sultan Abd ar-Rahman ibn Hicham (1778-1859) apporte un soutien militaire à Abd-el-Kader. En représailles, les autorités françaises montent une expédition punitive. La guerre se termine par la défaite de l'armée marocaine à Isly – c'est le sujet d'Horace Vernet, *La Bataille d'Isly 14 août 1844*, 1846, huile sur toile, 514 x 1040 cm, Versailles, Château de Versailles. La série de Cham reste dans la veine humoristique de la série « Les mœurs algériennes, chinoiserie turques » : Cf. Cham, « Maroquinades », *Le Charivari*, 19 septembre 1844 : « Qu'as tu fait de tes canons, de tes soldats, de ton parasol, de ton sérail?... Malheureux! tu n'as pas sauvé un seul chameau et tu oses me regarder après une semblable pile! ».

77. Cham, « À la guerre comme à la guerre - Ça ne vaut pas l'eau filtrée!! », *Le Charivari*, 11 février 1846.



du soldat à l'égard des meurtres exhibe une déshumanisation des hommes que Cham souligne par la réaction de dégoût du second soldat. On pourrait objecter une forme d'humour noir, mais la représentation ferme des hommes et la tonalité sombre de la série orientent bien la mise en images des maux de la guerre. Les planches montrent aussi une forme d'empathie pour les sans-grades, avec l'illustration des marches harassantes et des blessures<sup>78</sup> [Fig : 1.3.9]. En ironisant sur l'acharnement des militaires, Cham défend le simple soldat et laisse entrevoir des interrogations sur le bien-fondé de la conquête qui résonnent vraisemblablement avec les doutes émis en métropole<sup>79</sup>. Même le style de Cham, que David Kunzle rapproche du *comic-strip*<sup>80</sup>, cède pour donner des compositions ancrées dans le réel de la guerre. Cham privilégie l'utilisation de la pleine page au détriment de petits dessins. Précisons toutefois qu'on ne perçoit ni chez Cham ni chez Roubaud un message anticolonial ou antimilitariste. Il s'agit essentiellement de matérialiser une angoisse à l'égard des soldats nationaux engagés.



FIGURE 1.3.8 – Cham, « À la guerre comme à la guerre - Ça ne vaut pas l'eau filtrée!! », *Le Charivari*, 11 février 1846 : « Quand je te disais Pacot, que je te trouverais une fontaine pour te désaltérer! . . . je connais l'endroit, j'y ai noyé deux arabes, il y a quinze jours ».

78. Cham, « À la guerre comme à la guerre - V'là soixante lieues d'avalées! », *Le Charivari*, 8 mars 1846 : « Plus qu'une trentaine de lieues et on se reposera... Abd-el-Kader finira bien par se fatiguer, que diable!... ».

79. Jean MEYER, Jean TARRADE, Annie REY-GOLDZEIGUER, *Histoire de la France coloniale. I, La conquête : des origines à 1870*, Paris, op. cit., p. 570-573.

80. David KUNZLE, *History of the comic strip : The nineteenth century*, Berkeley, University of California press, 1990.



FIGURE 1.3.9 – Cham, « À la guerre comme à la guerre - V'là soixante lieues d'avalées ! », *Le Charivari*, 8 mars 1846 : « Plus qu'une trentaine de lieues et on se reposera... Abd-el-Kader finira bien par se fatiguer, que diable!... ».

On le voit, *Le Charivari* se révèle d'abord un défenseur des hommes ; ce qui n'empêche pas le journal de critiquer la conduite des opérations. L'iconographie protectrice, voire paternaliste à l'égard des soldats, réduit la mise en images de « l'ennemi » à deux aspects – lorsqu'il n'est pas simplement (et généralement) éliminé. D'abord, *Le Charivari* simplifie les belligérants à l'inscription ou à l'évocation d'« Abd-el-Kader », en légende ou dans les paroles attribuées aux personnages des planches. L'illustré aplanit la pacification, les acteurs et les divers intérêts à une opposition entre la France et Abd-el-Kader ; seule la série « Maroquinades » aborde les retombées internationales. L'Empire Ottoman n'est mentionné nulle part. Toutefois, les évocations régulières d'Abd-el-Kader ne débouchent pas sur une iconographie de l'homme – même à charge. Hormis les planches citées précédemment, Abd-el-Kader n'est pas l'objet d'une mise en images particulière et les caricaturistes se concentrent sur le soldat d'infanterie.

À côté des évocations textuelles et pseudo-orales d'Abd-el-Kader, *Le Charivari* articule les indigènes sur un modèle identique : en selle ou à pied, l'indigène apparaît barbu, portent invariablement le burnous blanc ou la djellaba et est armé. L'illustré ne développe pas une iconographie satirique péjorative à l'égard de la résistance. Pis, les Arabes – pour reprendre le vocabulaire du *Charivari* – demeurent muets et relégués en fond de gravures. La résistance indigène s'ajoute et se confond avec la topographie, la faune ou encore le

climat et ces éléments interfèrent avec une intensification variable dans la pacification de l'Algérie.

Malgré un regain d'intérêt pour la pacification, avec la publication de séries, *Le Charivari* ne fait pas de la reprise des combats en Algérie un sujet prééminent. Pour preuve, « l'ennemi » ne se présente pas comme l'antithèse du soldat et reste somme toute un obstacle parmi d'autres. L'actualité intérieure et la caricature des mœurs dominant dans la production générale du *Charivari*. Comme pour *La Silhouette*, la géographie de l'Algérie se résume à des palmiers de-ci de-là ainsi qu'à des lignes esquissées qui signifient les plaines désertiques ou les rocheuses algériennes. Les villes ne sont pas représentées. Finalement, l'iconographie coloniale algérienne de la Monarchie de Juillet se résume à la vie du soldat engagé sur le front.

### 1.3.3 La mission civilisatrice métropolitaine et coloniale

« À la guerre comme à la guerre » se termine fin 1846 et reste la dernière série sur l'Algérie ; par la suite, on note quelques gravures éparses sur le repli des troupes françaises. La reddition d'Abd-el-Kader ainsi que la promulgation officielle de l'Algérie française sont ignorées. Les événements intérieurs captent progressivement l'attention iconographique du journal. Excepté les séries citées précédemment, sous la Monarchie de Juillet, *Le Charivari* publie deux séries liées à l'actualité coloniale. La première s'intitule « Les Arabes à Paris » (1845) qui aborde vraisemblablement, de manière humoristique, les voyages diplomatiques entre les deux nations<sup>81</sup>. Pour l'occasion, l'artiste anonyme gomme le caractère officiel des visites et réadapte le regard étranger des *Lettres persanes* pour non pas critiquer la société française, mais pour s'amuser du Tout-Paris. Par exemple, sur la planche numérotée 4 [Fig : 1.3.10], le dessin oppose une légende élogieuse, sur le déroulement d'un concert musical (« Presque tous les morceaux parurent vivement les impressionner et ils promirent d'en conserver éternellement le souvenir ! »), à une représentation où la consternation domine chez les Arabes<sup>82</sup>. De même, assistant à un vol avec violence, les Arabes assimilent le délit à une razzia : « Tenez frères... Regardes là bas... voilà qui nous rappelle notre chère patrie... il paraît que chaque soir, il se fait ainsi dans les rues de Paris des razzias par des Bédouins de la tribu des Béni-Escarpes !... »<sup>83</sup> [Fig : 1.3.11]. Dans « Les Arabes à Paris », l'artiste fait de l'allogène le sujet, mais la série reste une caricature de mœurs française égocentrique.

---

81. Avant la promulgation officielle de l'Algérie française, le ralliement de personnalités indigènes à la France occasionne des voyages et des échanges diplomatiques. Cf. Anonyme, « Revue Algérienne - Mohammed-el-Mezari. - Mohammed-el-Aboudi », *L'Illustration*, 29 juillet 1843. L'article illustré couvre le voyage d'El-Aboudi et du duc Aumale.

82. Anonyme, « Les Arabes à Paris », *Le Charivari*, 18 janvier 1845 : « Venus en France pour tout voir et même pour tout entendre, les chefs arabes étaient trop courageux pour reculer devant l'annonce d'un grand concert. Ils se rendirent à un festival Bédouino-musical. Presque tous les morceaux parurent vivement les impressionner et ils promirent d'en conserver éternellement le souvenir ! ».

83. Anonyme, « Les Arabes à Paris », *Le Charivari*, 11 janvier 1845.



FIGURE 1.3.10 – Anonyme, « Les Arabes à Paris », *Le Charivari*, 18 janvier 1845 : « Venus en France pour tout voir et même pour tout entendre, les chefs arabes étaient trop courageux pour reculer devant l’annonce d’un grand concert. Ils se rendirent à un festival Bédouino-musical. Presque tous les morceaux parurent vivement les impressionner et ils promirent d’en conserver éternellement le souvenir ! ».

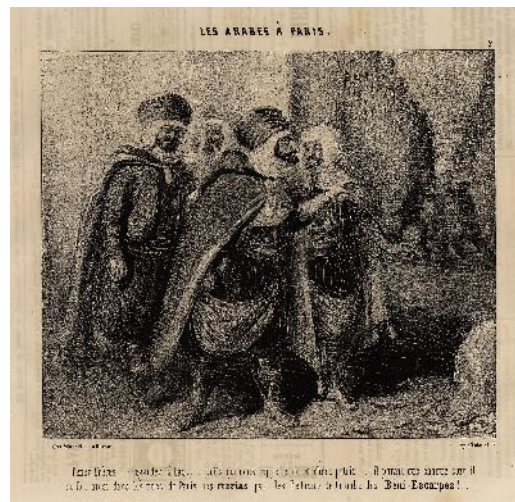


FIGURE 1.3.11 – Anonyme, « Les Arabes à Paris », *Le Charivari*, 11 janvier 1845 : « Tenez frères... Regardes là bas... voilà qui nous rappelle notre chère patrie... il paraît que chaque soir, il se fait ainsi dans les rues de Paris des razzias par des Bédouins de la tribu des Béni-Escarpes!... ».

La seconde série coloniale s’intitule « La Civilisation aux Îles Marquises ». À l’avènement de la Monarchie de Juillet, Louis-Philippe adopte une position réticente à la poursuite de la colonisation algérienne. Avec la stabilisation du régime, l’expansion territoriale apparaît progressivement comme un moyen efficace d’auréoler le roi-citoyen, de concurrencer

l'Angleterre, et, peut-être, de se mesurer aux épopées napoléoniennes. Les inspirations colonialistes se heurtent toutefois aux préoccupations intérieures tandis que la surveillance des nations européennes oblige Louis-Philippe à la prudence dans les moyens employés pour poursuivre l'expansion territoriale. Prospections mercantiles, missions humanitaires (lutte contre l'esclavage) ou religieuses, la marine française, soutenue par des négociants et des armateurs, explore d'anciennes et de nouvelles routes. Sous la Monarchie de Juillet, les missions géographiques se développent. En métropole, l'affaire Pritchard, qui concerne la domination de Tahiti, mobilise la presse sur les explorations dans les mers du Sud. *Le Charivari* saisit là l'occasion d'attaquer l'Angleterre<sup>84</sup>, mais du point de vue iconographique l'illustré consacre une série, non à Tahiti, mais aux Îles Marquises<sup>85</sup>. Entre juin 1843 et février 1844, Édouard de Beaumont (1821-1888), le créateur des « Vésuviennes », propose aux lecteurs de l'humour, une critique des mœurs bourgeoises et une interrogation sur l'expansion coloniale.

À l'instar des premières planches de Cham sur l'Algérie, Beaumont déploie un humour badin au sein de la série : une Marquisienne bute sur une charade du *Charivari* [Fig : 1.3.12] ; « Un solo de violon » assomme une assistance indigène, affalée sur des chaises<sup>86</sup>. L'implantation de la civilisation française aux Îles Marquises constitue un prétexte à l'humour facile qui porte d'abord sur les us et les coutumes de la société française. Dans « Une victime de la mode », Beaumont présente la délicate séance d'essayage d'un Marquisien qui se lamente de l'inconfort de l'habit : « Mais.. tailleur... il m'est absolument impossible de remuer bras ou jambe dans les vêtements que vous m'apportez là... - C'est ce qu'il faut... c'est justement ce qu'il faut... À Paris les gens riches ne s'habillent pas autrement... plus on gêné dans ses habits et plus on passe pour être à son aise ! »<sup>87</sup> [Fig : 1.3.13]. Beaumont ne se limite pas aux habitudes bourgeoises, il aborde également les conséquences de l'alcool ou les flirts dans les bals dansants<sup>88</sup>. Bien que les planches se fondent sur la rencontre entre deux civilisations, la tonalité humoristique des images s'affiche ouvertement et elle résonne avec les référents du lecteur métropolitain ; Jankélévitch caractérise l'humour comme une pratique directe et démonstrative, là où l'ironie et la

---

84. Philippe DARRIULAT, « L'Affaire Pritchard, un paroxysme de l'anglophobie française ? » in *La France et l'Angleterre au XIXe siècle : échanges, représentations*, Paris, Créaphis, 2006, pp. 219-235.

85. Les Îles Marquises sont annexées en 1842.

86. Édouard de Beaumont « La civilisation aux Îles Marquises - Un solo de violon », *Le Charivari*, 22 août 1843 : « Il paraît que j'impressionne bien vivement mes auditeurs, car je ne les entends pas bouger ! » ; Édouard de Beaumont, « La civilisation aux Îles Marquises - La Charade », *Le Charivari*, 24 octobre 1843 : « - Eh bien ! mon ami... tu ne travailles donc pas aujourd'hui?... - Comment je ne travaille pas ! voilà plus de cinq heures que je suis sur cette charade... je ne peux pas en trouver le mot... mais bien certainement je ne dinerais pas avant d'avoir fini ma besogne!... ».

87. Édouard de Beaumont, « Victime de la mode », *Le Charivari*, 19 juin 1843.

88. Édouard de Beaumont, « La civilisation aux Îles Marquises - Un coup de soleil », *Le Charivari*, 12 novembre 1843 : « - Soutiens-toi donc, moricaud... nous aurions l'air d'être gris... - C'est singulier... t'avais dit que le vin monte à la tête et je trouve qu'y me descend seulement les jambes ! » ; Édouard de Beaumont, « La civilisation aux Îles Marquises - Une leçon de dans et de belles manières », *Le Charivari*, 12 juin 1843 : « - Allons, charmantes Marquisiennes... vous avez déjà la tenue d'une élégante Parisienne... mettez à profit mes leçons, et pour le balancé pincez-moi un léger cancan, comme ceci... ensuite nous passerons à la Chaloupe orangeuse... ».

satire dissimulent et empruntent des chemins détournés<sup>89</sup>.



FIGURE 1.3.12 – Édouard de Beaumont, « La civilisation aux Îles Marquises - La Charade », *Le Charivari*, 24 octobre 1843 : « - Eh bien! mon ami... tu ne travailles donc pas aujourd'hui?... - Comment je ne travaille pas! voilà plus de cinq heures que je suis sur cette charade... je ne peux pas en trouver le mot... mais bien certainement je ne dinerais pas avant d'avoir fini ma besogne!... ».

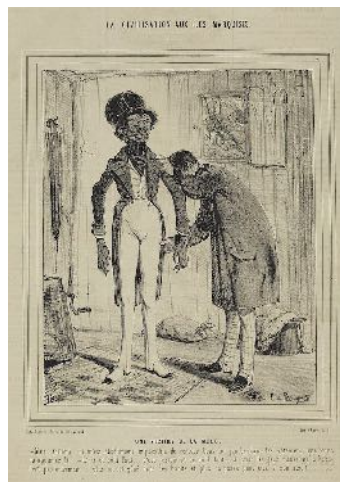


FIGURE 1.3.13 – Édouard de Beaumont, « Victime de la mode », *Le Charivari*, 19 juin 1843 : « Mais.. tailleur... il m'est absolument impossible de remuer bras ou jambe dans les vêtements que vous m'apportez là... - C'est ce qu'il faut... c'est justement ce qu'il faut... À Paris les gens riches ne s'habillent pas autrement... plus on gêné dans ses habits et plus on passe pour être à son aise! ».

89. Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'Ironie ou la Bonne conscience*, Paris, Puf, 1950, p. 158 : « L'humour au contraire, n'est pas sans la sympathie. C'est vraiment le "sourire de la raison", non le reproche ni le dur sarcasme ».

Toutefois, la frontière est mince et des planches, en prenant le prétexte de la civilisation, se lancent dans la satire politique, sociale ou encore culturelle. En donnant à lire *Le Moniteur*, organe officiel du pouvoir, à un Marquisien profondément ennuyé par cette lecture, *Le Charivari* réitère sa couleur républicaine<sup>90</sup>. Les mœurs bourgeoises, comme le duel ou l'art de la table [Fig : 1.3.14], se révèlent totalement ridicules au moment de l'apprentissage<sup>91</sup>. La construction du sens ironique de l'image par le lecteur rend la critique transparente. L'évolution physique ainsi que le langage utilisé pour les Marquistiens orientent bien le sens ironique contre les us et coutumes du lecteur. Au début de la série, les Marquistiens et les Marquistiennes se distinguent par un « ensauvagement » des corps. Dans la planche « Une victime de la mode », le visage de l'indigène adopte une esthétique monstrueuse, avec l'exagération et la déformation des pommettes, des arcades et des mâchoires ; le tatouage facial accentue l'allure infernale. Mais, progressivement, Beaumont cesse les distorsions et donne aux Marquistiens une apparence bourgeoise<sup>92</sup> – les tatouages des Marquistiens se perpétuent cependant dans la série. De même, on ne relève aucune déformation langagière et les paroles attribuées restent similaires aux figures françaises. De fait, certaines planches réfléchissent de façon satirique le *nous*. Édouard de Beaumont prolonge ainsi la satire de mœurs que Daumier développe longuement, mais il lui donne une perspective exotique, par le recours à un objet extérieur.

---

90. Édouard de Beaumont, « La civilisation aux Îles Marquises - La lecture d'un journal », *Le Charivari*, 1 juillet 1843 : « - Ça n'est guère amusant le journal...je dirais même qu'il m'ennuie beaucoup!... - Mais aussi...mon cher Ta-Toué pourquoi diable lire *Le Moniteur* par vous-même, quand vous payez un domestique pour faire toutes les corvées ! ».

91. Édouard de Beaumont, « La civilisation aux Îles Marquises - Les Bols d'eau chaude », *Le Charivari*, 14 juillet 1843 : « - Vous ne connaissez pas encore ici l'usage des bols...à Paris depuis longtemps dans les grandes maisons tout le monde se rince la bouche après diner, et se lave les mains...comment trouver vous cet usage mon cher Ta-Ti-Toué ? - Je le trouve aussi distingué que malpropre!... si vous aviez les mains sales, je crois que vous auriez mieux fait de les laver avant de vous mettre à table ! » ; Édouard de Beaumont, « La civilisation aux Îles Marquises - Un mari vexé », *Le Charivari*, 24 juillet 1843 : « - Malheureux ! Qu'allez-vous faire?... - Parbleu ! une volée à l'amant de ma femme... - Ce serait vous perdre de réputation... suivez la mode européenne, envoyez un cartel à votre rival... demain matin vous irez sur le terrain... ce monsieur vous brulera la cervelle... et au moins vous eu complète satisfaction » [Fig : 1.3.15].

92. Édouard de Beaumont, « La civilisation aux Îles Marquises - Un apprenti lion », *Le Charivari*, 16 juillet 1843 : « Je suis content de vous, mon cher ami, il ne reste plus qu'à vous apprendre, à bien porter votre canne dans votre poche, car c'est surtout en portant sa canne dans sa poche, qu'on parvient à donner dans l'œil à toutes les femmes qu'on rencontre ! ». La planche présente un bourgeois et un Marquisien, élégamment habillés, qui se promènent bras dessus bras dessous. L'habit bourgeois, la fine moustache en croc (relevée sur les côtés) et le cigare signent explicitement l'assimilation de la culture bourgeoise par le Marquisien.



FIGURE 1.3.14 – Édouard de Beaumont, « Les Bols d'eau chaude », *Le Charivari*, 14 juillet 1843 : « - Vous ne connaissez pas encore ici l'usage des bols...à Paris depuis longtemps dans les grandes maisons tout le monde se rince la bouche après diner, et se lave les mains...comment trouver vous cet usage mon cher Ta-Ti-Toué? - Je le trouve aussi distingué que mal-propre!... si vous aviez les mains sales, je crois que vous auriez mieux fait de les laver avant de vous mettre à table! ».

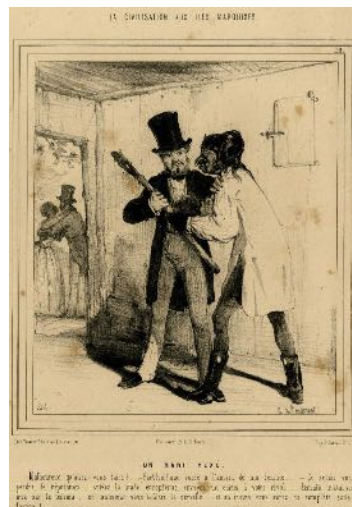


FIGURE 1.3.15 – Édouard de Beaumont, « La civilisation aux Îles Marquises - Un mari vexé », *Le Charivari*, 24 juillet 1843 : « - Malheureux! Qu'allez-vous faire?... - Parbleu! une volée à l'amant de ma femme... - Ce serait vous perdre de réputation... suivez la mode européenne, envoyez un cartel à votre rival... demain matin vous irez sur le terrain... ce monsieur vous brulera la cervelle... et au moins vous eu complète satisfaction ».

En intitulant la série « la Civilisation aux Îles Marquises », le caricaturiste s'interroge également sur la mission de la France dans le Pacifique. Dans la planche d'ouverture,



« Le percepteur des contributions »<sup>93</sup> [Fig : 1.3.16], de Beaumont tance la pugnacité d'un percepteur dans le recouvrement de l'impôt sur les fenêtres, qui, loin de la métropole, ne perçoit pas le ridicule de la situation. Dans l'image, la fiscalité française est certes pointée, mais il y a aussi une sorte d'ironie sur la politique d'expansion qui, tout en taxant l'accès à la lumière en métropole, souhaite rayonner sur le monde. Somme toute, la série, qui précède les séries algériennes, n'est ni agressive ni polémique. De Beaumont ne remet pas en cause le phénomène colonial, mais les planches apparaissent circonspectes devant l'expansion de la civilisation française ; à la manière du Marquisien qui s'interroge sur son dernier né : « - C'est étonnant comme mon petit dernier à la peau blanche!... - Oui, je vois avec plaisir que c'est déjà un fruit de la civilisation française! »<sup>94</sup>.

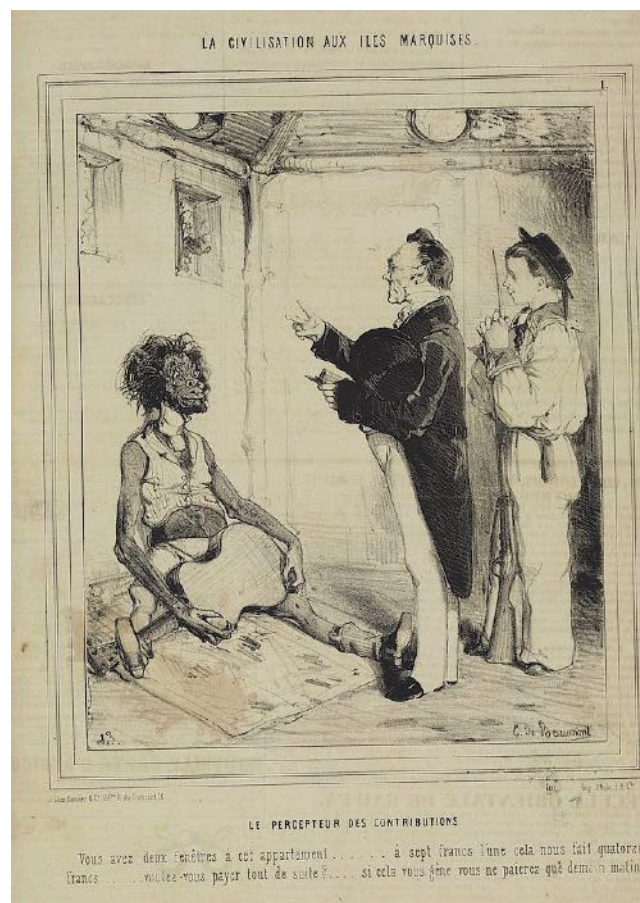


FIGURE 1.3.16 – Édouard de Beaumont, « La civilisation aux Îles Marquises - Le percepteur des contributions », *Le Charivari*, 31 mai 1843 : « Vous avez deux fenêtres à cet appartement... à sept francs l'une cela nous fait quatorze francs... Voulez-vous payer tout de suite?... si cela vous gêne vous ne paierez que demain matin ».

93. Édouard de Beaumont, « La civilisation aux Îles Marquises - Le percepteur des contributions », *Le Charivari*, 31 mai 1843.

94. Édouard de Beaumont, « Le Fruit de la civilisation », *Le Charivari*, 9 février 1844.

Avant 1843, le journal n'illustre pas franchement le phénomène et s'en tient aux figures qui ont une résonance médiatique (Abd-el-Kader, les officiers gradés). *Le Charivari* affiche toutefois un soutien à l'expansion grâce à une rhétorique favorable aux soldats. Puis les premières séries et les images autonomes dressent un tableau frivole et léger de l'Algérie française, mais la dureté de la pacification réoriente et concentre l'iconographie sur le soldat engagé au front. Les planches ne remettent en cause ni la colonisation ni les efforts consentis, mais elles s'inquiètent de la tournure des événements. L'intérêt pour la pacification n'enclenche cependant pas une imagerie – même péjorative – sur les terres et les hommes à soumettre. La réalité de l'Algérie et des Îles Marquises restent à distance ou, du moins, *Le Charivari* ramène les deux pays à des préoccupations et des thématiques intérieures (caricature de mœurs, satire politique). L'internationalisation, une caractéristique fondamentale dans l'histoire coloniale, n'est illustrée ni pour l'Algérie ni pour le Pacifique. Finalement, le quotidien de Philipon développe et articule le thème colonial essentiellement autour du soldat (d'infanterie ou marin).

Sous la Monarchie de Juillet, *Le Charivari* met bien en place une iconographie caricaturale coloniale – le mot « colonial » n'apparaît nulle part – qui rejoint une dynamique sociale et culturelle autour de l'expansion territoriale. En effet, à partir des années 1840, Hélène Puisseux souligne que les théâtres parisiens ont progressivement assimilé la pacification algérienne, pour en faire des pièces romanesques et glorieuses au profit des militaires français<sup>95</sup>. Les tableaux coloniaux d'Horace Vernet entrent à Versailles à partir des années 1840. Enfin, la publicité du *Charivari* offre également des images liées à l'actualité expansionniste. Par exemple, en publiant des extraits de *Les Français peints par eux-mêmes*<sup>96</sup>, *Le Charivari* choisit des personnages liés à l'Afrique du Nord : le Maure d'Alger, la Mauresque, la femme de l'Atlas ou encore le spahis<sup>97</sup>[Fig : 1.3.17]. Bien que la publication des séries satiriques reste relativement modeste et disparate, indiquant un intérêt variable, *Le Charivari* participe aussi à l'élan iconographique colonial.

95. Hélène PUISEUX, *Les figures de la guerre : représentations et sensibilités 1839-1996*, Paris, Gallimard, 1997.

96. *Français peints par eux-mêmes, encyclopédie morale du XIXe siècle*, Paris, Curmer, 1840-1842.

97. [Publicité], « Les français peints par eux-mêmes - Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle », *Le Charivari*, 2 mars 1842 : « Le Maure d'Alger - La Mauresque - La femme de l'Atlas - Le spahis ». Cf. Luce ABÉLÈS, Ségolène Le MEN, Nathalie PREISS-BASSET, *Les Français peints par eux-mêmes : panorama social du XIXème siècle*, Paris, Musée d'Orsay, RMN, 1993.



FIGURE 1.3.17 – [Publicité], « Les Français peint par eux-mêmes - Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle », *Le Charivari*, 2 mars 1842.

## 1.4 *L'illustration journal universel*

*Le Charivari* se démarque de *La Silhouette* et de *La Caricature*, car les séries et les planches publiées caractérisent les premières orientations satiriques coloniales. La prise en compte progressive de la colonisation par *Le Charivari*, à partir des années 1840, s'explique vraisemblablement par l'avènement de *L'illustration journal universel*, en 1843, qui alimente – comme nous le verrons par la suite – la dynamique iconographique coloniale. En effet, l'illustré généraliste offre aux plus aisés des lecteurs une mise en images soutenue et de qualité de l'actualité, au sens large. Pour la presse satirique, entre autres, *L'illustration* représente une source iconographique stable qu'elle peut parasiter aisément. Jusqu'à présent, l'analyse de la caricature coloniale procédait de façon individuelle. Avec la production généraliste de *L'illustration*, nous disposons là d'une source continue pour l'iconographie coloniale non satirique, jusqu'à la Seconde guerre mondiale, que nous allons exploiter pleinement. L'illustré établit ainsi une passerelle avec les périodiques satiriques illustrés. Il ne s'agit pas d'élaborer des comparaisons faciles (et toujours décevantes) entre les images satiriques et les images non satiriques, mais de reconstituer l'atmosphère iconographique et d'observer les orientations. Surtout, dès l'origine, *L'illustration* ménage une section satirique alimentée par des caricaturistes de premier plan, comme Cham, Bertall (1820-1882), Caran d'Ache (1858-1909) ou encore Henriot (1857-1933). Au-delà de

l'imagerie sérieuse, les caricatures de *L'Illustration* exhibent ainsi des liens avec la presse satirique illustrée. Bref, revenons avant tout à la naissance, à la problématique et à la production coloniale sérieuse de *L'Illustration*, sous la Monarchie de Juillet.

En France, la presse illustrée apparaît officiellement en 1833 avec *Le Magasin Pittoresque* du saint-simonien Édouard Charton (1807-1890). Réadaptation du *Penny Magazine* de Charles Knight (1791-1873), *Le Magasin* propose à un large public une feuille culturelle illustrée pédagogique. Bien que *Le Magasin universel* (1833) réadapte la formule de Charton en introduisant l'illustration de l'actualité nationale et internationale, jusqu'en 1843, la presse illustrée demeure assimilée aux magazines de connaissances utiles, et, par filiation, à l'Encyclopédie de Diderot (1713-1784) et d'Alembert (1717-1783). Or, le projet de *L'Illustration* diminue les visées éducatives – sans toutefois rompre – au profit d'un journalisme illustré d'investigation qui est calqué sur le modèle anglais, *The Illustrated London News* (1842). Jacques-Julien Dubochet (1798-1868), Édouard Charton, Adolphe Joanne (1813-1881) et Jean-Baptiste-Alexandre Paulin (1796-1859), les fondateurs historiques, lancent le 4 mars 1843 le premier numéro de *L'Illustration*.

Dès l'origine, les dirigeants mettent au point une revue luxueuse : chaque numéro se déploie sur seize pages illustrées. On compte en moyenne une vingtaine de vignettes, dans différents genres et formats qui illustrent une actualité généraliste (politique, culture, science, économie, etc.). La partie illustrée de *L'Illustration* provient d'un réseau national et international de correspondants qui peuvent être fixes, ponctuels, professionnels, semi-professionnels ou encore amateurs. Pour répondre au cahier des charges du projet initial (investigation, illustration), l'hebdomadaire affiche un prix de vente de 75 centimes, pour un abonnement annuel de 36 francs. Le coût au numéro positionne *L'Illustration* dans la tranche supérieure des pratiques commerciales alors en vigueur dans le secteur ; en 1843, avec un abonnement annuel de 80 francs, on peut estimer le coût unitaire du quotidien *Le Journal des débats* à moins de 20 centimes tandis que *Le Presse* affiche un abonnement annuel de 45 francs, donc un coût par numéro de 10 centimes ; *Le Charivari* coûte 25 centimes. Malgré un tirage et une diffusion relativement modeste sous la Monarchie de Juillet<sup>98</sup>, l'illustré bénéficie d'un accueil favorable du public que la longévité du titre (1843-1944) confirme.

La caractéristique première de *L'Illustration* est la mise en place d'une ligne d'investigation illustrée : « Ce que veut ardemment le public aujourd'hui, ce qu'il demande avant tout le reste, c'est d'être mis aussi clairement que possible au courant de ce qui se passe. [...] Qui n'éprouvera une joie plus vive en voyant les faits d'armes de nos frères d'Algérie retracés d'après nature, au milieu de ces sauvages montagnes, devant ces hordes barbares, au

---

98. Jean-Pierre BACOT, *La presse illustrée au XIXe siècle : une histoire oubliée*, Limoges, PULIM, 2005, p. 50 : « [...] après un an d'existence, avec un peu plus de treize mille exemplaires, *L'Illustration* diffuse cinq fois moins que *The Illustrated London News* ». En 1866, le tirage atteint les 18 000 exemplaires alors que *Le Magasin pittoresque* tire à 100 000 et *Le Petit Journal* à 280 000 exemplaires. Cf. *Ibid.*, p. 216. Pour une analyse historique Cf. Jean-Noël MARCHANDIAU, *L'Illustration, 1843-1944. Vie et mort d'un journal*, Toulouse, Privat, 1987.

ped de ces ruines romaines, qu'en lisant simplement dans les bulletins ? »<sup>99</sup>. La profession de foi de l'illustré rappelle l'ambition de la salle de rédaction, et, comme l'indique « Notre but », l'histoire du journal débute en pleine pacification de l'Algérie. Si la première vignette coloniale (et du journal) représente le gouverneur des Îles Marquises<sup>100</sup>, l'expansion territoriale algérienne amorce véritablement l'iconographie coloniale de l'illustré. Quantitativement importante et idéologiquement pro-coloniale, la mise en images s'exerce à l'aide de rubriques (irrégulières) qui sont spécifiquement dédiées à la conquête (« Revue algérienne » ou « Algérie »). *L'Illustration* suit précisément les avancées et exalte les faits d'armes français :

*Abd-el-Kader et Bou-Maza, l'ex-chérif de l'Ouarsenis, en quittant Arba, s'étaient dirigés vers Chebllela. Dès le lendemain, se débarrassant de tous les bagages de nature à ralentir sa marche, le colonel Renault se mit à leur poursuite avec la cavalerie de 400 baïonnettes d'élite. [...]. Les cavaliers, qui avaient devancé l'infanterie de quelques heures, eurent un brillant engagement avec quelques défenseurs du K'sor, en tuèrent une trentaine et attachèrent ensuite leurs chevaux aux cordes qui une heure avant servaient d'entraves à ceux de l'émir. Ce dernier, se voyant poursuivi de si près, et n'osant plus compter sur les populations qui, stupéfaites de la rapidité et l'audace de notre marche au milieu d'elles, commençaient à se rapprocher de nous, franchit enfin la frontière du Maroc... [...]. L'émir s'étant réfugié dans le Maroc, il ne restait plus au commandant de la colonne qu'à organiser le pays conquis pour ainsi dire à la course. La retraite commença donc, mais lentement, afin de donner aux tribus qui avaient fait acte de soumission devant nos succès le temps de traiter de leurs rapports futurs avec nous.*<sup>101</sup>

Les images publiées lors de la couverture de l'action militaire restent dans une veine documentaire qui retranscrit toutefois une vision française et un sous-texte colonial. Par exemple, l'article portant sur l'expédition du colonel Renault (1807-1879) est illustré par des vues des villages et des portraits de figures d'indigènes soumis [Fig : 1.4.1]. Travaillant avec des sources de première main<sup>102</sup>, *L'Illustration* évite une iconographie pathétique, grandiloquente ou simplement fictive des batailles. La mise en images des combats reste le plus souvent implicite et l'illustré privilégie des vues, des portraits ou encore des scènes de genre.

---

99. Anonyme, « Notre but », *L'Illustration*, 4 mars 1843.

100. Anonyme, « Le capitaine Bruat, gouverneur des Îles Marquises », *L'Illustration*, 4 mars 1843.

101. Anonyme, « Expédition du colonel Renault dans le Sud », *L'Illustration*, 5 décembre 1846.

102. *Ibid.* : « Nous avons reçu dernièrement d'un de nos correspondants de l'Algérie le récit et les dessins que nous publions aujourd'hui sur la dernière expédition du Sud ».



FIGURE 1.4.1 – Anonyme, « Expédition du colonel Renault dans le Sud », *L'Illustration*, 5 décembre 1846 : « [Vign. 1] Arba-Tat'hani; [Vign. 2] Si-Ammed-bea-Hameur, caïd des Ouled-Ziad; [Vign. 3] Source d'Aïn-Sébala ».

Lors de la pacification, le journal aborde aussi les exactions françaises<sup>103</sup>, mais les militaires sont rarement chargés, car les images glorifient régulièrement les hommes et l'action militaire<sup>104</sup>. En relayant la fameuse histoire du « coup de l'éventail », *L'Illustration* participe aussi à l'érection d'une histoire partielle glorieuse autour de la conquête :

Quel but se propose-t-elle en faisant, depuis bientôt treize années, tant de laborieux efforts, tant de lourds sacrifices ? [...]. C'est de fonder sur l'autre rive de la Méditerranée à deux journées de Marseille et de Toulon, un nouvel et durable empire sur cette terre

103. Anonyme, « Grottes du Dahra en Algérie », *L'Illustration*, 19 juillet 1845 : « On a été bien péniblement surpris quand, au lieu de cette analyse succincte de ces nouvelles du Dahra que M. le maréchal Bugeaud regarde comme les meilleures, on en a lu le récit détaillé dans les journaux publiés à Alger : "M. le colonel Péliissier s'occupait à poursuivre les Ouled- Riab, tribu qui n'a jamais été soumise, parce que les pays qu'elle habite renferment d'immenses cavernes, véritable labyrinthe où ce serait le comble de la folie d'essayer d'engager des troupes assaillantes. Les Ouled-Riab, se voyant serrés de trop près, coururent à leur refuge habituel. Ceci arriva le 18 juin, dans la matinée. Après avoir cerné les grottes, on fabrique quelques fascines que l'on enflamme et que l'on jette ensuite devant l'entrée des grottes. Après cette démonstration, faite pour indiquer à ces gens qu'on pouvait tous les asphyxier dans leurs cavernes, le colonel leur fit jeter des lettres où on leur offrait la vie et la liberté s'il consentaient à rendre leurs armes et leurs chevaux. [...]. Alors, à bout de patience et n'espérant pas pouvoir réduire autrement des fanatiques dont l'insoumission orgueilleuse était une instigation permanente à la révolte et qui étaient le noyau perpétuel des insurrections du Dahra, on rendit au feu toute son intensité. Pendant longtemps, les cris des malheureux que la fumée allait étouffer retentirent douloureusement à nos oreilles [...]. On entra : 500 cadavres étaient étendus çà et là dans les cavernes. On envoya visiter les grottes et sauver ceux qui respiraient encore ; on ne put en retirer que 130, dont une partie mourut à l'ambulance. Cette partie fut malheureusement de beaucoup la plus considérable, car *l'Echo de l'Atlas* nous a appris que trente-sept seulement ont survécu. L'opinion publique s'est prononcée sur ces faits avec horreur ; la tribune de la chambre des pairs en a immédiatement retenti, et M. le ministre de la guerre a dit qu'il voulait encore douter de leur exactitude, mais que s'ils se confirmaient, il les désapprouverait en les déplorant ».

104. Anonyme, « Expédition du général Cavaignac dans le Sahara algérien », *L'Illustration*, 3 juillet 1847 ; Anonyme, « Entrée d'Abd-el-Kader », *L'Illustration*, 18 septembre 1847.

désormais et pour toujours française [...]. La cause des hostilités entre la France et le dey d'Alger est connue. Une insulte grave, un coup d'éventail donné en audience publique, le 30 avril 1827, par Hussein-Pacha à notre consul, exigeait une réparation à laquelle le dey se refusa avec un opiniâtre entêtement. Après de longues et inutiles négociations pour obtenir satisfaction à l'amiable, après la nouvelle insulte de coups de canon tirés déloyalement, le 27 juillet 1829, contre un vaisseau parlementaire, *La Provence*, une flotte française composée de cent navires de la marine royale et de quatre cents bâtiments de commerce, appareilla de Toulon le 25 mai 1830, à quatre heures, après-midi. L'armée, forte de trente-sept mille hommes et de quatre mille chevaux, débarqua le 14 juin sur la plage de Sidi Ferruch, distante de six lieues d'Alger, et le 5 juillet elle entra dans cette capitale de corsaire barbaresque. Ainsi, en vingt-quatre jours, elle avait atteint le but de sa mission, vengé le pavillon français, détruit la piraterie, et enfin accompli les vœux que formaient, depuis trois siècles, les hommes généreux et éclairés de toutes les nations.<sup>105</sup>

Les motivations civilisatrices sont explicitement affichées et répétées par l'illustré : « Déterminer l'Arabe à quitter sa tente, le faire asseoir malgré ses antipathies religieuses, au foyer des *roumi* (chrétiens), étaler à ses yeux le spectacle de nos richesses nationales, l'initier en quelque sorte à notre grandeur et aux merveilles de notre civilisation, n'est-ce pas le convaincre de l'inutilité de la lutte soutenue contre la France, et ainsi consolider notre œuvre de domination en Algérie ? »<sup>106</sup>. Que ce soit avec le coup de l'éventail ou la mission civilisatrice, *L'Illustration* affiche régulièrement une verve coloniale. Au passage, malgré la quantité moindre, l'expansion dans l'océan Indien et dans le Pacifique se distingue aussi par une mise en images expansionniste puis concurrentielle avec l'Angleterre<sup>107</sup>.

Dans l'illustration partisane de la pacification, et contrairement au *Charivari*, *L'Illustration* consacre une bonne partie du corpus à la représentation des généraux, des capitaines ou encore des gradés<sup>108</sup>. Les auxiliaires indigènes ne sont pas ignorés et *L'Illustration* poursuit le discours mélioratif du *Charivari*<sup>109</sup>. Enfin, les portraits de la résistance extra-européenne complètent la galerie des portraits de la pacification de l'Algérie. On relève ainsi le portrait d'Abd-el-Kader [Fig : 1.4.2], du dey Hussein [Fig : 1.4.3]– l'auteur du coup de l'éventail –, du sultan du Maroc Muley-Abd-el-Rahman (1778-1859), d'après une gravure de Delacroix<sup>110</sup> (1798-1863), ou encore des chefs indigènes contestataires à l'ordre

---

105. Anonyme, « Prise d'Alger », *L'Illustration*, 11 mars 1843.

106. Anonyme, « Les chefs Arabes », *L'Illustration*, 4 janvier 1845.

107. Anonyme, « Prise de position des Iles Gambier », *L'Illustration*, 24 août 1844 ; Anonyme, « Conflit en Océanie », *L'Illustration*, 14 septembre 1844 ; Anonyme, « Pacification de Taïti », *L'Illustration*, 22 mai 1847.

108. Anonyme, « Algérie - Description géographique », *L'Illustration*, 22 avril 1843. Le reportage illustré comporte les portraits des colonels Cavaignac, Youssouf Bey et de Mustapha Ben Ismaël.

109. Anonyme, « Portraits de quatre chefs Arabes », *L'Illustration*, 21 décembre 1845 : « Sidi-Ali-ben-ba-Ahmed, khalifah d'une partie des tribus qui environnent Constantine ; Mohammed-ben-Ahmed-el-Mokrani, fils du khalifah de la Medjana ; Bou-Roubi-ben-el-Chergui, lieutenant de spahis, et kaïd du Sahel de Philippeville ; Lakdar-ben-Ouani, lieutenant de spahis et Kaïd des Amer-Gharab ».

110. Eugène Delacroix, « Portrait de Muley-Abd-el-Rahman », *L'Illustration*, 21 septembre 1844. Cf. Jennifer W. OLMSTED, « The Sultan's Authority : Delacroix, Painting, and Politics at the Salon of 1845 »,

colonial, comme Bou-Maza<sup>111</sup>. Les portraits restent dans une veine descriptive et, si les articles sont bien souvent à charge, les images ne concourent pas à la dépréciation<sup>112</sup>. La mise en place d'une galerie des hommes s'inscrit dans la profession de foi du journal : « Nous voulons qu'avant peu il n'y ait pas en Europe un seul personnage, ministre, orateur, poète, générale, d'un nom capable, à quelque titre que ce soit, de retenir dans le public, qui n'ait payé à notre journal le tribut d'un portrait »<sup>113</sup>.



FIGURE 1.4.2 – Anonyme, « Abd-el-Kader », *L'Illustration*, 11 mars 1843.



FIGURE 1.4.3 – Anonyme, « Hussein, le dernier dey d'Alger », *L'Illustration*, 20 janvier mars 1844.

L'iconographie expansionniste ne se résume pas à des préoccupations guerrières et idéologiques. En parallèle, le journal grave les discussions diplomatiques et la mise en valeur des territoires nouvellement acquis<sup>114</sup>. L'illustré prend en compte les enjeux, les bouleversements géopolitiques et économiques et les retranscrit dans une perspective certes militante, mais également documentaire et informative. L'illustré s'intéresse aussi aux mœurs

*The Art Bulletin*, Vol. 91, n°1, mars, 2009, pp. 83-106.

111. Anonyme, « Abd-el-Kader », *L'Illustration*, 11 mars 1843 ; Anonyme, « Bou-Maza », *L'Illustration*, 15 mai 1847.

112. On retrouve occasionnellement une iconographie dépréciative envers les Arabes : Anonyme, « Épisodes d'une razzia par des réguliers d'Abd-el-Kader sur des Arabes Soumis », *L'Illustration*, 3 juin 1843 ; Anonyme, « Mort du général Mustapha-ben-Ismaël », *L'Illustration*, 27 juin 1843. Les deux planches citées mettent en scène une attaque équestre brutale perpétrée par des cavaliers Arabes.

113. Anonyme, « Notre but », *L'Illustration*, 4 mars 1843.

114. Anonyme, « Plan du port d'Alger », *L'Illustration*, 3 juin 1843 ; Anonyme, « Blidah et les mines de la Mouzaia », *L'Illustration*, 21 août 1847 ; Anonyme, « Récolte canne à sucre », *L'Illustration*, 10 août 1844. Pour la diplomatie Cf. : Anonyme, « Échange des ratifications des traités de paix entre la France et le Maroc », *L'Illustration*, 26 octobre 1844 ; Anonyme, « Entretien diplomatique entre Arabes et le ministre de la guerre », *L'Illustration*, 4 janvier 1845 ; Anonyme, « Arrivée de l'ambassadeur du Maroc à Tétouan », *L'Illustration*, 18 avril 1846.



extra-européennes<sup>115</sup> et tente, parfois, de déconstruire ses propres préjugés, comme sur les sérails<sup>116</sup>. La conquête n'échappe pas à la mode physiologiste qui présente, par exemple, les militaires des deux camps [Fig : 1.4.4 ; 1.4.5]. Les images restent généralement descriptives, mais elles virent dans certains cas à des descriptions dégradantes et dépréciatives<sup>117</sup>. Ainsi, un discours imagé pédagogique se greffe sur l'iconographie coloniale militaire. La cooccurrence des deux orientations iconographiques exhibe les origines pédagogiques de *L'Illustration*.

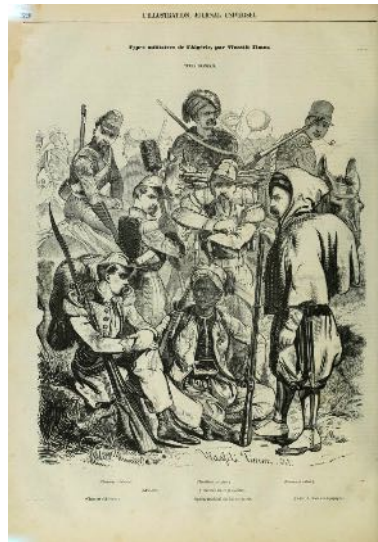


FIGURE 1.4.4 – Wassili Timm, « Types militaires de l'Algérie - Types Français », *L'Illustration*, 25 juillet 1846 : « Chasseur d'Orléans ; Tirailleur indigène ; Zouave en Caban ; Artilleur ; Infanterie légère (voltigeur) ; Chasseur d'Afrique ; Saphis, maréchal des logis et autres ; Soldat du train des équipages ».

115. Anonyme, « Pèlerinage de la Mecque - Transports des pèlerins de l'Algérie, de Maroc et de Tunis, à bords de bâtiments français », *L'Illustration*, 25 novembre 1843 ; Anonyme, « Le Maroc », *L'Illustration*, 18 mai 1844 ; Anonyme, « Épisodes de voyages - Cérémonie funèbre des Marquises », *L'Illustration*, 27 juin 1846 ; Anonyme, « Fête du roi d'Alger », *L'Illustration*, 2 mai 1846.

116. Anonyme, « Le Sérail », *L'Illustration*, 19 juin 1847 : « Bien des gens s'imaginent que ce qu'on nomme Sérail à Constantinople, est une habitation, un palais tout doré, rempli de femmes et d'eunuques aux ordres du sultan. Le Serai impérial, ou, comme on l'appelle aussi, Serai Bournou (Serai Cap, ou pointe du Serai), est une vaste enceinte triangulaire, entourée de murailles crénelées, et placée à l'angle de la mer Marmara et du port de la Corne-d'Or, en face du Bosphore. Cet enclos immense, habité par une foule de gens de toute nature et de toute condition, est entrecoupé de jardins, de terrasses, de palais, de kiosques, de casernes et de dépendances de toute espèce ; peuplé de serviteurs, de gardes, de femmes et de pages, pour le service personnel du sultan. Ainsi le Serai de Stamboul, quoiqu'en turc le mot serai signifie palais, n'est pas plus un palais que le Kremlin de Moscou n'est une forteresse ; comme le croient ceux qui n'ont fait qu'entendre parler ; mais tous deux sont de vastes enceintes fortifiées, contenant une petite ville ».

117. Wassili Timm (1820-1895), « Bienfaits de la civilisation », *L'Illustration*, 9 octobre 1847.

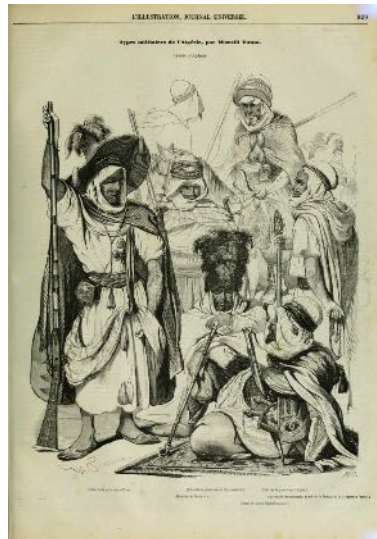


FIGURE 1.4.5 – Wassili Timm, « Types militaires de l'Algérie - Types Indigènes », *L'Illustration*, 25 juillet 1846 : « Chef de la province d'Oran ; Kabyle du Jurjora ; Chef de la province de Constantine ; Chef arabe Djebel-Amour ; Chef de la province d'Alger ; Arabe de Ouarsenis, armé de la fronde et de la massue ferrée ».

Au sein de *L'Illustration*, la pacification de l'Algérie engendre une dynamique iconographique importante qui dépasse la stricte couverture de l'actualité. Les rubriques artistiques, littéraires ou encore la publicité absorbent l'extension territoriale et exposent en retour un moment algérien. Lors de la couverture du Salon de 1845, *L'Illustration* publie la traduction gravée de *Fête mauresque aux environs d'Alger* de Benjamin Roubaud<sup>118</sup> [Fig : 1.4.6] ; pour le Salon de 1846, l'illustré porte son choix sur *La Bataille d'Isly* de Vernet<sup>119</sup>. Sous la Monarchie de Juillet, la couverture des Salons reste restreinte et limitée à moins d'une dizaine de vignettes<sup>120</sup>. Or, les choix artistiques à thème colonial résonnent bien à la couverture éditoriale qui se concentre sur l'Algérie<sup>121</sup>. L'attention de l'illustré se porte même sur les diners arabes, organisés par Vernet [Fig : 1.4.7]<sup>122</sup>. Les nouvelles, les romans-feuilletons ou les récits de voyage prennent pour cadre l'Afrique du

118. Benjamin Roubaud, « Fête mauresque aux environs d'Alger - Salon de 1845 », *L'Illustration*, 22 mars 1845.

119. Horace Vernet, « La bataille d'Isly », *L'Illustration*, 4 avril 1846.

120. La couverture des Salons augmenta de manière exponentielle au cours du siècle. Sous la Troisième République, certains numéros contiennent entre cent et deux cents vignettes.

121. Anonyme, « Châtiments des quatre piquets dans les colonies », *L'Illustration*, 27 mai 1843 ; Henri Félix Emmanuel Philippoteaux (1815-1884), « Maraudeurs africains graciés par le duc d'Orléans », *L'Illustration*, 21 mars 1846 ; Éloi Firmin Féron (1802-1876), « Femme mauresque allant au pèlerinage de Bab-el-Oued », *L'Illustration*, 21 mars 1846 ; B. Roubaud, « Un déjeuner chez les Kabyles ; Un bivouac souvenir d'Afrique », *L'Illustration*, 16 mai 1846.

122. Anonyme, « Repas aux chefs Arabes », *L'Illustration*, 1 février 1845 : « M. Horace Vernet et les Chefs arabes fumant le tchonbouch ; Diner offerts aux Chefs arabes par M. Horace Vernet, dans son atelier ».

Nord, à l'exemple de *Leïla nouvelle africaine* de Charles Poncy (1821-1891)<sup>123</sup>. Enfin, à l'instar du *Charivari*, la publicité promeut des ouvrages en lien avec l'actualité coloniale. Par exemple, en 1843, *L'Illustration* propose en fin de numéro : *Histoire générale de l'Algérie ancienne et moderne*<sup>124</sup>. La dynamique coloniale de *L'Illustration* est soutenue et diversifiée. À présent, la production caricaturale de la revue prolonge-t-elle l'engouement imagé expansionniste ?



FIGURE 1.4.6 – Benjamin Roubaud, « Fête mauresque aux environs d'Alger - Salon de 1845 », *L'Illustration*, 22 mars 1845.



FIGURE 1.4.7 – Anonyme, « Repas aux chefs Arabes », *L'Illustration*, 1 février 1845.

---

123. Charles Poncy, « Leïla nouvelle africaine », *L'Illustration*, 10 mai 1845; Anonyme, « Un mois en Afrique », *L'Illustration*, 19 décembre 1846.

124. Anonyme, « Histoire générale de l'Algérie ancienne et moderne », *L'Illustration*, 8 avril 1843.

### 1.4.1 L'Arabe sauvage et l'Algérie barbare

À l'instar des périodiques satiriques, *L'Illustration*, justifie le recours à la caricature, à la satire et au dessin d'humour :

Gardez-vous de croire, comme quelques personnes l'assurent, qu'on ait amnistié le ridicule en France. Rabelais et Molière, ces deux grandes gloires de l'esprit français, comptent, il est vrai, peu de disciples fidèles, peu d'heureux d'imitateurs ; la tradition du rire semble perdue. Les journaux, égarés dans l'inextricable labyrinthe du feuilleton sentimental, ont renoncé à la satire ; la muse comique, un pied chaussé du cothurne classique, l'autre du brodequin du moyen-âge, court en boitant à la poursuite d'un but impossible : le théâtre a cessé d'être l'école des mœurs pour devenir un kaléidoscope. N'importe ! Le crayon a recueilli le double héritage de la plume, le journal et le théâtre. Il n'y a plus de satire, il n'y a plus de comédie, il y a de la caricature.<sup>125</sup>

Curieusement, dans la suite de l'article qui développe le recours, le programme et les motivations de la caricature, *L'Illustration* ne fait aucune référence aux journaux satiriques passés ou contemporains (*La Silhouette*, *La Caricature*, *Le Charivari*) et se positionne surtout dans la tradition littéraire et théâtrale de la comédie « *castigat ridendo* »<sup>126</sup>. La revue argumente l'utilisation du genre afin de corriger (ou châtier selon les traductions) les mœurs par le rire.

Pour répondre à son programme, l'illustré installe la caricature à la fois dans des rubriques relativement régulières (*Courrier de Paris*, *Revue pittoresque*) et dans des publications ponctuelles, qui, sous la Monarchie de Juillet, prennent toutefois un rythme quasiment hebdomadaire. La caricature et le dessin d'actualité appartiennent à des registres différents, mais, en juxtaposant les deux genres, *L'Illustration* travaille une mise en pages où la caricature s'intègre de manière homogène. À l'instar du titre complet du journal, la caricature de *L'Illustration* est *universel*[le]. Elle touche aussi bien l'actualité politique, les us et coutumes de la société que les nouveautés artistiques, théâtrales ou encore littéraires. Les dessins caricaturaux prolongent ainsi la mise en images de l'actualité, dans un registre comique. Comme dans *Le Charivari*, la vie culturelle et les mœurs bourgeoises dominent quantitativement l'illustration politique et géopolitique. Entre 1843 et 1848, Bertall, Grandville, Seigneurgens (1820-1904), Quillenbois (1821-1867), Damourrette (1824-?) et – le plus prolifique – Cham sont les principaux contributeurs. L'illustré publie également des publications non originales de Töpffer (1799-1846) ou de Cruikshank (1792-1878). Dans le projet initial de *L'Illustration*, la caricature se présente donc comme une rubrique à part entière.

À présent, comment la caricature de *L'Illustration* traite-t-elle la colonisation ? La conquête des Îles Marquises ouvre l'iconographie satirique coloniale. Comme de coutume, pour clore l'année civile, *L'Illustration* passe en revue l'actualité jugée marquante, à l'aide

125. Anonyme, « Paris au crayon », *L'Illustration*, 11 mars 1843.

126. *Ibid.*

d'une narration illustrée rétrospective comique. Pour « L'oraison funèbre de 1843 », Bertall glisse une vignette satirique sur la mission civilisatrice de Dupetit-Thouars (1793-1864) : « M. Dupetit-Thouars s'emboîte dans la question des Îles Marquises, nous la peignons d'après nature. Ceci représente la reine des Îles Marquises arborant le drapeau de la civilisation. La civilisation l'offre avec politesse ; la reine sauvage le reçoit avec une mine dont je me défierais : elle a vraiment l'air de dire à la civilisation : "Tu m'embêtes !" »<sup>127</sup>. Pourtant, *L'Illustration* ne poursuit pas dans la caricature de la mission civilisatrice aux Marquises et se concentre sur l'Algérie. Précisément, les séries publiées sous la Monarchie de Juillet construisent une image de l'Algérie sauvage et barbare.



FIGURE 1.4.8 – Benjamin Roubaud, « Scipion l'Africain », *L'Illustration*, [extrait] 21 juin 1845 : [Fig. 1] Mais comme Scipion se défie désormais du beau sexe africain, il veut voir la vertu, et s'adresse en conséquence au père, qui lui répond : [Fig. 2] "Épouse d'abord, tu verras après". Scipion trouve la réponse originale. Cependant on consent à lui laisser voir le grand-père de sa future. [Fig. 3] La vue de ce vieillard le décide. Scipion épouse, puis il jouit de la vue de son Africaine, et reconnaît qu'il faut venir en Afrique pour trouver ce genre de beauté, inconnu en Europe ».

« Scipion l'Africain », de Benjamin Roubaud, synthétise l'idée générale de l'Arabe barbare. Publié sur deux numéros, le 21 juin et le 5 juillet 1845 [Fig : 1.4.8], Roubaud met en scène un jeune bourgeois en quête d'aventure : « Scipion est un surnom qui lui fut donné, comme à l'autre Scipion, à cause de l'éclat de ses aventures en Afrique, où il fut conduit par le besoin de se procurer des émotions que Paris ne savait plus lui causer. La chose arriva à la suite d'un repas, où un brave officier d'Afrique lui fit, après boire, une peinture enthousiaste des plaisirs de la vie orientale ». Les aventures illustrées évoluent en deux temps. Il y a d'abord l'émerveillement naïf à l'égard de l'Orient. L'arrivée du héros sur les terres algériennes amène cependant quelques déceptions et quiproquos humoristiques : « Où êtes-vous, dit-il, ô mes rêves d'Orient ? Qu'est-ce ?... Des maisons blanches, des volets verts, des habits noirs et des chapeaux Gibus. J'ai vu tout ce monde-là à Paris... ».

127. Bertall, « Oraison funèbre 1843 », *L'Illustration*, 30 décembre 1843.

La quête d'un « vrai » Orient se transforme en lubie et Scipion épouse progressivement le mode de vie indigène. Mais la transformation de Scipion s'inscrit encore dans la caricature de mœurs parisiennes : « Les tailleurs de Paris ne sont que des fripiers auprès des costumiers africains » tandis que « les perruquiers de la rue Vivienne de vrais tondeurs de chiens, comparés aux perruquiers de l'Algérie ». Cependant, à mesure de l'arabisation de Scipion, l'Algérie se révèle comme une terre brutale. Après un mariage semi-forcé, les Arabes infligent diverses aventures violentes (vol, rapt de l'épouse, assassinats des serviteurs, abandon dans le désert) tandis que l'autorité coloniale se révèle incompétente car : « [Elle] déclare vouloir respecter les mœurs du pays ». La seconde partie de l'aventure formalise un discours ouvertement péjoratif envers les Arabes. Contrairement à la production non satirique coloniale qui se désintéresse des populations indigènes résistantes, Benjamin Roubaud donne à l'image de l'Arabe violent une véritable épaisseur.

La production satirique privilégie la figure de l'Arabe barbare et l'adaptation, par Cham, de « L'histoire de M. Cryptogramme » de Töpffer confirme l'orientation iconographique<sup>128</sup>. Dans la fuite en avant de M. Cryptogramme, pour échapper à la demande matrimoniale d'Elvire, Töpffer met aux prises, entre autres, les protagonistes de l'histoire à de sanglants pirates algériens ainsi qu'au tyrannique dey d'Alger [Fig : 1.4.10]. Comme pour « Scipion », la cruauté et la brutalité formalisent les Arabes. L'inspiration de Töpffer se situe cependant antérieurement à la conquête de l'Algérie et remonte au climat culturel associé à la guerre d'indépendance grecque. Or Kunzle démontre que, dans le contexte de la pacification, Cham « algériannise » la narration illustrée<sup>129</sup>.



FIGURE 1.4.9 – Rodolphe Töpffer, « L'histoire de M. Cryptogramme, par l'auteur de M. Vieux-bois, de M. Jabot, de M. Crépin, du docteur Festus », *L'Illustration*, 29 mars 1845 : « Une fois dégelés, les Algériens tirent le yatagan, montent sur le pont, et massacrent tout l'équipage du baleinier ».

128. Rodolphe Töpffer, « L'histoire de M. Cryptogramme, par l'auteur de M. Vieux-bois, de M. Jabot, de M. Crépin, du docteur Festus », *L'Illustration*, 25 janvier 1845 [début]/19 avril 1845 [fin].

129. David KUNZLE, « Histoire de monsieur Cryptogame (1845) : une bande dessinée de Rodolphe Töpffer pour le grand public » in *Genava*, tome XXXII, 1984, pp. 139-169.



FIGURE 1.4.10 – Rodolphe Töpffer, « L'histoire de M. Cryptogramme, par l'auteur de M. Vieux-bois, de M. Jabot, de M. Crépin, du docteur Festus », *L'Illustration*, 29 mars 1845 : « Les officiers du dey, sur l'avis qu'il y avait trois chrétiens à bord, viennent pour en prendre possession, et ils commencent par destiner Elvire au sérail de leur maître ».

Pourtant, la position satirique de *L'Illustration* à l'égard de la pacification n'est pas sans poser des problèmes de lecture et d'interprétation. Premièrement, l'imagerie coloniale n'excède pas une dizaine de gravures. Or, comme nous l'avons vu, *L'Illustration* couvre longuement le conflit militaire. On pourrait très bien expliquer la faible quantité de l'iconographie coloniale par des motivations éditoriales, car les sujets de mœurs et culturels dominent au sein des planches satiriques, mais les attitudes de Cham et de Roubaud complexifient encore le regard satirique colonial de *L'Illustration*. Précisé auparavant, *Le Charivari* privilégie le soldat d'infanterie, soit de manière humoristique soit de façon pathétique. De plus, au sein du *Charivari*, Cham se montre sceptique concernant la mission civilisatrice ; précisons notre pensée, il n'y a ni anticolonialisme ni humanisme de la part de l'artiste, mais la caricature s'interroge sur les efforts consentis et les bénéfiques à tirer d'une conquête qui charrie son lot d'horreurs. Pour *L'Illustration*, les interrogations de Cham sur l'expansion de la civilisation occidentale ne sont pas absentes, mais elles n'abordent pas l'Algérie. Avec « Épisodes de l'histoire d'une nation sauvage, ou les bienfaits de la civilisation », Cham livre un solide réquisitoire imagé de l'expansion occidentale, à travers le cas des Indiens d'Amérique<sup>130</sup>. Progrès techniques, comme l'introduction des allumettes chimiques [Fig : 1.4.11], mœurs mondaines, conscription, Cham passe de manière ironique et cynique l'imposition de la culture occidentale chez les I-o-Ways – notons que la culture occidentale présente des caractéristiques essentiellement françaises. Or, pour l'Algérie, Cham reste au niveau de l'Arabe sauvage. Cham arrive-t-il à dissocier le sort des Indiens d'Amérique de la pacification algérienne ? La planche « Les bienfaits de la civilisation » renvoie-t-elle tout autant à la naissance de l'Algérie française ? Le cas de Roubaud est aussi problématique. Bien que correspondant en Algérie, la production caricaturale de Roubaud dans *L'Illustration* demeure à un niveau rudimentaire et pauvre, contrairement

---

130. Cham, « Épisodes de l'histoire d'une nation sauvage, ou les bienfaits de la civilisation », *L'Illustration*, 11 juillet 1846 [début]/25 juillet 1846 [fin].

à sa production pour *Le Charivari*. Que ce soit pour Cham ou pour Roubaud, l'explication se situe probablement au niveau de la salle de rédaction qui empêche une iconographie satirique déviante à l'égard de la position expansionniste du journal.



FIGURE 1.4.11 – Cham, « Épisodes de l'histoire d'une nation sauvage, ou les bienfaits de la civilisation », *L'Illustration*, 11 juillet 1846 : « Grande joie des I-o-way, qui bénissent la civilisation ; Le jour même, les allumettes chimiques ayant incendié quinze villages, les I-o-ways commencent à réfléchir aux bienfaits de la civilisation ».

En Juillet 1830, la prise d'Alger lance le second empire colonial français où les errements, les incompréhensions et les tergiversations politiques n'empêchent nullement la conquête effective de l'Algérie. Au-delà des rives méditerranéennes, des initiatives politiques, commerciales, militaires et privées explorent les possibilités du développement outre-mer. Les initiés avancent leurs pions, motivés par l'aspect économique ou philanthropique tandis que les anticolonistes, nommés ainsi depuis l'expédition d'Égypte, s'opposent pour les mêmes raisons. L'image, au sens large, illustre également le phénomène. L'attention se focalise sur l'Algérie, bien aidée en cela par la proximité géographique, par la nature guerrière de la conquête et par les liens politiques, commerciaux et culturels antérieurs. De son côté, la presse satirique illustrée, avec en premier lieu Cham, participe à la dynamique, mais les images n'illustrent ni les débats théoriques ni les discussions parlementaires sur le sujet. Des signes rudimentaires formalisent l'Algérie et dans une moindre mesure les Îles Marquises. L'iconographie satirique privilégie une illustration sentimentale guidée par l'émotion et l'affect qui s'incarne par un triangle militaire où se croisent le soldat, l'ennemi – non le colonisé – et l'auxiliaire. À travers les trois figures, la presse satirique développe deux grandes orientations : 1) l'actualité coloniale remote les objets satiriques métropolitains, comme la critique de mœurs ; 2) En présentant l'Algérie comme une terre sauvage, les artistes participent en quelque sorte à l'effort de guerre. De manière générale, les caricaturistes se concentrent sur une vision ethnocentrée de la colonisation qui se confirme par la non illustration des objectifs, des terres à conquérir ou encore des hommes à soumettre.

En décembre 1847, la reddition d'Abd-el-Kader sonne la fin de l'iconographie satirique coloniale sous la Monarchie de Juillet. La proclamation de la IIe République amène de nombreux changements dans la vie politique française. De même, les législateurs édictent de nouvelles lois sur la politique coloniale qui tranchent avec la vision incertaine du gouvernement de Louis-Philippe. La presse satirique poursuit-elle l'illustration de l'expansion



outré-mer ? La dynamique satirique coloniale, du moins concernant l'Algérie, continue-t-elle sous la IIe République ? La promulgation de l'Algérie française modifie-t-elle la vision sauvage de l'Algérie et des indigènes ?

## **Chapitre 2**

# **La IIe République et l'Algérie française**

## 2.1 La pacification algérienne

L'élan révolutionnaire de 1848 clôt la Monarchie de Juillet et enclenche une ardeur démocratique et universaliste qui se matérialise, par exemple, par l'instauration du suffrage universel. La politique coloniale bénéficie également de l'orientation égalitariste de la IIe République. Les hommes au pouvoir annoncent, entre autres, la liberté individuelle, la suppression de l'esclavage – décret d'abolition de l'esclavage du 27 avril 1848 par Schœlcher (1804-1893) – ou encore l'ouverture d'une politique assimilationniste pour les terres conquises<sup>1</sup>. Le 4 novembre 1848, l'article 109 ratifie la naissance de l'Algérie française : « Le territoire de l'Algérie et des colonies est déclaré territoire français, et sera régi par des lois particulières jusqu'à ce qu'une loi spéciale les place sous le régime de la présente Constitution »<sup>2</sup>. Précisons que les dispositions législatives cherchent d'abord à affaiblir le rôle et la place prépondérante des militaires au profit d'un pouvoir administratif et des colons. Dans les faits, les militaires gardent le contrôle, et, en retour, plusieurs tendances émergent sur la destinée de l'Algérie (l'assimilation, l'autonomie). Alors que la politique algérienne oscille entre la « plume et le sabre »<sup>3</sup>, pour reprendre une expression consacrée, la situation dans l'arrière-pays reste instable. La transformation de l'Algérie en bagne, les crises économiques et l'insécurité due aux transformations politiques et sociales inhérentes à la colonisation, les résistances des indigènes fragilisent et complexifient la naissance de l'Algérie française. Quoi qu'il en soit, la IIe République met en place une politique coloniale claire, vigoureuse, malgré des effets contrastés.

La IIe République définit une politique clairement coloniale – le 9 décembre 1848, l'Algérie est divisée entre trois départements (Alger, Constantine, Oran) –, or, concernant la liberté d'expression, la législation sur la presse oscille entre deux positions opposées. D'abord, le gouvernement desserre l'étau de la répression et des contraintes, mais, au fil du temps, il installe une censure politique et économique dissuasive. Au commencement, les républicains suppriment le timbre et le cautionnement tandis que le délit de presse est jugé dorénavant en Cour d'assises, qui, avec la présence de jurés, apparaît moins répressive. Mais les premières contestations à l'ordre politique (Journées de juin 1848) donnent l'occasion au pouvoir de renier progressivement les avancées ; le cautionnement est réintroduit (9 août 1848) ; le colportage et la vente des journaux sont règlementés ;

---

1. Oruno-Denis LARA, *Suffrage universel et colonisation : 1848-1852*, Paris, l'Harmattan, 2007.

2. Hormis l'article 109, trois autres articles intègrent l'Algérie dans la constitution de 1848 : « Article 21. - Le nombre total des représentants du peuple sera de sept cent cinquante, y compris les représentants de l'Algérie et des colonies françaises » ; « Article 46. - [...] - Le président est nommé, au scrutin secret et à la majorité absolue des votants, par le suffrage direct de tous les électeurs des départements français et de l'Algérie » ; « Article 64. - Le président de la République nomme et révoque les ministres. - Il nomme et révoque, en Conseil des Ministres, les agents diplomatiques, les commandants en chef des armées de terre et de mer, les préfets, le commandant supérieur des gardes nationales de la Seine, les gouverneurs de l'Algérie et des colonies, les procureurs généraux et autres fonctionnaires d'un ordre supérieurs - Il nomme et révoque, sur la proposition du ministre compétent, dans les conditions réglementaires déterminées par la loi, les agents secondaires du gouvernement ».

3. Didier GUIGNARD, « La mise en place de l'administration coloniale en Algérie (1880-1914) », colloque *Pour une histoire critique et citoyenne. Le cas de l'histoire franco-algérienne*, 20-22 juin 2006, Lyon, ENS LSH, 2007.

on assiste à un élargissement des délits de presse, avec l'intégration des attaques contre l'Assemblée nationale, la propriété ou encore la famille (11 août 1848) ; le timbre est rétabli et fusionne avec la taxe postale (16 juillet 1850) ; surtout, l'Assemblée impose la signature des articles. En peu de temps, la législation sur la presse française opère un grand écart, entre liberté et répression.

Depuis les attentats de Fieschi et les lois de septembre 1835, la presse satirique privilégie une iconographie culturelle et mondaine, mais qui n'empêche nullement la construction et la publication d'une critique politique subtile et une satire sociale fine et recherchée. Dorénavant installé, *Le Charivari* poursuit sa publication. Dès la chute de la Monarchie de Juillet, l'illustré renoue avec une iconographie satirique à charge, dirigée, entre autres, contre les émeutes sociales. Au milieu des contestations métropolitaines et du changement de régime, la presse satirique a-t-elle eu conscience des enjeux expansionnistes de la IIe République ?

*Le Charivari* poursuit bien l'iconographie coloniale qui reposent sur deux axes : 1) le journal développe le miroir satirique colonial, qui, bien qu'il s'appuie sur des éléments liés à la colonisation, renvoie à l'actualité et à des préoccupations nationales ; 2) l'illustré met en images la naissance de l'Algérie française.

### 2.1.1 Le miroir colonial



FIGURE 2.1.1 – Honoré Daumier, « Les représentants représentés - Larochejacquelin », *Le Charivari*, 2-3 novembre 1849 : « Costume dont s'était paré ce citoyen le jour où il s'est rendu à l'Assemblée nationale pour déposer son mémorable bulletin de vote dans lequel il demandait pour Président de la République française !... Abd-el-Kader ».

Dans la série « Les représentants représentés », Honoré Daumier portraiture le royaliste Henri-Auguste-Georges de la Rochejaquelein (1805-1867) à la mode orientale [Fig : 2.1.1]. Habillé de babouches, d'un saroual bouffant et d'un plastron à motifs vaguement orientalistes, Rochejaquelein prolonge la figure de l'Arabe issue des séries parues sous la Monarchie de Juillet. Daumier convoque ainsi un ensemble de signes négatifs afin de

déprécier son sujet. Par exemple la présence de la dague renvoie au portrait d'Abd-el-Kader que la légende cite explicitement<sup>4</sup>. En soit, le portrait ne diffère ni dans les moyens (hypertrophie des têtes que Daumier doit à Benjamin Roubaud) ni dans les motivations satiriques de la série. Cependant, l'Algérie ne fait plus l'actualité et la publication du portrait expose surtout une récupération puis une instrumentalisation des signes de la pacification au sein de la production politique nationale. En utilisant une pose théâtrale qui souligne des attributs guerriers (fusil, dague), Daumier récupère et sédimente une iconographie et une iconologie coloniale qui s'articulent autour de la sauvagerie et de la violence – bien que Daumier vise une personnalité nationale. De même, lorsque deux Arabes déambulent au « Quartier de la boule rouge »<sup>5</sup> [Fig : 2.1.2], au haut-lieu parisien des filles et des femmes galantes, Beaumont légende l'image de façon grivoise : « Essayant d'appriivoiser des sauvages ». Là encore, le monde colonial reste à distance, mais Beaumont, comme Daumier, utilise un signe colonial (deux Arabes) comme miroir du *nous*. L'identification de l'espace résonne avec une des caractéristiques de l'iconographie coloniale. Peu important l'ambition (satirique, comique, humoristique, grivois) et les motivations, les caricaturistes articulent colonisation/sauvagerie qu'ils disséminent dans la caricature politique et de mœurs. Notons que les planches ne jouent ni sur les difformités physiques ni avec les déformations langagières et se contentent d'évoquer la sauvagerie par le texte et de quelques éléments matériels.



FIGURE 2.1.2 – Édouard de Beaumont, « Quartier de la boule rouge », *Le Charivari*, 19 janvier 1848 : « Essayant d'appriivoiser des sauvages ».

---

4. Honoré Daumier, « Les représentants représentés - Larochejacquelin », *Le Charivari*, 2-3 novembre 1849 : « Costume dont s'était paré ce citoyen le jour où il s'est rendu à l'Assemblée nationale pour déposer son mémorable bulletin de vote dans lequel il demandait pour Président de la République française!... Abd-el-Kader ».

5. Édouard de Beaumont, « Quartier de la boule rouge », *Le Charivari*, 19 janvier 1848.

## 2.1.2 L'Algérie française



FIGURE 2.1.3 – Cham, « L'Algérie sous le régime des lois françaises - Études sociales », *Le Charivari*, 20 juillet 1848.

Avec la planche « L'Algérie sous le régime des lois françaises » [Fig : 2.1.3] et la série « Voyage d'agrément en Afrique »<sup>6</sup>, Cham prend pour sujet l'Algérie française. « L'Algérie sous le régime des lois française » instrumentalise encore la colonisation comme une surface réfléchissante du *nous*. Cham transpose en effet les spécificités politiques et sociales de la IIe République en Algérie. Pour ce faire, il réadapte la problématique de la série « Les mœurs algériennes, chinoiseries turques » qui repose sur la rencontre comique entre deux sociétés. Il s'agit toujours d'un face-à-face entre deux mondes, mais les sujets convoqués formalisent un discours, cette fois-ci, nettement politique. Par exemple, avec « Le Club des femmes à Alger », en convoquant des femmes voilées, Cham ridiculise l'émergence du Club des femmes<sup>7</sup> : « L'orateur, voulant avaler le verre d'eau sucrée de rigueur, se trouve arrêté par le fait même de son costume ». De même, une vignette moque l'ambition politique de Louis-Napoléon : « Pardon, monsieur, vous n'auriez pas besoin d'un empereur,

6. Cham, « L'Algérie sous le régime des lois françaises - Études sociales », *Le Charivari*, 20 juillet 1848 ; Cham, « Voyage d'agrément en Afrique », *Le Charivari*, 25, 28 octobre et 1 novembre 1849.

7. Michèle RIOT-SARCEY, « Émancipation des femmes, 1848 », in *Genèses*, 7, 1992, pp. 194-200.

par hasard !... Si vous entendiez parler de quelque chose, je me recommande à vous »<sup>8</sup>. Encore, un percepteur des impôts est mis en joue par des Arabes tandis que, sur une autre vignette, un lion attaque un préfet<sup>9</sup>. À l'instar du portrait de la Rochejaquelein, Cham travaille une imagerie qui associe colonie/sauvagerie, à partir des référents nationaux et à destination du lecteur, mais, contrairement à Daumier, Cham prend pour objet le monde colonial.

Avec la série « Voyage d'agrément en Afrique », étalée sur trois livraisons<sup>10</sup>, Cham reprend des thèmes éculés de la satire mondaine, comme les relations sentimentales. Cependant, le peuplement de l'Algérie sert d'arrière-plan à la série : « Ah ! Grand Dieu ! Un chameau aux pieds de ma femme ! Imbécile ! Ne vas-tu pas croire qu'il me fait une déclaration ? ... Il m'invite simplement à monter sur son dos »<sup>11</sup> [Fig : 2.1.4]. Cham passe au crayon humoristique et satirique l'arrivée des colons et la découverte du territoire nouvellement acquis. Les promesses de jours meilleurs et de fortune rapide<sup>12</sup>, les conditions de vie<sup>13</sup> ou encore l'administration coloniale animent joyeusement, ou douloureusement, l'installation des émigrés : « - Voilà trois jours que nous sommes en Algérie, et l'administration ne nous a encore rien donné à manger. - Vous êtes arrivés à l'époque du *Rhadaman*, fête nationale qui se célèbre par un jeûne général de huit jours ; il faut vous conformer aux coutumes du pays »<sup>14</sup>. La série ne verse pas dans le discours idéologique. Il ne s'agit pas pour Cham de remettre en cause la conquête et encore moins la politique d'émigration économique, mais de prolonger (du moins, nous le supposons) de manière humoristique l'iconographie de peuplement de *L'Illustration*. Avec les premiers départs<sup>15</sup>, *L'Illustration* élabore et diffuse une mise en images humaniste et civilisatrice des colons<sup>16</sup> – bien que dans la réalité : « il apparaîtrait très vite que ses résultats ont été limités et décevants, que la mortalité a été très forte parmi les premiers arrivants, que les retours ont été naturellement nombreux »<sup>17</sup>. Contributeur régulier de *L'Illustration*, Cham a vraisemblablement

---

8. Cham, « L'Algérie sous le régime des lois françaises - Études sociales », *Le Charivari*, 20 juillet 1848 : « [vignette 9] Un prétendant omnibus ».

9. Cham, « L'Algérie sous le régime des lois françaises », *Le Charivari*, 20 juillet 1848 : « [vignette 6] - Citoyen, au nom de la loi, je vous somme de payer les 45 centimes ! ; [vignette 7] Monsieur le préfet allant faire une tournée dans le département de l'Atlas ».

10. Cham, *Voyage d'agrément*, Paris, 1849. Le recueil regroupe les trois livraisons.

11. Cham, « Voyage d'agrément en Afrique », *Le Charivari*, 25 octobre 1849.

12. *Ibid.*, : « - Vous êtes bien effronté, monsieur, vous m'avouez que vous n'avez pas le sou et vous venez faire inscrire au nombre de nos voyageurs ! - Dam ! Vous annoncez que l'on conduira les voyageurs aux mines d'argent, j'emporte une pioche, je vous paierai là-bas ».

13. Cham, « Voyage d'agrément en Afrique », *Le Charivari*, 1 novembre 1849 : « Comment, mon scélérat de mari se promène avec trois femmes !... - Ma chère, il faut se faire aux mœurs du pays, la loi du prophète m'autorisait même à en prendre six, mais je te compte pour trois ». [Fig : 2.1.5].

14. Cham, « Voyage d'agrément en Afrique », *Le Charivari*, 28 octobre 1849.

15. Émile TEMINE, « La migration européenne en Algérie au XIXe siècle : migration organisée ou migration tolérée », in *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, N°43, 1987, p. 33 : « Il ne faut pas oublier que, depuis le début de l'occupation française, la migration coloniale a été organisée, contrôlée, quand elle n'a pas été plus simplement imposée par les autorités. Laissons de côté les migrations politiques, suite des jugements prononcés, en 1848 et 1851 en particulier, par les tribunaux français. À cette époque, l'Algérie sert, avant la Nouvelle-Calédonie, de terre de déportation ».

16. Anonyme, « Départ du premier convoi des colons pour l'Algérie », *L'Illustration*, 14 novembre 1840 ; Anonyme, « Journal d'un colon », *L'Illustration*, 16 mars 1850.

17. Émile TEMINE, « La migration européenne en Algérie au XIXe siècle : migration organisée ou

blement connaissance des représentations aux tonalités candides sur les premiers départs, et, par « Voyage d'agrément en Afrique », il complète de façon humoristique la position de *L'Illustration*.

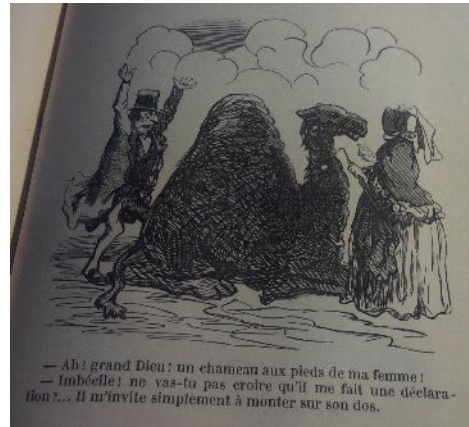


FIGURE 2.1.4 – Cham, « Voyage d'agrément en Afrique », *Le Charivari*, 25 octobre 1849 : « Ah! Grand Dieu! Un chameau aux pieds de ma femme! Imbécile! Ne vas-tu pas croire qu'il me fait une déclaration? ... Il m'invite simplement à monter sur son dos ».

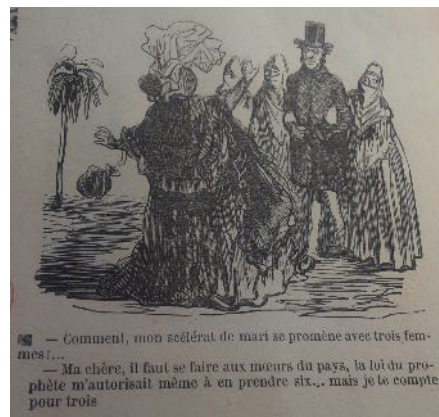


FIGURE 2.1.5 – Cham, « Voyage d'agrément en Afrique », *Le Charivari*, 1 novembre 1849 : « Comment, mon scélérat de mari se promène avec trois femmes!... - Ma chère, il faut se faire aux mœurs du pays, la loi du prophète m'autorisait même à en prendre six, mais je te compte pour trois ».

Le ton humoristique et le style enjoué de Cham ne doivent néanmoins pas masquer l'importance de la série, car on assiste là aux premières images strictement coloniales. Les images de la conquête puis celles la pacification relèvent et s'inscrivent dans l'iconographie de la guerre. Hormis quelques particularités géographiques et culturelles, la plasticité des thèmes (courage des uns, sauvagerie des autres) peut caricaturer indistinctement tous migration tolérée », in *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, N°43, 1987, p. 33.



conflits armés. Or, sous la IIe République, Cham représente de nouveaux rapports qui montrent en creux l'installation de l'ordre colonial. Il y a d'abord l'établissement des colons et le développement territorial des allogènes qui mettent en lumière les liens de subordination des colons sur les indigènes. Puis, la figure du colon concurrence progressivement la figure du militaire. Ensuite, si la production satirique n'interroge ni le concept de l'expansion ni la politique coloniale algérienne, elle subjectivise les populations indigènes, en développant par exemple la figure du rebelle. La représentation de l'indigène/rebelle ne change pas ; on retrouve toujours l'Arabe, vêtu du burnous ou de la djellaba ; mais on observe un glissement sémantique qui confirme subtilement l'installation de l'autorité coloniale. En effet, le rebelle ne peut exister qu'à travers une autorité en place contre laquelle il est en butte. On assiste donc peu à peu, dans la caricature, à la naissance de l'Algérie française et par résonance à une iconographie coloniale.

La production du *Charivari* n'aborde pas les déportations et la transformation de l'Algérie en bagne. À dire vrai, si *Le Charivari* s'intéresse bien à la colonisation de peuplement, l'intérêt reste quantitativement faible ; on ne saurait dire toutefois s'il s'agit là d'un désintéressement éditorial ou dû à l'éphémère IIe République. Précisons que les troubles de 1848 occupent majoritairement la production du journal. D'un point de vue stylistique, les images consacrées à l'Algérie sont principalement des petites vignettes tandis que les pleines pages demeurent réservées aux événements intérieurs et à l'iconographie mondaine. La mise en pages confirme ainsi la relégation de la colonisation et du peuplement au profit de thèmes liés à l'actualité politique nationale.

Cette relative inattention du *Charivari* se retrouve pleinement dans *L'Illustration*. La caricature de l'illustré n'aborde pratiquement pas la colonisation et privilégie l'illustration des mondanités et de l'actualité culturelle. Bertall, Quillenbois (1821-1867) ou encore Stop (1825-1899), pour ne citer que les plus productifs des dessinateurs du journal, se concentrent sur les aventures sentimentales bourgeoises, les domestiques, le Salon ou encore les succès et les déboires littéraires et théâtraux des uns et des autres. Bref, la vie parisienne, dans sa dimension culturelle, capte l'attention des caricaturistes. Les préoccupations nationales et la censure politique n'expliquent pas la non-illustration du processus colonial, car, d'une part, les reportages sur le peuplement se succèdent dans les pages sérieuses et offrent donc de la « matière », d'autre part, sous la Monarchie de Juillet, la caricature de *L'Illustration* aborde positivement la colonisation et on devrait relever quelques exemples et des développements satiriques en lien avec l'actualité, à l'exemple du *Charivari*. Or, sous la IIe République, le phénomène colonial ne suscite aucun écho dans la ligne caricaturale de *L'Illustration*.

Les planches et les séries consacrées à la colonisation identifient progressivement Cham comme le référent-artiste pour le thème. Avant le coup d'État, la caricature sous la IIe République de Cham exhibe une attention modérée pour le processus colonial. La faiblesse quantitative des images ainsi que la répétition du caractère sauvage ne permettent

cependant pas de déterminer les tenants et les aboutissants de l'artiste. S'agit-il pour Cham d'afficher ses conceptions idéologiques coloniales, à travers une dépréciation des indigènes ? La promulgation de l'Algérie française sert-elle, uniquement, d'objet-prétexte dans la caricature sociale et politique nationale ? On ne saurait dire exactement les images qui relèvent des rêveries et de l'aventure du discours politique. Quoi qu'il en soit, le coup d'État de Louis-Napoléon puis la naissance du Second Empire modifient, entre autres, la politique coloniale qui élargit les visées expansionnistes au-delà de l'Algérie. Le monde de la presse connaît également de nombreux changements sous le Second Empire. Pour la presse satirique, de nouveaux éditeurs apparaissent et innovent le genre. Le mitan du XIXe siècle expose une reconfiguration de l'objet et du sujet d'étude.



## **Chapitre 3**

# **Le Second Empire, le Royaume Arabe et les aventures coloniales**

« Le colon profite du travail de l'esclave moins cher que le travail de l'homme libre [...], il est plus favorisé que le régnicole [...], ces possessions lointaines, onéreuses en temps de paix, désastreuses en temps de guerres, sont une cause d'affaiblissement »<sup>1</sup>. Avant le coup d'État, Louis Napoléon Bonaparte (1808-1873) réprovoque, d'un point de vue économique, la colonisation et rejoint les opposants à l'expansion territoriale, malgré ses ascendances créoles<sup>2</sup>. Lors de la prise de pouvoir, Napoléon III ne change pas de ligne et concentre l'action politique et économique de l'État à la révolution industrielle, sur les bases du modèle anglo-saxon. Toutefois, les gouverneurs dans les colonies, l'armée, notamment la marine, ainsi que des entreprises privées poursuivent et développent l'expansion selon des intérêts divers. Des hommes de tous bords, militaires, marins, commerçants, marchand d'armes, explorateurs et aventuriers reprennent et approfondissent les anciennes routes qui mènent en Afrique de l'Ouest, en Asie du Sud-Est ou encore en Océanie. Si des préoccupations nationales et européennes (Italie, Crimée) accaparent l'attention du Second Empire, Louis-Napoléon suit toutefois le développement des expériences coloniales et progressivement, au cours du régime, il infléchit ses positions initiales. La signature du traité de commerce avec la Grande-Bretagne (1860), la mise en place d'une politique de prestige extérieure (Mexique 1861-1867) puis les interrogations sur l'Algérie (Royaume arabe) exposent une politique impériale coloniale.

Contrairement à la politique coloniale, le Second Empire légifère régulièrement et assidument en matière de presse. Après une courte période de liberté, la presse connaît une période de censure, ou plutôt d'autocensure, à plusieurs niveaux, sous la IIe République. Le Second Empire poursuit la ligne répressive et supprime d'emblée toute la presse républicaine par décision administrative : « Au lendemain de cette opération militaire qui fait des morts en province parmi les démocrates-socialistes, Louis-Napoléon imite son oncle en procédant à une véritable hécatombe parmi les journaux de Paris et des départements. Toutes les feuilles républicaines sont supprimées par décision administrative. Onze quotidiens sont maintenus à Paris. Le 31 décembre 1851, le tribunal correctionnel reprend tous les procès de presse »<sup>3</sup>. Puis les mesures s'accumulent pour contrôler la presse politique. Le décret organique du 17 février 1852, complété par trois décrets (25 février, 1er mars et 28 mars 1852) installent un appareil législatif répressif : l'autorisation préalable est rétablie ; obligation est faite aux journaux de publier, à leurs frais, les communiqués officiels ; la couverture des séances du Corps législatif et du Sénat est interdite – excepté pour les bulletins officiels ; surtout, l'Assemblée vote l'interdiction de relater les procès de presse. La législation autoritaire installe aussi un couperet financier, avec le relèvement

---

1. Louis Napoléon BONAPARTE, *Analyse de la question du sucre*, 1842, in Jean MEYER, Jean TARRADE, Annie REY-GOLDZEIGUER, *Histoire de la France coloniale. I, La conquête : des origines à 1870*, Paris, *op. cit.*, p. 586.

2. Louis Napoléon Bonaparte est le troisième fils de Louis Bonaparte, frère de Napoléon, et d'Horstense de Beauharnais, fille de Joséphine et d'Alexandre de Beauharnais. Née à Fort-de-France (Martinique), Joséphine de Beauharnais est une créole qui est issue d'une famille de colons martiniquais, à l'instar du vicomte Alexandre de Beauharnais.

3. Gilles FEYEL, *La Presse en France des origines à 1944 : histoire politique et matérielle*, Paris, Ellipse, 2007, p. 78.

du cautionnement, du timbre ainsi que l'introduction d'une taxe postale. Pour autant, les mesures épargnent les journaux non politiques, et bénéficiant, entre autres, de la politique d'alphabétisation antérieure (loi Guizot, du 11 mars 1833), les journaux littéraires, scientifiques, d'arts ou encore agricoles – tous exemptés du timbre – profitent directement de la mise au pas de la presse politique.

Relativement épargnées, les feuilles satiriques se spécialisent peu à peu dans l'illustration de la vie mondaine et de l'actualité culturelle, à l'image de *La Vie parisienne* (1863-1970). Les nouvelles orientations éditoriales révèlent les précautions prises pour éviter les suspensions et les condamnations, mais on aurait tort de voir une simple relation de cause à effet, car les nouveaux illustrés satiriques exhibent de réels succès économiques, avec des tirages parfois impressionnants, pour la presse satirique. Malgré un coût unitaire important de 60 centimes, *La Vie parisienne* tire à 8 500 exemplaires en 1866, là où *Le Charivari* ne dépasse pas les 4 000 exemplaires<sup>4</sup>. Sous le Second Empire, la presse bénéficie de l'élargissement du lectorat, grâce à divers facteurs, comme le développement du chemin de fer ou la mise en place d'un réseau de librairies ; de plus, la concentration des capitaux à Paris soutient les salles de rédaction. Dès lors les titres se multiplient et se diversifient. Avant l'essor de la presse satirique, Cham symbolise assez bien la production, sur le fond et sur la forme. Au *Charivari* ou à *L'Illustration*, les images privilégient le comique (ou la satire) de situation. Le trait apparaît souple et agile, amusant mais direct. Les thèmes sont généralistes. Hormis la série « À la guerre comme à la guerre », Cham se départit rarement d'une forme d'amabilité visuelle, même lorsqu'il touche au monde politique. Bertall et Stop, qui prennent progressivement la place de Cham au sein de *L'Illustration*, poursuivent dans une veine similaire et, ainsi, une relative homogénéité se dégage de l'évolution stylistique de la presse satirique. Or, l'augmentation des titres, l'émergence de nouvelles formules éditoriales et l'arrivée de nouveaux caricaturistes amorcent de profonds changements. L'évolution de la presse satirique ainsi que la mise en place progressive d'une politique impériale coloniale modifient-elles les regards sur les entreprises expansionnistes ?

### 3.1 *L'Illustration, chronique de la vie sous les colonies*

Avant de détailler la production caricaturale coloniale, revenons sur l'iconographie coloniale sérieuse de *L'Illustration*. Sous le Second Empire, l'illustré stabilise son tirage et augmente les abonnements aux environs de 16 000 exemplaires. À la mort d'Alexandre Paulin, en 1859, le journal passe entre plusieurs mains avant de revenir à Auguste Marc (1818-1886) et à sa famille (1860-1903) qui insufflent alors un nouvel élan typographique ainsi qu'une ligne éditoriale libérale. Depuis la naissance de l'illustré, la colonisation figure en bonne place, autant dans les images que dans les colonnes du journal. Trois perspectives se dégagent pour couvrir la colonisation : prosélyte, événementielle et do-

---

4. Claude BELLANGER, *Histoire générale de la presse française, 2 : De 1815 à 1871, op. cit.*, p. 311.

cumentaire. Auguste Marc ne modifie pas la mise en images. D'un point vu quantitatif, sous le Second Empire, les événements militaires en Algérie et au Mexique suscitent une production importante et soutenue. Dans une moindre mesure, le titre illustre également les prospections expansionnistes, comme la Nouvelle-Calédonie, le Sénégal, Madagascar, Tahiti ou encore la Cochinchine. La mise en images des voyages d'exploration apparaît comme l'élément novateur du corpus colonial de *L'Illustration*, sous le Second Empire. L'aventure géographique complète ainsi les images à la grandeur de la France et de son armée<sup>5</sup>. *L'Illustration* poursuit aussi la mise en valeur du domaine colonial<sup>6</sup>. Lors du Second Empire, l'illustré propose un corpus dense, varié et partial.

Toutefois, l'actualité coloniale sérieuse ne se répercute pas dans la production caricaturale du journal. On retrouve bien des vignettes abordant l'actualité militaire (Mexique, Madagascar, Cochinchine) ainsi que quelques faits-divers coloniaux, mais les images restent éclatées, clairsemées et superficielles. La pacification de la Kabylie est réduite à une image<sup>7</sup>, tandis que l'expédition au Mexique se présente comme une aventure joyeuse animée par des tremblements de terre<sup>8</sup>. Les troupes indigènes puis la visite d'Abd-el-Kader, dans les années 1860, sont les deux seuls sujets traités avec un relatif intérêt. Toutefois, l'un comme l'autre, ils renvoient essentiellement à un regard ethnocentrique. Cham, Stop, Bertall et Marcelin (1825-1887) sont les principaux caricaturistes sous le Second Empire, mais ils délaissent l'histoire coloniale et développent les sujets mondains. La production satirique coloniale de *L'Illustration* est négligeable, mais la situation est différente dans *Le Charivari* qui exhibe un réel intérêt pour l'expansion.

### 3.2 *Le Charivari* libéral et colonial

Au moment du coup d'État, *Le Charivari* cesse de paraître du 3 au 10 décembre 1851, mais il échappe cependant à l'épuration qui touche alors la presse républicaine. À partir de 1858, *Le Charivari* évolue à tous les niveaux. Pierre Véron (1833-1900) occupe la direction du journal, secondé par une équipe qui comprend Henri Rochefort (1831-1913), Adrien Huard (1813-1865), Ernest Blum (1836-1907), Albert Wolff (1835-1891) ou encore Louis Leroy (1812-1885). La structure du *Charivari* se stabilise de la manière suivante : la page 1 accueille le bulletin politique, économique ou fantaisiste de Pierre Véron ; la page 2 regroupe la chronique du jour, les échos et plus généralement l'actualité culturelle ; la

---

5. Anonyme, « Le Royaume de Dahomey », *L'Illustration*, [début] 17 juillet 1852/ [fin] 31 juillet 1852. Pour les explorateurs Cf. Isabelle SURUN, « Les figures de l'explorateur dans la presse du XIXe siècle », *Le Temps des médias*, 2007/1 n° 8, pp. 57-74.

6. Anonyme, « Exposition des produits de l'Algérie », *L'Illustration*, 21 juillet 1855 ; Anonyme, « Instruction publique en Algérie », *L'Illustration*, 8 mai 1858 ; Anonyme, « Les colonies françaises - Le Gabon et les Gabonnais », *L'Illustration*, [début] 27 janvier 1866/[fin] 24 mars 1866.

7. Émile Marcelin (1825-1887), « Théâtre de l'opéra - Vert-Vert, Ballet », *L'Illustration*, 13 septembre 1851.

8. Cham, « Le Trimestre », *L'Illustration*, 29 mars 1862 : « [vignette 1] - Depuis que j'ai mangé à Mexico, je ne tiens plus sur mes jambes. - Bon ! Tu vas être sujet aux tremblements de terre comme lui ; [vignette 3] Régiment en marche surpris par le tremblement de terre ».

page 3 reste réservée à la planche illustrée, bien souvent intitulée « Actualités » ; enfin, la quatrième page rassemble la suite des échos, la réclame et la publicité. Sous le Second Empire, les sujets de mœurs dominant et se partagent en deux ensembles : les loisirs (bals masqués, bains de mer) et les relations sentimentales (romance, aventures extraconjugales). Le journal s'achète à 25 centimes le numéro et le tirage moyen se situe autour de 3 000 numéros.

### 3.2.1 La pacification culturelle

Au sein du *Charivari*, la colonisation rencontre sous le Second Empire une dynamique iconographique et l'illustré continue d'accompagner, dans la lignée des séries précédentes, la naissance de l'Algérie française. Plus exactement, le journal poursuit la mise en images de l'installation du phénomène colonial sur les populations indigènes. Il ne s'agit pas tant de représenter la pénétration de la civilisation française que d'invalidiser la culture indigène préexistante. L'idée s'incarne dans les planches abordant les échanges entre la France et l'Algérie : « De retour sous sa tente un chef arabe reconnaît qu'il était beaucoup plus à son aise à l'hôtel des Princes, à Paris, et cela lui occasionne un moment de mauvaise humeur » ; « Les chefs arabes offrant aux Bédouins de leurs tribus une figuration exacte du Jardin du Palais-Royal en faisant planter en terre vingt-cinq bâtons » ; « Les femmes des Arabes trouvant leurs maris ne sont plus si aimables depuis leurs voyages en France »<sup>9</sup>. Le décalage culturel n'est pas uniquement anecdotique ou humoristique, il souligne une phase de transition, un entre-deux, où les populations indigènes, au contact de la France, comprennent leur arriération culturelle et sociale : « [vignette 6] - Mon Abdallah, depuis ton retour de France tu me regardes à peine ! - Ma chère amie, j'en suis fâché ; mon œil s'est fait à la crinoline »<sup>10</sup>[Fig : 3.2.1]. Sous la IIe République, Cham installe le couple bourgeois dans une Algérie donnée comme sauvage et violente. Là, l'indigène remplace le colon, mais le fonctionnement reste similaire. Alors que *L'Illustration* met en place une iconographie civilisationnelle qui s'articule autour de la mise en valeur du domaine colonial, de son côté, les indigènes du *Charivari* invalident et annihilent leurs propres mœurs et pratiques. En éliminant les allogènes et en donnant la parole (et les actes) aux indigènes, Cham amplifie ingénieusement la portée politique et coloniale des images. La colonisation est en marche et sa production nie toutes cohabitations possibles entre les colonisés et les colonisateurs. Ces vignettes jalonnent *Le Charivari* sous le Second Empire.

---

9. Cham, « Revue de la quinzaine », *Le Charivari*, 30 mai 1852.

10. Cham, « Croquis », *Le Charivari*, 24 avril 1864.





FIGURE 3.2.1 – Cham, « Croquis », *Le Charivari*, 24 avril 1864.

À ses débuts au *Charivari*, Cham insuffle à ses productions sur la pacification des idées indécises et incertaines, où l'angoisse des combats se mêle à l'humour constitué par des clichés sur l'Orient. Lorsque les autorités militaires commencent la campagne de soumission de la Kabylie<sup>11</sup>, sous le Second Empire, Cham, beaucoup plus assuré dans ses positions, produit des images humoristiques où le soldat se présente comme facétieux,

11. Anonyme, « Expédition en Kabylie », *L'Illustration*, 1 août 1857.

persifleur et colonialiste : « - Non d'un p'tit bonhomme!... Je viens d'en faire une de boulette!... voilà-t-il que j'ai eu le malheur de pacifier l'Algérie à jamais!... qu'est-ce que je vas donc devenir, moi, pauvre troupier désormais sans ouvrage!... Quel malheur!... Mon Dieu, quel malheur!!! »<sup>12</sup>. Ni combats ni stigmates de la guerre, Cham présente les soldats comme de gais lurons qui travaillent à l'élaboration du domaine colonial<sup>13</sup>. Le prosélytisme expansionniste est limpide et la figure du soldat apparaît, non plus seulement comme le conquérant, mais comme un bâtisseur<sup>14</sup>. Au sein des planches, les indigènes sont tantôt exclus tantôt mis de force au travail par les soldats : « [vignette 1] Tiens, mon garçon, voici les outils pour travailler à la route de Kabylie. Tu déblaies d'abord ton terrain avec celui-ci puis tu continues avec l'autre; c'est pas plus malin que ça »<sup>15</sup>. Au passage, les rapports de subordination imposés, figurés dans les images<sup>16</sup>, ne gênent absolument pas Cham qui parfois exagère et oppose de « laids indigènes » aux « rutilants soldats métropolitains »<sup>17</sup> [Fig : 3.2.2]. En comparant avec la production non satirique de *L'Illustration*, qui s'axe sur les avancées militaires et la mise en valeur de l'Algérie, *Le Charivari* mélange les deux perspectives, mais l'illustré accentue une verve guerrière et enthousiaste à l'égard de la domination française. Par exemple, dans une planche datée du 5 septembre 1857 [Fig : 3.2.3], un Kabyle porte péniblement sur son dos un soldat français qui lâche, à travers la légende, un commentaire mi-ironique mi-railleur sur la situation de dépendance : « Mon cher Kabyle, je suis heureux de t'avoir rencontré! Nous ferons la route ensemble »<sup>18</sup>. Les doutes concernant la colonisation se sont totalement dissipés dans le crayon de l'artiste et l'adhésion à l'expansion coloniale se confirme et se répète au cours du Second Empire.

12. Cham, « Actualités », *Le Charivari*, 6 juillet 1857; Cham, « Croquis », *Le Charivari*, 23 août 1857 : « [vignette 1] Eh bien! Mon pauvre Kabyle, vous voilà donc maintenant dans mon pays? ».

13. Cham, « Croquis », *Le Charivari*, 30 août 1857 : « [vignette 1] Jolie maison, pas vrai Kabyle? C'est moi qui vas demeurer dedans et c'est vous qui paierez le terme ».

14. Cham, « Croquis », *Le Charivari*, 12 juillet 1857 : « [vignette 1] Dis donc, caporal, je ne peux plus avancer, faut-il continuer la route? J'ai pas reçu d'ordre, avance toujours »; Cham, « Croquis », *Le Charivari*, 28 juin 1857 : « [vignette 2] Le Français - Qu'est-ce que c'est, méchant Kabyle, t'as pas l'air content que je fasse des routes chez toi. Si t'as malheur de te faire encore une observation, je vais te les macadamiser. - Le Kabyle - Oh! Non, grâce! Je ne dirai plus rien, de grâce! ».

15. Cham, « Croquis », *Le Charivari*, 28 juin 1857.

16. Cham, « Croquis », *Le Charivari*, 2 août 1857 : « [vignette 3] Mon cher kabyle, vous devez comprendre qu'à deux nous serions gênée; la géographie du pays s'y oppose ».

17. Cham, « Actualités », *Le Charivari*, 7 septembre 1857 : « - Chers Kabyles!... vous avez toute mon estime!... aussi je déplore vivement que la nature m'ait favorisé d'un physique qui peut devenir pour vous un sujet d'envie ou d'humiliation... mais croyez-le, c'est involontaire!... ».

18. Cham, « Actualités », *Le Charivari*, 5 septembre 1857.



FIGURE 3.2.2 – Cham, « Actualités », *Le Charivari*, 7 septembre 1857 : « - Chers Kabyles!... vous avez toute mon estime!... aussi je déplore vivement que la nature m'ait favorisé d'un physique qui peut devenir pour vous un sujet d'envie ou d'humiliation... mais croyez-le, c'est involontaire!... ».



FIGURE 3.2.3 – Cham, « Actualités », *Le Charivari*, 5 septembre 1857 : « Mon cher Kabyle, je suis heureux de t'avoir rencontré! Nous ferons la route ensemble ».

## 3.2.2 Frères et sujets

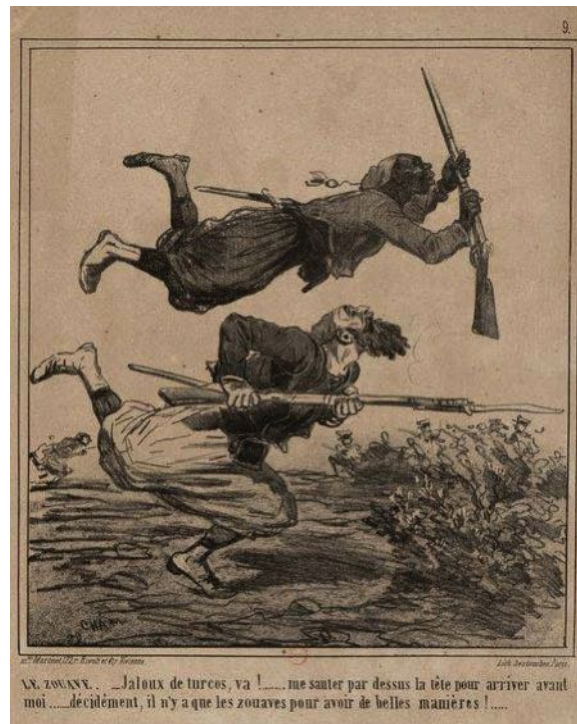


FIGURE 3.2.4 – Cham, Sans titre, *Le Charivari*, 1860 : « Le Zouave. - Jaloux de turcos, va !... me sauter par-dessus la tête pour arriver avant moi... décidément il n'y a que les zouaves pour avoir de belles manières!... ».

Dès la Monarchie de Juillet, dans *L'Illustration* et *Le Charivari*, les planches caricaturales et non caricaturales prennent en compte les auxiliaires indigènes. Avec la couverture satirique de la Crimée (1853-1856) et de l'Italie (1859), *Le Charivari* insère ici et là les soldats des corps d'armée coloniaux, qu'ils soient indigènes (Turcos) ou non indigènes (Zouaves) [Fig : 3.2.4]. Donc, à côté des soldats métropolitains, les Zouaves, les Turcos et les Bachi-bouzouks (les Saphis) complètent et diversifient la représentation de l'armée française. Lors de la Crimée et de l'Italie, les Zouaves sont prioritairement convoqués par les caricaturistes. Constitués lors de la conquête de l'Algérie et partagés à l'origine de troupes mixtes, les Zouaves prolongent toutefois le traitement iconographique des soldats nationaux. Car, hormis le costume oriental (saroual), le physique, le langage ou encore les attitudes restent identiques aux soldats français. Par exemple, avec la série « Nos troupiers en Orient », *Le Charivari* mêle indifféremment les soldats nationaux et les Zouaves qui mènent une guerre héroïcomique – à l'instar du soldat bâtisseur de la campagne de pacification de la Kabylie. De même, l'illustration des relations sentimentales militaires incorpore indistinctement le Zouave. Alfred Darjou (1832-1874) présente un Zouave et un officier métropolitain, bras dessus bras dessous, qui commentent la rencontre galante d'un

troisième soldat<sup>19</sup> [Fig : 3.2.5]. Or, pour les Turcos, le traitement iconographique diffère des Zouaves et, lors du retour des troupes d'Italie, *Le Charivari* développe le thème dans un climat d'effervescence : « Tout Paris court au camp de Saint-Maur pour voir les turcos et les nouveaux canons rayés »<sup>20</sup>.



FIGURE 3.2.5 – Alfred Darjou, « Actualité », *Le Charivari*, 26 avril 1865, : « Tiens la particulière du Lieutenant qui se met un poignard z'au chignon, heureusement que les bonnes n'en portent pas, qu'il me faudrait subrepticement confier mon coupe-choux à Françoise ».

Durant l'été 1859, Honoré Daumier aborde les troupes indigènes avec la série « Au Camp de St Maur ». La série n'illustre ni les exploits militaires ni les spécificités géographiques et culturelles des troupes indigènes. La problématique générale de la série tourne autour de la rencontre entre les Parisiens et les troupes. Comme l'analyse Elizabeth Childs, la confrontation comique sert, là encore, de miroir au *nous*<sup>21</sup>. Daumier, qui jusque là a peu travaillé l'histoire coloniale, commence la série par neutraliser les différences (ou les préjugés) qui entourent les soldats des colonies : « Tiens!... ils dorment comme des hommes ordinaires.... »<sup>22</sup> [Fig : 3.2.6]. Un trio, composé d'un homme et de deux femmes, découvre naïvement la condition humaine des troupes indigènes. Le commentaire vise explicitement les idées reçues de la bourgeoisie que l'objet « soldats des colonies » révèle.

19. Alfred Darjou, « Actualité », *Le Charivari*, 1865 : « Tiens la particulière du Lieutenant qui se met un poignard z'au chignon, heureusement que les bonnes n'en portent pas, qu'il me faudrait subrepticement confier mon coupe-choux à Françoise ».

20. Ludovic Halévy (1834-1908), « Les trente années comiques de Cham », *Le Figaro - Supplément littéraire du dimanche*, 4 janvier 1880.

21. Elizabeth Childs, *Daumier and Exoticism : Satirizing the French Foreign*, Peter Lang, 2004, p. 82. : « Daumier's caricatures exploit the encounter of the French and the foreigner to characterize the Turcos, but more importantly, to expose attitudes held by Parisians about themselves and their culture ».

22. H. Daumier, « Au Camp de St Maur - Visite aux tentes des Turcos », *Le Charivari*, 13 août 1859 : « Tiens!... ils dorment comme des hommes ordinaires.... ».

Les représentations, toujours en pleine page, poursuivent la satire de mœurs où l'artiste marseillais se moque de l'engouement candide, de la niaiserie ou encore des convenances bourgeoises, à l'exemple d'un mari qui garde jalousement sa femme des Turcos<sup>23</sup> [Fig : 3.2.7].



FIGURE 3.2.6 – Honoré Daumier, « Au Camp de St Maur - Visite aux tentes des Turcos », *Le Charivari*, 13 août 1859 : « Tiens!... ils dorment comme des hommes ordinaires.... ».

23. Honoré Daumier, « Au Camp de St Maur », *Le Charivari*, 15 août 1859 : « La Dame - Oh! mon ami...., quel beau turco!... quel beau turco!! laisse-moi le contempler encore un peu!... - Le Mari. - Non...., allons nous-en tu oublies, bichette, que tu es dans une situation intéressante je crains que tu n'attrapes un regard.... et que tu n'accouche d'un petit nègre! » ; H. Daumier, « Au Camp de St Maur », *Le Charivari*, 18 août 1859 : « Mr Prudhomme se passant la fantaisie guerrière de camper sous la tente d'un turco... » ; Charles Vernier, « Au Camp de St Maur », *Le Charivari*, 19 août 1859 : « C'est drôle... ces Turcos!.... tout à l'heure, je leur ai demandé à goûter à leur café ils ne m'ont pas compris – mais ma femme s'est fait comprendre tout de suite – ils sont très drôles, ces turcos! ».



FIGURE 3.2.7 – Honoré Daumier, « Au Camp de St Maur », *Le Charivari*, 15 août 1859 : « La Dame - Oh ! mon ami...., quel beau turco !... quel beau turco !! laisse-moi le contempler encore un peu !... - Le Mari. - Non...., allons nous-en tu oublies, bichette, que tu es dans une situation intéressante je crains que tu n'attrappes un regard.... et que tu n'accouche d'un petit nègre ! ».

Pour autant, les soldats indigènes restent muets et passifs, malgré la fascination et l'engouement qu'ils suscitent. Par exemple, dans un omnibus, les passagers se tournent vers le Turco, au centre de la composition : « Mme Potard. - N'est-il pas vrai..., brave turco, que vous préférez les Françaises aux Africaines ?... - M. Potard - Chut !... ma bonne...., tu vois bien que tu vas le faire rougir ! »<sup>24</sup> [Fig : 3.2.8]. Malgré les sollicitations, le soldat reste impassible et garde les yeux écarquillés et un sourire appuyé. Le Turco apparaît bien comme un objet-révéléur du *nous* sur lequel les passagers s'interrogent, mais Daumier ne dessine ni interactions ni relations entre les personnages. Dans la série, la figuration des troupes coloniales éclaire les petites manies et les contradictions du bourgeois, par le biais de la distance culturelle et physique qui caractérise le soldat indigène. Cependant, le mutisme ainsi qu'une représentation ouverte des soldats indigènes – les différentes figura-

24. Honoré Daumier, « Actualités », *Le Charivari*, 31 août 1859.

tions du soldat ne permettent pas de dégager un stéréotype propre – nient un quelconque discours politique de la part de Daumier sur les soldats des colonies ou le processus colonial. Le soldat indigène se présente essentiellement comme l'objet à la mode, au cours de l'été 1859.



FIGURE 3.2.8 – Honoré Daumier, « Actualités », *Le Charivari*, 31 août 1859 : « Mme Potard. - N'est-il pas vrai..., brave turco, que vous préférez les Françaises aux Africaines ?.... - M. Potard - Chut!... ma bonne..., tu vois bien que tu vas le faire rougir ! ».

Loin des préoccupations de Daumier, les troupes indigènes de Cham réinvestissent l'opposition entre civilisation et sauvagerie, au bénéfice d'un discours expansionniste, comme l'a démontré Alain Morot<sup>25</sup>. Dans une planche de douze vignettes, intitulée « Retour des Turcos en Afrique »<sup>26</sup>, Cham reprend l'idée développée lors de la pacification, à savoir

25. Alain MOROT, « Le soldat indigène de l'armée d'Afrique dans *Le Charivari* sous le Second Empire », in *La caricature et censure : l'imagerie satirique en France de 1880 à 1880, un discours de résistance ?*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1996, pp. 314-324.

26. Cham, « Retour des Turcos en Afrique, croquis », *Le Charivari*, 11 septembre 1859.



que l'introduction de la civilisation française invalide et désagrège la culture indigène : « - Paradis de Mahomet là-haut ! - Pas là-haut ! Moi, Turco, savir paradis Mahomet, à Paris ; moi dansir, cancanir chez Mabille ! Bono paradis ! bono ! »<sup>27</sup>. Dans le fond et la forme, la planche s'inscrit dans les séries précédentes, mais Cham pousse le processus d'acculturation en employant, non plus une figure strictement allogène (colon) ou indigène (Arabe), mais un sujet hybride, colonisé/colonisateur, le Turco. Le militaire indigène opère la fusion entre les deux mondes et étale aux yeux du lecteur l'adhésion et la participation au projet colonial des colonisés. En systématisant les déformations langagières, qui permettent autant de faire rire le lecteur que d'exhiber l'apprentissage de la langue française, Cham montre un basculement où les « scories » de l'ancienne identité entravent l'assimilation pleine de l'identité française.



FIGURE 3.2.9 – Cham, « Retour des Turcos en Afrique, croquis », *Le Charivari*, 11 septembre 1859 : « Rentré dans ses foyers au retour de son voyage à Paris, le turco Abdallah s'aperçoit pour la première fois de sa vie que son épouse Fathma a un drôle de teint et qu'il y a mieux ».

Cependant, à l'exemple des exagérations physiques, le traitement esthétique des Turcos renvoie par moments aux Arabes insoumis et rebelles, travaillés lors de la campagne de la Kabylie. Par exemple, dans une vignette, Cham oppose un Turco, habillé avec un costume militaire oriental, et sa femme, en haillon et à l'allure simiesque. La légende prolonge le traitement distinctif des figures : « Rentré dans ses foyers au retour de son voyage à Paris, le turco Abdallah s'aperçoit pour la première fois de sa vie que son épouse Fathma a un drôle de teint et qu'il y a mieux » [Fig : 3.2.9]. On voit là toute l'ambivalence du discours du caricaturiste. Cham situe son Turco dans un entre-deux. Il n'est plus l'ennemi, mais les signes associés le mettent à distance des troupes régulières, Zouaves y compris. Les déformations langagières, qui jusque là sont totalement absentes de l'iconographie coloniale,

27. *Ibid.*, vignette n° 5.

s'installent et remodelent les indigènes. En donnant la parole aux troupes, les caricaturistes explorent et multiplient les effets comiques, mais les jeux de mots, les approximations, les quiproquos et certaines exagérations physiques construisent un personnage ridicule. À la différence du Zouave, le Turco n'est jamais totalement assimilé dans l'iconographie militaire qui souligne régulièrement les origines (floues) géographiques : « - Il veut voir l'Africaine! mais où est son billet? - Depuis quand que les troupiers ont besoin de billet pour voir leur payse? »<sup>28</sup> [Fig : 3.2.10].

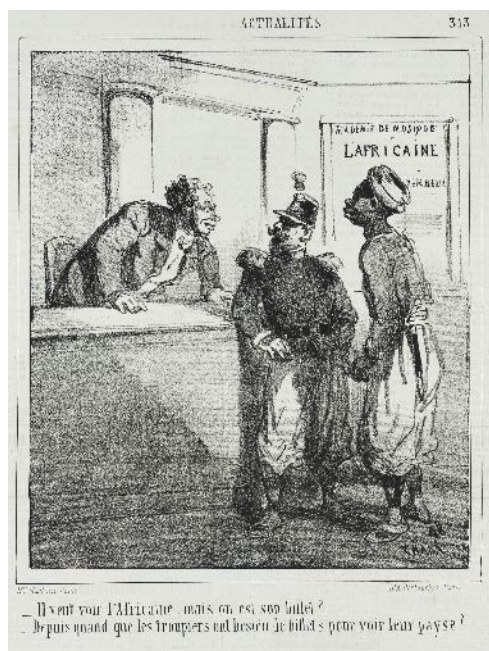


FIGURE 3.2.10 – Cham, « Actualités », *Le Charivari*, 26 juillet 1865 : « - Il veut voir l'Africaine! mais où est son billet? - Depuis quand que les troupiers ont besoin de billet pour voir leur payse? ».

Sous le Second Empire, le soldat indigène se répète et s'installe dans le catalogue des figures de la presse satirique. Précédemment, lors de la conquête puis des campagnes de pacification, les images satiriques (ou non satiriques) opposent le monde métropolitain (France) et le monde outre-mer (Algérie, les Îles Marquises), les colonisateurs (militaires, colons, auxiliaires indigènes, indigènes acculturés) et les peuples extra-européens (indigènes). Peu importe le traitement, le soldat indigène personnifie le développement de la colonisation. Certes, la figure du Turco possède des caractéristiques propres, qui peuvent porter aussi bien sur la culture, le langage, le physique ou encore l'habillement, mais il n'est plus l'ennemi. Le soldat indigène aborde à présent le statut de colonisé qui oscille entre le frère d'armes à l'auxiliaire subalterne. En ce sens, la figure apparaît bien problématique. La prise en considération des hommes des colonies indique une figure méliorative

28. Cham, « Actualités », *Le Charivari*, 26 juillet 1865 : « - Il veut voir l'Africaine! mais où est son billet? - Depuis quand que les troupiers ont besoin de billet pour voir leur payse? ».

où la curiosité, l'admiration ou encore l'enthousiasme s'incarnent dans les images. Or, certaines déformations visuelles et textuelles transforment le soldat indigène en une figure minorative, du moins qui est l'objet d'un rire cruel. Par exemple, le 30 août 1870, en plein conflit franco-prussien, *Le Charivari* publie « Laid, c'est possible ! Mais quel est l'homme qui ne serait pas fier de lui ressembler ? » [Fig : 3.2.11]. Au milieu de cadavres prussiens, un Turco se dresse fièrement. La planche résume assez bien la position du journal à l'égard du soldat indigène qui balance entre des valeurs positives (courage, force, vigueur, héroïsme) et négatives (inesthétique, déformations visuelles et langagières ostensibles et ridicules). Ni assimilé ni rejeté, le Turco est à la fois « Frère et Sujet » pour reprendre Hannah Arendt et Jean-Pierre Dozon<sup>29</sup>.

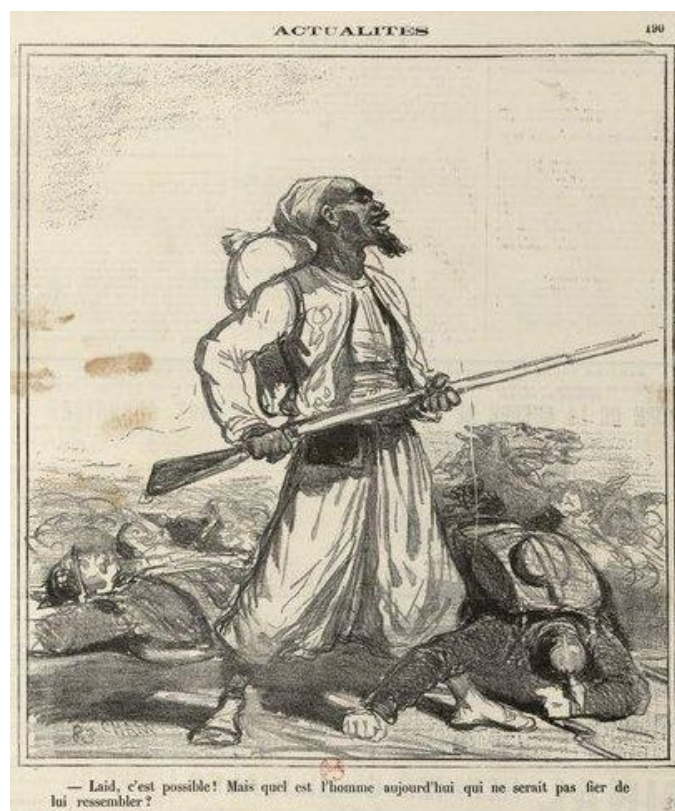


FIGURE 3.2.11 – Cham, « Actualités », *Le Charivari*, 30 août 1870 : « « Laid, c'est possible ! Mais quel est l'homme qui ne serait pas fier de lui ressembler ? » ».

### 3.2.3 L'intervention au Mexique

Sous le Second Empire, hormis les troupes indigènes, *Le Charivari* s'attarde plus ou moins longuement sur deux événements distincts de l'histoire coloniale, la guerre au Mexique et la visite d'Abd-el-Kader en France, au cours de l'été 1865.

29. Hannah ARENDT, *L'impérialisme*, Paris, Fayard, 1982 ; Jean-Pierre Dozon, *Frères et sujets : La France et l'Afrique en perspective*, Paris, Flammarion, 2003.

Les études portant sur l'iconographie coloniale ont bien souvent laissé de côté l'intervention au Mexique<sup>30</sup> ; *L'exécution de Maximilien* de Manet, bien qu'étudiée<sup>31</sup>, est rarement insérée dans la chaîne des images expansionnistes. De même, hormis des travaux spécifiques<sup>32</sup>, le Mexique occupe une place secondaire dans l'historiographie coloniale. Pour les historiens, le Mexique apparaît comme une excroissance car les causes et les conséquences de l'expédition demeurent isolées. Annie Rey-Goldzeiguer souligne bien la continuité des motivations pécuniaires et géopolitiques pour l'intervention au Mexique, mais le territoire se situe toutefois en dehors des expériences coloniales antérieures et des sphères d'influence françaises<sup>33</sup>. Toutefois, après la pacification de la Kabylie, la guerre au Mexique est le deuxième conflit militaire conséquent pour la France coloniale impériale et elle occupe l'administration impériale de 1862 à 1867.

D'un point de vue historique, Louis-Napoléon souhaite installer un contre-pouvoir européen en Amérique Centrale, avec l'aide de l'Angleterre et de l'Espagne, afin, entre autres, de réduire l'influence des États-Unis, alors en pleine guerre de Sécession. Durant une demi-décennie, Napoléon III envoie des troupes et investit conséquemment afin d'installer un Habsbourg au Mexique. Malgré les victoires initiales ; l'armée française s'empare de Mexico en 1863 et Maximilien Ier (1832-1867) prend le titre d'empereur en avril 1864 ; l'intervention est un échec. À la tête d'un mouvement républicain, soutenu par les États-Unis, Benito Juárez (1806-1872) oppose une résistance sans faille et récupère progressivement les places prises par les troupes françaises et mexicaines belligérantes. Benito Juárez profite aussi du dégageant progressif de la France dans le conflit. En effet, après la bataille de Sadowa (1866), qui impulse de manière décisive l'unification allemande, Napoléon III réoriente ses priorités géopolitiques et rappelle les troupes détachées au Mexique, à partir de 1866. Avec le départ des soldats français, les troupes républicaines mexicaines parviennent à regagner l'ensemble du territoire. En juin 1867, les autorités mexicaines exécutent l'Empereur Maximilien Ier qui constitue l'épilogue de l'intervention française au Mexique.

Dès le début des combats, *Le Charivari* met en avant les motivations pécuniaires de l'expédition : « « [vignette 4] Ne pleure pas, ma ptite bédouine, je reviendrai riche du Mexique : c'est le pays de l'or ! Qu'on à qu'à gratter la terre pour faire sortir le capitaine payeur »<sup>34</sup>. Ni développement sur les implications politiques ou diplomatiques ni sur les

30. Guy-Alain DUGAST, *La tentation mexicaine en France au XIXe siècle : l'image du Mexique et l'intervention française, 1821-1862*, Paris, l'Harmattan, 2008. Malgré le titre, l'ouvrage n'aborde pas les représentations visuelles de l'intervention au Mexique.

31. *The execution of Maximilian : painting, politics and censorship*, [exposition, Londres, National Gallery, 1 juillet au 27 septembre 1992], Juliet WILSON-BAREAU, John HOUSE, Douglas JOHNSON, Londres, National Gallery, 1992.

32. Shirley J. BLACK, « Napoléon III et le Mexique : un triomphe monétaire », in *Revue historique*, T. 259, mars 1978, pp. 55-73 ; Jacqueline COVO, « L'image de Juárez dans la presse française à l'époque de l'intervention au Mexique (1862-1867) », in *Bulletin Hispanique*, T. 73, N°3-4, 1971, pp. 371-395 ; Christian SCHEFER, *La grande pensée de Napoléon III, Les origines de l'expédition au Mexique 1858-1962*, Paris, M. Rivière, 1939.

33. Jean MEYER, Jean TARRADE, Annie REY-GOLDZEIGUER, *Histoire de la France coloniale. I, La conquête : des origines à 1870, op. cit.*, pp. 676-682.

34. Cham, « Croquis », *Le Charivari*, 1 décembre 1861 ; Cham, « Croquis », *Le Charivari*, 15 décembre

opérations militaires, les artistes présentent essentiellement l'expédition comme une chasse au trésor. Appuyée par une orientation ouvertement humoristique, la course est menée par une bande de soldats joyeux et rieurs<sup>35</sup>. *Le Charivari* délaisse les personnalités engagées dans le conflit, comme Louis-Napoléon, Maximilien ou Benito Juárez, pour mettre seulement en images le soldat d'infanterie. Les hommes, intéressés par l'or et amusés par les tremblements de terre<sup>36</sup>, ne semblent pas franchement investis dans l'expédition et les planches dépeignent davantage le Mexique comme une aventure transitoire : « - Nom d'une pipe! Dépêchons! j'ai autre chose à faire qu'à passer mon temps à m'occuper de vous, je préfère de la besogne ailleurs »<sup>37</sup>. Cham, Darjou (1832-1874) et particulièrement Vernier, l'artiste le plus prolifique sur le conflit, développent une iconographie du Mexique goguenarde, aventureuse et négligeable où les motivations coloniales, civilisationnelles ou politiques sont éludées.

Pourtant, *L'Illustration*, qui caricature peu l'intervention au Mexique, suit avec attention les marches militaires. On retrouve bien l'orientation héroïque, aperçue lors de la pacification de l'Algérie<sup>38</sup> – l'illustré se contenta toutefois de quelques entrefilets lors de la débâcle finale<sup>39</sup>. Or, *Le Charivari* reste à un stade superficiel, concernant les enjeux, et comique dans l'orientation générale. Si les motivations financières sont présentes, le caractère anecdotique de l'expédition est maintes fois répété. Au-delà des choix thématiques, qui peuvent trouver leurs réponses dans la ligne libérale et mondaine, *Le Charivari* n'utilise d'aucun des artifices liés à l'iconographie caricaturale coloniale. Les choix esthétiques restent dans une veine vraisemblable et les artistes ne reprennent pas les déformations culturelles, physiques ou langagières qui caractérisent l'iconographie des troupes indigènes et du peuplement de l'Algérie. Le soutien à l'armée est indéniable, l'humour colonial fait directement écho aux militaires/bâtisseurs de l'Algérie française, toutefois *Le Charivari* ne lie pas franchement le corpus satirique mexicain à l'iconographie coloniale analysée précédemment. Par exemple, le Mexicain est quasiment absent des planches.

Au-delà d'un banal désintéressé, peut-on expliquer l'attitude du *Charivari*? La réponse

---

1861 : « [vignette 5] Dis donc mon oncle, je vais au Mexique où il y a des mines d'or! Je vais tâcher d'en ramasser... Pour lors, tu ne pourras pas me donner quelques pièces de vingt francs pour me servir d'échantillon, que je ne me trompe pas de métal » ; Cham, « Au Mexique », *Le Charivari*, 30 avril 1862 : « Attitude des factionnaires sur la terre aurifère du Mexique ».

35. Cham, « Actualité », *Le Charivari*, 18 novembre 1861 : « À qui le tour d'être rasé? ... à vous, brave Mexicain!... approchez mon garçon!... faites vous servir » ; Cham, « Actualités », *Le Charivari*, 25 février 1862 : « Vous n'êtes qu'un coureur!... après la Crimée, l'Italie, puis la Chine..., à c't'heure, c'est le Mexique! ... décidément je vais prendre un pompier! ».

36. Charles Vernier, « L'expédition au Mexique », *Le Charivari*, 11 février 1863 : « - Nous allons au Mexique... où le sol tremble de telle sorte, qu'on n'peut tant seulement pas allumer sa pipe!... c'est ça qui m'tarabuste » ; Cham, « Au Mexique », *Le Charivari*, 3 mai 1862 : « Attitude prise au Mexique, par l'Armée française, en prévision des tremblements de terre » ; Cham, « Au Mexique », *Le Charivari*, 6 mai 1862 : « Venant relever un factionnaire qui, pendant sa faction s'est laissé surprendre par un tremblement de terre ».

37. Cham, « Actualités », *Le Charivari*, 7 mai 1863 ; Cham, « Actualités », *Le Charivari*, 17 juin 1863 : « Imbécile! M'empêcher peut-être d'aller en Pologne! » ; Cham, « Actualités », *Le Charivari*, 24 juin 1863 : « Ouff! J'ai donc enfin fini par ici! Je vais pouvoir m'occuper maintenant d'autre chose! ».

38. Anonyme, « Reddition du Mexique », *L'Illustration*, 1 août 1863.

39. Anonyme, « Translation du corps de Maximilien », *L'Illustration*, 1 février 1868.

se trouve sans doute dans l'absence d'une dynamique visuelle mexicaine. La question d'Orient, à laquelle se rattache l'expansion en Algérie, engendre un climat orientaliste important et soutenu<sup>40</sup>. La mise en images de la conquête de l'Algérie bénéficie donc de la dynamique autant qu'elle l'entretient. Pour le Mexique, la situation est différente. Malgré des succès littéraires, le Mexique n'existe pas dans l'iconographie satirique. On pourrait avancer que la presse illustrée fournit la matière, mais la presse satirique n'est ni le miroir de la presse illustrée ni le reflet de l'actualité. Bien que les événements mexicains occupent les unes des illustrés, les caricaturistes se trouvent démunis, du moins ils opèrent sans un arrière-plan iconographique. Les artistes, ne pouvant se rattacher à aucune expérience caricaturale antérieure, travaillent et recyclent des caractères préfabriqués et ne cachent pas le caractère fugace et transitoire de la conquête. D'une certaine manière, l'isolement du Mexique, au sein de l'histoire coloniale, se confirme en quelque sorte dans la production satirique épisodique du conflit.

### 3.2.4 Le mythe d'Abd-el-Kader

De la presse satirique aux œuvres d'art, en passant par les productions de jeunesse<sup>41</sup>, l'iconographie d'Abd-el-Kader se transforme tout au long du XIXe siècle, passant de la représentation du résistant farouche à une figure mythique associée positivement à l'histoire coloniale. L'intervention personnelle de l'Émir, lors du massacre des chrétiens à Damas en 1860, apparaît comme une étape importante dans la construction du mythe ; des pièces de théâtre relatent l'évènement<sup>42</sup>, tandis que les arts visuels, à l'exemple du tableau de Jan-Baptist Huysmans (1826-1906) *Abdelkader sauvant les chrétiens de Damas*<sup>43</sup> [Fig : 3.2.12], prolongent l'édification héroïque. Or, formulé sous le Second Empire, l'idée d'un royaume arabe participe, ou parachève, la naissance du mythe d'Abd-el-Kader.

40. Todd B. PORTERFIELD, *The allure of empire : art in the service of French imperialism, 1798-1836*, Princeton, États-Unis, Princeton University Press, 1998.

41. Carole BOIDIN, « Le Jugurtha des Français ? Représentations d'Abd el-Kader dans la littérature et la culture de jeunesse française à l'époque coloniale », *Strenæ* [En ligne], 3 I 2012, mis en ligne le 21 janvier 2012, consulté le 12 mai 2014. LTRL : <http://strenae.revues.org/474> ; Dominique BERNASCONI, « Mythologie d'Abd-el-Kader dans l'iconographie française au XIXe siècle », *Gazette des Beaux-Arts*, t. LXXVII, n° 1224, 1071, pp. 51-62.

42. Victor SÉJOUR (1817-1874), *Les massacres de la Syrie* : drame en 5 actes et 8 tableaux, 28 décembre 1860, théâtre du Cirque impérial.

43. Jan-Baptist Huysmans, *Abdelkader sauvant les chrétiens de Damas en 1860*, 1861, huile sur toile, dimensions inconnues, collection particulière.



FIGURE 3.2.12 – Jan-Baptist Huysmans, *Abdelkader sauvant les chrétiens de Damas en 1860*, 1861, huile sur toile, dimensions inconnues, collection particulière.

Vers les années 1860, les heurts au Moyen-Orient, alors sous domination ottomane, relancent l'idée d'un royaume arabe dans la presse française, les milieux militaires et politiques. De par les liens tissés lors la pacification, Abd-el-Kader apparaît comme la figure idoine pour gouverner – au service des intérêts français et européens<sup>44</sup>. L'idée d'un royaume arabe d'Orient relance l'idée d'un royaume arabe d'Algérie<sup>45</sup>, toujours dirigé par Abd-el-Kader ; lors de l'année 1865, le rapport de Napoléon III *Lettre à Mac-Mahon*, ouvertement arabophile<sup>46</sup>, réinvestit l'idée d'un royaume arabe d'Algérie qui adopte à bien y regarder la forme du protectorat<sup>47</sup>. Et, lorsqu'au cours de l'été 1865, l'Émir se

44. Charles-Robert AGERON, « Abd el-Kader souverain d'un royaume arabe d'Orient » in *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, N°8, 1970, pp. 15-30.

45. *Ibid.*, p. 27 : « On ne s'étonnera donc point qu'en 1865 la question ait rebondi interférant avec un autre thème, celui du Royaume arabe d'Algérie. Dès que des indiscretions eurent fait connaître l'orientation très arabophile de la Lettre à Mac-Mahon du 20 juin 1865, le bruit se répandit à nouveau qu'une vice-royauté serait reconstituée en Algérie au profit d'Abd el-Kader ».

46. Napoléon III a réitéré à plusieurs reprises ses positions arabophiles. Cf. Napoléon III, « Lettre de l'Empereur au Maréchal Pélissier, gouverneur général de l'Algérie », *Le Moniteur universel*, 6 février 1863 : « Voilà, monsieur le Maréchal, la voie à suivre résolument, car, je le répète, l'Algérie n'est pas une colonie proprement dite, mais un royaume arabe. Les indigènes ont comme les colons un droit égal à ma protection et je suis aussi bien l'Empereur des Arabes que l'Empereur des Français ». Les motivations égalitaristes servent la cohésion de la politique coloniale.

47. Napoléon III, *Lettre sur la politique de la France en Algérie adressée par l'Empereur au maréchal Mac-Mahon duc de Magenta, gouverneur général de l'Algérie*, Paris, Henri Plon, 1865, pp. 7-10 : « Sous tous les gouvernements qui se sont succédé, et même depuis rétablissement de l'Empire, près de quinze systèmes d'organisation générale ont été essayés, l'un renversant l'autre, penchant tantôt vers le civil, tantôt vers le militaire, tantôt vers l'Arabe, tantôt vers le colon, produisant au fond beaucoup de trouble dans les esprits et fort peu de bien pratique. [...]. Les indigènes doivent seconder l'établissement des Européens. [...] La France, qui sympathise partout avec les idées de nationalité, ne peut, aux yeux du monde, justifier la dépendance dans laquelle elle est obligée de tenir le peuple arabe, si elle ne l'appelle à une meilleure existence ».

rend en France, pour des raisons financières, la presse spéculé longuement et avec enthousiasme sur l'affaire ; surtout que la visite d'Abd-el-Kader fait suite au voyage impérial de Napoléon III en Algérie (3 mai au 7 juin). Charles-Robert Ageron souligne la confusion et l'extrapolation des commentateurs. Peu importe l'histoire, Abd-el-Kader, alors pieux et âgé d'une soixante d'années, attire l'attention des média et *Le Charivari* lui consacre également de nombreuses vignettes.



FIGURE 3.2.13 – Cham, « Actualités », *Le Charivari*, 12 janvier 1860 : « Abd-el-Kader, Schamyl et Soulouque attendant qu'on leur envoie l'empereur de la Chine, pour faire une partie à quatre !... ».

Abd-el-Kader n'a jamais vraiment disparu des productions satiriques du *Charivari*, mais l'évocation du personnage renvoie le plus souvent à des souvenirs militaires humoristiques. Par exemple, lors de la Seconde guerre de l'opium (1856-1860), présageant la défaite de la Chine, Cham imagine les anciens « ennemis », Soulouque (1782-1867), Schamyl (1797-1871) et Abd-el-Kader, qui attendent l'Empereur chinois (l'Empereur Xianfeng, 1831-1861) pour une partie de cartes<sup>48</sup> [Fig : 3.2.13]. Au centre de la planche, la chaise vide évoque la future place de l'Empereur parmi les vaincus. Lors du séjour de 1865, Abd-el-Kader ne représente plus seulement le passé militaire mais il devient un objet pluriel. D'abord, la visite entretient la satire bourgeoise : « [vignette 1] Grand Dieu ! Joseph ! Tu vas te promener dans ce costume [arabe] ? - Oui, Madame, Abd-el-Kader est devenu notre hôte ! Il faut qu'il se croie chez lui »<sup>49</sup>. Cham récupère la visite d'Abd-el-Kader pour mettre en situation comique le couple bourgeois. Les vignettes fonctionnent sur le décalage

48. Cham, « Actualités », *Le Charivari*, 12 janvier 1860 : « Abd-el-Kader, Schamyl et Soulouque attendant qu'on leur envoie l'empereur de la Chine, pour faire une partie à quatre !... ».

49. Cham, « Croquis », *Le Charivari*, 9 juillet 1865 : « [vignette 2] Allant au bois dans l'espoir de s'y faire remarquer par Abd-el-Kader » ; Cham, « Croquis », *Le Charivari*, 16 juillet 1865 : « [vignette 1] M. et Mme Prudhomme ayant envoyé une invitation à dîner à Abd-el-Kader qui n'a pas répondu et qui doit conséquemment venir » ; Cham, « Actualités », *Le Charivari*, 16/17 août 1865 : « - Monsieur Abd-el-Kader, nous n'avons pas l'honneur de vous connaître... mais il faut absolument que vous assistiez à la distribution des prix de la pension de ma fille » [Fig : 3.2.14].



culturel ou avec le décorum déployé pour l'occasion<sup>50</sup>. Une partie de la série s'inscrit donc dans une iconographie mondaine, culturelle et événementielle traditionnelle. Ces vignettes confirment l'engouement autour de la visite.



FIGURE 3.2.14 – Cham, « Actualités », *Le Charivari*, 16/17 août 1865 : « - Monsieur Abd-el-Kader, nous n'avons pas l'honneur de vous connaître... mais il faut absolument que vous assistiez à la distribution des prix de la pension de ma fille ».

Parmi les images, *Le Charivari*, toujours par Cham, utilise aussi Abd-el-Kader pour déployer un discours colonial : « Abd-el-Kader voyant clairement maintenant que l'Algérie est française »<sup>51</sup>. Sur la vignette, Abd-el-Kader se présente devant un poste-frontière « Algérie », gardé par un Turco. En utilisant un Turco et une légende ironique, Cham signifie-t-il là la sauvagerie persistante des terres algériennes ? Si on accepte cette hypothèse, la critique porte, non pas sur une satire de l'évolution politique, mais bien sur la conduite des opérations qui retarde la civilisation de l'Algérie. En installant Abd-el-Kader en témoin, Cham interroge les responsables politiques et militaires qui ne sont pas à la hauteur de l'ennemi passé.

Peu à peu, les images créent une aura exceptionnelle autour de l'exilé, entretenue par l'évocation des souvenirs de la conquête de l'Algérie<sup>52</sup>. La dernière planche de la série,

50. Cham, « Croquis », *Le Charivari*, 20 août 1865 : « [vignette 2] Ce pauvre Abd-el-Kader rentrant à son hôtel après avoir subi l'épreuve du discours latin », « [vignette 4] Abd-el-Kader croyant reconnaître dans la rue le monsieur qui a prononcé le discours en latin », « [vignette 5] Abd-el-Kader ne voulant plus sortir de chez lui depuis qu'on lui a fait avaler le discours latin du grand concours ».

51. Cham, « Croquis », *Le Charivari*, 30 juillet 1865.

52. Cham, « Actualité », *Le Charivari*, 29 juillet 1865 : « Il a fait dans le temps la fortune de tous les maîtres cordonniers de l'Armée française ! Il nous en a usé de la chaussure celui-là ».

parue le 9 septembre 1865, insiste sur la qualité insaisissable de l'homme : « Voilà Abd-el-Kader ! Je vais courir le voir - Que t'es bête ! T'aurais beau courir ! C'est un homme qu'on a jamais pu attraper » [ Fig : 3.2.15]. Deux plans divisent la représentation. Au premier plan, deux soldats observent Abd-el-Kader qui s'éloigne au loin, au second plan. L'Émir porte un long manteau à capuche, mais, contrairement aux soldats, Abd-el-Kader est à peine esquissé. La distance entre l'Émir et les soldats ainsi que le modelé du corps résonnent avec la légende qui souligne le caractère fuyant de l'ancien résistant. Le traitement esthétique général d'Abd-el-Kader amplifie le mysticisme. Alors que sous le Second Empire, on assiste aux premières déformations des indigènes (haillons, maigreur, traits enlaidis, déformations langagières), la représentation d'Abd-el-Kader demeure stable. Depuis la conquête de l'Algérie, une djellaba blanche enveloppe le personnage ; une capuche cache en partie les traits du visage où seule une longue barbe noire dépasse ; malgré l'âge avancé de l'Émir, lors de la parution de la série en 1865, il garde une allure intemporelle ; enfin, dans la majorité des planches, et cela depuis la Monarchie de Juillet, les caricaturistes n'attribuent pas de paroles à Abd-el-Kader. Les éléments cités formalisent un personnage distant et impénétrable dont les évocations du passé militaire entretiennent une dimension fascinante et romantique.



FIGURE 3.2.15 – Cham, « Actualités », *Le Charivari*, 9 septembre 1865 : « - Voilà Abd-el-Kader ! Je vais courir le voir. - Que t'es bête ! T'aurais beau courir ! C'est un homme qu'on a jamais pu attraper ».

Dans les faits, les tractations avec l'Émir n'ont pas abouti et les autorités abandonnent rapidement l'idée d'un royaume arabe en Orient et en Algérie, sans qu'Abd-el-Kader n'intervienne – la Chute du Second Empire clôt la politique coloniale impériale. Au-delà des

productions satiriques, la figure d'Abd-el-Kader fut exploitée par les productions culturelles et politiques (visuelles et textuelles) pour diverses raisons. *Le Charivari* participa aussi à la construction et l'associe à un passé colonial glorieux. Cependant, la récurrence des citations et le traitement esthétique montrent une véritable admiration pour l'homme qui dépasse des considérations coloniales.

### 3.2.5 Madagascar

L'Algérie française, les troupes indigènes et Abd-el-Kader sont les principaux sujets explicitement coloniaux développés sous le Second Empire ; le Mexique apparaît comme une expérience particulière. *Le Charivari* adhère aux thèses impérialistes et la (petite) couverture des événements de Madagascar confirme l'attitude de l'illustré. En effet, à Madagascar, la politique indépendantiste, contre l'ingérence des pays européens, et l'affirmation de l'identité malgache de la reine Ranavalona Ier (1788-1861) froissent profondément *Le Charivari* qui n'hésite pas à attaquer l'autorité malgache. Les premières railleries portent sur la couleur de la peau des Malgaches : « Mars se passant une couche de cirage dans l'espoir d'obtenir de l'occupation chez la reine de Madagascar »<sup>53</sup>. La notoriété de la reine à « aplomb » n'est pas ignorée de Cham et l'artiste utilise le duel pour signaler la tension entre la France et Madagascar, avec la planche « Une femme qui à de l'aplomb »<sup>54</sup> [Fig : 3.2.16]. À demi nue, la reine malgache présente, avec un sourire de triomphe, un gant blanc, à ses pieds, de la pointe de son épée. Deux militaires et un Zouave répondent par des sourires narquois. La légende oriente la lecture de l'image vers un duel franco-malgache, mais la nudité de la reine ridiculise l'intention guerrière.

Au décès de la reine Ranavalona Ier, Radama II (1829-1863), son fils, prend la succession. Contrairement à la politique indépendantiste prônée par sa mère, Radama II ouvre le pays à l'euro-péanisation et cède même une partie de Madagascar aux Français, selon les dispositions de la charte Lambert (2 mai 1863). Mais l'ouverture de l'île déplait au sein de la société malgache et peu de temps après l'accession au trône, l'opposition assassine le roi. L'assassinat de Radama II ouvre un jeu de dupes pour la prise de pouvoir, entre la reine Rasosherina (1814-1868) et les ministres Rainivoninahitriniony (1824-1868) et Rainilaiarivony (1828-1896). *Le Charivari* exploite la situation et transforme les difficultés politiques malgaches en un vaudeville bourgeois rocambolesque qui a pour élément perturbateur la résurrection de Radama II<sup>55</sup>. Malgré une couverture (non satirique) limitée

---

53. Cham, « Croquis », *Le Charivari*, 6 avril 1856 ; *Ibid* : « Nous allons avoir la guerre avec le Madagascar, faut modifier son tir. - Suffit, caporal, au lieu de viser dans le blanc, je vais tirer sur le noir ».

54. Cham, « Actualités - Une femme qui à de l'aplomb », *Le Charivari*, 17 avril 1856 : « La Reine de Madagascar, offrant le défi à ceux de Messieurs les militaires français qui voudront bien l'honorer de leur confiance!.... ».

55. Cham, « Croquis », *Le Charivari*, 13 décembre 1863 : « [vignette 5] Comment Radama n'est pas mort ? Majesté de grâce ! Un peu de cirage pour cacher votre émotion au peuple ! », « [vignette 6] Mais, monsieur Radama, puisque vous n'êtes pas mort, faites acte d'apparition ! Dans ce moment-ci... pas si bête ! J'attends que le jour de l'an soit passé », « [vignette 7] Mon mari Radama n'est pas mort ! Se serait-il caché chez vous ? - Impossible, majesté, le noir y est défendu » ; Cham, « Actualités », *Le Charivari*, 14 décembre 1863 : « Misérable ! Je vous avais dit d'envoyer Radama dans l'Autre Monde ! - Dam ! Ça n'est

au sein de *L'Illustration*, Cham, pour *Le Charivari*, maîtrise le sujet et rappelle parfois les dispositions territoriales en faveur de la France<sup>56</sup>. Avec une couverture éclatée et mineure, *Le Charivari* prend toutefois fait et cause pour l'expansion française.



FIGURE 3.2.16 – Cham, « Actualités - Une femme qui à de l'aplomb », *Le Charivari*, 17 avril 1856 : « La Reine de Madagascar, offrant le défi à ceux de Messieurs les militaires français qui voudront bien l'honorer de leur confiance !.... ».

Finalement, sous le Second Empire, *Le Charivari* va au-delà d'une simple attitude de soutien à la politique coloniale ou à l'effort de guerre. *Le Charivari* accompagne et complète de façon humoristique et belliciste la mise en images du phénomène que *L'Illustration* retranscrit de façon héroïque, humaniste ou encore civilisationnelle. Les arguments politiques, géopolitiques et colonialistes cèdent la place à l'humour militaire léger et à la rencontre comique avec les colonisés. La colonisation apparaît comme inoffensive et sans

pas de ma faute ! Paraît qu'il avait pris un billet aller et retour » ; Cham, « Croquis », *Le Charivari*, 27 décembre 1863, « [vignette 4] Majesté un peu de tenue – Que voulez-vous, on ne perd pas son mari tous les jours, sa résurrection n'était qu'une farce ».

56. Cham, « Actualités », *Le Charivari*, 24 juillet 1863 : « La reine de Madagascar violant la constitution » ; Cham, « Actualités », *Le Charivari*, 7 novembre 1863 : « La reine de Madagascar supplie son premier ministre de lui permettre un petit verre d'eau-de-vie en dépit de la constitution les forces commençant à lui manquer pour résister aux justes réclamations de la France ».

danger pour les uns et pour les autres. Derrière l'humour, on perçoit, non pas tellement la foi dans les expéditions, mais une assurance dans la marche des militaires. Or, la confiance tire parfois vers l'autoritarisme et l'illustré n'hésite à manier la menace, à l'exemple de la planche du 14 octobre 1865 : « - À Tunis - Vous devez vous rappeler l'histoire de l'ancien Dey d'Alger ? Eh bien ! entre Dey et Bey, il n'y a qu'une lettre de différence. À bon entendeur les frégates cuirassées salut ! »<sup>57</sup> [3.2.17].



FIGURE 3.2.17 – Cham, « Actualités », *Le Charivari*, 14 octobre 1865 : « À Tunis - Vous devez vous rappeler l'histoire de l'ancien Dey d'Alger ? Eh bien ! entre Dey et Bey, il n'y a qu'une lettre de différence. À bon entendeur les frégates cuirassées salut ! ».

### 3.3 Le Diogène

Avec la multiplication des titres illustrés sous le Second Empire, nous pouvons à présent observer d'autres regards satiriques, comme le *Diogène*. Malgré un tirage limité et une existence irrégulière, le titre développe un sous-genre de la presse satirique illustrée, car le *Diogène*, dont le titre complet est *Diogène – Portraits et biographies satiriques des hommes du dix-neuvième siècle*, tranche avec la ligne généraliste du *Charivari* et se spécialise dans le portrait-charge culturel :

57. Cham, « Actualités », *Le Charivari*, 14 octobre 1865.

Le cynique d'Athènes, armé de son implacable lanterne, parcourait l'Attique, en plein jour, sans pouvoir rencontrer un homme ; plus heureux que l'ancien, Diogène Moderne, dès son premier pas, se trouve en présence d'une personnalité virile devant laquelle plusieurs générations ont déjà passé en s'inclinant. Il dépose respectueusement son falot et s'incline – lui aussi – devant l'immortel chansonnier. Une fois d'ailleurs n'est pas coutume, et il ne manquera pas d'occasions de redresser son échine vis-à-vis des gloires et demi-gloires ruolzées qui encombrent le dix-neuvième siècle. Alors il mettra sous le nez de nos petits hommes la satirique lanterne ; il fera saillir sous leur jour vrai toutes ces physionomies grimaçantes et grimées ; il éclairera les côtés incertains de ces réputations bouffies ; il montrera les masques au doigt ; il ricanera hautement à la barbe des philosophes de canapé, des tribuns de boudoirs, des docteurs de lettres, de tous les blagueurs sérieux ou grotesque qui, sur le tréteau de la publicité, enflant la voix, faisant de grands gestes et turlupinant devant les foules, finissent par arracher un peu de renommée à la façon dont les Diafoirus des places publiques arrachent les dents. Il aura, comme Alceste,

... ces haines vigoureuses

Que doit donner le vice des âmes vertueuses.<sup>58</sup>

Le titre complet et l'éditorial d'ouverture exposent la nouveauté formelle du *Diogène* qui s'inscrit dans la tradition physiognomonique. Toutefois, le *Diogène* vise seulement les « gloires et demi-gloires » culturelles et n'abordent guère le monde politique.

Le premier numéro date du 10 août 1856. Amédée Rolland (1829-1868) et Charles Bataille (1831-1868) gèrent la salle de rédaction tandis qu'Émile Barras s'occupe de l'administration ; Étienne Carjat (1828-1906) pourvoit le journal en portrait-charge. Le *Diogène* réadapte la mise en pages du *Charivari* ; on retrouve donc quatre pages, format in-folio, avec le portrait-charge, en pleine page, en troisième page. L'abonnement annuel est de douze francs tandis que le coût unitaire, moyennement élevé, s'élève à vingt-cinq centimes. Par la suite, le journal fusionne avec la revue non illustrée d'Armand Sédixier *Le Triboulet*, spécialisé dans la critique et la satire culturelle : « Pour donner plus de valeur à notre partie biographique, nous avons acquis la propriété du *Diogène*, qui est définitivement réunie au *Triboulet*, et dont la spécialité sera continuée dans notre feuilleton tous les mercredis [...] »<sup>59</sup>. La fusion n'empêche pas le journal de disparaître le 13 mai 1857. Le 10 mars 1860, Eugène Varner relance le projet, en réimprimant au passage des planches antérieurement publiées. Claude Monet et Édouard Manet ont respectivement fourni une planche à l'illustré<sup>60</sup>. À partir de 1860, le journal abandonne la section illustrée et clôt la publication le 28 décembre 1862. Lors de l'été 1867, Henri Meyer (1844-1899) reprend le *Diogène* pour concurrencer *La Lune* (1865) de François Polo (1838-1874)<sup>61</sup>. Henri Meyer

58. Amédée Rolland, « J.-P. de Béranger », *Diogène*, 10 août 1856.

59. *Le Triboulet*, 2 mai 1856.

60. Claude Monet (1840-1926), « Louis Fortune Adolphe Laferrière », *Le Diogène*, 23 mars 1860 ; Édouard Manet (1832-1883), « Émile Ollivier », *Le Diogène*, 14 avril 1860.

61. Anonyme, « En Avant ! », *Le Diogène*, 16 novembre 1867 : « Lorsque nous avons fondé *Le Diogène*, mon ami Meyer et moi, il y a deux mois et demi, nous avions le ferme espoir de réussir en raison même des concurrences sérieuses déjà établies, parce que ce genre de publication éminemment français s'adresse à un grand nombre de lecteurs et que le point de comparaison devait être plutôt un sujet de vente qu'une cause d'insuccès. Qu'est-ce en effet qu'une dépense de 30 centimes par semaine pour les collectionneurs !

s'occupe de la partie artistique. Accompagné d'échos mondains, le portrait-charge remonte en page une, à l'instar de *La Lune*. Là encore, l'entreprise se termine rapidement, le 16 février 1868, mais cette fois-ci de manière définitive.

Pour l'enquête, nous avons choisi de parcourir uniformément les *Diogène* (1856-1868). Si les *Diogène* possèdent bien des administrations distinctes, Carjat imprime toutefois son style lors des évolutions successives. Elizabeth Fallaize présente Carjat à mi-chemin entre le « cartoonist and photographer »<sup>62</sup>. Un article du *Phocéen*, paru le 2 mai 1857, pointe les caractéristiques de l'artiste :

La manière de ce jeune émule de Daumier est originale, simple et magistrale ; son fusain, ferme et simple, sait donner aux physionomies qui posent devant lui, le cachet qui leur est propre. Tous, dans ses charges dénote une étude consciencieuse et approfondie des types qu'il défigure. Non seulement la tête de ses victimes est frappante de vérité, mais les moindres détails du costume sont observés religieusement, Carjat ne se contente pas d'une ressemblance banale et par à peu près ; non, votre pantalon, votre paletot, vos souliers même, ont une physionomie qui leur est propre et qui, à elle seule, vous ferait reconnaître entre mille. C'est ce qui faisait dire au *Figaro*, par l'organe de Bourdin, un de ses rédacteurs : « Carjat est le seul homme qui ai su faire la charge plastique et morale de son semblable »<sup>63</sup>.

En effet, comme les soulignent le *Phocéen* puis Elizabeth Fallaize, la manière de Carjat se caractérise par un sens aigu de l'observation des personnes portraiturées. Jusqu'à présent les personnalités coloniales se réduisent à Abd-el-Kader. Pour le *Diogène*, Carjat s'est-il penché sur le monde colonial et ses individus ?

D'un point vu thématique, le *Diogène* ne verse ni dans le politique ni dans l'actualité généraliste et se concentre exclusivement à l'illustration du monde culturel. Toutefois, avec la représentation du général d'Orgoni [Fig : 3.3.1]<sup>64</sup>, l'illustré déroge à la ligne éditoriale et aborde là la géopolitique et les zones d'influence françaises dans l'Asie du Sud-Est<sup>65</sup>. En effet, la progression des Britanniques dans cette région du globe inquiète les autorités birmanes qui, par l'entremise du général d'Orgoni, dépêchent en France une délégation afin de nouer des contacts diplomatiques<sup>66</sup>. Le *Diogène* saisit l'occasion et portraiture sur le vif le militaire. Le général est représenté en pied. La tête est hypertrophiée afin

---

Avec moins d'un sou par jour on peut avoir trois journaux illustrés, dont l'intérêt subsiste malgré le temps. Avec 10 centimes, on peut chaque semaine faire un choix dans la masse, et c'est vraiment s'assurer un moment de distraction à bon marché ».

62. Elizabeth FALLAIZE, *Étienne Carjat and « Le Boulevard » (1861-1863)*, Genève, Slatkine, 1987, pp. 44-54.

63. *Ibid.*, p. 47.

64. Étienne Carjat, « Général d'Orgoni », *Le Diogène*, 9 novembre 1856.

65. Georges TABOULET, « Les origines immédiates de l'intervention de la France en Indochine (1857-1858) » in *Revue d'histoire des colonies*, tome 41, n°144-145, troisième et quatrième trimestres 1954, pp. 279-302.

66. François BUIOZ, « Empire Birman », *Annuaire des deux mondes : histoire générale des divers états*, [t. 6], année 1855-1856, Paris, Bureau de la revue des deux mondes, 1856, pp. 891-892 : « [...] La cour d'Ava semble pressentir le sort qui la menace et cherche au-dehors les moyens de combattre l'influence britannique. En 1856, elle a résolu d'envoyer une ambassade à l'empereur des Français. Un ancien officier français, entré il y a quelques années au service des Birmans, n'a sans doute pas été étranger à cette résolution. M. d'Orgoni, aujourd'hui général birman, a accompagné en France l'ambassade de la cour d'Ava ».

de travailler aisément les traits faciaux. L'artiste porte une attention particulière, non seulement au visage, mais également à l'habillement. Carjat n'habille pas d'Orgoni d'un vulgaire vêtement d'inspiration plus ou moins asiatique ; le lecteur attentif reconnaît l'habit birman (longyi), reconnaissable au sarong noué autour de la taille ainsi que la veste sans col ; de même, le « *guang buang* », le couvre-chef de d'Orgoni, est le turban birman traditionnel. Le militaire prend place au milieu d'une nature luxuriante où, parmi les hautes herbes et collines, de nombreuses ombrelles s'élèvent. Le portrait répond à une motivation référentielle et événementielle, mais l'artiste ne cède pas à la mode ou à la fantaisie orientale, car il réalise un travail recherché et sensible, conformément à ses habitudes. Il faut se rapporter à la notice biographique, de Charles Bataille, pour préciser la posture du journal sur l'homme et l'impérialisme :

[...] mais j'exige impérieusement que les esprits aventureux aillent chercher au dehors la pleine expansion de leurs instincts. Chez nous, je les observe et les redoute. Imaginez-les, en effet, lâchés dans nos sociétés régulièrement constituées avec leurs propensions à la domination, leur soif des richesses, les grands vices, en un mot, qui doublent leurs grandes qualités, et il ne s'agira plus de conquêtes, – il s'agira de coups de main.

Ah ! prenons bien garde !

Sinon faute de nous méfier, Vendredi, ce sera vous, Vendredi, ce sera moi. Et Robinson, devenu féroce pour conserver ses privilèges happés à la sourdine, bâtonnera d'importance les « bon nègres à li » si les « bons nègres à li » le troublent dans la plénitude de ses jouissances.<sup>67</sup>

Après une notice louangeuse sur l'homme et ses actions, Charles Bataille exprime cependant son scepticisme et son inquiétude face aux hommes des conquêtes. L'auteur redoute en effet l'émergence de la violence issue des expansions et la diffusion des instincts guerriers des militaires au sein de la société. Notons que l'argument de Bataille résonne, en quelque sorte, avec l'inquiétude concernant l'utilisation de l'armée d'Afrique – mater les révolutionnaires – lors de la chute de la Restauration. Seul portait lié à l'expansion territoriale, la représentation de d'Orgoni nuance la position pro-coloniale du *Charivari*. Le jugement de Bataille et la représentation de d'Orgoni restent toutefois à la marge dans la production générale du titre, et, malgré les changements administratifs successifs, le phénomène colonial n'engendre pas de portraits-charges. La ligne éditoriale et le processus de création de Carjat (sur le vif) expliquent vraisemblablement la marginalisation du thème. Quoi qu'il en soit, les *Diogène* ne récupèrent pas la colonisation sous le Second Empire et une unique référence ne permet pas de dégager une position ferme.

67. Charles Bataille, « Général d'Orgoni », *Le Diogène*, 9 novembre 1856.





FIGURE 3.3.1 – Étienne Carjat, « Général d'Orgoni », *Le Diogène*, 9 novembre 1856.

Le Second Empire étend la présence française en Afrique de l'Ouest, dans le Pacifique ou encore dans l'Asie du Sud-Est, tandis que le processus de peuplement se met en place en Algérie. Le phénomène colonial sous Napoléon III reste toutefois hétérogène et irrégulier. De son côté, *L'Illustration* commente l'actualité coloniale de manière épisodique. L'illustré couvre longuement les événements militaires en Algérie ou au Mexique ainsi que le processus de mise en valeur des terres conquises. Mais le journal survole les avancées privées ou militaires dans des régions médiatiquement faibles, comme le Pacifique. La couverture des événements coloniaux a-t-elle pâti de l'insuffisance des moyens de communication et du contexte législatif répressif de la presse ? Nous le pensons pas. Malgré la distance, le Mexique bénéficie d'une bonne attention alors que la couverture de Madagascar – qui profite des télécommunications anglaises<sup>68</sup> – reste modeste. À l'exception des combats militaires, qui jouissent d'un statut privilégié, il y a de la part de la salle de rédaction une volonté, probable, de mettre en avant les réalisations françaises au détriment des avancées et des aventures incertaines. Du point de vue de la mise en images, *L'Illustration* se concentre et perpétue la figure des soldats héroïques.

La presse satirique n'est pas en reste et complète l'illustration des épisodes militaires par une perspective goguenarde et triomphale. Là encore, les avancées privées ou les

68. Catherine BERTHO-LAVENIR, Alain KYBERD, *L'État et les télécommunications en France et à l'étranger, 1837-1987*, (actes du colloque organisé à Paris les 3 et 4 novembre 1987, EHESS, Université René Descartes - Paris V), Genève, Librairie Droz, 1991.

explorations, comme en Cochinchine, restent à la marge. La particularité de l'iconographie coloniale satirique sous le Second Empire réside dans l'affranchissement de la satire à l'actualité militaire. Sous la Restauration, la Monarchie de Juillet puis la II<sup>e</sup> République, la satire coloniale reste liée à la pacification et aux sorts des soldats engagés. Or, sous le Second Empire, les signes de l'iconographie coloniale, comme les troupes indigènes ou le peuplement, se répandent de-ci de-là, selon des préoccupations et des intérêts divers. La presse satirique privilégiant la caricature culturelle, les salles de rédaction et les artistes récupèrent et réadaptent les figures associées à la colonisation à la caricature mondaine ; cette situation n'empêche pas d'avancer des thèses colonialistes. On relève l'installation et la confirmation de certains thèmes et de présupposés entourant la caricature coloniale, avec, au premier rang, la sauvagerie. Finalement, la caricature coloniale impériale affiche un net soutien à l'expansion coloniale.



## **Chapitre 4**

# **L'expansion coloniale triomphante sous le feu de la presse satirique**

Les crises des années 1870 et 1871 se succèdent à grand rythme et agitent fortement les médias. La guerre franco-prussienne (juillet 1870 à janvier 1871), le Traité de Francfort (10 mai 1871), la Commune (mars à mai 1871) puis la Semaine sanglante (21-28 mai 1871) occupent entièrement l'attention des journaux qui, lorsque les événements ne mettent pas un terme aux publications, affrontent une législation répressive. En effet, malgré les libertés obtenues sous l'Empire parlementaire et lors du gouvernement de Défense nationale<sup>1</sup>, l'Assemblée nationale de février 1871 renonce progressivement aux libertés accordées et impose des restrictions et des contrôles denses : le cautionnement (6 juillet 1871) et la suspension administrative sont rétablis ; l'état de siège, qui implique le plein pouvoir aux généraux, est maintenu pour les villes de Paris, Lyon et Marseille, jusqu'en 1876. Entre 1870 et 1880, la presse subit pas moins de 2 000 condamnations<sup>2</sup>. Mais la montée en puissance des républicains et la démission de Mac-Mahon (30 janvier 1879) inaugurent une révision de la législation en matière de presse dont la fameuse loi de 1881 amorce un régime tolérant. En reprenant le droit britannique, couplé à la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen, la loi de 1881 établit en effet une législation libérale qui met fin à la répression administrative et économique puis garantit la liberté d'expression.

Après maintes dissensions politiques, qui mettent aux prises les différents partis, les élections de Jules Grévy (1807-1891) à la présidence de la République (1879) et de Louis Martel (1813-1892) à la présidence de l'Assemblée (1879) ouvrent une période de stabilité politique. Concernant la colonisation, les républicains lancent alors une politique expansionniste cohérente qui s'appuie sur les expériences des régimes précédents ainsi que sur les initiatives des gouvernements Dufaure (1876-1877) et Waddington (1879). Lors de la décennie 1870-1880, les autorités stimulent les réseaux actifs (Afrique du Nord, Afrique, Asie du Sud-Est, Océanie, Pacifique) et tentent de développer le domaine colonial pour des raisons économiques, géopolitiques, culturelles ou encore religieuses. Les entreprises expansionnistes rencontrent des échos favorables dans les milieux d'affaires et scientifiques qui portent, indépendamment ou en collaboration avec les autorités, le phénomène<sup>3</sup>. Après une période de développement plus ou moins officiel, lors du deuil national, la politique expansionniste se révèle pleinement sous la III<sup>e</sup> République avec comme point de départ la conquête de la Tunisie.

---

1. Gilles FEYEL, *La presse en France des origines à 1944 : histoire politique et matérielle*, Paris, Ellipses, 2007, p. 81 : « Surtout, la loi du 11 mai 1868 libère presque totalement la presse. L'autorisation préalable étant supprimée, on revient au régime de la simple déclaration. Le système des avertissements disparaît. Le timbre est abaissé à 5 centimes pour Paris, 2 centimes pour les départements. Le gouvernement maintient cependant le cautionnement et le tribunal correctionnel pour les procès de presse. Libérée, la presse s'épanouit comme en 1848 ».

2. *Ibid.*, p. 82.

3. Dominique LEJEUNE, *Les sociétés de géographie en France et l'expansion coloniale au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1993.

## 4.1 Le deuil national 1870-1880

Lors de la décennie 1870-1880, la mise en images de la colonisation est : « fort peu nourri d'évènements concrets par l'actualité, le débat s'établit dans une optique prospective où il apparaît que les partisans de l'action coloniale gagnent progressivement du terrain. Il n'est pas douteux, par ailleurs, que ce débat ne touche que quelques cercles relativement restreints : hommes d'affaires, hommes politiques, intellectuels, universitaires, hauts fonctionnaires. Quant à l'opinion au sens large, il n'est possible que d'avancer quelques appréciations »<sup>4</sup>. Quelles sont justement les « quelques appréciations » de la presse satirique ? Avant de détailler l'iconographie satirique, revenons sur la production sérieuse de *L'Illustration*.



FIGURE 4.1.1 – Anonyme, « Prisonniers français dans les baraquements de Francfort », *L'Illustration*, 29 avril 1871.

Pendant la guerre franco-prussienne, *L'Illustration* maintient la publication, en rognant par-ci par-là, et se consacre entièrement à l'illustration des évènements militaires. Les soldats indigènes ne sont pas oubliés et ils apparaissent sur quelques planches, comme une esquisse, finement travaillée au fusain, présentant le retour de Sedan<sup>5</sup>. Ces (rares) gravures exploitent une veine documentaire et on ne note ni un traitement imagé particulier ni un discours caractéristique sur les troupes. Par exemple, lorsque le journal publie une représentation sur l'enfermement des soldats, à Francfort, la planche mêle sans hiérarchie les soldats nationaux et les soldats indigènes<sup>6</sup> [Fig : 4.1.1].

4. Jacques THOBIE, Gilbert MEYNIER, *Histoire de la France coloniale. II, L'apogée (1871-1931)*, Paris, Pocket, Agora, 1996, p. 15.

5. Anonyme, « Turcos - Retour de Sedan », *L'Illustration*, 24 septembre 1870.

6. Anonyme, « Prisonniers français dans les baraquements de Francfort », *L'Illustration*, 29 avril 1871.

La couverture de la Commune se substitue rapidement aux images sur les conséquences de la capitulation. Au même moment, en lien avec la défaite lors de la guerre franco-prussienne et l'instabilité politique antérieure, l'Algérie se soulève contre l'occupant, avec, entre autres, à sa tête la famille Mokrani<sup>7</sup>. *L'Illustration*, pour l'occasion, adopte un ton extrêmement belliqueux : « Plus d'armes, plus d'insurrection »<sup>8</sup>. Néanmoins, l'iconographie ne poursuit pas l'agressivité des articles et elle propose une couverture didactique des événements, dans la ligne pédagogique de l'illustré. Les différents protagonistes indigènes et métropolitains sont portraiturés ; la représentation des acteurs s'insère dans un atlas de vues sur la Kabylie, foyer important de la révolte ; tandis que les épisodes militaires, comme l'attaque du Fort-National (8 août 1871) ou la réédition de la tribu de Zouma (9 septembre 1871), complètent une imagerie sur la faune et de la flore<sup>9</sup>. Les images formalisent, certes une vision engagée à l'égard du conflit, mais le maintien d'une ligne pédagogique montre une volonté d'investigation sur le soulèvement. Après l'insurrection de l'Algérie, *L'Illustration* revient parcimonieusement sur la vie aux colonies<sup>10</sup>. Les catastrophes naturelles en Algérie sont illustrées<sup>11</sup> ; de même, le baigne néo-calédonien intéresse à plusieurs reprises l'illustré qui le présente comme une solution aux troubles de la société : « Je persiste donc à saluer la Nouvelle-Calédonie comme une seconde patrie pour les insurgés que la société française, forte de ses droits, rejette loin d'elle »<sup>12</sup>. Toutefois, la quantité modeste et le rythme fragmentaire dénotent une relégation du thème colonial au profit des événements intérieurs.

Durant la décennie 1870-1880, *L'Illustration* se passionne davantage pour les missions géographiques. Si toutes les missions géographiques ne peuvent ni se rattacher à l'expansion territoriale ni aux thèses coloniales, elles ont cependant soutenu le phénomène, directement et indirectement, comme le rappelle Henri Brunshwig : « Au lendemain de la conférence de Berlin, les gouvernements poursuivirent tous une politique d'expansion. Ils s'y livrèrent sans grand frais, puisqu'il suffisait de subventionner les expéditions des explorateurs qui proposaient des traités de protectorat aux tribus ou aux états indigènes »<sup>13</sup>. Entre août et septembre 1874, *L'Illustration* relate longuement la mission de Delaporte (1842-1925) au Cambodge<sup>14</sup> ; la mission est prolongée par celle du Docteur Harmand (1845-1921) sur le Mékong et en Cochinchine ; le Sénégal et le Sahara bénéficient également de reportages géographiques. Accompagnant les vues documentaires, l'icono-

---

7. Xavier YACONO, « Kabylie : L'insurrection de 1871 », *Encyclopédie berbère*, 26 / Judaïsme – Kabylie, Aix-en-Provence, Edisud, 2004, pp. 4022-4026.

8. Anonyme, « L'insurrection d'Algérie », *L'Illustration*, 17 juin 1871.

9. Anonyme, « Vie en Algérie », *L'Illustration*, 30 mai 1874.

10. Anonyme, « Vie en Algérie », *L'Illustration*, 30 mai 1874 / 6 juin 1874..

11. Anonyme, « La destruction des sauterelles en Algérie », *L'Illustration*, 5 avril 1873 / 19 avril 1873.

12. Anonyme, « La Nouvelle-Calédonie », *L'Illustration*, 22 juillet 1871.

13. Henri BRUNSHWIG, *Mythes et réalités de l'impérialisme colonial français : 1871-1914*, Paris, A. Colin, 1960, p. 103. Cf. Pierre SINGARAVÉLOU (dir.), *L'empire des géographes. Géographie, exploration et colonisation XIXe-XXe siècle*, Paris, Belin, 2008.

14. Anonyme, « La mission française aux ruines cambodgiennes, dirigée par M. Delaport, Lieutenant de Vaisseau », *L'Illustration*, 28 août 1874 : « Transport sur le torrent de Pracan des sculptures rapportées en France ».

graphie des expéditions se caractérise par deux éléments : 1) à l'exemple du portrait en médaillon commémoratif de Livingstone (1813-1873) [Fig : 4.1.3], *L'Illustration* articule l'iconographie géographique autour d'une figure solaire ; 2) la mise en images des voyages géographiques se concentre sur les péripéties aventureuses. Lors de l'expédition du docteur Delaporte, au Cambodge, pour ramener en France les sculptures Khmères [Fig : 4.1.4], *L'Illustration* représente principalement les obstacles où, par exemple, sur une planche [Fig : 4.1.2], la descente d'un torrent et la présence de crocodiles soulignent les dangers et l'aventure. Précisons que les sociétés extra-européennes sont représentées sous le mode documentaire<sup>15</sup>. Entre 1870-1880, l'iconographie de *L'Illustration* se déleste, pour un temps, de connotations militaires et coloniales et donne davantage dans l'aventure documentaire.

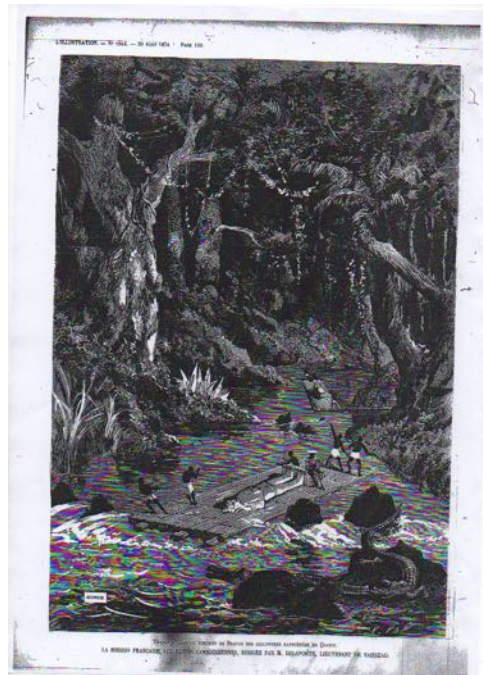


FIGURE 4.1.2 – Anonyme, « La mission française aux ruines cambodgiennes, dirigée par M. Delaporte, Lieutenant de Vaisseau », *L'Illustration*, 28 août 1874 : « Transport sur le torrent de de Pracan des sculptures rapportées en France ».

15. Anonyme, « L'expédition du lieutenant L. Cameron dans l'Afrique centrale », *L'Illustration*, 22 avril 1876 : « Pendant la plus grande partie de ce voyage, Cameron a eu à lutter contre des difficultés sans cesse renaissantes. Inquiété, rançonné et même attaqué par les naturels, il ne permit jamais à ses hommes de tirer un coup de feu avant d'avoir épuisé tous les moyens de conciliation. Dans quelques contrées il dut payer le tribut. Mais, en général, les populations rencontrées se montraient assez douces de mœurs et assez tolérantes pour les voyageurs. [...] En outre, ces pays sont habités par des peuplades souvent industrieuses et commerçantes, qui possèdent des marchés, des embryons de routes et même ce que nous appelons des travaux d'art pour le passage des rivières ».





FIGURE 4.1.3 – Anonyme, « Livingstone », *L'Illustration*, 7 février 1874.

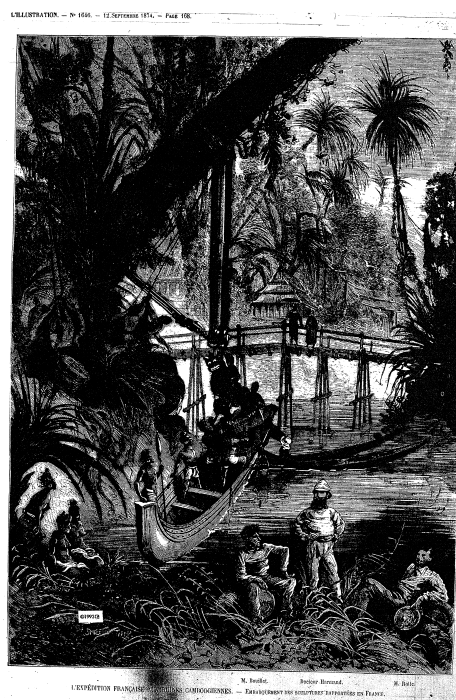


FIGURE 4.1.4 – Anonyme, « L'expédition française aux ruines cambodgiennes », *L'Illustration*, 12 septembre 1874 : « Embarquement des sculptures rapportées en France – M. Bouillet. Docteur Harmand. M. Ratte ».

Ainsi, chaque semaine, les lecteurs de *L'Illustration* découvrent les avancées françaises dans le domaine colonial, géographique et diplomatique. Quantitativement, *L'Illustration* privilégie cependant une iconographie du recueillement et de la reconstruction nationale<sup>16</sup>.

16. Paul-Alexandre Protais (1825-1890), « Metz 28 octobre 1870 », *L'Illustration*, 3 décembre 1877.

La production caricaturale du journal, réduite à la « Revue comique du mois » de Bertall, exclut totalement le sujet colonial et se concentre sur les mondanités et l'actualité artistique. Quelques gravures attaquent bien Napoléon III et l'Allemagne, mais la production reste centrée sur les mœurs de la bourgeoisie parisienne. Les missions géographiques et la vie aux colonies ne suscitent l'intérêt ni de la production satirique de *L'Illustration* ni des autres journaux satiriques, qui durant la décennie 1870-1880, fleurissent pourtant dans les kiosques.

#### 4.1.1 *Le Grelot*

Sous le Second Empire, la presse satirique se multiplie. Auparavant, le *Diogène* ouvrit l'analyse de la satire coloniale à d'autres regards. Continuons et incorporons, au fur et à mesure de l'étude, des titres représentatifs de la pluralité de la presse satirique. Pour la décennie 1870-1880, *Le Grelot*, *La Lune Rousse*, *Le Don Quichotte* et *Le Monde parisien* complètent notre corpus. Commençons par ordre chronologique avec *Le Grelot* :

[...] Allons, cela ne peut durer ainsi. *Le Grelot* est un journal politique, cautionné, dévoué à la forme républicaine modérée, grand ami de l'ordre, de la famille, de la morale, de la société; il est vraiment inique de voir qu'il suffit du caprice ou de la mauvaise humeur d'un employé pour lui imposer le silence alors qu'il y a tant de choses à dire! Et voilà pourtant où nous en sommes. On me défend, non pas d'attaquer, mais de critiquer par le crayon : M. Thiers, les ministres, les représentants du pays, l'ex-empereur, les auteurs sifflés, l'empereur Guillaume, Bismarck, les caporaux prussiens. Aucune espèce de suite dans ces interdictions. Le bon plaisir! On défend aujourd'hui ce que l'on autorisait il y a huit jours : peut-être autorisera-t-on demain ce qu'on défend aujourd'hui. Une seule scène nous est permise jusqu'à nouvel ordre. Nous avons le droit de montrer les prétendants en train de guetter la chute de la République, de mettre en scène à toutes les sauces, de la tourner en tous sens, pourvu que Napoléon ne soit pas trop laid, ni M. de Chambord trop gras, ni le comte de Paris trop maigre. Hors de là, point de salut!<sup>17</sup>

*Le Grelot* apparaît le 9 avril 1871 et se présente d'emblée comme une feuille satirique républicaine « modérée ». L'éditorial d'ouverture rappelle le contexte répressif qui marque les premières années de la IIIe République. Bertall dessine le bandeau de titre qui met en scène un bouffon âgé en équilibre précaire sur un grelot, agité par deux mains de part et d'autre d'un filin. Le fondateur est Jules Amédée Madre, spécialiste de l'édition illustrée<sup>18</sup>, tandis qu'Arnold Mortier occupe le poste de rédacteur en chef. La mise en pages reprend la formule de *L'Éclipse* et de *La Lune* de François Polo : l'hebdomadaire se déploie sur quatre pages, in-folio, avec une seule planche coloriée en première page. Les commentaires et les échos de la semaine, les nouvelles, l'actualité financière et la publicité remplissent les colonnes de l'illustré. Avec un prix unitaire de 10 centimes, *Le Grelot* se présente comme abordable et malgré des fluctuations tarifaires au cours de son existence,

17. Arnold Mortier (1843-1885), « Les dessins et la censure », *Le Grelot*, 10 mars 1872.

18. Il édita plusieurs journaux satiriques comme *Le Frondeur* ou *Les Contemporains*, et également la Bibliothèque des merveilles d'Édouard Charton.

le coût reste accessible. À partir de 1903, plusieurs expériences éditoriales sont tentées pour vraisemblablement relancer les ventes. Le déclin se confirme, car à partir de 1905, l'illustré paraît de façon irrégulière. En 1907, sans mentions particulières, le journal clôt définitivement la publication.

Entre 1871 et 1907, *Le Grelot* représente la satire républicaine, portée principalement par trois artistes : Alfred le Petit (1841-1909), Édouard Pépin (1842-1927) et Gravelle (1855-1920). L'équipe artistique compte également Bertall, Flock ou encore Darjou. Les artistes privilégient l'actualité politique nationale. Lors de la première décennie d'existence, *Le Grelot* tance régulièrement les communards ainsi que les conservateurs. Après 1880, le journal attaque les opposants à la IIIe République, comme le général Boulanger<sup>19</sup>. L'illustré n'épargne pas les scandales politico-financiers républicains, à l'exemple des « chéquards » de Panama<sup>20</sup>. Dès l'origine, un courant laïc (ou anticlérical) est régulièrement actualisé au sein de l'illustré<sup>21</sup>. En politique étrangère, à l'instar des confrères satiriques, *Le Grelot* endosse les vertus nationalistes et attaque en retours l'Allemagne<sup>22</sup>, l'Angleterre et l'Italie. Toutefois, l'illustration géopolitique émerge véritablement lors des conquêtes coloniales, à partir des années 1880. L'actualité culturelle est présente, mais elle reste largement éparse ; elle apparaît surtout avec Zola (1840-1902) et les images affichent une ligne conservatrice<sup>23</sup>.

Lors de la période de recueillement, *Le Grelot* ne caricature pas l'actualité coloniale. Rien ne transparaît des expéditions dans l'Asie du Sud-Est, et, plus étonnant, la révolte en Algérie n'est guère illustrée. Entre 1870-1880, seules trois planches abordent la colonisation. Le 26 janvier 1879, Pépin caricature le baigneur néo-calédonien pour, non pas dénoncer l'île-prison, mais aborder la politique d'amnistie des prisonniers politiques nationaux. Assis sur un sol rocailleux, jonché d'ossements et de crânes humains, un homme décharné, aux dents acérées, quasi nu, lance à un bateau : « Trop tard !... Ils sont tous mangés » [Fig : 4.1.5]. Sur l'une des voiles de l'embarcation, Pépin inscrit « Amnistie partielle – large mesure » ; sur le sol, l'artiste grave « Calédonie ». Ainsi, Pépin assimile le baigneur français à une pratique anthropophagique. La représentation n'utilise pas les déformations langagières, vues avec les troupes indigènes, et la légende oriente bien la charge contre les autorités. L'image de l'anthropophage résonne toutefois avec l'idée de

---

19. Édouard Pépin, « César Boulanger sur les bords du Rubicon », *Le Grelot*, 15 avril 1888 ; É. Pépin, « Il est parti », *Le Grelot*, 16 septembre 1888 ; É. Pépin, « La Boulangiade », *Le Grelot*, 27 janvier 1889 ; É. Pépin, « Le Général Fisch-Ton-Kan », *Le Grelot*, 14 avril 1889 ; É. Pépin, « Ainsi finit la comédie - L'enterrement de Boulanger », *Le Grelot*, 13 octobre 1889.

20. Édouard Pépin, « Le plus habile batoniste-escamoteur que l'on ait vu depuis le célèbre Vivier [Gustave Eiffel] », *Le Grelot*, 22 janvier 1893 ; É. Pépin, « Profession de foi d'un chéquard », *Le Grelot*, 22 décembre 1895 : « Tant qu'il y aura des électeurs comme vous, les députés comme moi boulotteront ».

21. Édouard Pépin, « L'école congréganiste », *Le Grelot*, 14 avril 1878 ; É. Pépin, « La liberté éclairant le monde », *Le Grelot*, 28 juillet 1878 ; É. Pépin, « Le dernier miracle de Lourdes », *Le Grelot*, 22 septembre 1878 ; Hix, « Emile Zola au Figaro », *Le Grelot*, 16 janvier 1881 ; É. Pépin, « Nouveau Boulanger [Cardinal Lavignerie] », *Le Grelot*, 23 novembre 1890.

22. Bertall, « Déménageur [Guillaume Ier] », *Le Grelot*, 2 juillet 1871.

23. Édouard Pépin, « Ou l'art de se faire 3000 livres de rente en démoralisant ses concitoyens », *Le Grelot*, 1 juillet 1877.

sauvagerie associée au monde colonial, mais il s'agit là d'une figure nouvelle, appelée à connaître une reprise phénoménale.

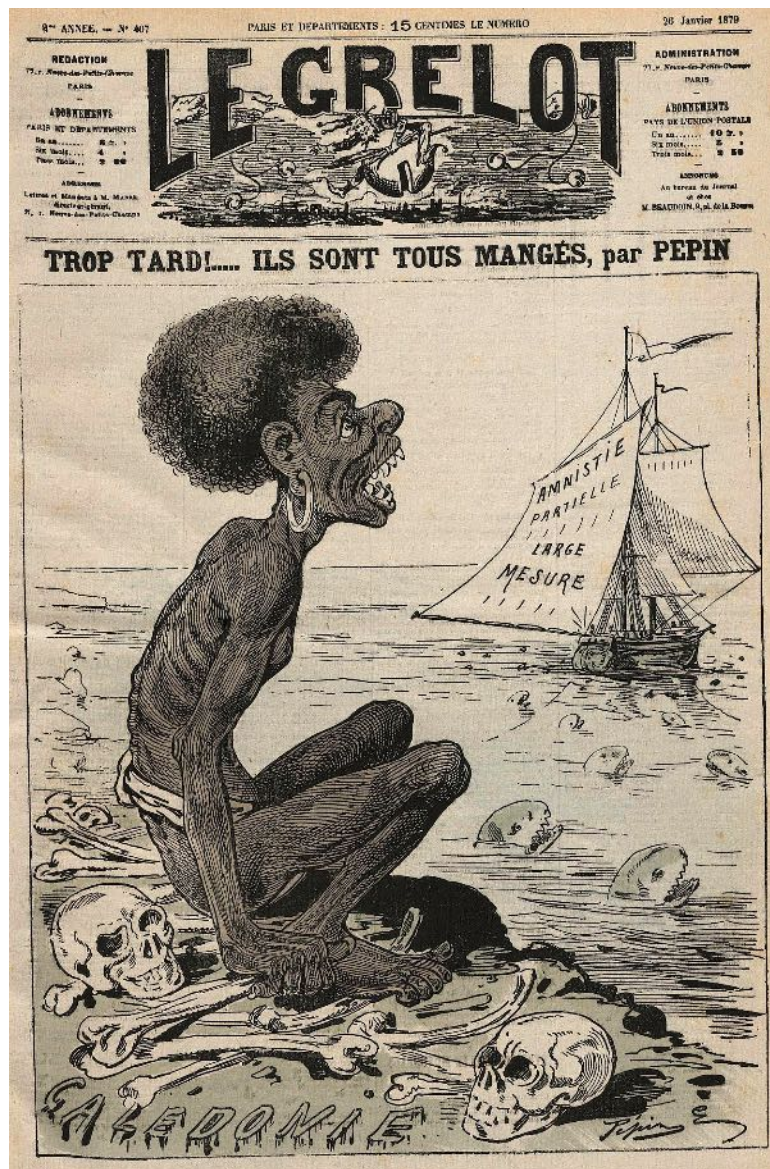


FIGURE 4.1.5 – Édouard Pépin, « Trop tard!... Ils sont tous mangés », *Le Grelot*, 26 janvier 1879.

Le relatif désintéret du journal à l'égard de la colonisation trouve, semble-t-il, diverses explications. Le recueillement et la difficile naissance de la IIIe République, sous les ordres de Mac Mahon (1808-1893) puis du Duc de Broglie (1821-1901), orientent la production sur l'actualité intérieure; l'absence de combats lors des missions géographiques retient aussi la verve satirique. La non-prise en compte de l'Algérie apparaît là problématique. Malgré la couverture illustrée de *L'Illustration*, *Le Grelot* et les autres titres satiriques

sélectionnés pour le corpus n'abordent pas le soulèvement de la Kabylie. La censure n'apparaît pas comme un argument crédible, car, depuis la prise de l'Algérie, la presse satirique se place du côté des militaires et de la politique expansionniste. De plus, l'un des facteurs ayant favorisé la révolte de 1871 est le remplacement des militaires par un gouvernement civil républicain<sup>24</sup> ; la ligne idéologique républicaine est réitérée tout au long de l'existence du titre et il apparaît difficilement concevable que *Le Grelot* renie, même pour un temps, son identité. Vraisemblablement, *Le Grelot* et la presse satirique se trouvent face à une situation insoluble – d'un point de vue satirique. Ne pouvant soutenir aucune des entités en présence (indigènes, militaires, républicains), sans trahir leurs préceptes idéologiques respectifs, les titres s'abstiennent de couvrir le conflit et se concentrent sur la reconstruction de la nation.

Les deux dernières planches liées, indirectement, à l'histoire coloniale abordent l'engagement et la fin tragique de Louis-Napoléon Bonaparte (1856-1879) dans les troupes coloniales anglaises, lors de la conquête de l'Afrique du Sud. *La Lune Rousse* traite également ce sujet.

#### 4.1.2 *La Lune Rousse*

Malgré une diffusion relativement courte (1877-1879), *La Lune Rousse* pose une structure administrative particulière qui, dans la suite de l'histoire de la presse satirique illustrée, rencontre des émules. André Gill (1840-1885) déroge au couple éditeur/collaborateur, pour s'arroger entièrement le fonctionnement administratif et la partie artistique. En cumulant les fonctions, Gill dispose là d'un lieu d'expression peu ou prou souverain. Cette démarche répond à des insatisfactions professionnelles. Après avoir débuté en 1859 au *Journal amusant* de Philipon, puis un court passage au *Hanneton*, Gill devient le collaborateur principal de *La Lune* et de *L'Éclipse*. Dès 1868, Gill lance seul *Gill-Revue* (1868), puis *La Parodie* (1869-1879). Il tente par ailleurs de relancer *La Lune* en 1876 (un numéro). La parution de *La Lune Rousse* n'empêche pas Gill de publier *Les Hommes d'aujourd'hui* (1878) et *La Petite lune* (1878-1880). Gill tente une dernière feuille, *L'Esclave ivre* (1881),

---

24. Gilbert MEYNIER, Jacques THOBIE, *Histoire de la France coloniale II L'Apogée : 1871-1931*, Paris, A. Colin, 1996, p. 82 : « On aurait pu penser que les événements d'Algérie, relatifs à la liquidation par les colons du régime militaire, puis à la révolte de Kabylie et à sa répression, eussent entraîné d'importantes répercussions dans l'opinion éclairée et la classe politique métropolitaine : ces affaires ne sont pas minces et de nature à engager résolument l'avenir. Les résonances en sont plutôt modestes. C'est à la nouvelle des capitulations de Sedan et de Metz que les Européens avaient bruyamment manifesté en réclamant l'abolition du "régime du sabre", la suppression des Bureaux arabes et l'assimilation des trois départements algériens aux départements français. Les décrets d'octobre-décembre 1870 donnèrent dans l'ensemble satisfaction aux colons, en dépit du maintien d'un gouverneur général, civil désormais. La porte semblait désormais ouverte à l'application du programme des colons, lorsque éclate, le 15 mars, à l'appel de Mokrani, l'insurrection de Kabylie qui prendra bientôt l'allure d'un soulèvement populaire. L'engrenage de la répression justifie la nomination, par Thiers, le 29 mars 1871, du vice-amiral Gueydon comme gouverneur général de l'Algérie, tout en ménageant les susceptibilités "civiles" de la population. Assimilant les Kabyles aux insurgés de la Commune, Gueydon donna comme consigne : "Agir comme à Paris ; on juge et on désarme" ».

mais la folie le rattrape<sup>25</sup>.

Dans le premier numéro de *La Lune Rousse*, André Gill expose ses objectifs : « Lecteur, ce journal ne relève d'aucun parti, n'appartient à aucune coterie. Pour aucun de ses collaborateurs, il ne brigue de portefeuilles, ni sous-préfecture. Son ambition, la seule, est de rire au nez des sottises courantes et, par le rire, de nous consoler de l'injustice, de nous venger du mal. Ainsi soit-il ! »<sup>26</sup>. Avec l'article d'ouverture, Gill annonce une ligne humoristique. Jamais il ne respecta son programme. En effet, l'artiste insuffle à sa revue un esprit provocateur et belliqueux qui entraîne, en retour, des relations conflictuelles avec l'administration. Les condamnations n'ont pas entamé Gill, et, comme Philippon, il utilise *La Lune Rousse* comme une tribune politique :

Le dernier numéro de *La Lune Rousse*, représentant un corbeau coiffé d'un chapeau de jésuite, qui avalait des bébés vêtus de rouges et pondait des œufs d'où l'on voyait sortir de petits prêtres à la niaise figure, a été saisi par ordre de la préfecture de police. Nous sommes poursuivis pour avoir publié ce dessin, malgré le refus de la censure. A l'heure où paraîtra le présent numéro, nous aurons été jugés, en la personne de notre gérant, et condamné, cela va sans dire. On le voit : plus ça change, plus c'est la même chose. Comme sous l'Empire. Comme sous le Seize-Mai, la censure continue à subir l'influence cléricale. Ce qui était compréhensible sous des régimes cyniquement tyranniques devint fantastique sous un régime qui s'affirme républicain. [...]. Aussi cette affaire aura-t-elle surtout pour résultat d'infliger une leçon aux gouvernements qui, en dépit de leur étiquette libérale, conservent obstinément des fonctionnaires et des institutions despotiques.<sup>27</sup>

Dans l'article, la charge contre la censure politique rappelle la ligne démocratique de la revue ; de même, le dessin censuré atteste l'anticléricalisme de l'artiste qu'il réaffirme tout au long de sa vie<sup>28</sup>. *La Lune Rousse* apporte ainsi son soutien à différentes causes progressistes et libérales, comme la révolte des Canuts à Lyon<sup>29</sup>, le divorce ou encore à Zola<sup>30</sup>. Les positions tranchées de *La Lune Rousse* n'ont pas seulement déplu à l'administration. Un entrefilet renseigne sur les relations difficiles avec certains confrères satiriques : « Mercredi 16 courant, la 11e chambre de la police correctionnelle a condamné le gérant de *La Lune Rousse* à 200 francs d'amende pour publication d'un dessin non autorisé. À la même audience, *Le Triboulet* [feuille satirique monarchiste illustrée], comparaisait, avant nous pour un délit analogue. Son avocat, M. Oscar Falateuf, a prononcé, en guise de plaidoyer, un véritable réquisitoire contre *La Lune*. Nous nous souviendrons de cet acte de bonne confraternité »<sup>31</sup>. Avec une numérotation irrégulière, due aux condamnations et à deux numéros exceptionnels (l'un consacré à Thiers, l'autre à Gambetta), *La Lune*

25. Aude FAUVEL, « Puniton, dégénérescence ou malheur ? La folie d'André Gill (1840-1885) », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 26/27 | 2003, 277-304.

26. André Gill, « Lecteur », *La Lune Rousse*, 10 décembre 1876.

27. Anonyme, « Notre procès », *La Lune Rousse*, le 20 avril 1879.

28. Jean FRAPAT, *André Gill : 1840-1885*, Paris, Le Vieux Montmartre, 1993.

29. André Gill, « La croix-rousse - ce numéro est mis en vente au profit des ouvriers lyonnais », *La Lune Rousse*, 25 février 1877.

30. André Gill, « Alfred Naquet », *La Lune Rousse*, 25 mai 1878 ; A. Gill, « La naissance de Nana-Vénus », *La Lune Rousse*, 19 octobre 1879.

31. Anonyme, « Notre procès », *La Lune Rousse*, 27 avril 1879.

*Rousse* comptabilise au bout du compte cent soixante-quatre numéros, pour deux cent dix-neuf planches où l'illustration de l'actualité politique nationale règne quasiment sans partage. La dernière planche, datée du 19 décembre 1880, propose une charge mi-nostalgie mi-humour sur la censure : « Pauvre Anastasie, tu seras donc toujours la même ! »<sup>32</sup>.

*La Lune Rousse* est un hebdomadaire de format in-folio, composé de quatre pages. L'abonnement annuel est de 8 francs ; le prix unitaire facture 15 centimes, puis 10 centimes à partir du 15 juin 1879. La mise en pages, le titre ainsi que les thèmes développés s'inscrivent dans la lignée républicaine et anticléricale de *La Lune* et de *L'Éclipse*. Cependant, Gill teste plusieurs formules tout au long de l'histoire de l'illustré et atteste des interrogations sur la place de l'image<sup>33</sup>. Concernant le texte, Gill reste un mondain et instaure des chroniques culturelles régulières : « Libre gazette », « Les jolies actrices de Paris », « Cancans de partout », « Les planches », « Petite gazette ». Les chroniques sont assurées, entre autres, par Félix Regamey (1884-1907), Jean Richepin (1849-1926) ou Clovis Hugues (1851-1907).

Comme *Le Grelot*, André Gill reste distant à l'égard de l'actualité coloniale qui apparaît seulement sur trois gravures. Le 11 février 1877, en double page intérieure, Gill propose une galerie de portraits humoristiques « Les muses », avec le ministre de la Marine et des Colonies, Léon Martin Fourichon (1876-1877). Le portrait ne comporte aucun signe de l'expansion, si ce n'est la mention « ministre des colonies ». Toutefois, le journal publie là l'un des premiers portraits de l'autorité politique coloniale. Les deux autres planches abordent la colonisation de l'Afrique du Sud par les Britanniques. Précisé en introduction, le dépouillement exclut l'imagerie satirique des colonisations étrangères ; il s'agit dans la presque totalité des cas de réaffirmer des aversions et des préjugés antérieurs ; mais la mort de Louis-Napoléon, engagé dans les troupes britanniques, touche l'ensemble de la presse française qui couvre unanimement l'évènement de manière pathétique. En publiant le portrait-charge du lieutenant Carey (1847-1883), tourmenté par le fantôme de Napoléon III, Gill propose sa propre lecture (humoristique) du décès du fils de l'Empereur déchu<sup>34</sup> [Fig : 4.1.6]. Avec « L'ordre règne à Zuzuland », avec pour sous-titre, « Pif ! Paf ! All right ! ... encore un de civilisé !... »<sup>35</sup>, Gill attaque là directement l'action coloniale britannique, avec, en première page, la froide exécution d'un Zoulou, à demi nu, par un Tommy hilare [Fig : 4.1.7]. La seconde planche révèle-t-elle un certain anticolonialisme chez Gill ? L'arrêt du titre, avant la conquête de la Tunisie, laisse la question sans réponse.

---

32. André Gill, « Pauvre Anastasie, tu seras donc toujours la même ! », *La Lune Rousse*, 19 décembre 1880.

33. La planche lithographique coloriée est d'abord en une, accompagnée de petits dessins en noir et blanc, en pages intérieures. À partir du 18 février 1877, l'image s'installe sur une double page intérieure. Le 13 juin 1879, *La Petit Lune* et *La Lune Rousse* fusionnent et Gill restructure alors la mise en pages. La caricature retourne en première page tandis que la quatrième page est consacrée à de petits dessins de mœurs ou à des portraits-charges. Le journal comporte également de la publicité illustrée en fin de numéro. Les caricatures sont majoritairement des œuvres originales.

34. André Gill, « Le lieutenant Carey », *La Lune Rousse*, 31 août 1879.

35. André Gill, « L'ordre règne à Zululand », *La Lune Rousse*, 28 septembre 1879.



FIGURE 4.1.6 – André Gill, « Le lieutenant Carey », *La Lune Rousse*, 31 août 1879.



FIGURE 4.1.7 – André Gill, « L'ordre règne à Zululand », *La Lune Rousse*, 28 septembre 1879 : « Pif! Paf! All right! ... encore un de civilisé!... ».



### 4.1.3 Le Don Quichotte

À Paris, aux alentours des années 1880, on assiste à des évolutions éditoriales dans la presse satirique illustrée qui jusque là exploite essentiellement la matrice éditoriale de *La Lune* (quatre pages, une planche coloriée en première page). Mais on aurait tort de réduire l'activité satirique à Paris – malgré la centralisation de la presse française. En province, dans les grandes villes, des feuilles rencontrent du succès, à l'exemple du lyonnais *La Comédie politique* ou du bordelais *Le Don Quichotte*.

*Le Don Quichotte* perpétue la structure de *La Lune*, avec un certain succès entre 1874 et 1893. Charles Gilbert-Martin (1839-1905), homme de presse<sup>36</sup>, cumule les fonctions au sein de l'hebdomadaire : propriétaire, rédacteur en chef, journaliste et dessinateur exclusif. Le prix unitaire affiche 15 centimes tandis que l'abonnement annuel chiffre à 10 francs. Les bureaux se situent au 31 rue Delurbe à Bordeaux. Le 1er novembre 1887, *Le Don Quichotte* déménage toutefois au 142 rue Montmartre à Paris. Malgré le déménagement, l'intérêt du journal se situe bien dans le regard satirique provincial sur la colonisation. Dans le développement de l'expansion territoriale, les villes portuaires, comme Nantes, le Havre ou Marseille, ont pesé sur la conduite des opérations politiques et économiques. À Bordeaux, les maisons de commerce et les sociétés géographiques entretenaient des liens anciens avec l'Afrique subsaharienne<sup>37</sup>. Malgré la réalité centralisatrice de la France et des médias, l'iconographie (satirique et non satirique) issue des grandes villes ne doit pas être négligée – ne serait-ce que pour nuancer une vision parisienniste de l'imagerie coloniale.

D'un point de vue stylistique, Gilbert-Martin s'inscrit dans la manière d'André Gill. *Le Don Quichotte* abonde en portraits-charges fielleux et en allégories satiriques. Ardent républicain, Gilbert-Martin part en butte contre le bonapartisme, le royalisme, le boulangisme ou encore le cléricisme<sup>38</sup>. Les positions politiques de l'illustré provoquent de nombreux démêlés avec l'administration bordelaise<sup>39</sup>. À la différence du *Grelot*, *Le Don*

---

36. Il commença sa carrière au *Nain Jaune* et dans *Le Soleil*. Il lança également l'illustré satirique *Le Philosophe* (1867-1868).

37. Bordeaux fut un port négrier : Éric SAUGERA, *Bordeaux port négrier. XVIIIe-XIXe siècles. Chronologie, économie, idéologie*, Paris, Karthala, 1995. Les relations coloniales de Bordeaux aboutissent, entre autres, à l'érection d'un musée : Colette ZYTNIKI, « Mercure au Musée : L'exemple du musée colonial de Bordeaux » in *Outre-mers*, tome 94, n° 356-357, 2e semestre 2007, « La colonisation culturelle dans l'Empire français », pp. 111-123.

38. Charles Gilbert-Martin, « Échappe-lui, petit », *Le Don Quichotte*, 7 novembre 1879.

39. Les planches de juillet à novembre 1877 sont censurées et remplacées par du texte. Henri AVENEL, *Histoire de la presse française depuis 1789 jusqu'à nos jours*, Paris, France, E. Flammarion, 1900, p. 746-747 : « L'épisode le plus curieux est assurément celui des démêlés épiques de M. Gilbert-Martin et du préfet de la Gironde, M. Magnoncourt de Tracy. M. Gilbert-Martin publiait à Bordeaux une petite feuille satirique intitulée *Le Don Quichotte* [...]. Pour se venger de ces vexations, M. Gilbert-Martin imagina une singulière mystification. Lorsqu'il publiait sa feuille satirique, il en adressait un ballot à son correspondant à Paris, que le préfet s'empressait de faire saisir sous divers prétextes. Le 29 août 1877, il fit remettre dans la matinée à la gare de Bordeaux un colis, à l'adresse de ce correspondant, qui fut saisi comme les autres. Le papier d'emballage du colis était semblable à celui qui recouvrait habituellement les exemplaires du *Don Quichotte*, et la forme du paquet était la même. Mais, cette fois, le colis ne contenait pas de numéros du *Don Quichotte*; c'est ce qui résultait de la lettre adressée la veille par M. Gilbert-Martin à son correspondant de Paris : "L'affaire pour laquelle je vous écris n'a rien de commun avec *Le Don Quichotte*. Je viens simplement vous prier de rendre un service personnel. Je remettra demain matin, 29, au chemin de fer, un colis à votre adresse contenant neuf draps et un clysopompe. Le tout est

*Quichotte* prend la défense des communards. Grande originalité (unique ?) du *Don Quichotte*, les planches ne sont ni légendées ni commentées. Elles sont couplées à des articles, des pamphlets ou encore des chansons satiriques. Concernant la période 1870-1880, *Le Don Quichotte* axe la production satirique contre les régimes antérieurs successifs, dans une attitude rétrospective. Les références à la Poire sont multiples tandis que Napoléon III reste une cible récurrente. Pour l'iconographie coloniale, les avancées directes et indirectes des entreprises expansionnistes sont totalement absentes. L'attitude continentale de l'iconographie satirique du *Don Quichotte* rejoint *Le Grelot*, *La Lune Rousse* et *L'Illustration*.

Alors que les journaux satiriques se multiplient lors des années 1870-1880, la colonisation reste absente au sein des pages et des planches des illustrées satiriques. *Le Charivari* confirme l'abandon. Malgré le rythme quotidien de l'illustré, le sujet ne perce guère. Cham accorde quelques vignettes à l'actualité coloniale, notamment au député Adolphe Crémieux (1796-1800)<sup>40</sup>. De même, Stop publie un portrait-charge, dans l'héritage de Daumier, où Crémieux est travesti en Arabe rebelle<sup>41</sup>. Mais les images sont rares, éparses et empruntent le plus souvent le format de vignette. On note toutefois, lors de la période deuil, une des rares représentations sur la vie aux colonies : « Les élections aux colonies » : « - C'est drôle ! plus on a de ces boules noires, plus on est élu ! »<sup>42</sup>.

## 4.2 La presse satirique politique et l'hostilité coloniale

Entre 1870 et 1880, la presse satirique relègue les questions coloniales au profit de l'actualité intérieure qui reste marquée par les conséquences de la guerre franco-prussienne. Néanmoins, les lecteurs de *L'Illustration* peuvent suivre les avancées coloniales, malgré l'attiédissement de l'imagerie militaire au profit d'une iconographie de l'aventure géographique. Curieusement, le regain pour l'illustration militaire coloniale reprend avec la couverture de l'expansion britannique au Ghana (1874). Au milieu des années 1870, *L'Illustration* publie des gravures manichéennes simplistes, entre la « glorieuse » civilisation britannique [Fig : 4.2.2] et les « sauvages et sanguinaires » Ashantis<sup>43</sup>. Par exemple, sur une

---

destiné à une vieille femme qui se trouve à l'hospice de la Salpêtrière, Salle Sainte-Rosalie n°14. Je lui envoie les draps pour son utilité et le clysopompe pour son agrément. Cette pauvre femme ne sait que faire toute la journée ; elle sera bien aise de prendre quelques distractions... Je vous enverrai demain le ballot du *Don Quichotte*... ».

40. Cham, « Croquis », *Le Charivari*, 1 décembre 1872 : « [vignette 5] M. Crémieux, obligé de siéger à l'Algérienne ».

41. Stop, « Actualités », *Le Charivari*, 4 juillet 1873 : « Afin de mieux représenter les Arabes, M. Crémieux, député d'Alger, se décide à sacrifier son opulente chevelure ».

42. Cham, « Les élections aux colonies », *Le Charivari*, 6 octobre 1873 : « - C'est drôle ! plus on a de ces boules noires, plus on est élu ! » ; Cham, « Actualités », *Le Charivari*, 3 mars 1875 : « Loi sur le Sénat - il y aura un sénateur nommé par chaque colonie ».

43. Concernant la glorification de la civilisation anglaise Cf. Anonyme, « Un envoyé du roi koffi se suicidant après avoir vu les effets d'une mitrailleuse », *L'Illustration*, 4 avril 1874. Plusieurs articles et représentations peignent les Ashantis comme un peuple violent et cruel Cf. Anonyme, « L'expédition anglaise contre les Ashantis », *L'Illustration*, 14 mars 1874 : « [...] Le roi des Ashantis devait venir l'y rejoindre [à Koumassi] pour signer la paix mais il se ravisa, et sir Wolseley, voyant qu'il ne pouvait

planche, des crânes humains décorent une tente d'un chef Ashanti [Fig : 4.2.1]. L'orientation pro-britannique étonne et l'attitude reste unique, car dès la conquête de l'Afrique du Sud (1878-1879), *L'Illustration* amoindrit le soutien aux armées anglaises. En suivant l'armée Zoulou, à travers une imagerie documentaire, la revue illustre la marche des hommes, les batailles victorieuses ou encore les caractéristiques de l'armement des Zoulous<sup>44</sup>. Les textes et les images tentent une retranscription relativement neutre du conflit. Puis, la mise en images du soulèvement du Soudan (1881-1899), mené par Muhammad Ahmad bin Abd Allah dit le Mahdi (1844-1885)<sup>45</sup>, confirme le basculement de *L'Illustration* dans une imagerie partielle qui cesse tout soutien aux Britanniques et affiche une verve anglophobe. Le corpus imagé exclut les soldats anglais de la couverture des événements et glorifie les résistants soudanais de façon glorieuse et romantique<sup>46</sup>. La première page « Éclaireurs du Mahdi surveillant la vallée du Nil » représente, au centre de la composition, un éclaireur posté fièrement sur un rocher [Fig : 4.2.3]. En tension, la posture du corps, se prolongeant avec le fusil, dégage une force et une bravoure qui semblent se diriger contre un ennemi (Britannique) hors champ. Or, l'évolution progressive de *L'Illustration*, d'un soutien à l'expansion britannique à un rejet, s'explique par une réévaluation de la mise en images de l'expansion française. Avec l'essor des conquêtes républicaines, qui s'ouvre avec la conquête de la Tunisie, au début des années 1880, *L'Illustration* résonne et soutient par l'image les marches des armées françaises. La presse satirique a-t-elle répondu au temps des conquêtes républicaines ?

---

compter sur les promesses de ce roi fourbe, cruel, et défiant, et pressé de regagner la côte par l'approche de la première saison des pluies, donna l'ordre d'incendier la ville. "La destruction est complète, écrit-il à son gouvernement, et je crois que la diminution du prestige et de la puissance militaire des Ashantis sera telle que le royaume périra. Jamais peut-être un gouvernement si atroce n'avait existé. Leur capitale était un charnier ; leur religion une combinaison de cruauté et de mensonge". Le meurtre fait en effet partie essentielle des cérémonies religieuses des Ashantis, et c'est à flots que le sang humain y est versé, particulièrement aux fêtes du Yam et de l'Adaï. La foule du peuple rassemblée en ces occasions est excitée par la musique, les tambours et les trompettes du grand fétiche et par de larges distributions de rhum. Quand la furie sauvage de cette foule est au comble, on lui livre les victimes, et elle les massacre avec férocité qui dépasse celle de tous les animaux carnassiers connus ».

44. Anonyme, « L'expédition anglaise contre les Zoulous – Zoulous traversant une rivière », *L'Illustration*, 19 avril 1879 ; Anonyme, « Guerriers Zoulous marchant au combat », *L'Illustration*, 28 juin 1879 ; Anonyme, « Fer de la grande assagaïe, à moitié de sa grandeur », *L'Illustration*, 5 juillet 1879.

45. Basil DEARDEN (réal), *Khartoum*, Royaume-Uni, MGM, 1966, 134 minutes. Le film raconte le siège de Khartoum, durant la guerre entre les Mahdistes et les Britanniques, en 1885. Charlton Heston interprète Gordon Pacha tandis que Laurence Olivier joue le rôle du Mahdi.

46. Anonyme, « L'expédition au Soudan – La défaite du général Hicks : Bataille du 18 octobre », *L'Illustration*, 8 décembre 1883 ; Anonyme, « L'expédition anglaise au Soudan - Un épisode de la bataille d'El-Teb », *L'Illustration*, 15 mars 1884.

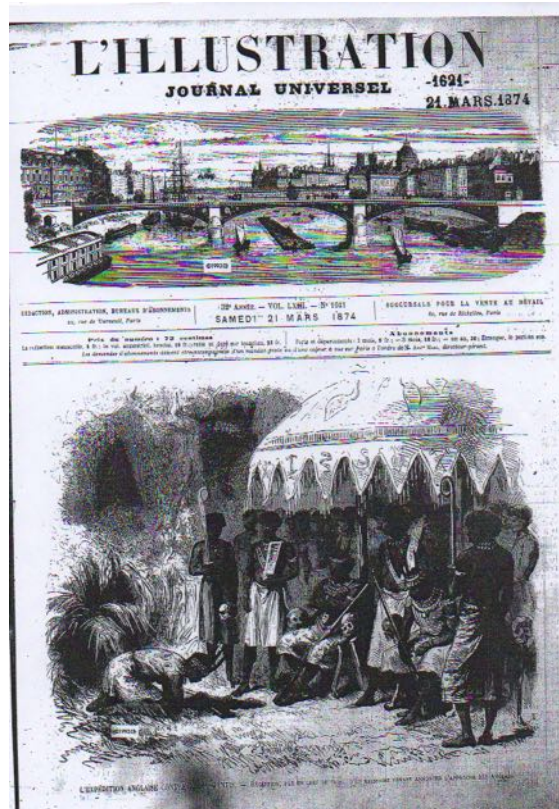


FIGURE 4.2.1 – Anonyme, « L'expédition anglaise contre les Ashantis », *L'Illustration*, 21 mars 1874 : « Réception, par un chef de tribu, d'un émissaire venant annoncer l'approche des anglais ».



FIGURE 4.2.2 – Anonyme, « Un envoyé du roi koffi se suicidant après avoir vu les effets d'une mitrailleuse », *L'Illustration*, 4 avril 1874.

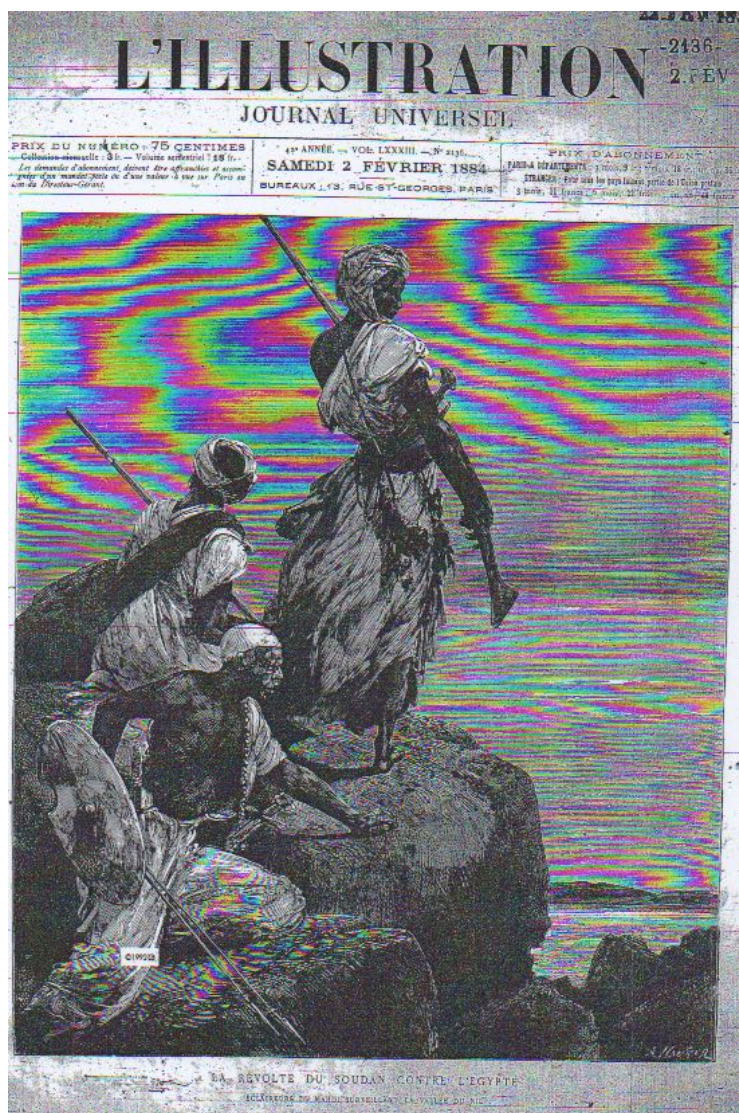


FIGURE 4.2.3 – Anonyme, « La révolte du Soudan contre l'Égypte – Éclaireurs du Mahdi surveillant la vallée du Nil », *L'Illustration*, 2 février 1884.

#### 4.2.1 La presse conservatrice

La conquête de la Tunisie inaugure le temps des conquêtes coloniales républicaines qui se prolonge avec le Tonkin. *L'Illustration* offre une représentation plurielle des conquêtes avec toutefois une attention particulière aux événements militaires. L'illustration des combats s'articule autour d'une opposition entre les « sauvages » belligérants, qu'ils soient Khroumirs ou Tonkinois, et les « courageux » soldats métropolitains<sup>47</sup> [Fig : 4.2.4]. À travers

47. Anonyme, « L'expédition du Tonkin : Attaque des forts de Hue, le 20 août - Prise des dunes par les troupes de débarquement de l'escadre », *L'Illustration*, 20 octobre 1883.

une mise en images glorieuses des soldats français, les images s'inscrivent dans l'effort de guerre. Néanmoins, la veine pédagogique ne cesse pas et les lecteurs sont informés sur les avancées des opérations<sup>48</sup>, les dispositions diplomatiques<sup>49</sup>, les acteurs nationaux et extra-nationaux<sup>50</sup> [Fig : 4.2.5] ou encore la configuration des territoires soumis<sup>51</sup>.



FIGURE 4.2.4 – Anonyme, « L'expédition du Tonkin : Attaque des forts de Hue, le 20 août », *L'Illustration*, 20 octobre 1883.

Les belligérants sont certes qualifiés et représentés en « ennemis », mais la qualification émerge en prologue, puis, au cours de la conquête, elle disparaît au profit d'une vision centrée sur les troupes françaises. *L'Illustration* développe les motivations, tantôt diplomatiques tantôt économiques, qui peuvent à l'occasion faire l'objet de critiques<sup>52</sup>. Contrairement à l'illustration de la guerre franco-prussienne, qui bouleverse l'illustré car la couverture des événements occupe totalement l'espace disponible, *L'Illustration* garde ses rubriques et habitudes pour les conquêtes républicaines. De plus, à la différence de la pacification de l'Algérie, le rythme de publication des images reste irrégulier. Pour l'Afrique du Nord, les conquêtes de la Tunisie et du Maroc engendrent une production forte tandis

48. Anonyme, « Au Dahomey - Débarquement de tirailleurs sénégalais à Kotonou : Le passage de la barre », *L'Illustration*, 2 août 1890.

49. Anonyme, « La question du Congo – Une séance de la conférence internationale de Berlin », *L'Illustration*, 13 décembre 1884.

50. Anonyme, « Le Prince Diaoulé Karamoko », *L'Illustration*, 21 août 1886.

51. Anonyme, « Le traité d'alliance entre la France et l'Empire d'Annam », *L'Illustration*, 12 juin 1875; Anonyme, « L'ambassadeur de Tombouctou », *L'Illustration*, 31 janvier 1885; Anonyme, « La France au Congo – M. Brazza remettant au roi Makoko le traité de protectorat, ratifié par le gouvernement français », *L'Illustration*, 23 janvier 1886.

52. L.R., « Annexion de Tahiti par la France », *L'Illustration*, 18 septembre 1880 : « Si nous devons nous réjouir de l'annexion de Tahiti, il ne faut pas que notre satisfaction nous en fasse exagérer l'importance. Avec Tatarabu qui y atteint elle n'offre qu'une superficie de 104 215 hectares, sur lesquels 25 000 hectares sont cultivables. Les autres 75 000 hectares sont en friche ou incultivables ».

que l'Afrique subsaharienne enclenche des images éparses et discontinues – l'éloignement géographique, qui entrave la circulation des informations, explique sans doute la disparité. L'illustré offre bien un corpus iconographique exhaustif sur la conquête, mais *L'Illustration* se désintéresse de la vie dans les colonies. Le titre adopte ainsi un discours militant et documentaire qui résonne avec la ligne générale de l'illustré.



FIGURE 4.2.5 – Anonyme, « Le Prince Diaoulé Karamoko », *L'Illustration*, 21 août 1886.

Depuis les années 1870, les titres satiriques fleurissent et diversifient un marché qui apparaît dorénavant identifiable, grâce à l'apparition de sous-genres et de sous-catégories. L'augmentation du lectorat, les progrès techniques et la législation tolérante de 1881 élargissent l'accessibilité et la diffusion du genre. Pour la III<sup>e</sup> République, notre corpus regroupe *Le Charivari*, *Le Grelot*, *Le Don Quichotte* et *L'Illustration*. Nous incorporons par étapes successives la presse satirique conservatrice, militaire, mondaine, royaliste, grivoise et coloniale. Débutons par la presse politique, avec le conservateur *Le Monde parisien*.

À l'origine, la vignette-titre du *Monde parisien*, d'Henry Somm (1844-1907), qui occupe plus d'un tiers de la première page, annonce des visées mondaines, par le biais de divers signes associés à la haute société (masque de bal, bouteille de champagne, femme élégamment vêtue). La vignette-titre ainsi que le sous-titre, « journal high-life, » confirment

le genre mondain du *Monde parisien*. Avec la déclinaison des titres satiriques illustrés, on voit ici tout l'intérêt commercial à afficher et à répondre explicitement aux attentes. Cependant, avec la prise de pouvoir des républicains, *Le Monde parisien* réoriente la ligne et se revendique alors comme une feuille politique conservatrice – là réside son intérêt : « À nos lecteurs, des considérations purement politiques nous obligent à quitter la direction du *Monde parisien*. Mais s'il passe en d'autres mains, le journal n'en continuera pas moins à soutenir vaillamment par la plume et le crayon la cause conservatrice. Depuis qu'il est devenu politique, *Le Monde parisien* n'a jamais cessé une semaine de courir sus à la République ; il ne désertera pas le combat »<sup>53</sup>.

Charles Nicoullaud (1854-1925) lance *Le Monde parisien* le 28 décembre 1878. En début de publication, l'hebdomadaire compte huit pages ; mais la pagination augmente rapidement à douze pages. De format in-folio, le prix oscille entre 30 et 50 centimes le numéro, pour un abonnement annuel de 18 francs. Le prix unitaire se révèle plus onéreux que les titres précédemment évoqués. L'accroissement du coût, par rapport au prix médian situé entre 10 et 20 centimes, répond à une nouveauté structurelle. En effet, *Le Monde parisien* rompt avec la formule de *La Lune* et accorde une plus large place à l'image. Chaque numéro se décompose ainsi : en une, une illustration sur le fait de la semaine ; puis, les pages intérieures proposent des rubriques politiques, culturelles et financières illustrées par des dessins de dimensions variables, allant de la demi-page à la pleine page ; on retrouve de la publicité en fin de numéro. À partir du 29 juillet 1882, chaque numéro contient un portrait-charge, sur une double page, signé par Manuel Luque (1854-1919). La partie artistique regroupe Arcos, Ferdinand Bac (1859-1952), Tiret-Bognet (1855-1935), mais les plus connus se nomment Job (1858-1931), qui travaille également à *L'Illustration*, Caran d'Ache (1858-1909) et Jean-Louis Forain (1852-1931). À partir de février 1884, *Le Monde parisien* adopte un rythme mensuel et augmente la pagination à vingt pages, format folio petit et affiche un prix conséquent de 75 centimes le numéro. L'illustration de la vie politique cesse cependant. Vraisemblablement, la dépolitisation du titre ne fut guère appréciée, car le journal disparaît rapidement, au cours de juin 1884, sans explications.

L'illustration de la politique intérieure occupe presque la moitié des gravures éditées. Puis, quantitativement, l'actualité culturelle suit, avec un intérêt appuyé pour les Salons artistiques<sup>54</sup>. Au-delà, la géopolitique retient également l'attention des caricaturistes. La question d'Orient, avec le démantèlement de l'Empire Ottoman et la prise de contrôle progressive de l'Égypte par les Anglais révoltent *Le Monde parisien*<sup>55</sup>. Le journal ne verse

53. Charles Nicoullaud, « À nos lecteurs », *Le Monde Parisien*, 28 juillet 1882. La sensibilité conservatrice de l'illustré se révèle déjà lors des interdictions administratives : *Le Monde parisien*, 2 octobre 1880 : « On aura beau nous poursuivre et refuser nos dessins, nous ne tairons pas et nous continuerons à manifester hautement, par la plume et le crayon, le juste dégoût que nous inspirent la République et ses gouvernants ». le 5 novembre 1881, la direction supprime la vignette-titre au profit d'un titre en lettres majuscules et réaffirme sa nature politique : « *Le Monde parisien* est en effet une feuille politique, satirique, illustrée et non un journal de modes ou de boudoir ».

54. « Exposition Manet », *Le Monde parisien*, 19 janvier 1884.

55. J. K. Spolski, « La question d'Orient », *Le Monde parisien*, 7 août 1880 ; Manuel Luque, « Les affaires d'Égypte », *Le Monde parisien*, 27 mai 1882 : « La réconciliation d'Arabi et de son maître : une réconciliation à la turque ».



cependant pas dans une illustration géopolitique soutenue et détaillée ; chaque heurt international est l'occasion de réaffirmer des antagonismes envers l'Angleterre et l'Allemagne<sup>56</sup>. Quoi qu'il en soit, *Le Monde parisien* exhibe une prise en considération des problèmes internationaux où la colonisation apparaît comme une préoccupation importante.



FIGURE 4.2.6 – J. K. Spolski, « L'annexion de Taiti à la France », *Le monde parisien*, 18 septembre 1880 : « À ce moment, l'orphéon joue la *Marseillaise*... (Messager de Tahiti, juillet 1880) ».

56. Illisible, « L'arrivée de Bismarck – Dervisch – Pacha », *Le Monde parisien*, 17 juin 1882 : « Les ulémas Freycinet et Gladstone reçoivent un accueil fort peu engageant qui fait réfléchir leurs collègues » ; Manuel Luque, « Les anglais en Égypte », *Le Monde parisien*, 2 septembre 1882 : « L'officiel. - Mylord. Faut-il attaquer ? Le Général Wolsely. - Non ! Non ! Pas d'imprudences, nous ne sommes que quatre contre un. Attendons des renforts ».

Les premières années de diffusion, qui couvrent la conquête de la Tunisie, sont indisponibles à la consultation. La « première » image sur la colonisation française porte sur l'annexion de Tahiti<sup>57</sup> [Fig : 4.2.6]. En une de l'illustré, un groupe composé de cinq hommes et d'une femme joue la Marseillaise pour célébrer le rattachement de Tahiti à la France. La légende précise : « À ce moment, l'orphéon joue la *Marseillaise*... (Messenger de Tahiti, juillet 1880) ». D'un point de vue physique, les Tahitiens ne sont pas individualisés, au contraire des Marquisiens d'Édouard de Beaumont. En tête de fanfare, la présence d'un bonnet phrygien souligne le caractère républicain de l'évènement. Or, le dénuement des personnages et la fanfare, qui est composée d'instruments de fortune, invitent vraisemblablement à voir une attaque contre l'annexion d'un territoire perçu comme primitif. Si les établissements du Pacifique ne sont pas développés postérieurement dans l'illustré, *Le Monde parisien* maintient néanmoins cette attitude à l'égard des entreprises coloniales républicaines, notamment lors de l'expansion dans l'Asie du Sud-Est.

En effet, la conquête du Tonkin (1883-1885) occasionne toute une iconographie vindicative contre la IIIe République<sup>58</sup>. Par exemple, dans la planche « La chute d'un ministre » [Fig : 4.2.7], un Cochinchinois crochète littéralement le ministre de l'Intérieur René Goblet<sup>59</sup> (1828-1905); notons que l'artiste reprend curieusement des signes associés au Japon pour représenter le Cochinchinois (kimono, double sabre, *haramaki* – ceinture abdominale)<sup>60</sup>. Le mauvais coup ainsi que le sous-titre orientent bien la charge de l'image contre le personnel républicain. Encore, lors des préparatifs du Tonkin, *Le Monde parisien* instrumentalise l'actualité coloniale pour réitérer de vieilles rancunes : « L'amiral Jauréguiberry. - C'est c't'oiseau que vous voulez me donner pour conduire mes troupes! tu n'y penses pas Jules! M. Grevy. - C't oiseau-là! amiral, c'est mon propre frère. Tâchez de le respecter un peu. D'ailleurs il a déjà manqué perdre l'Algérie. C'est donc tout à fait l'homme de la situation qu'il me faut. Et puis entre nous ça m'en débarrassera »<sup>61</sup>. La colonisation apparaît donc d'abord comme un prétexte pour attaquer les républicains.

57. J. K. Spolski, « L'annexion de Taiti à la France », *Le Monde parisien*, 18 septembre 1880 : « À ce moment, l'orphéon joue la *Marseillaise*... (Messenger de Tahiti, juillet 1880) ». D'un point de vue historique, l'annexion de Tahiti est promulguée officiellement le 30 décembre 1880. Cf. *Journal officiel*, 1er janvier 1881 : « 1° Le Président de la République était autorisé à ratifier et à faire exécuter la déclaration signée le 29 juin 1880 par le Roi Pomaré V et le commissaire de la République aux îles de la Société, portant cession à la France de la souveraineté pleine et entière de tous les territoires dépendants de la couronne de Tahiti (art. 1). 2° L'île de Tahiti et ses dépendances étaient déclarées colonies françaises (art. 2). 3° La nationalité française était de plein droit acquise à tous les anciens sujets du Roi de Tahiti (art. 3) ».

58. Pierre BROCHEUX, Daniel HEMERY, *L'Indochine, la colonisation ambiguë, 1858-1954*, Paris, La Découverte, 2001.

59. J. K. Spolski, « La Chute d'un ministre », *Le Monde parisien*, 29 juillet 1882 : « M. Goblet. - Bien humiliant, d'être jeté par terre par un Cochinchinois : heureusement que demain on me relèvera. Un peu d'arnica parlementaire, et il n'y paraîtra plus ».

60. Au cours de nos recherches, la presse satirique illustrée différencie toujours l'iconographie japonaise de l'iconographie asiatique. Même lors des affrontements militaires, les stéréotypes asiatiques ne contaminent pas l'imagerie associée au Japon.

61. Manuel Luque, « L'expédition au Tonkin », *Le Monde parisien*, 23 décembre 1882.



FIGURE 4.2.7 – J. K. Spolski, « La Chute d'un ministre », *Le Monde parisien*, 29 juillet 1882 : « M. Goblet. - Bien humiliant, d'être jeté par terre par un Cochinchinois : heureusement que demain on me relèvera. Un peu d'arnica parlementaire, et il n'y paraîtra plus ».

La mort du commandant Henri Rivière (1827-1883), au Tonkin, affecte l'ensemble de la presse<sup>62</sup>, et *Le Monde parisien* lui rend également hommage :

[...] Aujourd'hui, nul n'occupe plus l'opinion publique, que le capitaine de vaisseau Rivière, tombé sur les bords du fleuve Rouge, victime de l'incapacité et des appétits financiers de nos gouvernants ; nous ne pouvions donc pas ne pas lui consacrer le supplément de cette semaine ; mais d'un autre côté, les convenances les plus élémentaires nous interdisaient de laisser à ce dernier sa forme satirique ; par exception, nous avons donc cette fois modifié notre programme, en donnant de l'infortuné commandant un véritable portrait, qui montre en outre que notre collaborateur Luque s'entend aussi bien au genre sérieux qu'à la caricature.<sup>63</sup>

En dénonçant l'avidité capitaliste, l'éloge funèbre attaque franchement, non plus seulement le personnel républicain, mais les motivations financières. L'illustré réitère régulièrement ses attaques contre le mobile économique des entreprises coloniales. Par exemple, les délits d'initiés sont dénoncés lors de l'organisation de la Tunisie<sup>64</sup>. Dans « Le crédit tonkinois » [Fig : 4.2.8], Daniel Wilson (1840-1919) (sous-secrétaire d'État aux Finances depuis 1879) et Pierre Tirard (1827-1893) (ministre des Finances, 1883-1885) sortent de

62. Anonyme, « Le commandant Rivière tué devant Hanoï (Tonkin), le 19 mai 1883 », *L'Illustration*, 2 juin 1883.

63. Anonyme, « Avis à nos lecteurs », *Le Monde parisien*, 9 juin 1883.

64. Illisible, « La réorganisation de la Tunisie », *Le Monde parisien*, 11 mars 1882 : « - M. Léon Renault : Avez-vous lu la *Gironde*, patron ? Elle découvre le pot aux roses, c'est du joli. - M. Gambetta : Calmez-vous : le coup est fait... On ne trouve plus de titres de la dette tunisienne sur le marché.... - M. Léon Renault : Oh ! alors ! ».

l'établissement « Crédit Tonkinois », les bras chargés de sacs d'argent, mais, au passage, ils enjambent indifféremment de multiples cadavres de soldats français<sup>65</sup>. En représentant des soldats nationaux tués et en soulignant les intérêts financiers des autorités politiques, *Le Monde parisien* réaffirme son hostilité à l'égard des conquêtes avec un humour noir.

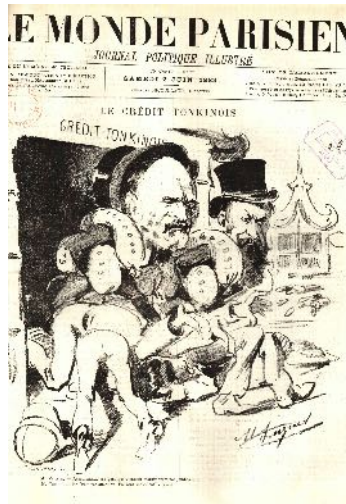


FIGURE 4.2.8 – Manuel Luque, « Le crédit tonkinois », *Le Monde parisien*, 2 juin 1883 : « M. Wilson. - Assommants, ces gens qui viennent mourir entre vos jambes! M. Tirard. - Ne faites pas attention! Sauvons seulement la caisse ».

L'agressivité iconographique du *Monde parisien* se concentre sur le personnel républicain et ne se préoccupe pas des belligérants. Auparavant, hormis Abd-el-Kader, les figures politiques extra-européennes visées par la colonisation demeurent le plus souvent absentes des illustrés. Quantitativement, *Le Monde parisien* privilégie aussi les figures nationales et européennes – l'Empire Ottoman compris. Mais l'illustré satirique n'exclut pas totalement les indigènes. Pour les Tahitiens, l'image apparaît certes dévalorisante mais les images sur les Tonkinois restent relativement neutres et partagées. Dans « Le Traité avec l'Annam »<sup>66</sup>, caché parmi les tentures, l'Empereur de Chine arbore un visage démoniaque qui n'est pas sans rappeler la série « En Chine » publiée dans le *Charivari*<sup>67</sup>. Dans « La partie d'écarté », le Marquis de Tseng (1839-1890), malgré la position de dos, apparaît non-caricaturé, à la différence de Jules Ferry (1832-1893) qui est doté d'un nez proéminent

65. Manuel Luque, « Le crédit tonkinois », *Le Monde parisien*, 2 juin 1883 : « M. Wilson. - Assommants, ces gens qui viennent mourir entre vos jambes! M. Tirard. - Ne faites pas attention! Sauvons seulement la caisse ».

66. Manuel Luque, « Le traité avec l'Annam », *Le Monde parisien*, 8 septembre 1883 : « Challemeil-Lacour. - Parfait! Gambetta lui-même n'aurait pas mieux fait. L'Empereur de Chine. - Va toujours, bonhomme, ris tant que tu voudras; rira bien qui rira le dernier ».

67. *Le Charivari* publia la série « En Chine » entre 1848 et 1860, peu après le début de la Seconde guerre de l'Opium.

et de longs favoris<sup>68</sup>. Dans « La guerre au Tonkin » [Fig : 4.2.9], emmenés par un soldat allemand, des soldats tonkinois, armés et bravaches, attendent derrière un paravent qui leurre les autorités républicaines. Dans cette planche, *Le Monde parisien* ne charge pas les Tonkinois, au contraire des républicains qui, vêtus de costumes absurdes, se présentent comme totalement crédules : « M. Jules Ferry. - Regardez donc, Monsieur le Président, ces figures ! Quelle victoire facile ce sera ! »<sup>69</sup>.



FIGURE 4.2.9 – J. K. Spolski, « La guerre au Tonkin », *Le Monde parisien*, 8 décembre 1883 : « M. Jules Ferry. - Regardez donc, Monsieur le Président, ces figures ! Quelle victoire facile ce sera ! ».

Pour *Le Monde parisien*, la colonisation apparaît bien souvent comme un jeu. « Le Plan de Mlle Valtesse » réduit la conduite de la guerre au Tonkin à une décision prise, littéralement et visuellement, au coin de la table, par une courtisane célèbre<sup>70</sup> [Fig : 4.2.10]. Encore, Spolski transpose la situation entre la France et la Chine à un manège de dupes<sup>71</sup>. Le terme « guerre » est bien présent, mais il y a malgré tout une forme de légèreté dans les représentations, du moins, la gravité des événements ne transparaît pas. Ainsi, Albert Grévy (1823-1899) (sénateur inamovible, 1880-1899) et Jules Grévy (1807-1891) (président de la III<sup>e</sup> République, 1879-1887) discutent mièvrément, avec champagne et cigares, du

68. Manuel Luque, « La partie d'écarté », *Le Monde parisien*, 29 septembre 1883 : « Le Marquis Tseng. - Mon cher, vous avez perdu, j'ai tous les rois dans mon jeu ! ».

69. J. K. Spolski, « La guerre au Tonkin », *Le Monde parisien*, 8 décembre 1883.

70. J. K. Spolski, « Le Plan de Mme Valtesse », *Le Monde parisien*, 16 juin 1883 : « Mlle Valtesse. - Tenez, Monsieur le Président, c'est là qu'il faut aller. C'est ce que j'avais dit à M. Gambetta qui était tout à fait de mon avis. M. Grévy. - M. Gambetta était de cet avis ! Alors il doit y avoir quelque chose à gagner. - Allez, je vous nomme général en chef ».

71. J. K. Spolski, « La question chinoise », *Le Monde parisien*, 28 juillet 1883 : « Rominagrobis a l'air de guetter la souris : mais au fond il n'entre dans la maison que lorsque la souris en sort et il en sort dès qu'elle y rentre ».

commissariat diplomatique au Tonkin<sup>72</sup>. Est-ce la ligne mondaine initiale du *Monde parisien* qui contamine le traitement de la colonisation ? Sans doute. Quoi qu'il en soit, la cible première de l'illustré reste les républicains, avec Jules Ferry et Challemeil-Lacour (1827-1893) en première ligne. *Le Monde parisien* ne se prive cependant pas d'attaquer les motifs, la conduite des opérations ou encore la politique générale coloniale<sup>73</sup>, et, en fin de compte, l'imagerie à thématique coloniale se caractérise comme réflexive et hostile.



FIGURE 4.2.10 – J. K. Spolski, « Le Plan de Mme Valtesse », *Le Monde parisien*, 16 juin 1883.

*Le Monde parisien* inaugure-t-il une iconographie anticoloniale ? La réponse n'est pas simple. En 1882, Luque dessine le général Billot (1828-1907), ministre de la Guerre (1882-1883), qui offre littéralement la tête du comte Hérisson à l'Angleterre, représentée en

72. Manuel Luque, « Un commissaire civil au Tonkin », *Le Monde parisien*, 9 juin 1883 : « Albert Grévy - Comment, Jules, tu envoies un commissaire civil au Tonkin et tu n'as pensé à moi ? Jules Grévy. - Mais si, mais si ; seulement tu sais toi, tu n'es bon qu'à désorganiser, et nous n'avons rien organisé encore ; prends patience ! ». Albert Grévy fut gouverneur général provisoire de l'Algérie entre 1879-1881.

73. Manuel Luque, « La prise de Tamatave », *Le Monde parisien*, 21 juillet 1883 : « La Reine d'Angleterre. - Tenez, Milord, les Français viennent de prendre Tamatave. Vous m'avez pourtant dit qu'avec la République il n'y avait rien à craindre. M. Gladstone. - Que Votre Majesté se rassure ; la République nommera bientôt un commissaire civil, et alors nous ferons tout ce que nous voudrons ».

lion<sup>74</sup> [Fig : 4.2.11]. Maurice d'Irisson d'Hérison (1839-1893) est connu, entre autres, pour des publications critiques à l'égard de la conduite des opérations françaises et anglaises en Chine, lors de la Seconde guerre de l'Opium ; il publia *L'expédition de chine*<sup>75</sup>. Mais, en présentant le général Billot, à genoux, devant la représentation symbolique de l'Angleterre, *Le Monde parisien* attaque encore le personnel républicain. La récurrence des charges contre les hommes de la IIIe République ainsi que l'absence de discours (textuels ou imagés) à l'égard du phénomène colonial invitent à voir une instrumentalisation politique de l'expansion. Quelle aurait été l'attitude du journal avec des conservateurs et des royalistes à la tête des opérations ?

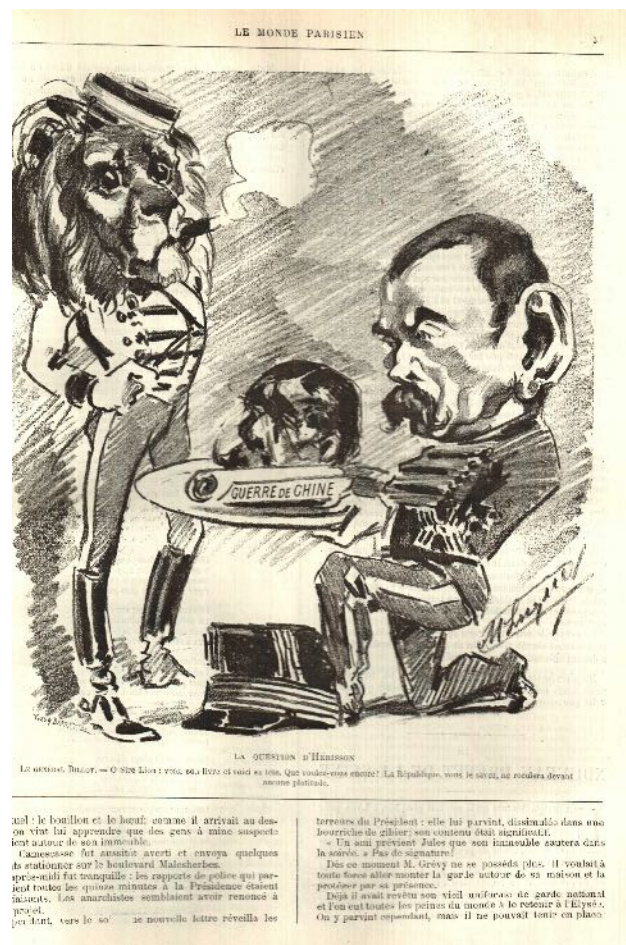


FIGURE 4.2.11 – Manuel Luque, « La question d'Hérison », *Le Monde parisien*, 4 novembre 1882 : « Le général Billot. - O Sire Lion : voici son livre et voici sa tête. Que vous voulez-vous encore ? La République, vous savez, ne reculera devant aucune platitude ».

74. Manuel Luque, « La question d'Hérison », *Le Monde parisien*, 4 novembre 1882 : « Le général Billot. - O Sire Lion : voici son livre et voici sa tête. Que vous voulez-vous encore ? La République, vous savez, ne reculera devant aucune platitude ».

75. Maurice d'Irisson d'HÉRISON, *L'expédition de Chine d'après la correspondance confidentielle du général Cousin de Montauban comte de Palikao*, Paris, Plon, 1883. L'auteur dénonce, non pas les opérations, mais le pillage du palais d'Été à Pékin.

## 4.2.2 La presse républicaine

La position du *Monde parisien* s'explique vraisemblablement par un parti pris idéologique. Quels furent les regards des journaux satiriques républicains sur le phénomène ? Alors qu'entre 1870 et 1880, *Le Grelot* reste à l'écart des entreprises expansionnistes, la conquête de la Tunisie ouvre une verve illustrée coloniale et enthousiaste, à l'exemple de la chanson satirique « La complainte du Bey de Tunis » :

Au bord de la mer amère / Et les yeux tout avachis, / Pleurait le bey de Tunis, /  
 Accroupi sur son derrière / Auguste encore récemment / Aux yeux d'un bon musulman.  
 / [...] Je partageais l'Algérie / A mes amis les voleurs, / Sur les conseils enchanteurs / De  
 c'bon consul d'Italie. / Me faudrait-il maintenant / Au lieu d'ça foutre mon camp./ Au  
 secours, grandes puissances ! / Le plomb crible nos pillards ; / Enfumé sont les milliards /  
 Dont j'berçais leurs espérances. / La France a de bonnes dents, / Repoussé depuis Sedan./  
 Oui, tu me la baillais belle, / Mangeur de macaroni : / Ousque sont tes deux fusils ? / Ta  
 flott' les débarque-t'elle ? / Espèc' d'arracheur de dents, / Tu m'as bien fichu dedans ! /  
 [...] MORALITÉ. / La morale est toute faite ; / Sans barguigner la voici, / Bon roitelet de  
 Tunis : / C'est que quand on n'est pas Bey-te, / Avec la Franc' on fait l'mort ; / C'qui gard'  
 d'un malheureux sort.<sup>76</sup>

*Le Grelot* prend soin d'adjoindre à la complainte une gravure<sup>77</sup> [Fig : 4.2.12]. Au centre, de dos, le Bey de Tunis, Sadok Bey (1813-1882), regarde, assis et impuissant, les menaces professées par la complainte se concrétiser. D'abord, figurée en génie, sur l'épaule gauche du Bey, la présence de l'Italie rappelle, aux lecteurs avertis, le contentieux économique (concessions des chemins de fer) entre la France, l'Italie et la Tunisie. À gauche, des Khroumirs se dirigent vers la frontière algérienne et entraînent littéralement le Bey ; là encore, la représentation symbolique des incursions des Khroumirs en Algérie expose un des motifs convoqués par la France pour justifier la conquête. Mais l'illustration va au-delà des origines de la conquête, car elle anticipe la fin de la Régence. Au sol, une longue pipe laisse échapper un nuage de fumée « Régence de Tunis » qui signifie symboliquement l'évaporation de l'autorité beylicale. *Le Grelot* verse aussi dans l'humour scatologique et assimile le trône de Tunis à un bidet. La gravure et la complainte se répondent et ne cachent nullement l'ambition coloniale française. La référence à Sedan, dans le texte, annonce en quelque sorte la fin du deuil et l'ouverture d'une nouvelle ère. Enfin, concernant la conquête de la Tunisie, au début des opérations, les rivalités européennes sont réitérées<sup>78</sup>.

76. Anonyme, « Air de Fualdès », *Le Grelot*, 24 avril 1881.

77. Candide [Jules Claretie ?], « La complainte du Bey de Tunis », *Le Grelot*, 24 avril 1881.

78. Alfred Le Petit (1841-1909), « Albion mise à nu », *Le Grelot*, 1 mai 1881 : « Autant leur laisser Tunis ... Où le mettrais-je ».





FIGURE 4.2.12 – Candide, « La complainte du Bey de Tunis », *Le Grelot*, 24 avril 1881.

Cependant, comme *Le Charivari* lors de la pacification de l'Algérie, *Le Grelot* délaisse peu à peu l'enthousiasme militaire et illustre l'horreur de la guerre. Le 25 septembre 1881, donc six mois après la publication de « La complainte du Bey de Tunis », Alfred Le Petit publie une représentation pathétique et symbolique des soldats tués, en première page. En piéta<sup>79</sup>, la France soutient le cadavre d'un soldat, aux yeux révulsés, tandis que dans le coin inférieur des Khroumirs chargent. Un texte dénonce les morts inutiles :

J'ai vu la France en deuil soutenant un cadavre.

Est-ce que ce n'est pas une chose qui navre. Criait-elle — de voir les corps de mes enfants fumer le sol d'Afrique aux soleils étouffants ! Eh ! quoi, c'est au moment tragique, où dans la nue, mon étoile, petit à petit, diminue, qu'on pousse, sabre au poing, mes fils à l'échaudoir ! Eh ! que m'importe, à moi, que l'Arabe, en son douar, bondisse, se relève, ou tombe sous mes armes ! Pour de plus hauts tourments je réserve mes larmes. Que me fait qu'à Tunis flottent les trois couleurs, alors que mes soldats succombent loin des leurs ! Ah ! je le dis bien haut : Meurent les colonies ! S'il faut les acheter avec tant d'agonies. O vous ! qui torturez mon grand peuple martyr, dans vos rêves, le nuit vous entendez sortir des malédictions des bouches des blessures ! Vous sentirez vos cœurs saigner sous leurs morsures ! Et pour vous accuser, Macaires et Pasquins ! Des spectres surgiront des tombeaux africains.<sup>80</sup>

Alfred Le Petit et Jules Jouy (1855-1897) signent le texte qui s'attaque, non aux Khroumirs, mais bien aux prétentions pécuniaires et aux ambitions expansionnistes : « C'est bien simple, pourtant voyons ! Monsieur Léon, Ayant singé Barras, singe Napoléon. [...] Il

79. Il s'agit du réemploi d'un motif d'Anne-Louis Girodet (1767-1825), *La Révolte du Caire, le 21 octobre 1789*, 1810, huile sur toile, 339x507 cm, Versailles, Musée national du Château de Versailles. Nous remercions le professeur Porterfield pour la précision.

80. Alfred Le Petit, J. Jouy, « Actualité », *Le Grelot*, 25 septembre 1881.

cherche, du Pactole, à tarir tous les fleuves ! Découper sa fortune est un besoin urgent. À n'importe quel prix, il lui faut de l'argent. [...] C'est pour cela que Farre et d'autres chefs illustres, De ce fils d'épicier remplissant le comptoir, Mènent, au grand galop, l'armée à l'abattoir ! »<sup>81</sup>. Excepté les premières gravures accompagnant le début du conflit tunisien, *Le Grelot* affiche une franche hostilité à l'égard de la colonisation, à l'instar du *Monde parisien*.



FIGURE 4.2.13 – Alfred Le Petit, « Actualité », *Le Grelot*, 25 septembre 1881.

*Le Grelot* poursuit les charges contre le personnel politique. Par exemple, en une du numéro du 2 octobre 1881 [Fig : 4.2.14], Le Petit attribue au général Farre (1816-1887) des oreilles d'âne : « Nous espérons que nos lecteurs voudront nous pardonner d'appliquer au général Farre le qualificatif d'âne. Il traduit mal notre pensée, mais la langue française est si défectueuse que nous n'avons rien trouvé d'assez fort pour la rendre d'une façon complète »<sup>82</sup>. De plus, en assimilant les soldats à des lions, *Le Grelot* reprend les thèses du *Charivari* à l'égard des soldats d'infanterie. En effet, l'imagerie coloniale du *Grelot* prolonge les caractéristiques développées lors de la pacification algérienne : 1) valorisation des soldats d'infanterie ; 2) relégation des « ennemis » ; 3) développement idéologique superficielle.

81. *Ibid.*

82. Alfred Le Petit, « Des lions conduits par un âne », *Le Grelot*, 2 octobre 1881.



FIGURE 4.2.14 – Alfred Le Petit, « Des lions conduits par un âne », *Le Grelot*, 2 octobre 1881 : « Nous espérons que nos lecteurs voudront nous pardonner d'appliquer au général Farre le qualificatif d'âne. Il traduit mal notre pensée, mais la langue française est si défectueuse que nous n'avons rien trouvé d'assez fort pour la rendre d'une façon complète ».

Sur la place de Paris, la presse satirique politique, républicaine et conservatrice, affiche alors une défiance à l'égard de la colonisation dont les motivations restent peu ou prou similaires – défense des soldats nationaux. À Bordeaux, *Le Don Quichotte* s'inscrit également dans la même orientation. Dans « L'omelette de Pâques »<sup>83</sup>, à travers la préparation d'une omelette, Gilbert-Martin rappelle les risques inhérents à la guerre ; l'attitude du soldat français, passablement écœurée, indique le dégoût à l'égard des opérations tunisiennes. Le texte développe une vision pacifiste où on retrouve, là encore, la protection donnée aux soldats et également aux « ennemis »<sup>84</sup>. Or, sous la III<sup>e</sup> République, la presse satirique politique développe à l'unisson une iconographie défavorable aux conquêtes républicaines.

### 4.2.3 L'hostilité coloniale satirique

Peu importe la couleur politique des titres satiriques, Jules Ferry centralise les attaques lors de la conquête du Tonkin. La production du *Don Quichotte* expose pleinement la

83. Charles Gilbert-Martin, « L'omelette de Pâques », *Le Don Quichotte*, 15 avril 1881.

84. *Ibid.* : « Pour venger l'affront fait à l'Algérie, le soldat français prépare son sac. [...] Le sang bat plus jeune et plus généreux. Mais il faut, hélas ! que ce sang arrose, loin du sol natal, les champs de combat. Il est des printemps où tout n'est pas rose. Un orage gronde. Alerte, soldat ! Conscrit, sois héros, même avant la lettre [...]. Et quand nos clairons, après la victoire, déchireront l'air, de leurs rudes voix, le soldat français, tout couvert de gloire, restera pensif devant ses exploits. Voyant étendu tant de corps dans l'herbe, entendant râler plus d'un moribond. Peut-être il dira, malgré le proverbe, qu'un ennemi mort ne sent jamais bon ».

réduction du conflit à une passe d'armes. Dans « Malbrough s'en va-t-en-guerre »<sup>85</sup>, Gilbert-Martin développe l'obsession guerrière et l'aveuglement de la majorité dans la conduite de la guerre avec la Chine. Symbolisée par un homme aux yeux bandés et à quatre pattes, la majorité parlementaire est montée par un Ferry vêtu du costume militaire de parade. Avec l'allongement du conflit, Ferry passe par plusieurs transformations au sein du *Don Quichotte*. Il est « le petit chaperon rouge » qui amène le « Beurre des compagnies » au loup-Tonkin<sup>86</sup>; dans « Le rocher de Sisyphe », Ferry surmonte le rocher « politique coloniale » que l'allégorie de la France pousse péniblement sur le versant « Tonkin-Annam »<sup>87</sup>; Ferry apparaît également sous les traits de Tantale, enchaîné au rocher « Tonkin »<sup>88</sup>. À partir de 1885, Gilbert-Martin fixe Ferry en personnage mortifère : Ferry devient la Faucheuse<sup>89</sup> [Fig : 4.2.15]; il surmonte une pyramide de crâne ou se décline en statues mortuaires<sup>90</sup>. À chaque fois, les favoris identifient Ferry. À l'instar de *La Silhouette* et du comte de Bourmont, les journaux satiriques politiques sous la IIIe République associent (ou réduisent) une figure politique à une conquête afin de charger.

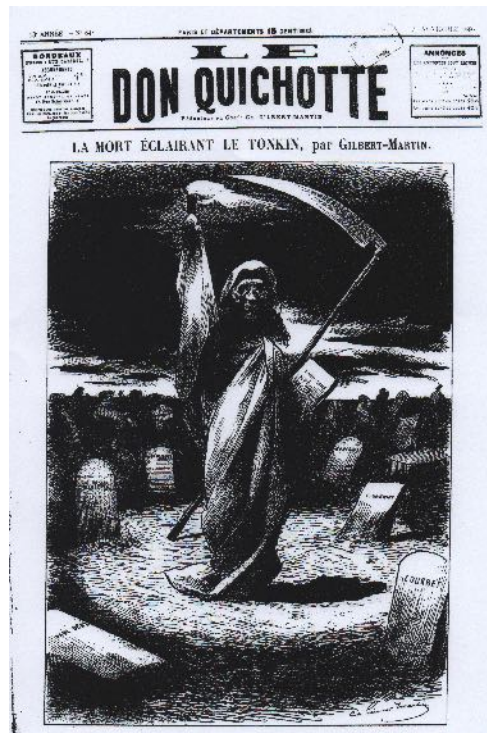


FIGURE 4.2.15 – Charles Gilbert-Martin, « La mort éclairant le Tonkin », *Le Don Quichotte*, 2 novembre 1886.

85. Charles Gilbert-Martin, « Malbrough s'en va-t-en guerre », *Le Don Quichotte*, 14 décembre 1883.

86. Charles Gilbert-Martin, « Le Petit Chaperon rouge », *Le Don Quichotte*, 21 novembre 1884.

87. Charles Gilbert-Martin, « Le rocher de Sisyphe », *Le Don Quichotte*, 10 juillet 1885.

88. Charles Gilbert-Martin, « Tantale! », *Le Don Quichotte*, 16 octobre 1886.

89. Charles Gilbert-Martin, « La mort éclairant le Tonkin », *Le Don Quichotte*, 2 novembre 1886.

90. Charles Gilbert-Martin, « Le Tonkinois en Algérie », *Le Don Quichotte*, 9 avril 1887; C. Gilbert-Martin, « Panama..! », *Le Don Quichotte*, 22 décembre 1888. Chacune des quatre statues porte respectivement un panneau : « Opportunisme », « Tonkin », « Tunisie », « Gaspillage ».

Concernant les peuples extra-européens, les titres politiques ne développent pas une iconographie particulière. À la manière du *Monde parisien* et du *Grelot*, les belligérants, Tunisiens ou Tonkinois, restent aussi à la marge dans *Le Don Quichotte*. Pourtant, ici et là, les journaux satiriques représentent les autorités politiques extra-européennes. Par exemple, pour le Tonkin, le 9 novembre 1883, Gilbert-Martin représente le Marquis de Tseng (1839-1890). Toutefois, l'ombre du diplomate, prenant la forme d'un casque à pointe allemand, ramène la conquête à une rivalité européenne. À l'instar du *Monde parisien*, l'« ennemi » apparaît alors comme un intermédiaire qui renvoie à d'autres cibles qui sont soit les autorités politiques nationales (Ferry) soit les pays rivaux dans l'expansion (Angleterre, Allemagne, Italie). Les populations visées restent non illustrées. Seul *Le Don Quichotte* représente les horreurs de la guerre du côté des indigènes avec « Un "gage" »<sup>91</sup> [Fig : 4.2.16]. En première page, tiré par un bateau, à l'arrière-plan, un boulet de canon déchire littéralement l'abdomen d'un soldat asiatique. Précisons que cette perspective est unique dans le journal, et ni *Le Monde parisien* ni *Le Grelot* n'abordent l'atrocité de la guerre du point de vue des populations extra-européennes.



FIGURE 4.2.16 – Charles Gilbert-Martin, « Un "gage" », *Le Don Quichotte*, 29 août 1884.

91. Charles Gilbert-Martin, « Un "gage" », *Le Don Quichotte*, 29 août 1884.

*Le Monde parisien*, *Le Grelot* et *Le Don Quichotte* développent pareillement une iconographie nationaliste, à l'instar des magazines illustrés<sup>92</sup>. La prédilection pour une imagerie en lutte contre les nations européennes apparaît pourtant problématique. En effet, les périodiques satiriques raillent la mission civilisatrice française ou les motivations guerrières nationales. Les caricaturistes pointent particulièrement les sacrifices occasionnés, qu'ils soient humains ou financiers. La conduite de la politique coloniale nationale est systématiquement mise en cause. En revanche, les rivalités géopolitiques coloniales sont l'objet d'une attention soutenue et distincte. L'impérialisme britannique, l'ingérence de l'Italie ou la simple présence de l'Allemagne occasionnent des charges violentes et édifiantes. Par exemple, lors de la crise de Fachoda (1898), Pépin oppose un Marchand (1863-1934), non caricaturé, à un John Bull sanguinaire et alcoolique ; sous le bras droit de John Bull, des têtes fraîchement décapitées laissent ruisseler du sang tandis que le bras gauche brandit une bouteille de brandy<sup>93</sup> [Fig : 4.2.17]. On pourrait voir dans ses planches un prolongement de l'iconographie satirique coloniale. Les caricaturistes dévalorisent les nations européennes au même titre que la France. Or, certaines planches présentent et développent une représentation de la France coloniale positive ; du moins, les images opposent partiellement la France aux autres nations. Lors de la conquête du Maroc, dans *Le Grelot*, l'Angleterre et le Maroc tendent ainsi un piège à Marianne<sup>94</sup> ; dans « Pour arroser le gâteau »<sup>95</sup>, William Henry Waddington (1826-1894), ambassadeur de France au Royaume-Uni (1883-1893), et Jules Herbette (1839-1901), diplomate en poste à Berlin entre 1886 et 1896, sont rétrécis et accrochés à un mur tandis que les allégories de l'Angleterre et de l'Allemagne – en femmes guerrières avinées – trinquent avec une bouteille étiquetée « Chypre » et partagent un gâteau « Zanzibar » ; posée sous l'assiette du gâteau, une serviette porte la mention « Traité de 1862 » qui rappelle les dispositions internationales stipulant la non-ingérence de la France et de l'Angleterre à Zanzibar<sup>96</sup>. Ainsi, certaines planches de la mise en images satirique des concurrences européennes laissent de côté les critiques et l'hostilité à l'égard de l'expansion<sup>97</sup>. Dans une planche du *Monde parisien*, lors de l'annexion de la Nouvelle-Guinée, Luque transpose la parabole de la paille et de

92. Jean-Pierre BACOT, « Le rôle des magazines illustrés dans la construction du nationalisme au XIXe siècle et au début du XXe siècle », *Réseaux* 2001/3, n° 107, pp. 265-293 ; Anne-Marie THIESSE, *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Le Seuil, 1999.

93. Édouard Pépin (1842-1910), « Hypocrisie », *Le Grelot*, 6 novembre 1898 : « John Bull. – C'est au nom de la civilisation que l'Angleterre réclame Fashoda. Marchand. – C'est au nom des mêmes principes que la France y restera ».

94. Émile Gravelle (1855-1920), « La chausse-trape », *Le Grelot*, 2 et 9 avril 1905 : « Je avais donné à vô le Maroc contre Égypte... ! Vous êtes jamais content, Médème France ! ».

95. Charles Gilbert-Martin, « Pour arroser le gâteau », *Le Don Quichotte*, 28 juin 1890.

96. Alphonse d'Avril (1822-1904), « Quelques notes sur l'Arabie » in *Questions diplomatiques et coloniales : revue de politique extérieure*, T. 12, n° 109, 1901, p. 283 : « Voici maintenant la déclaration échangée entre Londres et Paris, le 10 octobre 1862, pour la garantie réciproque de l'indépendance des sultans de Mascate et de Zanzibar. "S. M. l'Empereur des Français et S. M. la Reine du Royaume-Uni de la Grande-Bretagne et d'Irlande, prenant en considération l'importance qui s'attache au maintien de l'indépendance du sultan de Mascate, d'une part, et du sultan de Zanzibar, de l'autre, ont jugé convenable de s'engager réciproquement à respecter l'indépendance de ces deux princes" ».

97. Édouard Pépin, « Vive la Russie », *Le Grelot*, 13 novembre 1898 : « La France. – À moi ! fidèle et cher allié !... Le Russe. – J'y cours... te demander un nouvel emprunt ».

la poutre à Gladstone (1809-1898) et Ferry<sup>98</sup> [Fig : 4.2.18]. Dans l'œil de Ferry, Gladstone, à l'aide d'une loupe, identifie une paille « Tunisie ». De même, Ferry ironise sur la présence d'une poutre dans l'œil de Gladstone qui porte les inscriptions : « Égypte, Chypre, Nouvelle-Guinée ». La satire porte donc sur l'appétit colonial britannique, mais la présence d'une paille « Tunisie » rappelle les suspicions du journal à l'égard du phénomène. La représentation symbolise finalement assez bien l'attitude des journaux satiriques politiques à l'égard des colonisations européennes : la colonisation française apparaît bien comme un problème, néanmoins elle est préférable à l'extension territoriale des autres nations.

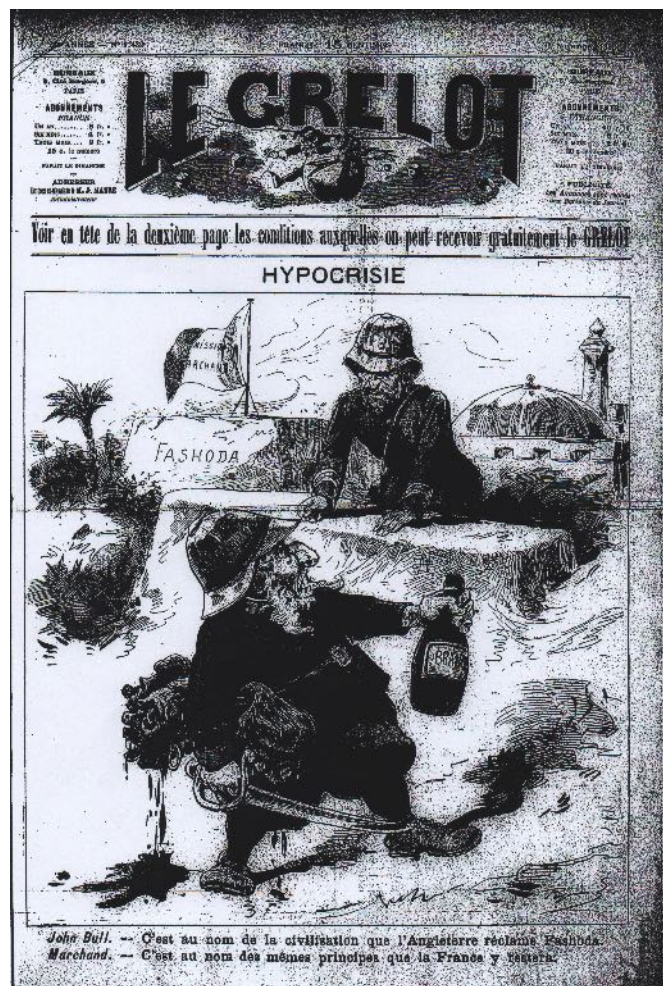


FIGURE 4.2.17 – Édouard Pépin, « Hypocrisie », *Le Grelot*, 6 novembre 1898 : « John Bull. – C'est au nom de la civilisation que l'Angleterre réclame Fashoda. Marchand. – C'est au nom des mêmes principes que la France y restera ».

98. Manuel Luque, « L'Annexion de la Nouvelle-Guinée », *Le Monde parisien*, 28 avril 1883 : « - M. Gladstone. - Mais, Monsieur Ferry, vous avez là dans l'œil une paille de blé de Tunisie qui doit bien vous faire souffrir ! M. Ferry. - Parbleu, je vous conseille de parler. Et cette poutre ? ».

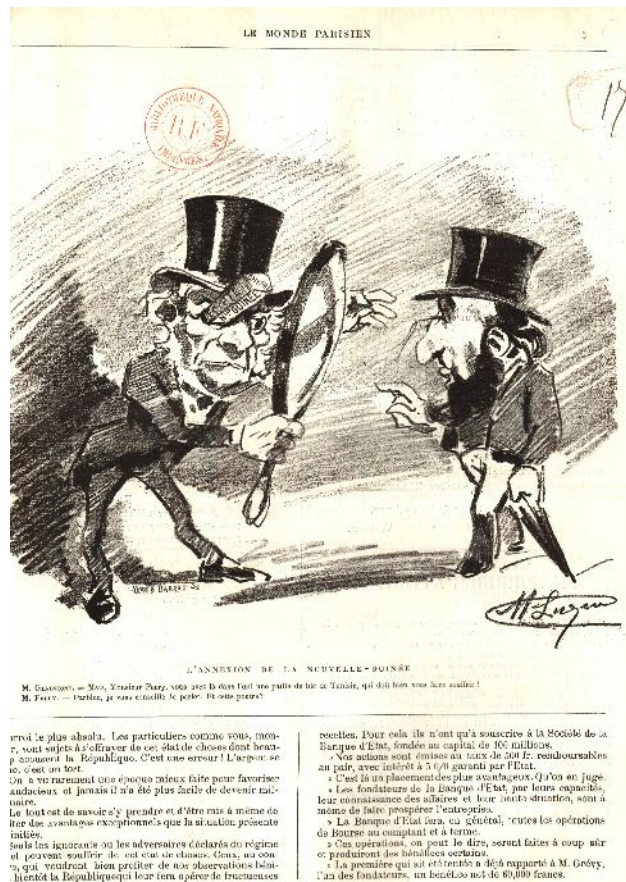


FIGURE 4.2.18 – Manuel Luque, « L'Annexion de la Nouvelle-Guinée », *Le Monde parisien*, 28 avril 1883 : « - M. Gladstone. - Mais, Monsieur Ferry, vous avez là dans l'œil une paille de blé de Tunisie qui doit bien vous faire souffrir ! M. Ferry. - Parbleu, je vous conseille de parler. Et cette poutre ? ».

La presse satirique politique rejoint la presse illustrée et entretient à son tour une dynamique satirique coloniale qui n'est certes pas quantitativement forte, mais elle n'en reste pas moins continue et homogène. Au début du conflit tunisien, la presse satirique soutient l'entreprise, mais l'adhésion se révèle superficielle et les planches affichent rapidement une veine fielleuse à l'égard des hommes politiques dont l'illustration à charge de la conquête du Tonkin exhibe explicitement le basculement ; rappelons ici que la défaite de Lang Son provoqua la chute du ministère de Ferry (1885). La concurrence entre les nations calme toutefois les dissonances et la presse satirique politique développe alors une iconographie du « Grand jeu », pour paraphraser *Kim* (1901) de Kipling. De manière générale, la presse satirique politique défie les conquêtes et perpétue une iconographie protectionniste à l'encontre des soldats nationaux. Les peuples et les territoires visés restent en dehors des réflexions visuelles.



## 4.3 Les feuilles thématiques

Tunisie, Tonkin, Afrique de l'Ouest, Madagascar, Maroc, l'extension territoriale entre dans une phase de conquête soutenue, à partir des années 1880. La presse satirique politique généraliste, républicaine ou conservatrice, adopte une attitude de méfiance puis de rejet en raison des morts, des sommes allouées ou par opposition idéologique – sans que l'on puisse parler cependant d'anticolonialisme. À la même période, la législation, les avancées techniques et la maturation du lectorat offrent de nouveaux débouchés. La presse satirique illustrée se diversifie et se décline en de nombreux titres. Avec la montée en puissance de la culture médiatique, les éditeurs comprennent l'intérêt financier à proposer des titres thématiques mieux à même de répondre aux demandes d'un public habitué à la lire plusieurs titres en même temps. À mesure que le marché de la presse satirique se divise et se subdivise, selon des lignes éditoriales distinctes, comment le filtre thématique des illustrés travaille-t-il la colonisation ?

### 4.3.1 La presse montmartroise

[...] *Le Pierrot*, dont la collection sera considérée plus tard comme un des plus précieux miroirs des nerfs de ce siècle finissant. Là, Willette, se trouve avec tous ses enthousiasmes, ses colères et ses soudaines gaités d'enfant, en un mot, avec ce mélange de vibration et de gaminerie qui lui fait, dans l'art contemporain, une physionomie très attrayante.

À la première page, généralement, se trouvait un beau grand dessin de facture soignée, présentant une fine et ingénieuse allégorie de l'évènement saillant de la semaine, de l'idée généreuse qui était dans l'air, la protestation d'actualité contre quelque volumineuse sottise, ou quelque crime d'accaparement et d'oppression.<sup>99</sup>

À la fois administrateur et directeur artistique, Adolphe Willette (1857-1926) lance le 6 juillet 1888 *Le Pierrot*. À l'instar de *La Lune Rousse* de Gill, l'artiste montmartrois Willette est la pierre angulaire de l'hebdomadaire. Hormis une reproduction non caricaturale d'Henri Rivière (1864-1951), Willette fournit la totalité des gravures ; il participe également à la rédaction des articles, avec le rédacteur en chef Émile Goudeau (1849-1906). Willette reprend, en apportant des ajustements, la formule de *La Lune* : on retrouve bien quatre pages in-folio, mais Willette utilise le noir et blanc au détriment de la couleur, comme l'indique Arsène Alexandre dans les lignes consacrées à l'artiste dans son ouvrage *L'art de Rire et de la caricature*. La revue affiche un prix médian unitaire de 20 centimes, pour un abonnement annuel de 16 francs. Les difficultés financières et les ennuis judiciaires de Willette, pour son travail au *Le Courrier français* (1884-1913)<sup>100</sup>, mettent néanmoins rapidement un terme à la revue le 20 mars 1891.

---

99. Arsène ALEXANDRE, *L'Art de Rire et de la caricature*, Paris, France, May et Motteroz, 1893, p. 300.

100. Isabelle COLLET, Anne-Laure SOL, Nicholas-Henri ZMELTY, *Adolphe Willette, 1857-1926*, cat. exp. Paris, Musée Louis Senlecq et Musée Félicien Rops, Lienart, 2014.

Au niveau du style, *Le Pierrot* tranche avec les productions contemporaines satiriques excessives, grandiloquentes et déchainées que Willette dénonce par ailleurs :

Ouf! enfin ça y est! c'est fini. *Pierrot*, en sa qualité de rapin, ne s'intéressait guère qu'à la couleur des affiches, mais ce qui le faisait enrager c'était de voir dans les kiosques à journaux l'avalanche de saletés barbouillées de sirop de groseilles, sous laquelle disparaissaient les dessins de Forain, Heindbrinck, Pille, Lunel et du *Pierrot*. Telle une bouse de vache tombant sur une touffe de violettes. Ah! que ces machines-là méritent bien de porter ce mot barbare de caricature... caricature rime avec pourriture... caricature... bégayez-le, je vous pris! "Vous êtes caricaturistes... Faites-moi donc la caricature de mon chef!" Monsieur John Grand-Carteret a fait un traité de la caricature, et il vit encore! Gavarni est un caricaturiste? Alors Molière, La Fontaine et La Bruyère aussi! Les ordures livrées à l'admiration du peuple n'ont de nom, pas même celui de caricature. Ceux qui les font et ceux qui les éditent oublient que, si le crayon est une arme, il doit être propre comme l'épée dont se servent les gens d'honneur. Le dessinateur qui se préoccupe avec tant d'acharnement du postérieur de l'ennemi doit être considéré comme un natif de Sodome [...]. Jamais leur maître, comme procédé, l'infortuné André Gill, ne s'est rendu coupable de mauvais goût; il attaquait toujours avec dignité, et je rappelle à ces dégoûtants le dessin qu'il fit sur la mort du prince impérial: « La France fermant un livre, l'histoire des Napoléon ». C'est le chef-d'œuvre de Gill. Que firent les autres? Ils représentèrent le prince massacré au moment où il était accroupi, et mirent cette idée en chanson. [...]. Il n'y pas à chercher un mot nouveau pour désigner l'œuvre du dessinateur, ni fantaisie, ni caricature, ni charge; le mot dessin suffit. Ah! j'oublie, il y a blanc et noir. Blanc et noir! Sublime trouvaille! L'inventeur: Monsieur Bernard. *Le Pierrot* souscrit pour sa statue en chemise; la tête, les pieds et les mains seront en bronze, et la chemise en marbre blanc. Le père Bernard sera beau comme le jour et la nuit, grâce au talent de l'ami Desca, et il sera beaucoup pardonné à *Pierrot*, parce qu'il a beaucoup péché.

A. Willette.<sup>101</sup>

En privilégiant des productions aux traits souples et déliés, appuyées par l'utilisation du noir et blanc, Willette se rapproche de Watteau, comme l'a remarqué Jean-Luc Jarnier<sup>102</sup>. D'un point de vue quantitatif, *Le Pierrot* donne la priorité aux compositions poétiques où *Pierrot* flâne parmi les scènes de mœurs et l'actualité. Le crayon de l'artiste affiche une certaine légèreté qui tire parfois vers la grivoiserie que l'on retrouve également dans le ton des articles. Willette reste néanmoins un conservateur à tendance réactionnaire. Au cours de la publication, l'artiste apporte son soutien au général Boulanger (1837-1891) puis à la cause royaliste; il fait preuve, comme beaucoup de confrères, d'anglophobie et de germanophobie; l'antiparlementarisme et les attaques contre l'Église sont fréquents; enfin, Willette verse parfois dans l'antisémitisme<sup>103</sup>.

L'illustré représente avant tout « l'esprit montmartrois ». En étudiant *Les petites revues et esprit bohème à la fin du XIXe siècle*, Bénédicte Didier formalise indirectement *Le Pierrot* :

101. Adolphe Willette, « De la karykathure », *Le Pierrot*, 1 février 1889.

102. Jean-Luc JARNIER, « *Le Pierrot* (1888-1891, Paris) » in *Ridiculosa*, « Les revues satiriques françaises », *op. cit.*, p. 164 : « Tous les dessins sont de Willette, chez qui on reconnaît très tôt une filiation avec Antoine Watteau, peintre du XVIIIe siècle des "fêtes galantes", de *Pierrot* et *Colombine* ».

103. Adolphe Willette, « L'hiver sera dur pour les goymes (les chrétiens), cette année - (Discours de S. M. Rothschild, roi de France) », *Le Pierrot*, 30 août 1889.

La petite revue bohème repose, dans un premier temps, sur un *esprit* encore insaisissable, pétri d'humour, de poésie, de philosophies pessimistes ou épicuriennes et de bien d'autres caractéristiques. Il y a dans cet esprit fin de siècle façonné par la jeunesse post-communarde des motifs persistants auxquels on ne peut pas échapper : ce sont l'érotisme, l'exotisme, l'image de la femme, le sentiment amoureux, des thèmes éternels dans la littérature mais qui prennent dans le monde bohème des échos tout à fait particuliers. [...]. Maurice Donnay se demandait si l'esprit (dit du *Chat Noir*) n'était pas en vérité celui de tous les Parisiens entre 1880 et 1900 - un mélange inouï de qualificatifs : « blagueur, ironique, tendre, naturaliste, réaliste, idéaliste, cynique, lyrique, fumiste, religieux, mystique, chrétien, païen, anarchiste, chauvin, républicain, réactionnaire ». <sup>104</sup>

Les qualificatifs mentionnés par Bénédicte Didier sont présents dans *Le Pierrot* et articulent une esthétique parnassienne. Parmi les planches vaporeuses, Willette traite-t-il de la colonisation ? Le phénomène colonial est réduit à deux gravures qui n'abordent pas directement l'expansion française. D'abord, « ... Pour lors, Abd-el-Kader me fit prisonnier... » <sup>105</sup>, Willette dessine un militaire âgé, assis lourdement sur un banc public, narrant un épisode militaire lointain, à un jeune éphèbe adossé à un cerceau. Dans le prolongement du *Charivari*, *Le Pierrot* perpétue en quelque sorte la figure mythique d'Abd-el-Kader et de la conquête de l'Algérie ; même si la présence du jeune garçon oriente l'interprétation de l'image sur le temps qui passe et la rencontre entre les générations.

La seconde planche aborde les motivations financières dans l'expansion territoriale en l'Afrique : « - La Reine de Saba : France, rassure-toi ; si tu n'as pas l'union politique, je t'apporte l'Union des Mines d'or » <sup>106</sup> [Fig : 4.3.1]. Une carte de l'Afrique constitue l'arrière-plan de la gravure. Au premier plan, à l'aide d'un roseau, accompagnée d'un lion, l'allégorie de l'Afrique indique le Bechuana (actuel Botswana) à Marianne que l'artiste associe au monde de l'industrie (marteau, poutres d'acier). Aux coins de la carte d'Afrique, les allégories de l'Italie, de l'Angleterre et de l'Allemagne émergent sobrement. Le début de la légende distille assurément une pique contre le gouvernement, mais la suite de la légende et la représentation soutiennent l'intérêt financier de la colonisation de l'Afrique – contrairement aux journaux satiriques politiques précédemment analysés. Willette ne représente pas explicitement la colonisation, mais le phénomène colonial se présente d'abord comme une association bénéfique. En effet, la présence du lion peut assimiler l'Afrique à une terre sauvage tandis que la France, liée à une imagerie industrielle, se présente comme une patrie civilisée. La terre aurifère de l'Afrique sollicite les procédés techniques, non pas européen, mais français. La prétention économique n'altère pas l'allégorie de l'Afrique, car Willette laisse la représentation féminine de l'Afrique dans les canons esthétiques de la revue. Délicate, élancée et svelte, la figure renonce aux déformations physiques et

---

104. Bénédicte DIDIER, *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIXe (1878-1889) : Panurge, Le Chat noir, La Vogue, Le Décadent, La Plume*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 8.

105. Adolphe Willette, « ... Pour lors, Abd-el-Kader me fit prisonnier... », *Le Pierrot*, 17 août 1888.

106. Adolphe Willette, « La Reine de Saba : France, rassure-toi ; si tu n'as pas l'union politique, je t'apporte l'Union des Mines d'or », *Le Pierrot*, 12 octobre 1888.

langagières des Turcos du *Charivari*.



FIGURE 4.3.1 – Adolphe Willette, « La Reine de Saba : France, rassure-toi; si tu n'as pas l'union politique, je t'apporte l'Union des Mines d'or », *Le Pierrot*, 12 octobre 1888.

Toutefois, avec seulement deux références, pour une centaine d'images publiées, Willette reste étranger à la colonisation. L'extension territoriale ne stimule guère « L'esprit montmartrois » du *Pierrot*. De même, l'imagerie semi-érotique, les attaques gouvernementales ou les représentations chauvines n'instrumentalisent pas les conquêtes républicaines.

### 4.3.2 La presse mondaine

Socialement, la presse satirique illustrée française reste associée au monde bourgeois, dans une définition large et floue. Au-delà des lignes éditoriales particulières et des partis pris idéologiques, les loisirs et les mondanités bourgeoises, comme la chasse, le bal, les villégiatures estivales, la mode ou encore (ou surtout) les aventures sentimentales se disséminent dans l'ensemble des titres dépouillés, avec une intensité variable. Les thèmes et les prix identifient bien une classe sociale spécifique. Toutefois, comparés à la presse satirique anarchiste ou politique, les journaux mondains n'ont pas suscité une attention comparable, malgré une production et une diffusion supérieure. Dans l'objectif de reconstituer les regards de la presse satirique portés sur la colonisation, *Paris-Joyeux* incarne le genre satirique mondain. Comment *Paris-Joyeux* aborde-t-il le phénomène colonial ?

Au sein de la presse satirique, l'illustration des mondanités est présente dès l'origine, à l'exemple du *Charivari*, mais elle apparaît comme fragmentaire et discontinue. De plus, à l'instar de *La Silhouette* ou du *Monde parisien*, certaines images à prétentions mondaines, sous un vernis frivole, tombent dans la satire politique. *Paris-Joyeux*, lui, revendique clairement puis assume une ligne mondaine et légère du 21 février 1892 au 4 novembre 1894. Le directeur est Simon de Mauborget tandis qu'Henri Labroue dirige la salle de rédaction ; Georges Courteline (1858-1929) occupe la fonction de directeur littéraire, lors des derniers mois d'existence. À son terme, *Paris-Joyeux* compte cent trente-huit numéros, au prix unitaire de 15 centimes (abonnement annuel de 10 francs). À l'origine, chaque numéro est constitué de huit pages, avec une seule gravure en couverture. Les pages intérieures regroupent des commentaires succincts qui portent sur l'actualité généraliste ; on retrouve régulièrement des partitions musicales illustrées. La revue rassemble quelques signatures prestigieuses comme celles de Sarah Bernhardt (1844-1923), d'Alphonse Daudet (1840-1897) ou encore d'Aurélien Scholl (1833-1902). Au fil des numéros, *Paris-Joyeux* mute et transforme la mise en pages initiale. Quelque temps avant le terme définitif, l'illustré se compose d'une douzaine de pages, comportant une dizaine de gravures de formats divers. Le prix de vente augmente à 20 centimes. Les chiffres de ventes demeurent incertains, mais *Paris-Joyeux* vante un certain succès auprès des lecteurs<sup>107</sup>.

Du côté des artistes, le titre compte des signatures importantes (ou en devenir) comme Mars (1849-1912), Benjamin Rabier (1864-1939), Carl Hap (1819-1914), Maurice Radinguet (1866-1941) ou encore Jossot (1866-1951). Les thèmes s'articulent autour de la vie bourgeoise parisienne que les artistes mettent en scène de façon humoristique. Le mariage

---

107. Dans un entrefilet daté du 7 août 1892, *Paris-Joyeux* annonce un tirage impressionnant (surestimé ?) de 150 000 exemplaires.

de convenance, les dépendances de la vie bourgeoise (domestique, cocher), le logement ou encore les infidélités conjugales (masculines et féminines) sont les sujets récurrents. L'illustration de la haute société occupe presque les deux tiers de la production imagée. Le dernier tiers regroupe majoritairement l'actualité politique intérieure ; quelques gravures dénoncent la misère sociale. Sans être marqué politiquement, *Paris-Joyeux* affiche quelques affinités conservatrices. Bien que l'illustré ne verse pas dans la germanophobie primaire, le nationalisme et l'esprit de revanche se retrouvent ici et là, à l'instar des confrères satiriques<sup>108</sup>. Toutefois, les images se concentrent sur les frontières nationales et l'actualité géopolitique, pourtant forte active lors de la période de diffusion, reste absente de l'illustré.

À l'instar de l'actualité internationale, la colonisation ne perce pas dans les pages du journal. Or, le choix du titre coïncide avec la conquête définitive du Dahomey (1890-1894), actuel Bénin, qui, de son côté, occasionne un engouement iconographique important. *L'Illustration* publie par exemple un riche corpus. Les lecteurs de l'illustré découvrent les motivations, les préparatifs, les avancées militaires ou encore les personnalités engagées dans le conflit<sup>109</sup> ; parallèlement, des plans, des paysages ou encore des vues sur les mœurs présentent les caractéristiques topographiques et culturelles du Dahomey<sup>110</sup>. La presse à un sou s'intéresse aussi au Dahomey<sup>111</sup>. On peut dégager trois phases de l'illustration du conflit dans la presse illustrée. D'abord, avec une attitude partielle et engagée, les illustrés opposent les Dahoméens sacrificiels<sup>112</sup>, ainsi que les Amazones, aux troupes françaises ; *L'Illustration* et *Le Petit Parisien supplément littéraire illustré* (1889-1912) illustrée inaugurent l'imagerie dahoméenne par représenter les sacrifices humains [Fig : 4.3.2]. La conduite des opérations militaires constitue ensuite l'axe prioritaire des illustrés ; les gravures suivent l'acheminement des troupes ou le quotidien militaire, à l'exemple d'une scène de bivouac [Fig : 4.3.3]. Enfin, la conquête actée, les revues délaissent les motivations initiales (mission civilisatrice, géopolitique) pour célébrer les héros et le roi déchu Béhanzin (1845-1906) [Fig : 4.3.4].

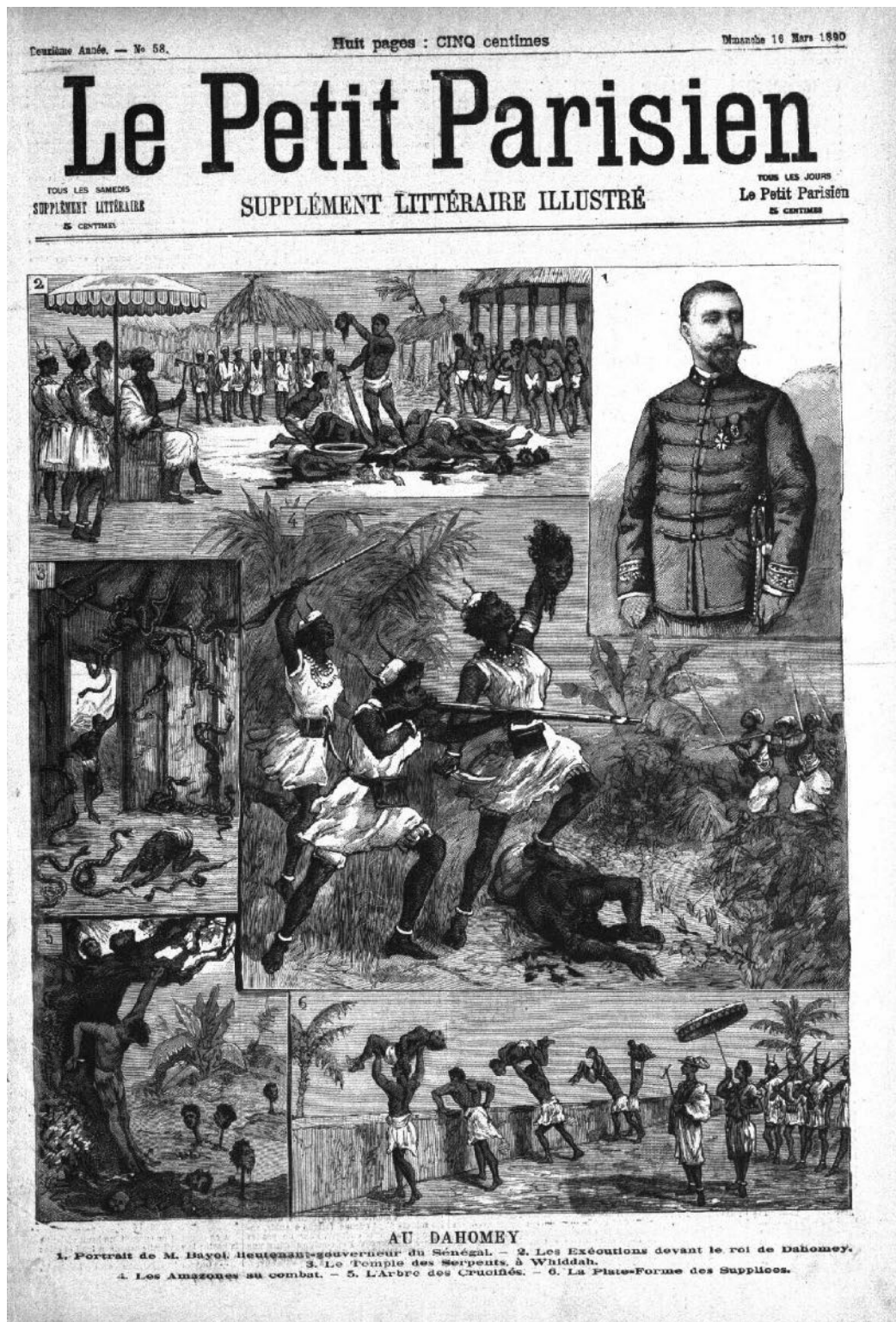
108. Henri Labroue [poésie], « L'Orphelin d'Alsace, *Paris-Joyeux*, 26 juin 1892.

109. Anonyme, « Le Dahomey et la côte des esclaves », *L'Illustration*, 15 mars 1890 ; Anonyme, « La France au Dahomey », *L'Illustration*, 13 décembre 1890 ; Anonyme, « L'expédition au Dahomey - Nos officiers au Dahomey », *L'Illustration*, 19 novembre 1892 ; Anonyme, « Béhanzin », *L'Illustration*, 17 mars 1894.

110. Anonyme, « La fabrication des tambours sur la côte d'Afrique », *L'Illustration*, 16 janvier 1892.

111. Anonyme, « Les troupes françaises campant autour d'Abomey », *Le Petit Parisien Supplément littéraire illustré*, 6 décembre 1892 ; Anonyme, « Le roi du Dahomey et ses féticheurs - Le serment de résistance devant l'idole de la guerre », *Le Petit Parisien Supplément littéraire illustré*, 27 novembre 1892 ; Anonyme, « Le retour du Dahomey », *Le Petit Parisien Supplément littéraire illustré*, 11 décembre 1892 ; Anonyme, « Le retour du général Dodds, au bord du Thibet », *Le Petit Parisien Supplément littéraire illustré*, 14 mai 1893.

112. Plusieurs sources primaires et secondaires s'accordent sur la réalité des sacrifices humains au Dahomey. Toutefois, un doute subsiste entre les exécutions relevant du domaine judiciaire et les sacrifices liés au culte religieux. Cf. Claude LIAUZU, *Dictionnaire de la colonisation française*, Paris, Larousse, 2007 ; Annie VOISIN, *Un missionnaire nantais et la colonisation du Dahomey : Alexandre Dorgère (1855-1900)*, Paris, Afridic, 2006.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

FIGURE 4.3.2 – Anonyme, « Au Dahomey », *Le Petit Parisien Supplément littéraire illustré*, 16 mars 1890 : « 1. Portrait de M. Bayol lieutenant-gouverneur du Sénégal. - 2. Les Exécutions devant le roi de Dahomey. - 3. Le Temple des Serpents, à Whiddah. - 4. Les Amazones au combat. - 5. L'Arbre des Crucifiés. - 6. La Plate-Forme des Supplices ».

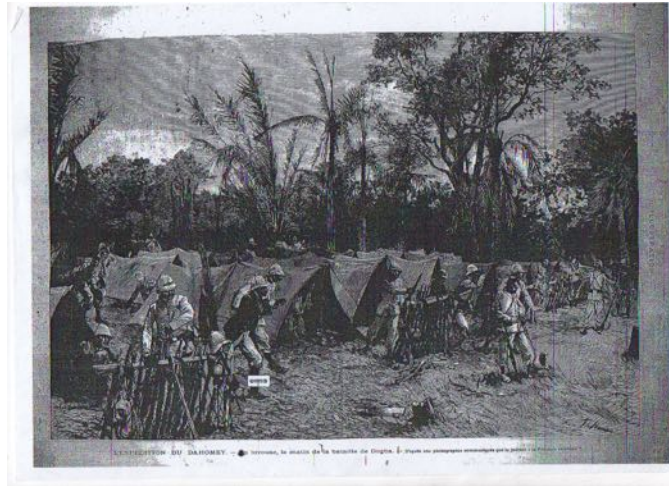


FIGURE 4.3.3 – Anonyme, « L'expédition du Dahomey », *L'Illustration*, 19 novembre 1892 : « Au bivouac, le matin de la bataille de Dogba ».

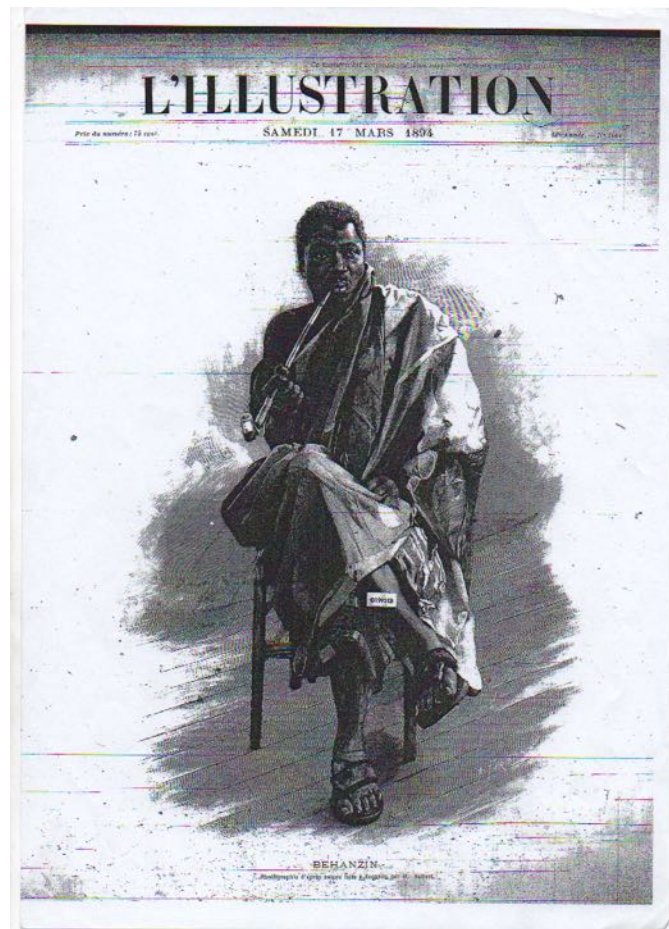


FIGURE 4.3.4 – Anonyme, « Béhanzin », *L'Illustration*, 17 mars 1894.



Au sein du *Paris-Joyeux*, l'actualité coloniale au Dahomey apparaît à deux reprises. D'abord, l'illustré consacre un article fictionnel comique non illustré<sup>113</sup>. Puis, en fin de numéro, publiée entre une publicité pour les bas de varices et une réclame pour les problèmes cutanés, une gravure représente la rencontre entre une anthropophage dahoméenne, au postérieur hypertrophié, et un marin français<sup>114</sup> [Fig : 4.3.5]. Les gestes et les attitudes évoquent la relation entre un maître et un animal domestique : le marin caresse le menton à la Dahoméenne, bouche ouverte et aux bras ballants. La légende complète : « - Alors, tu m'aimes beaucoup, hein ? - Oh ! oui, moi manger vous avec plaisir... ». *Paris-Joyeux* s'inscrit dans la lignée des illustrés qui oppose les « sauvages » et les « civilisés ». Le recours à l'animalisation peut être expliqué par des motivations coloniales ou racistes, mais on peine à comprendre la référence à l'anthropophagie. En effet, la presse illustrée caractérise l'iconographie du Dahomey à travers les sacrifices humains et les Amazones. Or, ici, l'illustrateur (anonyme) du *Paris-Joyeux* choisit un élément étranger à la conquête – nous expliquerons cette pratique dans la seconde partie de la thèse. Quoi qu'il en soit, la faible quantité et l'emplacement de la gravure renvoient la colonisation du Dahomey dans les marges du *Paris-Joyeux*.



FIGURE 4.3.5 – Anonyme, « Au Dahomey », *Paris-Joyeux*, 3 décembre 1893 : « - Alors, tu m'aimes beaucoup, hein ? - Oh ! oui, moi manger vous avec plaisir... ».

Les archives du journal contiennent une seconde gravure qui intègre un élément en lien avec le développement de la colonisation. Publiée le 10 juin 1894, « Petite correspondance »

113. Simon de Mauborget, « Casus Belli », *Paris-Joyeux*, 28 février 1892.

114. Anonyme, « Au Dahomey », *Paris-Joyeux*, 3 décembre 1893.

de Robert Salles (1871-1929) joue sur le thème de la double tromperie sentimentale [Fig : 4.3.6]. Décomposée en six vignettes, la planche déroule les préparatifs d'une rencontre amoureuse. D'abord, une jeune femme, appartenant sans doute au petit peuple (mansarde, habillement léger, lecture du *Gil blas*), répond à une annonce galante. Puis, après une toilette, la jeune femme loue un vélo et se rend à son rendez-vous. Pour guise de chute, le « jeune homme, très bien, famille distinguée » se révèle être un Noir, élégamment habillé, à la mode parisienne. La découverte du prétendant surprend la jeune femme. Concernant le sens, l'interprétation demeure ouverte. À première vue, il s'agit bien d'une double tromperie : la jeune femme ne semble pas appartenir à une « famille distinguée » tandis que le prétendant, qui est certes élégant, omet de préciser ses origines. On peut également avancer que la planche s'amuse aux dépens des Noirs, car l'étonnement de la jeune femme fait du colonisé un objet comique, dans la tradition du *Charivari*. Mais Robert Salles peut aussi bien dénoncer le racisme et le mépris de la population française à l'égard des colonisés. Si on accepte que la jeune fille soit une prostituée, du moins une indigente, le rejet qu'elle éprouve face à un Noir, même raffiné, relève de la bêtise. Toutefois, le thème n'étant pas développé par la suite, la compréhension de l'image apparaît fluctuante.



FIGURE 4.3.6 – Robert Salles, « Petite correspondance (sic) », *Paris-Joyeux*, 10 juin 1894.

La ligne éditoriale de *Paris-Joyeux* explique sans doute l'indifférence du journal à l'égard de la colonisation, mais la planche de Salles exhibe toutefois la récupération d'une figure liée à la colonisation. La citation d'un Noir dans une représentation de mœurs, sans aucune référence à l'actualité coloniale et en dehors des conventions vues jusqu'à présent (événements militaires, sauvagerie, déformations langagières/physiques), indique-t-elle une prise en compte des colonisés – en tant qu'entité de la France coloniale – par la presse satirique ? Pour répondre à cette question, interrogeons la presse satirique militaire, car, historiquement et structurellement, la colonisation reste liée à l'histoire militaire. La presse militaire satirique intégra-t-elle les conquêtes républicaines et les éléments liés à l'expansion coloniale ?

### 4.3.3 La presse militaire

Au cours de la publication, *Paris-Joyeux* convoque assidument la figure de l'officier qui arpente davantage les salons privés que les champs de bataille. La présence du militaire dans un journal mondain n'exhibe aucune incongruité, mais souligne l'importance de l'armée et des militaires dans les productions iconographiques sous la III<sup>e</sup> République<sup>115</sup>. Le nationalisme, l'esprit de revanche et les conquêtes coloniales réévaluent et entretiennent savamment la sacralisation de l'armée dans la société française. Il n'est donc pas étonnant que la presse satirique développe également un sous-genre à thématique militaire. *Le Régiment* (1886-1897), *Le Petit Pioupiou* (1887-1889) ou encore *La Vie en culotte rouge* (1902-1918) se destinent ainsi aux troupes. Pour l'analyse, nous les avons écartés en raison de la cible (le soldat) pour privilégier un groupe de journaux à destination du grand public. Sous l'appellation générique *La Vie militaire*, nous regroupons quatre périodiques qui, historiquement liés, retranscrivent le point de vue satirique militaire.

*La Vie militaire Gazette illustrée de l'armée & de la flotte* paraît entre le 17 octobre 1868 et le 9 janvier 1869. Avec un rythme hebdomadaire, il compte treize numéros, incluant un prospectus et une livraison non numérotée. L'administrateur est Eugène Bitschner. Antoine Camus occupe la fonction de rédacteur en chef. *La Vie militaire* se déploie sur huit pages, pour un prix unitaire de 20 centimes (abonnement annuel de 10 francs). Bien souvent, seule la couverture est illustrée ; on retrouve parfois des petits dessins en pages intérieures. La revue totalise dix-huit planches qui s'inscrivent dans le style vif et humoristique de Cham. Inconnus pour la majorité, les artistes privilégient un dessin non déformé qui présente des situations comiques que les légendes formalisent. Dans l'ensemble, le ton du journal reste badin et les images mettent principalement en scène le soldat dans des aventures humoristiques, légères et galantes. *La Vie militaire* se définit vraisemblablement comme un journal militaire mondain.

Contrairement au *Paris-Joyeux*, *La Vie militaire* transpose les aventures sentimentales,

---

115. Maurice AGULHON, *Marianne au combat*, Paris, Flammarion, 1979 ; Jean BOULÈGUE, « L'officier dans la société française : l'héritage de la Troisième République » in *Revue française de sociologie* 4/ 2003 (Vol. 44), pp. 695-711.

oisives et humoristiques des soldats dans le monde colonial. Planche de neuf vignettes humoristiques, « La vie en Algérie - Journal d'un sous-lieutenant en Garnison » illustre la vie semi-mondaine d'un officier de cavalerie, rythmée par l'absinthe, les loisirs et les rencontres galantes en Algérie<sup>116</sup>. Cependant, en tant que territoire colonial, l'Algérie n'est associée à aucun signe caractéristique. On effacerait la mention « Algérie », le lecteur serait dans l'impossibilité de situer géographiquement le lieu. « Songe d'une nuit d'été » et « Physiologie de l'amour » continuent sur le thème de l'amour en Algérie, mais les deux images travaillent respectivement la figure du Turco, donné d'abord comme un rival dans un rêve<sup>117</sup> [Fig : 4.3.7], ensuite, comme un anthropophage (« Il en mangera... Il n'en mangera pas... »)<sup>118</sup>. Malgré la production limitée de l'illustré, le monde colonial est intégré et on retrouve les deux thèmes majeurs en vigueur sous le Second Empire, à savoir le soldat indigène et l'Algérie française – notons une référence à l'anthropophagie. Toutefois, hormis le soldat indigène, le journal ne spécifie pas le monde colonial.



FIGURE 4.3.7 – Anonyme, « Songe d'une nuit d'été », *La Vie militaire*, 28 novembre 1868.

116. Liemano, « La vie en Algérie - Journal d'un sous-lieutenant en Garnison », *La Vie militaire*, 12 décembre 1868.

117. Anonyme, « Songe d'une nuit d'été », *La Vie militaire*, 28 novembre 1868.

118. Anonyme, « Physiologie de l'amour », *La Vie militaire*, 26 décembre 1868.

Le 14 octobre 1883 apparaît *Le Monde militaire*<sup>119</sup>. Par la suite, un éditorial affirme la réévaluation de l'armée dans la société française :

L'armée tient aujourd'hui la première place dans les préoccupations de tous et jamais, depuis longtemps, tout ce qui touche au bien de son existence n'avait éveillé de plus vives et de plus ardentes sollicitudes. Il semble que le pays ait les yeux fixés sur Elle, comme s'il sentait venir l'instant suprême où, seule, elle tiendra entre ses mains les clefs de notre avenir. [...]. Les souvenirs douloureux des mauvais jours doivent faire place aux plus patriotiques espérances : le moment est venu de commencer à le dire bien haut ; il sera fortifiant d'y croire ; et l'on y croira lorsqu'on connaîtra bien cette armée qui a besoin, elle aussi, de bien se connaître pour mieux s'apprécier.

C'est à cette tâche que nous allons, avec la conscience de faire une œuvre utile, qui restait à faire, et dont la fin première sera de resserrer les liens de la camaraderie qui doivent tous nous unir dans l'armée. Le crayon ou la plume à la main, nous suivrons l'officier partout où son devoir et sa fantaisie le mènent : à la caserne, au camp, au cercle, au théâtre et dans le monde ; nous vivrons de sa vie, de ses espérances, de ses illusions, et discrètement, dans la mesure que nous aurons qualité pour apprécier, nous traiterons d'une façon profitable toutes les questions qui se rattachent à sa condition matérielle.<sup>120</sup>

Bien que la référence soit implicite dans l'article, la défaite lors de la guerre franco-prussienne propulse les militaires au centre des préoccupations de la société et du journal. Au-delà d'un simple patriotisme, l'illustré définit l'armée comme la pierre angulaire de l'« avenir ».

L'hebdomadaire est lancé par Louis de Coincey. Guy de Lonroy occupe le poste de rédacteur en chef. À la différence de *La Vie militaire*, l'illustré monte en gamme. Publié sur 16 pages, in-folio, l'illustré affiche un coût unitaire de 60 centimes, pour un abonnement annuel de 30 francs. En contrepartie du coût onéreux, *Le monde Militaire* donne un illustré hybride, à mi-chemin entre une revue satirique et une revue d'art. L'illustré alterne entre des illustrations artistiques et des images comiques. Des caricaturistes, plus ou moins connus, comme Caran d'Ache ou Mars, côtoient de nombreux fac-similés de tableaux – à sujets militaires – comme ceux de Ferdinand Lunel (1857-1933). *Le Monde militaire* propose généralement entre quatre et cinq planches par numéro, avec parfois des reproductions sur une double page. Le journal suit scrupuleusement la carrière des militaires et à l'occasion des nominations et des promotions, le titre publie les portraits en vignettes des militaires concernées ; les officiers colonisés ne sont pas exclus. Comme nombre de confrères satiriques, le journal entretient l'esprit de revanche<sup>121</sup>.

À la différence du prédécesseur, le journal se révèle moins mondain et plus au fait de

---

119. Le titre complet : *Le Monde Militaire Journal hebdomadaire illustré – Échos du monde militaire – Choses de l'armée – vie élégante – Fantaisie – nouvelles – sport – Escrime – Théâtre – musique – modes*.

120. Anonyme, « Notre But », *Le Monde militaire*, 14 octobre 1883.

121. La Chastellier de Gérard, « Patriotisme & Chauvinisme », *Le Monde militaire*, 2 décembre 1883 : « Emporté plus loin que vous ne le voudriez certainement, vous ne craignez pas d'attribuer à nos ennemis la vertu que vous nous refusez. En Prusse, dites-vous, on est patriote ; et vous ajoutez, dédaigneusement : en France, on est chauvin. Je pourrai vous répondre que le chauvinisme est la forme la plus fréquente que revêt le patriotisme français parce qu'elle est la plus inhérente à notre tempérament [...] ».

l'actualité militaire. Lorsque le journal commence la publication, les troupes françaises sont engagées au Tonkin. Toutefois, la question coloniale ne préoccupe pas tellement l'illustré qui s'obstine dans l'esprit de revanche :

La guerre

Grand émoi dans les coulisses du Parlement, grand émoi dans la presse! La France est perdue, nous avons la guerre! Le sang et les millions du pays sont engagés à trois mille lieues de la mère-patrie. Les Chinois font des préparatifs formidables. Ils mobilisent des armées, en comparaison desquelles celle de Xerxès n'était qu'une petite escorte de tragédie. Cette avalanche humaine va se ruer sur nos 8, 000 soldats à moitié décimés par la fièvre. Pour soutenir, ce choc, nous allons être obligés de désorganiser notre système militaire si patiemment élaboré et, peut-être; qui sait? De dégarnir nos frontières. Et coetera...

Voilà un échantillon des racontars qui circulent depuis quelques jours et qui, au grand étonnement de la diplomatie européenne, trouvent un certain crédit en France. Je déclare ne partager aucunement l'émotion qui agite mes concitoyens, du moins en ce qui concerne les affaires d'Indochine. Cela, pour deux raisons : 1° parce que je m'étonne qu'il y ait une question du Tonkin; 2° parce que nous n'aurons pas la guerre avec la Chine (on verra sous peu si j'ai prophétisé juste). Dans un prochain article nous examinerons cette prétendue question du Tonkin, qui est l'œuvre la plus sottise de notre Chambre des députés. Pour aujourd'hui, puisqu'on a prononcé le mot de guerre, je veux examiner ce mot-là est bien le mot de la situation et, tout d'abord, je n'hésite pas à répondre oui : Oui, la guerre est à l'ordre du jour, la guerre est inévitable, la guerre est fatale. Seulement, il ne s'agit pas de guerre avec les Chinois, mais de guerre avec les Allemands.<sup>122</sup>

Malgré les tensions diplomatiques et les affrontements militaires entre les Français et les Cochinchinois, qui remontent à la Campagne de Cochinchine (1858-1862)<sup>123</sup>, *Le Monde militaire* relève l'extension territoriale dans l'Asie du Sud-Est au profit de préoccupations territoriales européennes. Lors de la publication, l'illustré consacre une seule gravure à la conquête du Tonkin : un tableau à sujet militaire de Lunel (1857-1933) « Colonnes en marche »<sup>124</sup>. Du même artiste, le journal publie aussi « Au café Maure »<sup>125</sup>. L'une comme l'autre, les gravures se présentent comme des instantanés du monde colonial. Avec une facture descriptive, expurgé de pathos ou d'exotisme romantique, l'artiste verse, au risque de l'anachronisme, dans une sorte de photojournalisme, grâce à une attention aux attitudes et aux détails. Au regard des deux planches, le monde colonial reste un arrière-plan géographique relativement neutre où évolue le soldat. Après neuf numéros, le journal

122. Anonyme, « La guerre », *Le monde militaire*, 2 décembre 1883.

123. Lors de la Seconde guerre de l'Opium (1856-1860), les troupes militaires françaises détachées en Chine sont affectées à une expédition punitive contre l'empereur d'Annam Tu Duc (1847-1883), pour les exécutions de missionnaires catholiques. Or, les investissements financiers et les pertes lors de l'expédition transforment les motivations initiales en une occupation territoriale. Après la victoire française, le traité de Hué ratifie la cession de trois provinces, mais, en 1867, afin d'assurer la souveraineté française, les troupes occupent l'ensemble de la Cochinchine, violant les accords en vigueur. La citadelle d'Hanoï tombe le 20 novembre 1873, puis les troupes françaises remontent le delta tonkinois. La mort de Francis Garnier (1839-1873) clôt toutefois la première campagne. Le 19 mars 1883, le commandant Henri Rivière est tué au Pont de Papier par les Pavillons Noirs ce qui pousse le gouvernement à réagir. Le 26 mai 1883, l'attribution de crédits nécessaires à l'envoi d'une expédition est votée.

124. Ferdinand Lunel, « Colonnes en marche », *Le Monde militaire*, 25 novembre 1883.

125. Ferdinand Lunel, « Au café Maure », *Le Monde militaire*, 9 décembre 1883.

cesse la publication et rejoint (ou fusionne) avec *La Vie militaire*.

*La Vie militaire illustrée* débute le 5 janvier 1884. Il compte toutefois deux expériences précédentes. Un numéro unique intitulé *La Vie militaire illustrée* sort le 4 novembre 1883, mais il se révèle être une copie du *Monde militaire* ; puis, un numéro spécimen de décembre 1883 annonce le projet de *La Vie militaire* :

Notre titre dit notre programme et notre but. L'armée est notre principal objectif, l'armée sans exceptions ni catégories, l'armée tout entière, depuis son avant-garde, l'active, jusqu'à son arrière-garde, la territoriale. Nous voulons créer une sorte de lien entre la vie militaire et la vie civile, particulièrement la vie élégante, artistique et lettrée à laquelle notre corps d'officiers d'officier d'aujourd'hui, véritable élite de notre pays, se mêle plus volontiers et avec plus de succès encore qu'autrefois. *La Vie Militaire*, tout en donnant la première place aux choses de l'Armée, fera très large la part des Lettres et des Arts, c'est-à-dire de ce qui contribue le plus puissamment à la grandeur d'un pays après la gloire des armes. [...]. Dès aujourd'hui, d'ailleurs, nous commençons sous ce titre : *Au régiment*, la publication d'une série d'études prises sur le vif, qui ne pourra manquer d'intéresser, au plus haut degré, nos lecteurs [...]. *La Vie Militaire* aura un éclat artistique véritablement exceptionnel, et digne du public choisi auquel nous voulons nous adresser. Il nous suffira de citer les noms de MM. Jeannot, Couturier, H. Pille, Caran d'Ache, Ceron, Léonnec, Tiret-Bognet, Lunel, Villette, Henri Somm, de Grigny, Bourguin, etc., etc.

*La Vie militaire* est un hebdomadaire dirigé par Édouard Destaines. Le format et l'équipe restent quasiment similaires au *Monde militaire*. On retrouve en effet une revue luxueuse contenant seize pages in-folio qui mêle des dessins satiriques et non satiriques. Le prix unitaire demeure élevé (50 centimes). La présence de Guy de Lonroy, au poste de rédacteur en chef, confirme la filiation entre les deux illustrés que la reprise de la vignette-titre, dessinée par Caran d'Ache, parachève. Sur le plan artistique, on retrouve Lunel ou encore Mars. Léon Couturier (1842-1935) et Job (1858-1931) rejoignent, entre autres, les collaborateurs réguliers.

Dans *La Vie militaire*, la caricature coloniale se résume à une planche de Paul Léonnec (1842-1899) « Devant Bac-Ninh »<sup>126</sup> [Fig : 4.3.8]. Un Asiatique tente de prendre de dos un marin, en poste. En illustrant la vaillance d'un marin français face à la lâcheté d'un Asiatique, la gravure célèbre la prise de la ville éponyme. Avec un trait non déformé et sans légende, Léonnec décompose l'assaut, en six temps. Après un ersatz de combat, l'Asiatique s'enfuit et termine les fesses à l'air. La planche avilisse donc moralement l'Asiatique pour, non pas justifier la conquête qui finalement n'est développée ni dans le numéro ni par la suite, mais broser un portrait héroïque du soldat national. La débâcle de Lang Son (1885), qui déclenche la chute du gouvernement Ferry, est encore loin et Léonnec donne une vision amusante de la guerre. Avec une narration visuelle rudimentaire, délestée de toute rhétorique coloniale, la gravure rappelle quelque peu le traitement du soldat du Second Empire par Cham. En effet, on ne relève pas pour Léonnec un discours expansionniste, contrairement à Cham, mais les deux artistes mettent au centre de leurs attentions un

---

126. Paul Léonnec, « Devant Bac-Ninh », *La Vie militaire illustrée*, 23 février 1884.

soldat haut en couleur.



FIGURE 4.3.8 – Paul Léonnet, « Devant Bac-Ninh », *La Vie militaire illustrée*, 23 février 1884.

Les autres planches liées à l'actualité des conquêtes coloniales sont des fac-similés d'œuvres sur la conduite des opérations militaires. Par exemple, à partir d'un axe vertical, « Dans les rizières » présente la marche d'un corps de troupes coloniales dans une rizière<sup>127</sup> [Fig : 4.3.9]. La composition progressive, les détails fournis, les poses distinctes ou encore l'exclusion des combattants adverses exposent une image méliorative des troupes coloniales qui alimente un portrait général laudatif de l'armée française. Dans la planche de Lunel, la représentation d'une flore touffue et luxuriante montre un désir de réel dans la reconstitution de l'espace tonkinois. La mise en images positive de l'armée française passe aussi par une ambition documentaire. Les œuvres reproduites présentent ainsi le quotidien des hommes engagés. Avec « Au Tonkin », Couturier dessine la constitution d'un camp de fortune, en plan serré, par des soldats français<sup>128</sup> [Fig : 4.3.10]. Toujours dans la série « Au Tonkin », Courboin (1851-1915) grave la manipulation d'un mortier lors d'une bataille, sur une double page<sup>129</sup>. Contrairement aux planches de *L'Illustration* et plus tard du *Petit parisien supplément littéraire illustré*, Courboin exclut la dramatisation des passions ou de l'action et concentre la composition sur la manœuvre militaire. L'exclusion systématique des combattants adverses, l'attention aux paquetages et à l'habillement ou encore la représentation des scènes du quotidien confirment bien une volonté de reproduire la vie des soldats au front.





FIGURE 4.3.9 – Ferdinand Lunel, « Dans les rizières », *La Vie militaire illustrée*, 12 janvier 1884.

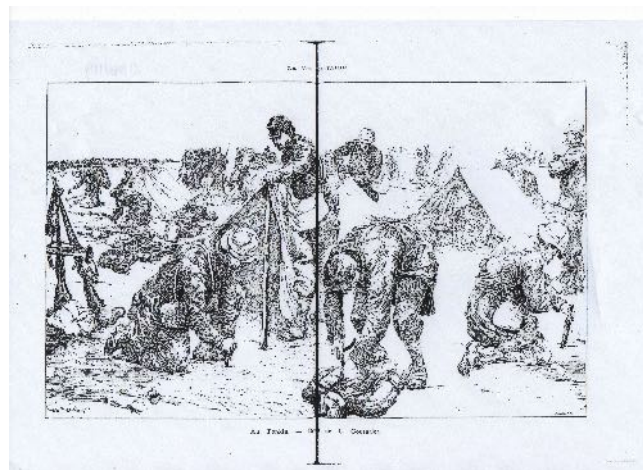


FIGURE 4.3.10 – Léon Couturier, « Au Tonkin », *La Vie militaire illustrée*, 21 juin 1884.

Au sein des images, la dimension coloniale n'est pas franchement affichée, mais l'effort de guerre est indéniable. « Au pays du Soleil »<sup>130</sup> [Fig : 4.3.11], dans la veine de l'orientalisme naturaliste, Lunel représente une rue inconnue du Maghreb où des femmes voilées, un Turco et un mendiant se croisent anonymement. La composition de la planche est particulièrement habile, car, en excluant le soldat français de la représentation, Lunel superpose le regard du lecteur à celui du soldat – qui est l'auteur de la représentation. Par divers procédés (cadrage, point de vue), les images fondent régulièrement le regard du lecteur dans celui des militaires. Le projet de l'illustré est de « créer une sorte de lien entre la vie militaire et la vie civile », de fait, si les images se veulent didactiques et documentaires, elles entraînent également le lecteur, alors soucieux des réussites de l'armée nationale, à adhérer à la conduite des opérations, à travers le regard.



FIGURE 4.3.11 – Ferdinand Lunel, « Au pays du Soleil », *La Vie militaire illustrée*, 15 mars 1884.

Peut-on en déduire là une attitude expansionniste du journal? Lors de la guerre du Tonkin, un article renseigne sur la position du journal :

127. Ferdinand Lunel, « Dans les rizières », *La Vie militaire illustrée*, 12 janvier 1884.

128. Léon Couturier, « Au Tonkin », *La Vie militaire illustrée*, 21 juin 1884.

129. Pierre-Eugène Courboin, « Au Tonkin », *La Vie militaire illustrée*, 22 mars 1884.

130. Ferdinand Lunel, « Au pays du Soleil », *La Vie militaire illustrée*, 15 mars 1884.

Qui dois-je croire, monsieur ? Si je lis certains journaux, la guerre du Tonkin n'a été qu'une palinodie burlesque et dangereuse, et le traité de Tien-Tsin, qui vient de la terminer, ne serait qu'un attrape-nigaud, une de ces mystifications orientales qui relèvent à la fois de la diplomatie d'opérette et de la peinture de M. Benjamin Constant. Si je lis, au contraire, d'autres organes, nous aurions fait là-bas une campagne glorieuse et une conquête positive. Qui dois-je croire ? [...] je voudrais entendre une opinion française, absolument dégagée de tout esprit de parti sur des affaires françaises qui se sont réglées au prix du sang français et de l'argent français.

Celui qui me tenait hier, ce langage se doutait-il qu'il exprimait le besoin de la majorité de mes compatriotes abusés chaque jour par la mauvaise foi ou l'optimisme ridicule de la presse politique ? En tout cas, je lui répondrai au nom de l'armée, dont nous croyons traduire ici les véritables sentiments et qui tient en profond mépris les bavardages des journaux.

Ceux-ci, alors même qu'ils parlent de l'expédition du Tonkin, sont les truchements de passions politiques auxquelles nous restons étrangers. Car, je le dis bien haut, certain de n'être pas démenti, en politique nous ne sommes rien et ne voulons rien !

Il faut que ceux qui avaient rêvé de faire de nous des pivots de révolution comme à Rome autrefois, comme en Espagne aujourd'hui, il faut que ceux qui nous adressent encore des flatteries intéressées en prennent leur parti : nous sommes et resterons les serviteurs silencieux du pays, les esclaves de l'honneur du drapeau, et les contempteurs de toute intrigue politique.<sup>131</sup>

En se basant sur l'article, les planches étant non commentées, *La Vie militaire* évacue les motivations expansionnistes dans l'illustration du phénomène. Pis, l'illustré exprime une incertaine incompréhension devant la politique coloniale et met en garde contre l'instrumentalisation politique des militaires. Dans l'illustré, ni les planches iconographiques ni les textes n'abordent les causes et les conséquences du phénomène ; de même, les implications géopolitiques et les peuples visés sont absents. La conduite des opérations demeure le fil conducteur des images. L'illustré présente certes un intérêt pour la colonisation, avec une illustration relativement soutenue du phénomène, mais c'est une attention ponctuelle qui ne débouche pas sur la construction d'un discours iconographique expansionniste. Les colonies et les territoires visés apparaissent finalement comme des espaces géographiques dépolitisés.

Les archives nationales renferment un illustré qui se nomme également *La Vie militaire*. Il appartient à Gaston Montferrier tandis que Baron Richard occupe le poste de secrétaire de rédaction. Paru entre le 30 mai 1886 et le 20 juin 1886 (quatre numéros), le journal se compose de quatre pages, pour un coût unitaire de 15 centimes. Dans la lignée des précédentes revues militaires, l'hebdomadaire propose une formule hybride qui intègre des fac-similés de tableaux et des caricatures. Le sujet principal reste le militaire. Les caricaturistes, à l'exemple de Jules Baric (1825-1905), restent dans la lignée stylistique ouverte par Cham, Bertall ou encore Stop. Du point de vue thématique, l'esprit de revanche et l'héroïsation de l'armée se perpétuent. Dans la continuité des prédécesseurs, malgré une

---

131. Anonyme, « La politique et l'armée », *La Vie militaire illustrée*, 24 mai 1884.

publication limitée, le journal prend en compte le phénomène colonial.

En première page, « Clairon de tirailleurs algériens » poursuit la mise en images méliorative du soldat des colonies<sup>132</sup>, car le texte accompagnant la gravure fustige la politique coloniale et plaide pour l'intégration des soldats colonisés :

Autrefois les officiers d'origine française portaient une tenue semblable à celle des indigènes. On l'a modifiée, sous prétexte d'économie, ce qui est fâcheux, car on établit une distinction regrettable entre officiers de la même armée, qui tous servent la France et combattent sous le même drapeau. [...]. Si l'on avait dépensé pour l'instruction des indigènes les milliards que l'on a gaspillés pour la colonisation ; si, au lieu de pratiquer la spoliation des terres, on avait mis les cultivateurs à l'abri de la famine et de l'usure, la race des cavaliers et des chevaux africains serait plus nombreuse et plus vivace encore. Enfin, si nous avions le bon esprit d'accorder des droits électoraux à ces hommes, auxquels le sénatus-consulte de 1862 reconnaît le titre de Français, nous pourrions établir en Algérie, et former non pas seulement quatre, mais dix régiments de cavalerie indigène qui nous rendraient en Europe des services incomparables. Les Russes, qui savent si bien utiliser les musulmans du Caucase et du Turkestan, ne comprennent pas notre attitude à l'égard des indigènes. Tandis qu'il existe dans l'armée russe des généraux musulmans, on ne peut citer dans la nôtre qu'un seul officier d'origine indigène, c'est le colonel Ben Daoud, des chasseurs d'Afrique.<sup>133</sup>

L'auteur n'écrit ni une tribune anticolonialiste ni une plaidoirie humaniste. Il s'agit surtout d'accélérer le processus d'intégration des colonisés afin de fournir des hommes à l'armée. La défense du territoire national efface les inégalités.

En dehors des soldats colonisés, l'illustré ne se prive pas de faire des peuples à soumettre des êtres sournois. Une saynète illustrée, mettant en scène Pacot et Dumanet, propose les raccourcis et les poncifs accolés aux Asiatiques dans la littérature d'aventure romanesque : cruauté, raffinement, femme désirable et mutique. « Sentinelles perdues... et retrouvées » raconte l'escapade comique de Pacot et Dumanet, l'un pourchassant un cochon, l'autre séduisant une Tonkinoise<sup>134</sup>. L'aventure comique se termine par la capture des deux soldats par des Tonkinois « rebelles ». Peu avant l'exécution de Pacot et Dumanet, la Tonkinoise libère les deux soldats et le trio rejoint triomphalement, non sans tuer auparavant tous les « rebelles », un campement français. La saynète se termine par la décoration des deux soldats et par l'attribution du poste de cantinière à la Tonkinoise. Simon Just reprend ainsi deux soldats nationaux hauts en couleur (gauche, bourreau des cœurs) et dévalorise au passage les Tonkinois qui apparaissent comme des êtres sanguinaires. À l'instar de la planche « Devant Bac-Ninh », Just prolonge le stéréotype du soldat goguenard. Concernant les Cochinchinois, la courte durée de vie de l'illustrée ne permet pas de dégager une position franche de l'illustré.

En s'appuyant sur les quatre illustrés, quelques axes se dégagent de la mise en images

132. Anonyme, « Clairon de tirailleurs algériens », *La Vie militaire*, 20 juin 1886.

133. Anonyme, « Armées étrangères - Uhlans, Cosaques et Saphis », *La Vie militaire*, 20 juin 1886.

134. Simon Just, « Sentinelles perdues... et retrouvées », *La Vie militaire*, 6 et 13 juin 1886.

de la colonisation au sein de l'iconographie militaire satirique. D'abord, avec la représentation des troupes indigènes, les journaux cités adoptent un regard favorable envers les hommes des colonies. À la différence du *Charivari*, qui oppose Turcos et Zouaves sous le Second Empire, les journaux militaires militent pour une grande armée fraternelle et égalitaire, sous la IIIe République. Le militaire indigène devient-il l'aboutissement symbolique de la mission civilisatrice ? Sans doute. Toutefois, malgré l'actualité guerrière et les motivations idéologiques à l'égard des troupes coloniales, les illustrateurs investissent superficiellement les territoires visés, les peuples à soumettre et la mission civilisatrice. À dire vrai, l'iconographie des illustrés réduit la représentation du monde colonial à un décor où se jouent les exploits et le renouveau de l'armée. Les spécificités du phénomène colonial et les conquêtes contemporaines sont dissoutes au profit d'une vision méliorative de l'armée. À l'étude des illustrés, il ne s'agit pas d'une attitude désintéressée ; les articles prouvent un intérêt certain pour la colonisation ; mais la militarisation de la société et l'esprit de revanche interfèrent dans le développement de l'iconographie coloniale. Néanmoins, même reléguée, l'histoire coloniale n'en reste pas moins intégrée et digérée au profit de la ligne éditoriale qui se résume, pour les quatre journaux, à la défense et à la glorification de l'armée.

#### 4.3.4 La presse grivoise

Jusqu'à présent, le soldat métropolitain conquérant, le soldat indigène, le rebelle et l'anthropophage constituent les figures récurrentes de la satire coloniale. Or, les travaux critiques sur l'iconographie coloniale incluent systématiquement la femme indigène et l'érotisme sous-jacent véhiculé par la figure<sup>135</sup>. Laurent Gervereau précise : « Reprenant les "cercles concentriques" de l'exotisme, il nous faut tenter d'évaluer qualitativement désormais les termes de figuration de l'autre. Nous débuterons par ce qui pourrait être analysé comme le "fantasme exotique". Il est le fait de la quasi-totalité des illustrateurs de presse ou d'ouvrages dans la période 1880 à 1914 et s'appuie sur trois axes : violence, érotisme, étrangeté. Ces trois termes, déjà mis en évidence pour les icônes industrielles, se conjuguent dans ce qui fut appelé "la peinture d'histoire" »<sup>136</sup>. Nous avons rencontré précédemment quelques planches qui lient érotisme/colonisation, à l'exemple de la représentation de Benjamin Roubaud « Un bonheur oriental » [Fig : 1.3.7], mais l'association grivoiserie et phénomène colonial reste toutefois négligeable sous la Monarchie de Juillet, la IIe République et le Second Empire.

Dans la production non caricaturale et caricaturale de *L'Illustration*, le harem, la femme colonisée avenante ou encore la prostituée indigène – la fameuse Kuchuk Hanem –, sont absents ; on relève bien des images de femmes à demi dévêtues, mais le filtre de l'information et les visées pédagogiques annihilent les intentions grivoises et érotiques. Dans la presse

---

135. Christelle TARAUD, *La prostitution coloniale : Algérie, Tunisie, Maroc (1830-1962)*, Paris, France, Payot, 2003.

136. Laurent GERVEREAU, *Histoire du visuel au XXe siècle*, Paris, Éd. du Seuil, 2003, p. 68.

satirique, l'érotisme colonial reste éparpillé, discontinu et rare ; le harem apparaît avant tout comme un objet comique. Comme nous le pensons, la presse satirique sert de caisse de résonance aux représentations d'une société. Si la recherche travaille systématiquement l'érotisme colonial, la presse satirique doit nécessairement contenir des exemples. Il nous a semblé donc adéquat d'explorer plus en avant un sous-genre de la presse satirique, la presse grivoise.

Au lecteur décontenancé qui s'interrogerait sur la pertinence et l'intérêt de la presse grivoise dans une étude sur la presse satirique, rappelons ici les proximités historiques, thématiques et visuelles. Comme le montre Emmanuel Pernoud, la presse satirique intègre et travaille d'emblée les possibilités satiriques, humoristiques et comiques des images à connotations grivoises<sup>137</sup>. La collusion entre grivoiserie et caricature se traduit par l'intégration de la presse grivoise dans la plupart des études sur la presse satirique ; Champfleury, Jean Watelet et Philippe Robert-Jones incluent à leurs recensements des illustrés plus ou moins grivois<sup>138</sup>. Certes la presse grivoise ne se définit pas comme satirique, mais les dispositifs convoqués pour travailler la sexualité gardent une concordance avec la presse satirique (humour, caricature, déformation, etc.). De plus, on retrouve parfois les mêmes artistes ; Steinlen (1859-1923) travaille, entre autres, au *Gil blas illustré*, au *Rire* ou encore à *L'Assiette au Beurre*. Surtout, les feuilles dix-neuviémistes et vingtiémistes, comme *Le Rire* et de *l'Hara-Kiri* – comme nous le verrons par la suite – ménagent dès l'origine des images purement grivoises ou semi-érotiques. Quoi qu'il en soit, *La Cocotte*, *La Gazette grivoise* et *Le Gil blas illustré* seront nos sources pour la presse grivoise sous la IIIe République.

Pascal Pia et Annie Stora-Lammarre ont étudié respectivement les nombreux livres et écrits échus à *L'enfer de la Bibliothèque nationale* et démontrent toute l'opiniâtreté des autorités à sanctionner rapidement et durement les écrits grivois, érotiques ou encore pornographiques<sup>139</sup>. Leurs travaux expliquent, entre autres, la prudence des éditeurs à l'égard des images libertines. Certes la loi de 1881 assouplit la législation pour la presse, mais la presse grivoise reste étroitement surveillée par les autorités. Malgré un marché florissant, dont il est difficile de mesurer l'amplitude<sup>140</sup>, à partir des années 1880, les

137. Emmanuel PÉNOUD, *Le bordel en peinture : l'art contre le goût*, Paris, A. Biro, 2001. Pour *Le Charivari* Cf. Sofiane TAOUCHICHET, « Les stratégies visuelles licencieuses du Charivari », *Caricatures&Caricature*, 1 juin 2013, <http://www.caricaturesetcaricature.com/article-les-strategies-visuelles-licencieuses-du-charivari-118187001.html> [Consulté 1 juin 2013]

138. CHAMPFLEURY, *Histoire de la caricature antique*, Paris, Dentu, 1867 p. 6 : « La lubricité n'est-elle pas la caricature de l'amour ? ». Philippe ROBERTS-JONES, *La presse satirique illustrée entre 1860 et 1890*, Paris, Institut français de presse, 1956 ; Jean WATELET, *La presse illustrée en France 1814-1914*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2003.

139. Pascal PIA, *Les livres de l'Enfer : bibliographie critique des ouvrages érotiques dans leurs différentes éditions du XVIe siècle à nos jours*, Paris, Fayard, 1998 ; Annie STORA-LAMARRE, *L'Enfer de la IIIe République : censeurs et pornographes (1881-1914)*, Paris, Imago, 1989.

140. Jean WATELET, *La presse illustrée en France 1814-1914*, *op. cit.*, p. 926 : « Très peu de collections de périodiques illustrés, parmi les premières ayant été mises en vente, ont subsisté, en raison de la vigueur avec laquelle ont été poursuivis et condamné, parfois à de lourdes peines, éditeurs et vendeurs. Le colportage, très actif, sous le Second Empire, ne se bornait pas à introduire clandestinement des pamphlets politiques, il faisait entrer en contrebande des journaux jugés obscènes par les tribunaux, et imprimés à l'étranger. Depuis la loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse, et même dès l'année

poursuites judiciaires se multiplient :

*L'Événement Parisien*, *Le Boccace*, *Le Piron*, *Le Boudoir*, sont soumis à une véritable persécution ; d'août à octobre 1880, la justice distribue à leurs responsables un total de six ans et deux mois de prison. En 1882, des vagues de poursuites frappent *Le Petit Républicain*, le *Gil Blas*, *L'Événement Parisien illustré*. Les peines sont lourdes. *Le Courrier français* est pratiquement ruiné par les amendes. Jules Roques, directeur, est condamné à quatre mois d'emprisonnement pour publication d'un dessin « Les trois parques ». Les peines frappent le gérant et à défaut le dessinateur et le typographe. Toutes ces revues sont déférées devant le tribunal correctionnel. En quatre mois, on dénombre dix procès, dix condamnations dont neuf avec prison totalisant quarante-sept mois de prison, 4500 francs d'amende et deux mois de suspension d'un journal. [...]. Sous l'impulsion du sénateur Bérenger, une nouvelle loi est votée, le 16 mars 1898. [...] Sont maintenant visés le commerce d'écrits et d'objets obscènes, les annonces licencieuses et les petites correspondances paraissant dans les journaux, les placards publicitaires pour les procédés abortifs et anticonceptionnels. La législation sera encore aggravée le 7 avril 1907, et finalement le 30 juillet 1920, Le bulletin d'information antipornographique diffuse des listes d'ouvrages et de périodiques interdits de vente.<sup>141</sup>

Les nombreuses poursuites et la commercialisation à discrétion rendent difficile la datation exacte du genre. Pour Philippe Roberts-Jones et Jean Watelet, la presse grivoise illustrée démarre officiellement avec *La Cocotte journal des grues*. L'illustré est lancé le 17 juin 1877 par Alfred Leroux, directeur-gérant, tandis que Bertun occupe le poste de rédacteur en chef. Avec un abonnement annuel de 11 francs et un prix unitaire de 20 centimes, le journal se situe dans la moyenne haute des tarifs en vigueur dans la presse satirique sous la III<sup>e</sup> république. *La Cocotte* propose au lecteur quatre pages de texte qui traitent presque exclusivement de la vie romancée et galante des femmes légères, des grues, des courtisanes ou encore des prostituées<sup>142</sup> ; une couleur mondaine, axée sur la sexualité, se dégage des articles. Si l'hebdomadaire est répertorié comme un illustré, la partie iconographique, formée de petits dessins à vocation syntaxiques, apparaît négligeable ; les planches grivoises ont-elles été publiées hors-texte ou détruites ? Les petits dessins et les articles de *La Cocotte* paraissent anonymement ou sous pseudonymes. Le magazine n'aborde pas la colonisation.

À la différence de *La Cocotte*, *La Gazette grivoise* se présente comme explicitement grivois et contient une production iconographique appréciable. De format in-folio, l'heb-

---

précédente, ces publications s'étaient multipliées, et d'abord sous le masque de la presse humoristique ».

141. Annie STORA-LAMARRE, *L'Enfer de la III<sup>e</sup> République : censeurs et pornographes (1881-1914)*, op. cit., p. 98.

142. M. Hile, « La Cocotte », *La Cocotte*, 17 juin 1877 : « Pourquoi une petite feuille hebdomadaire ne prendrait-elle pas la défense de ces malheureuses, alors que, sans raison, on leur crache l'injure à la figure, de ces femmes qui n'ont connu le vice que par vous, que vous adulez lorsqu'elles sont jeunes, dont vous mangez l'argent, oui, dont vous mangez l'argent ! ... et que vous repoussez ensuite, alors que quelques rides apparaissent ou que les bourses est à sec ? [...] Quant à vous, jeunes folles, ivres de vos vingt ans, qui riez de si bon cœur au soleil de votre printemps, qui ne voyez que des roses sur votre route, descendantes des belles Corinthe, de Milet et de Lesbos, dignes émules des créatures de Louis XIV, des impures de Louis XV, des Phrynés du Directoire, des lorettes de Louis-Philippe, des biches, des cocottes, des crevettes de L'Empire, des gommeuses d'hier, écoutez le poète et suivez son conseil : Utendum est ætate : cito pede labitur ætas. C'est-à-dire : Profitez du bel âge ; il s'envole si vite ».

domadaire, ayant pour rédacteur en chef un dénommé Charly, comporte quatre pages et affiche un prix unitaire abordable de 10 centimes. Bien souvent, seule la première page est illustrée, par une planche en noir et blanc. Jefke assure l'essentiel de la production qui se caractérise par des dessins licencieux et scatologiques. Le style apparaît frustré, voire grossier, mais il s'explique sans doute par le contexte répressif qui n'épargne pas les imprimeurs. La maison close, les prostituées et les infidélités bourgeoises et aristocratiques sont les figures récurrentes de l'illustré. Des petits échos grivois forment la partie textuelle. Après treize numéros, les autorités condamnent lourdement la salle de rédaction qui clôtura par la même occasion l'entreprise :

En deux jours ils ont octroyé à la *Gazette Grivoise* la modique amende de *neuf mille francs*.

Ils nous ont en outre administré avec la désinvolture la plus gracieuse le modeste chiffre de *cinquante et un mois de prison!!!*

Les cinquante et un mois ont été ainsi répartis :

Notre rédacteur en chef : 8 mois.

Notre dessinateur : 18 mois.

Notre 1er gérant : 3 mois.

Notre 2e gérant : 13 mois.

Notre Vendeur : 9 mois.

[...] Notre dessinateur lui, parfait honnête homme s'est vu condamner à dix-huit mois de prison est à 2.000 francs d'amende pour un dessin dans lequel le tribunal *seul* a vu quelque chose de graveleux.

La Rédaction <sup>143</sup>

Dans la distribution des peines, où même le vendeur fut condamné, le dessinateur reçut la peine la plus lourde. Peut-on déduire là que le tribunal vise d'abord les personnalités individuelles au détriment de l'entité morale de l'entreprise? Nous y reviendrons dans la partie consacrée à la définition du genre. Bien que l'illustré publie sans conteste des planches graveleuses, la conclusion de l'article tire vers la mauvaise foi pour répondre aux condamnations – nous développerons également cet état de fait dans les caractéristiques structurales de la presse satirique.

Les archives gardent 13 numéros, du 11 mars 1882 au 3 juin 1882. Au milieu des baronnes, des marquis et des marquises ou encore des militaires, le monde colonial demeure là encore absent, à l'instar de *La Cocotte*. L'existence restreinte de l'illustré et le destinataire modèle orientent vraisemblablement les images vers le monde privé urbain et ne trouvent guère d'intérêts dans l'histoire coloniale – malgré l'actualité tunisienne et tonkinoise.

Dans les écrits contemporains, le *Gil Blas* (1879-1940) revient constamment pour caractériser la presse grivoise : « Le fait le plus important de l'année pour l'histoire du journalisme en France a été sans contredit l'apparition de cette nuée de journaux improprement appelés pornographiques qui se sont créés par suite du *Gil Blas*, le journal de M.

143. Anonyme, « Notre condamnation », *La Gazette grivoise*, 3 juin 1882.



Dumont »<sup>144</sup>. Francisque Sarcey (1827-1899) publie le 27 juillet 1880 une charge contre le *Gil Blas* qui rappelle la place centrale du journal dans la constitution du genre :

Ce moniteur de la pornographie qui, le premier en France, a inauguré le métier malpropre de conter chaque jour, dans un style de bas étage, des histoires immondes, et qui aurait déshonoré notre profession si les gens qui se livrent à ce commerce infâme ne s'étaient pas rayés eux-mêmes de la liste de nos confrères... [...]. J'ai vu les dessins en question. Ils sont ignobles. Je ne sais pas d'autres mots pour qualifier ces horreurs qui sont aussi contraires à l'art et à la morale. L'homme qui écrit et dessine ces sortes de choses n'est pas mon confrère. C'est un industriel en malpropreté et je trouve fort bon qu'il s'assoie sur les bancs de la police correctionnelle, à côté des gens qui font le trafic des cartes transparentes ou de photographies décolletées<sup>145</sup>.

Dans le *Voltaire* du 31 août 1880, Émile Zola nuance le qualificatif « pornographique » de Sarcey et prend la défense du *Gil Blas* :

Le *Gil Blas* ayant risqué dans le tas quelques articles grivois a senti que le public mordait ; et dès lors, il n'a pas boudé contre ce succès, il a donné à ses lecteurs la friandise de leur goût. Spéculation ignoble, école de perversion, disent les journaux indignés. Mon Dieu ! Je voudrais bien voir un journal qui refuse à ses abonnés ce que ceux-ci lui demandent. Par ces temps d'aplatissement aux pieds du public, la presse n'est-elle pas une immense flagornerie à l'adresse des lecteurs ? En politique, en littérature, en art, où est donc la feuille qui se plante carrément au milieu de la route et qui résiste au grand courant de la sottise et de l'ordure humaines ? Puisque toutes les folies, puisque tous les appétits ont des organes, pourquoi la polissonnerie n'aurait-elle pas le sien ? Parmi les confrères qui se sont voilé la face, il en est qui ont travaillé autrement à la désorganisation publique. Flatter une aristocratie imbécile, flatter les vols de la finance, l'ambition de la bourgeoisie ou l'ivrognerie du peuple, cela est plus désastreux encore que de flatter la gaudriole de tout le monde. On croirait vraiment que la morale ne réside que dans notre pudendum.

Au-delà de la défense du journal et de la défiance à l'égard des confrères, Zola souligne le poids grandissant du lectorat dans la production, et, par la même occasion, le succès des feuilles grivoises dont Henri Avenel confirme la santé financière : « En résumé, les fabricants de journaux pornographiques supportèrent des condamnations s'élevant à deux mille trois cent quatre vingt dix-neuf jours de prison et à plus de dix mille francs d'amende. Mais ils avaient gagné, paraît-il, dans leur campagne, plus de trois cent mille francs et ils se sauvèrent à l'étranger pour échapper à la prison comme à l'amende »<sup>146</sup>.

La feuille d'Auguste Dumont (1816-1885) ne comporte pas d'illustrations. Mais à l'instar de nombreux quotidiens non illustrés, comme *Le Petit Journal* ou *Le Petit Parisien*, au cours des années 1880-1890<sup>147</sup>, le *Gil Blas* se dote d'un supplément hebdomadaire illustré. L'apparition du supplément illustré va de pair avec une déclinaison thématique

---

144. Charles Virmaître, « Paris-Canard, 1877 » in Jean WATELET, *La presse illustrée en France 1814-1914*, op. cit., p. 926.

145. Francisque Sarcey, « La littérature pornographique, XIXe siècle, 27 juillet 1880 » in Jean WATELET, *La presse illustrée en France 1814-1914*, op. cit., p. 927.

146. Henri AVENEL, *Histoire de la presse française depuis le 1789 jusqu'à nos jours*, Paris, Flammarion, 1900, p. 763.

147. L'apparition des suppléments hebdomadaires illustrés des quotidiens correspond à un mouvement

des *Gil Blas*, à partir des années 1890<sup>148</sup>. Le *Gil blas illustré* commence la publication vers mai 1891<sup>149</sup>, avec la devise du quotidien : « Amuser les gens qui passent, leur plaire aujourd'hui et recommencer le lendemain ». René d'Hubert (1855-1927) et René Maizeroy (1856-1918) sont successivement en charge de la direction. La feuille comprend huit pages, format in-folio, avec un prix qui oscille entre 5 et 15 centimes le numéro. Après des tâtonnements éditoriaux, une formule se dégage : la première page est entièrement illustrée ; puis, un riche corpus littéraire regroupe des poèmes légers et sérieux, des romans-feuilletons et des pièces de théâtre ; les pages 4 et 5 accueillent soit l'illustration de textes littéraires, avec une iconographie légère et galante – jamais pornographique – soit des planches autonomes ; l'illustré publie régulièrement des partitions musicales de Xanrof (1867-1953), Botrel (1868-1925), d'Aristide Bruant (1851-1925) ou d'Yvette Guilbert (1865-1944) qui peuvent être à l'occasion illustrées ; en fin de numéro, le journal propose des publicités orientées vers les relations sentimentales (agence matrimoniale) et la sexualité (ouvrages scientifiques, galants, grivois – avec la mention sous pli discret). L'illustré travaille avec des collaborateurs littéraires prestigieux, comme Armand Silvestre (1837-1901), Clovis Hugues (1851-1907), Zola, Maupassant (1850-1893). L'équipe artistique regroupe également des noms prestigieux comme Albert Guillaume (1873-1942), Steinlen, Balluriau (1860-1917), Guydo (1868-1931), Ricardo Florès (1878-1918), Charles Léandre (1862-1934), d'Ostoya (1878-1937) ou encore Carl Hap (1819-1914).

Mireille Dottin-Orsini et Daniel Grojnowski définissent les prétentions du *Gil Blas* : « Il s'agit, dans le cas des deux journaux [*Gil blas* et *Le Courrier français*], de se présenter avant tout comme artistiques et littéraires, quoique joyeux, visant des lecteurs cultivés et esthètes, et de se démarquer des "journaux pornographiques" dont on parle depuis 1880. En somme c'est de l'art polisson, ou les polissonneries de l'art, pas des cochonneries. On est entre gens bien »<sup>150</sup>. Malgré les visées artistiques, l'illustré publie aussi des charges dures et violentes sur la condition humaine et le développement de la paupérisation dans la société française. La présence de Steinlen nuance la vision d'une revue mondaine, et, à l'étude, le journal prend gravement position sur des sujets de société, comme la prison, l'alcool ou la prostitution. Pour illustrer les sujets, le journal déploie un attirail d'images hétéroclite constitué de figures mythologiques, antédiluviennes, dix-huitiémistes, sans oublier les figures contemporaines, comme le bourgeois, la cocotte ou le militaire<sup>151</sup>.

*La Cocotte* et *La Gazette grivoise* n'abordent pas la colonisation, soit par manque de temps soit par désintérêt, or le *Gil Blas illustré* convoque le monde colonial à plusieurs

général de la presse et de la presse illustrée française Cf. Jean-Pierre Bacot, *La presse illustrée au XIXe siècle : une histoire oubliée*, Limoges, PULIM, 2005.

148. Une publicité annonce pour chaque jour de la semaine un supplément au quotidien *Gil blas* : Lundi - *Le Gil Blas mode* ; Mardi - *Gil Blas revue* ; Mercredi - *Gil Blas hors de France* ; Jeudi - *Gil Blas militaire* ; Vendredi - *Gil Blas illustré* ; Samedi - *Gil Blas scientifique* ; Dimanche - *Gil Blas sportif*. Le quotidien et le supplément s'achètent à 15 centimes.

149. La numérotation du *Gil Blas illustré* commence le 30 mai 1891, mais les archives comportent trois numéros, non numérotés, mais datés du 10 mai 1891, 14 mai 1891, 23 mai 1891.

150. Mireille DOTTIN-ORSINI, Daniel GROJNOWSKI, « La prostitution dans la presse parisienne à la fin du XIXe siècle », *Littératures*, 69 | 2013, 2013, pp. 187-211.

151. Notons au passage que la Bretagne occupe régulièrement les pages de l'illustré.

occasions. Illustrant respectivement *Boitelle* de Guy de Maupassant et *Une Chinoise* d'Aurélien Scholl<sup>152</sup> (1833-1902), les deux planches abordent les relations dramatiques entre les colonisateurs et les colonisés. La nouvelle de Maupassant narre l'ostracisme infligé à un couple mixte formé d'un militaire métropolitain et d'une Sénégalaise des bas-fonds. *Une Chinoise* raconte la sordide histoire d'une Annamite déracinée, qui, rejetée de tous, termine prostituée et bascule dans la folie, un soir, en enchaînant inlassablement les passes. Dans les deux cas, l'élément colonial se révèle être une femme indigène exilée. Toutefois, l'interprétation des deux planches soulève des interrogations contradictoires : la nouvelle *Boitelle* illustre-t-elle les rapports viciés et inégalitaires entre la métropole et la colonie ? S'agit-il pour Maupassant de prendre un élément dépaysement et exotique afin d'accentuer la (supposée) bêtise de la paysannerie ? Scholl dénonce-t-il la situation des prostituées coloniales ? L'élément extra-territoriale « Annamite » n'est-il là que pour accentuer le dramatique de la traite des blanches ?

Dans la conception française, la mission civilisatrice se donne pour but d'élever les autres peuples de la terre, dans une perspective jacobine et égalitaire. Avec l'illustration de « Boitelle » [Fig : 4.3.12], Steinlen met en image de façon caustique le discours colonial. En effet, la Sénégalaise, habillée et coiffée à l'européenne, exhibe l'assimilation de la culture française. Mais l'attitude de rejet des villageois, à l'égard du couple, expose explicitement la superficialité de la mission civilisatrice qui ne trouve aucun d'écho en métropole. En choisissant d'illustrer le rejet, Steinlen montre possiblement les rapports inégalitaires entre les colonies et la métropole. Nous extrapolons peut-être l'interprétation de l'image, car la nouvelle se concentre sur l'arriération du monde rural, mais Steinlen dénonce à maintes reprises et à divers endroits (*L'Assiette au beurre*) les entreprises coloniales. « Une Chinoise » prolonge le sujet colonial, mais là encore, la compréhension de l'image n'est pas simple [Fig : 4.3.13]. Pour cette illustration, Steinlen ne caractérise pas l'Annamite ; sans la lecture de la nouvelle, on ne pourrait guère identifier, à partir de l'image, l'origine géographique de la femme. De là, on peut très bien soumettre que l'artiste charge d'abord les bordels et la condition des femmes, réduites à l'esclavage sexuel ; la valeur « Annamite » renforcerait le pathétique, par l'éloignement géographique et culturel. Toutefois, la nouvelle, en brisant les clichés de la femme orientale<sup>153</sup>, oriente vers une lecture anticoloniale. De plus, la rapacité sexuelle se confondrait avec l'avidité économique et politique ; le viol de l'Annamite incarnerait la pénétration coloniale<sup>154</sup>. En effet, dans la représentation, les hommes affluent et se pressent autour de la frêle et

---

152. Théophile-Alexandre Steinlen, « Boitelle », *Gil Blas illustré*, 2 avril 1882 ; T.-A. Steinlen, « Une Chinoise », *Gil Blas illustré*, 23 septembre 1894.

153. Aurélien Scholl, *Une Chinoise*, 1894 : « En réalité, ils revenaient profondément déçus de leur furtive excursion à travers le paradis des voluptés orientales, en proie au "Omne animal triste" du poète romain ; mais ils se gardaient bien d'en convenir. Au lieu de narrer honnêtement leur déconvenue, les caresses banales de l'Annamite, l'accueil écoeuré de cette prostituée en tout semblable aux autres, ils effectuaient en parlant d'elle des airs de se souvenir avec délices ».

154. La métaphore qui associe pénétration économique/pacifique et les allusions sexuelles demeure relativement courante dans la presse satirique Cf. Leal Da Camara (1876-1848), « Fallières en Tunisie », *L'Assiette au Beurre*, 22 avril 1911 : « Pénétration pacifique ».

blanche Annamite. Le nombre des hommes effraie, mais c'est bien l'attitude de suffisance qui se dégage de l'assemblée masculine, dont la majorité des hommes ne se préoccupe même pas de la présence de la femme, qui renforce le malaise devant la représentation. Comme « Boitelle », l'interprétation reste ouverte, car hormis les deux planches citées, le *Gil Blas* ne prolonge pas tellement cette veine iconographique anticoloniale.

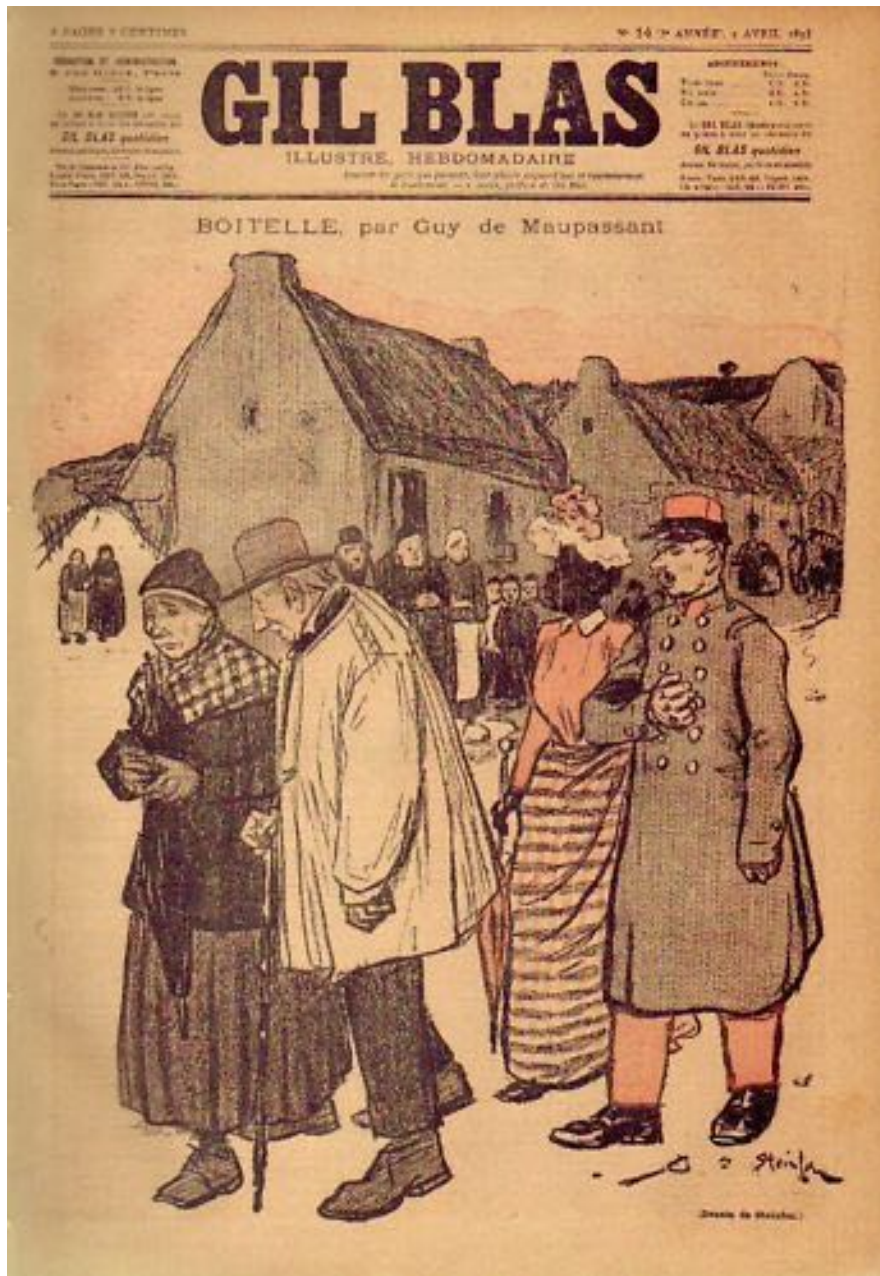


FIGURE 4.3.12 – Théophile-Alexandre Steinlen, « Boitelle », *Gil Blas illustré*, 2 avril 1882.

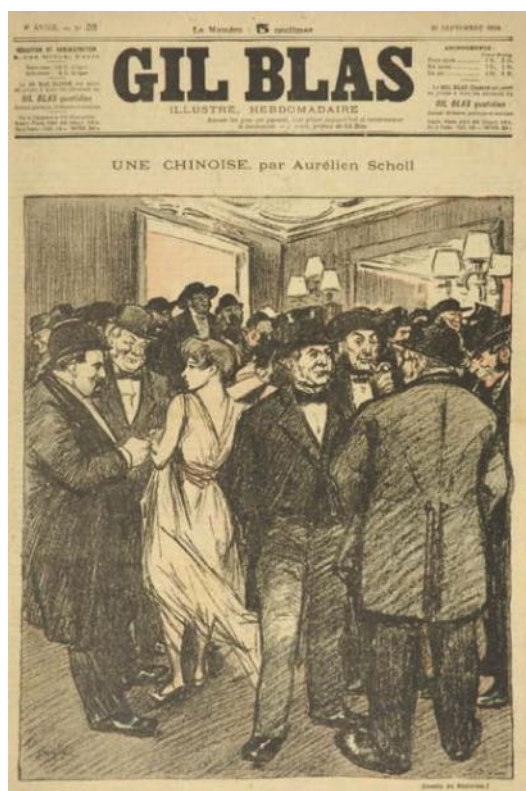


FIGURE 4.3.13 – Théophile-Alexandre Steinlen, « Une Chinoise », *Gil Blas illustré*, 23 septembre 1894.

Avec « Une Chinoise », le journal renonce aux clichés de l'Orient, mais la gravure associe malgré tout femme indigène/sexualité. Auparavant, la première image liée aux territoires colonisés travaille déjà la sexualité coloniale. La nouvelle *À l'escale* de Paul Bonnetain (1858-1899) narre la découverte des maisons closes de la Casbah, par deux jeunes métropolitains. Dans un style désenchanté, mais non dénué d'exotisme et de dépaysement, le récit est illustré par deux gravures grivoises<sup>155</sup>. Les deux illustrations présentent les prostituées en positions lascives et à demi nues. Si l'objet du désir du protagoniste principal se porte sur une jeune Espagnole, la dernière phrase du texte formalise bien l'Algérie comme une terre des plaisirs charnels : « Voilà ce que je vis d'Alger, le premier soir ». Encore « Lendemain », planche autonome de René Préjelan (1877-1968), raconte, en trois temps, l'escapade de trois soldats dans un harem algérien<sup>156</sup>. La ligne éditoriale et le pacte de lecture se prolongent bien au monde colonial. Là où les confrères satiriques privilégient la sauvagerie, le *Gil blas* développe la face sexuelle de la colonisation. Il ne s'agit pas tant de déterminer l'origine et les présupposés de l'illustré, car on ne saurait dire exactement si l'érotisme colonial est lié à la ligne éditoriale grivoise ou à des préjugés antérieurs sur les

155. Anonyme, « "Bouche...!" répéta-t-elle tout bas », *Gil Blas illustré*, 21 juin 1891. La seconde gravure ne porte ni titre ni auteur.

156. René Préjelan, « Lendemain », *Gil Blas illustré*, 22 septembre 1899

femmes des colonies – notamment au regard de la quantité marginale –, mais d’observer la mise en place d’une thématique qui lie sexualité/colonie dans l’imaginaire du *Gil blas*.



FIGURE 4.3.14 – Albert Guillaume, « Le Dahomey à Paris », *Gil Blas illustré*, 30 avril 1894.

À l’instar des confrères satiriques, le *Gil Blas* ne néglige pas l’humour colonial qui se base généralement sur les traits physiques et culturels. « Le Dahomey à Paris » de Guillaume met en images l’appétit sexuel des Parisiens pour les colonisés. L’artiste oppose de manière comique les corps désirables et vigoureux des Dahoméens et Dahoméennes aux corps disgracieux des visiteurs bourgeois<sup>157</sup> [Fig : 4.3.14]. Encore, lorsqu’un élégant Noir courtise une bourgeoise, on retrouve l’humour sur les différences physiques : « Un nègre qui m’suit ! Ben, ça m’étonne plus que j’avais des idées noires »<sup>158</sup>. Les relations entre les colonisés et les prostituées produisent des quiproquos comiques qui sont là encore basés sur les différences physiques ou culturelles. Par exemple, un colonisé tente de payer une prostituée avec un bon pour une exposition<sup>159</sup> [Fig : 4.3.15]. Quelques planches travaillent la polygamie : « - Vous voyez, mon cher caïd, je viens d’acheter un coupé pour ma femme. - Un coupé pour une seule femme ! Moi, j’y trente femme chi nous, et j’y la garde moi-même ! »<sup>160</sup>.

157. Albert Guillaume, « Le Dahomey à Paris », *Gil Blas illustré*, 30 avril 1894.

158. Schusler, Sans titre, *Gil Blas illustré*, 30 mai 1902.

159. Anonyme, « Les bons pour l’exposition », *Gil Blas illustré*, 21 septembre 1900 : « Qu’est-ce que c’est que ça ? Bon expositionne... donner droit réductionne pour entrées attractionne... - Eh bien, mon vieux, t’as pas peur ! ».

160. Georges d’Ostoya, « Les enfants des Douars », *Gil Blas illustré*, 9 mai 1902



FIGURE 4.3.15 – Anonyme, « Les bons pour l'exposition », *Gil Blas illustré*, 21 septembre 1900 : « Qu'est-ce que c'est que ça ? Bon expositionne... donner droit réductionne pour entrées attractionne... - Eh bien, mon vieux, t'as pas peur ! ».

Quantitativement, la production coloniale reste cependant négligeable ; on comptabilise une dizaine de planches entre 1891 et 1903. Malgré cela, à côté des images humoristiques, le journal saisit bien le tragique de la colonisation. Avec l'illustration de la nouvelle *M'Fatoua* [Fig : 4.3.16], de Sam, l'illustré aborde l'aliénation coloniale. En effet, la nouvelle raconte le destin tragique de M'Fatoua, un Noir installé en France<sup>161</sup>. Reniant ses origines, le héros cherche à tout prix à devenir blanc. Dans sa quête, il est abusé par le petit monde des estaminets qui lui propose un placebo et feinte la transformation pigmentaire, afin de lui soutirer de l'argent. Une fois M'Fatoua ruiné, les piliers de bar et les prostituées stoppent la mascarade et laissent M'Fatoua s'enfoncer dans le déni, la folie et la mort. La planche de Steinlen, à première vue, ne présente ni l'aliénation ni le destin tragique. Au centre, le héros, souriant et habillé coquettement, est flanqué de deux femmes ; à l'arrière-plan, l'artiste grave le peuple hantant le troquet. Cependant, après la lecture de la nouvelle, la représentation apparaît artificielle et illusoire. Finalement, avec Steinlen, le regard du *Gil Blas* sur la colonisation apparaît aiguisé, précis et dramatique, mais il reste une vision conceptuelle, car cette posture entre cependant en cooccurrence avec des représentations et des thèmes sexuellement connotés.

161. Théophile-Alexandre Steinlen, « M'Fatoua », *Gil Blas illustré*, 29 septembre 1895 : « [...] il était venu en France, amené par un Européen qui l'avait rapporté de là-bas comme souvenir ; chez nous il prit le respect de tout ce qui est blanc et qui a le droit de donner des coups de fouet à tout ce qui est noir. Mais il ne sut pas voir que tous ces hommes pâles, au contraire de lui, avaient l'âme obscure [...] ».



FIGURE 4.3.16 – Théophile-Alexandre Steinlen, « M'Fatoua », *Gil Blas illustré*, 29 septembre 1895.

#### 4.3.5 La presse royaliste

Hormis quelques titres épars, comme le *Psst...!* (1898-1899) de Caran d'Ache et de Jean-Louis Forain, l'historiographie de la satire graphique sous la IIIe République s'est peu penchée sur les feuilles conservatrices et réactionnaires au bénéfice des titres anarchiques ou républicains ; Daumier et Gill bénéficient de nombreux travaux. L'attention donnée aux images satiriques républicaines, anarchiques ou simplement démocratiques façonne progressivement – involontairement – une vision libérale de la presse satirique qui ne correspond pas à la réalité des titres disponible à la vente. En effet, les illustrés satiriques, que l'on peut situer anachroniquement à droite de l'échiquier politique, construisent et alimentent également la niche médiatique. Déjà, sous la Restauration, le royaliste *La Foudre* (1821-1823) ridiculisa les libéraux puis fut racheté par les autorités afin de soutenir l'action publique. L'effet pervers d'un regard analytique orientée, qu'il porte sur le monde politique ou culturel – la presse satirique mondaine demeure autant à la marge que la



presse satirique royaliste –, limite la portée et la compréhension du genre. Dans l'analyse du regard satirique colonial, *Le Panache* et *Le Petit Panache* incarnent le regard satirique royaliste.

L'avènement de la III<sup>e</sup> République n'interrompt pas les luttes pour le pouvoir entre les différents courants politiques. Républicains, bonapartistes, boulangistes, royalistes, monarchistes, orléanistes ou encore anarchistes, les uns et les autres s'empoignent violemment et sans consensus possible. Avant la consolidation de la République (1905-1914), l'affrontement manichéen caractérise fondamentalement la politique française<sup>162</sup>. Chaque courant engendre directement et indirectement des supports écrits, illustrés et satiriques. Dans le courant royaliste, *Le Triboulet* (1878-1925) garde une relative notoriété, mais, ici, attachons-nous au méconnu *Le Panache* qui annonce le 20 octobre 1902 son programme :

[...] La seule ambition du *Panache* est tout simplement de devenir ce que son titre indique, de marquer sans cesse du doigt – et c'est là son programme exclusif – le chemin qui mène au bon combat, de désigner le Prince en qui se concentrent les infaillibles garanties du relèvement de notre pays, d'exposer ce qu'est ce Prince généreux et bon, de dire quels sont les élans de son cœur ou bat le cœur de la France, quelles sont ses espérances quand il considère l'avenir, son amertume quand il est aux prises avec les réalités de l'heure présente... [...]. Quand notre ciel s'obscurcira, quand les secousses et les convulsions se multiplieront ; quand nous considèrerons avec effroi l'horizon assombri, nous désignerons un point lumineux et nous dirons « Allez à la lumière, allez au salut, allez à la monarchie... »

Henri Gibert occupe les postes de secrétaire général et d'administrateur. Il signe également quelques articles. La revue est bimensuelle et compte seize pages, pour un coût unitaire de 30 centimes tandis que l'abonnement annuel facture 8 francs. « Notre programme » affiche clairement une ligne orléaniste et la une du premier numéro, qui présente le portrait en pied de Philippe d'Orléans (1880-1926), duc d'Orléans, en chasseur, confirme l'inclinaison politique. Pour soutenir la cause royaliste, le journal publie essentiellement des portraits des personnalités monarchistes françaises et européennes. Chaque portrait est couplé à une notice biographique élogieuse. À la galerie des effigies en photogravure, la partie littéraire du *Panache* se compose de polémiques et d'articles qui portent la cause royaliste ; Charles Maurras (1868-1952) publie occasionnellement.

À côté des photogravures, et malgré l'absence de mentions explicites, *Le Panache* ménage une large place à la satire<sup>163</sup>, avec des signatures de Caran d'Ache, Forain, Guydo (1868-1931) ou encore Ricardo Florès (1878-1918). À l'instar du texte, la caricature incarne aussi les visées monarchistes. Par exemple, avec « Les lys fleurissent », Régalis sature la représentation de fleurs de lys afin de symboliser la régénérescence de la France par la monarchie<sup>164</sup>. La rédaction réédite également des dessins caricaturaux extérieurs sous

---

162. Francis DÉMIER, *La France du XIX<sup>e</sup> siècle (1814-1914)*, Paris, Seuil, 2000, p. 491 : « Durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, la République, donc la forme même du régime, a constitué une ligne de partage entre la droite et la gauche et suscité, plus profondément, une opposition entre deux France, celle qui s'identifiait à la Révolution française et celle qui la refusait ».

163. Excepté l'année 1912 (hors d'usage), nous avons comptabilisé 1659 reproductions publiées. 1015 dessins appartiennent au genre de la satire et de la caricature.

164. Régalis, « Les lys fleurissent », *Le Panache revue royaliste illustrée*, 20 mai 1903.

la rubrique « Quinzaine satirique » ; les caricatures proviennent principalement du *Charivari*, de *L'Assiette au beurre* (1901-1912), du *Cri de Paris* (1897-1940) ou encore du *Rire* (1894-1979). Entre 1902 et 1907, le journal publie entre deux et quatre caricatures par numéro ; lors des dernières années, le journal augmente la production imagée ; enfin, à partir de 1911, la production caricaturale originale cède au profit de rééditions de dessins antérieurs qui attaquent quasi systématiquement l'Allemagne et la franc-maçonnerie. *Le Panache* stoppe la publication le 15 mars 1914.

L'actualité nationale politique apparaît comme le sujet principal des planches tandis que la République demeure, tout au long de l'existence du titre, la cible principale. De tenancière de tripot à prostituée des bas-fonds<sup>165</sup>, Marianne reste l'ennemi principal de la revue. Puis, les antagonistes de l'illustré sont les Dreyfusards, les Juifs et la franc-maçonnerie ; *Le Panache* tient responsable le couple judéo-maçonnique dans la séparation de l'Église et de l'État<sup>166</sup>. Le journal dénonce aussi la misère du peuple, avec l'idée récurrente de déclassement. Toutefois, la production du *Panache* ne se résume pas à des images oppositionnelles. L'illustré apporte son soutien franc et entier à la cause orléaniste, aux officiers catholiques et à l'ensemble de l'armée<sup>167</sup>. Hormis l'Angleterre honnie, *Le Panache* s'intéresse somme toute peu à l'actualité internationale ; après le coup d'Agadir (1911), le journal prend toutefois une tonalité germanophobe. Entre 1902 et 1914, les planches privilégient trois axes : diffusion des idées monarchistes, attaque systématique contre la République puis défense de l'Église et de l'armée. *Le Panache* utilise aussi la colonisation afin de motiver ses idéaux – avec une trentaine de planches publiées, la colonisation reste cependant un thème peu développé.

En effet, *Le Panache* récupère l'histoire coloniale à des fins politiques. À l'aide de deux planches, Jean de Cossé-Brissac convoque la conquête d'Alger pour glorifier le passé monarchiste et dénoncer parallèlement les inventaires des églises<sup>168</sup> [Fig : 4.3.17]. D'abord, à gauche, le lecteur découvre en pleine page la prise héroïque et tragique d'une maison à Constantine ; à droite, le dessinateur grave le crochetage d'une église. La répétition du titre et de la composition confrontent satiriquement « L'assaut français » à « L'assaut républicain ». Le courage et la force des militaires, bravant les ennemis, laissent place à l'indifférence et à l'apathie des huissiers. Dans sa ligne de défense de la monarchie et d'attaque contre la République, *Le Panache* convoque à plusieurs reprises la conquête de l'Algérie qui apparaît alors comme un exemple héroïque des valeurs politiques et morales des royalistes.

165. Guillaume Guydo, « Histoire de Marianne », *Le Panache revue royaliste illustrée*, 20 novembre 1902.

166. Guillaume Guydo, « La maladie du sommeil... Cette terrible maladie due microbe appelé judaïca-maçonnico... », *Le Panache revue royaliste illustrée*, 20 octobre 1906.

167. Ricardo Florès, « Les antimilitaristes », *Le Panache revue royaliste illustrée*, 6 mars 1910 : « Pour des élèves de l'École on s'est pas trop mal conduit!... »

168. Jean de Cossé-Brissac, « Assaut français – Assaut républicain », *Le Panache revue royaliste illustrée*, 15 octobre 1905.

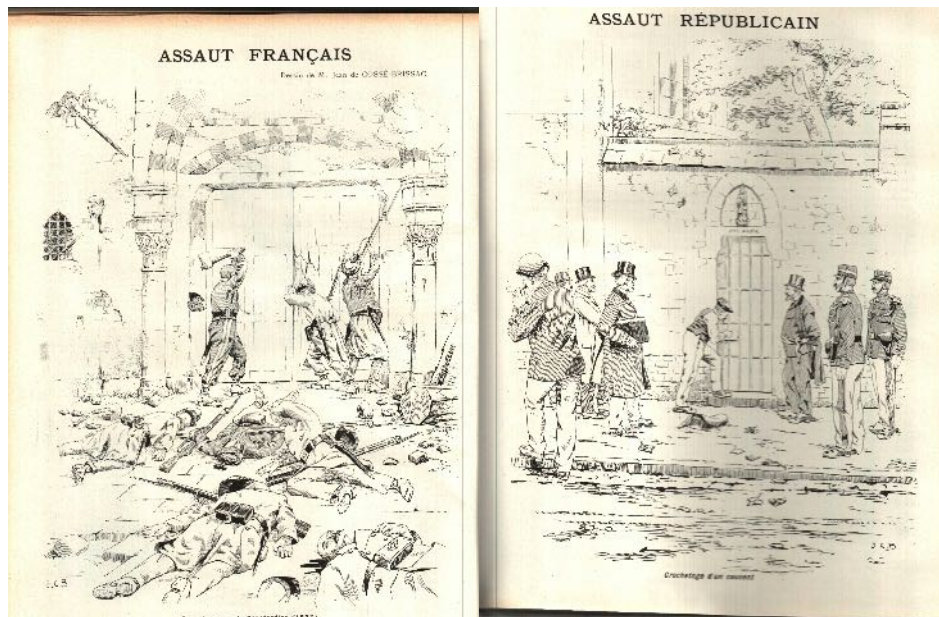


FIGURE 4.3.17 – Jean de Cossé-Brissac, « Assaut français – Assaut républicain », *Le Panache revue royaliste illustrée*, 15 octobre 1905.

À côté de ces images idéologiques, *Le Panache* traite l'actualité coloniale qui, lors des années de diffusion de l'illustré, coïncide avec la conquête du Maroc. Rappelons que la soumission du Maroc dépasse le développement de l'expansion coloniale française et s'inscrit dans la crispation des rapports internationaux<sup>169</sup>. Cette composante internationale apparaît comme prioritaire dans les pages du journal. Par exemple, « La pénétration pacifique » met en cause l'Angleterre et l'Allemagne<sup>170</sup> [Fig : 4.3.18]. Au centre de la composition, une Marianne enlaidie, au nez de cochon, habillée comme une souillon et portant les insignes de la franc-maçonnerie, marche sur un piège étiqueté « Maroc ». Le sang coule. Marianne hurle tandis qu'à l'arrière-plan, les représentations nationales de l'Angleterre et de l'Allemagne s'amuse de la scène. Le premier niveau de signification renvoie directement à la politique expansionniste nationale. La France se dirige vers le Maroc, mais il s'agit d'un leurre sanglant et la République est aveugle. Le caricaturiste charge autant les ententes européennes. D'abord, la légende : « Les premiers bienfaits de l'Entente Cordiale ne tardèrent pas à se produire » attaque directement l'entente cordiale entre la France et l'Angleterre. Puis, débordant du tablier de Marianne, cinq traités rappellent les tractations et les concessions géopolitiques pour la prise du Maroc. Titree

169. Gilbert MEYNIER, Jacques THOBIE, *Histoire de la France coloniale II L'Apogée : 1871-1931*, Paris, A. Colin, 1996, p. 282 : « Par l'accord franco-allemand du 4 novembre 1911, Berlin s'engage à ne pas "entraver" l'action de la France au Maroc, contre 275 000 km<sup>2</sup> de territoire enlevé au Congo Français. Notons que la solution négociée de cette grave crise impérialiste n'entraînera pas une atténuation notable de la tension entre les deux pays, et à cet égard, la crise d'Agadir joue un rôle important dans les origines de la Grande Guerre ».

170. Emmanuel Marin, « La pénétration pacifique », *Le Panache revue royaliste illustrée*, 5 septembre 1905.

ironiquement « La pénétration pacifique », la planche de Marin visualise les fantasmes des républicains, mais la réalité des opérations à venir s'annonce, selon l'artiste, violente.



FIGURE 4.3.18 – Emmanuel Marin, « La pénétration pacifique », *Le Panache revue royaliste illustrée*, 5 septembre 1905 : « Les premiers bienfaits de l'Entente Cordiale ne tardèrent pas à se produire ».

« Entente cordiale » réduit les tractions internationales à une fausse romance [Fig : 4.3.19]. Avec un léger embonpoint, Marianne, aguicheuse et vulgaire, enlace le cou d'Édouard VII (1841-1910) qui semble indifférent à l'étreinte. Les deux amants se laissent aller à de mielleuses paroles qui renvoient à la géopolitique coloniale : « - Mon cher Édouard ! . . . . - Ma chère Marianne ! . . . . - À vous Fashoda ! À vous l'Égypte ! À vous Terre-Neuve ! . . . . À vous tout ce que vous voudrez . . . . - À vous le Maroc . . . . à vous la pénétration pacifique ! . . . »<sup>171</sup>. Dans l'image, Geoffroy (1853-1924) vise la superficialité de la diplomatie européenne : un tatouage « à Nicolas pour la vie », ornant le biceps droit de Marianne, ainsi que le portait de Nicolas II (1894-1917), accroché au mur, signé « À Marianne son Nicolas, 1896 », remémorent les anciennes alliances devenues, avec le temps, caduques.

171. Henri Geoffroy, « Entente cordiale – Édouard VII à Paris », *Le Panache revue royaliste illustrée*, 5 mai 1905.



FIGURE 4.3.19 – Henri Geoffroy, « Entente cordiale – Édouard VII à Paris », *Le Panache revue royaliste illustrée*, 5 mai 1905 : « - Mon cher Édouard ! . . . . - Ma chère Marianne ! . . . . - À vous Fashoda ! À vous l'Égypte ! À vous Terre-Neuve ! . . . . À vous tout ce que vous voudrez.... - À vous le Maroc..... à vous la pénétration pacifique !... ».

L'obsession satirique du *Panache* demeure les républicains. Entre humour et satire, la représentation « Les interpellations sur le Maroc au Palais des Q. M » tance la gestion républicaine du Maroc<sup>172</sup>. Sur une pleine page, six vignettes présentent les débats au Palais Bourbon où, successivement, des personnalités politiques prennent la parole : Jean Jaurès (1859-1914), Alexandre Ribot (1842-1923), Théophile Delcassé (1852-1923), Paul Deschanel (1855-1922), Georges Pichon (1865-1953) et Henri Brisson (1835-1912). Hormis Jaurès, qui demande le retrait des troupes – intervention acclamée –, les cinq intervenants rassurent puis brouillent sur la conduite des opérations marocaines, avec des paroles contradictoires : à l'exemple de Pichon : « Ça va extrêmement bien. Nous évacuons le Maroc, tout en ne l'évacuant pas, et en y restant, sans toutefois y rester... ». La réponse de la majorité est toujours identique : « C'est ça ! C'est ça ! Bravo ! Bravo ! ». En conclusion de la saynète illustrée, en aparté, Georges Clemenceau (1841-1929) ponctue la représentation en soulignant sénilité de la Chambre. L'image dénonce ainsi une politique coloniale à vue, floue, menée par des hommes dépassés à tous les niveaux de l'État.

Malgré les critiques du *Panache*, la conquête marocaine demeure doublement distante. D'une part, le déroulement effectif reste occulté ; d'autre part, la critique se concentre sur les républicains. Une production restreinte représente toutefois la campagne militaire. Dans un style descriptif et héroïque, Guydo dessine une bataille militaire avec pour

172. d'Estrucci, « Les interpellations sur le Maroc au Palais des Q.M. - Les Gagas de la Chambre », *Le Panache revue royaliste illustrée*, 16 février 1908.

titre « Au Maroc - La Pénétration... de plus en plus pacifique! »<sup>173</sup>. Nul antimilitarisme, l'incongruité entre le texte et l'image, entre la réalité de la guerre et les discussions parlementaires, charge encore la politique coloniale républicaine, malgré la représentation d'un combat militaire. De même, *Le Panache* pointe encore l'ingérence des nations européennes dans le conflit : « d'Amade. - Allô ! On massacre des Européens à Azenmour, puis-je leur porter secours ? Clemenceau. - Attends un instant, je vais demander à l'Ambassade d'Allemagne ! »<sup>174</sup>. La planche donne ici et là divers signes qui déprécient la République ; le buste de Marianne tire vers le grotesque ; les symboles de la franc-maçonnerie décorent la chaise de Clemenceau ; tandis que des projets lois, contredisant la ligne du journal (l'abolition de la peine de mort, fermeture des écoles congréganistes), parsèment le bureau de Clemenceau. Malgré la référence à l'actualité, la gravure du *Panache* charge invariablement les républicains.

La haine de la République oriente l'iconographie du *Panache* qui oublie, sciemment ou involontairement, la politique expansionniste du Quai d'Orsay au Maroc<sup>175</sup>. De même, la représentation d'Albert d'Amade (1856-1941), tel un sauveur dans la planche précédemment évoquée, occulte les massacres perpétrés en 1908 et dénoncés pourtant en métropole<sup>176</sup>. Une seule image traite des horreurs de la guerre – du côté français<sup>177</sup>. Le trait épais et des courbes sinueuses formalisent des corps qui s'amoncellent sur une étendue désertique, avec au loin l'envol des charognes. L'image évoque la planche de Daumier « Épouvantée de l'héritage »<sup>178</sup>. Néanmoins, à la lecture de la légende, Mob oblitère le pathétique de la scène de Daumier et ramène le lecteur à des préoccupations électoralistes : « Ça n'a pas d'importance... C'est pas des électeurs ! ».

Pourtant *Le Panache* présente bien les motivations réelles de la conquête. Avec une rhétorique fantasmée germanophobe (ou antisémite), la planche représente le rôle de l'argent dans la conquête – sans cibler les instigateurs financiers français : « ...Que nos troupes soient battues ou victorieuses, au Maroc, beu imborde. Y a-t-il de l'archent à cagner ? Tout est là !... »<sup>179</sup>. De même, la représentation des demandes financières du sultan Moulay Abd-el-Aziz (1878-1943) à la France exhibe les origines, entre autres, de la conquête marocaine<sup>180</sup> [Fig : 4.3.20]. Encore, la caricature concernant la lutte intestine entre le

173. Guillaume Guydo, « Au Maroc - La pénétration... de plus en plus pacifique! », *Le Panache revue royaliste illustrée*, 1 septembre 1907.

174. d'Estrucci, « Au Maroc », *Le Panache revue royaliste illustrée*, 5 juillet 1908.

175. Gilbert MEYNIER, Jacques THOBIE, , *Histoire de la France coloniale. II, L'apogée (1871-1931)*, op. cit., p. 282 : « L'activisme français au Maroc va de pair avec un blocage, voulu par Paris, de tous les grands projets d'affaires réclamant une entente avec les Allemands ».

176. *Ibid.* : « Il [Jaurès] dénonce infatigablement les pillages, les destructions, les massacres, notamment l'anéantissement, le 15 mars 1908, des 1 500 habitants, hommes, femmes et enfants, de douars de la zaoui de Si-el-Ourimi, rapporté par l'envoyé spécial du *Matin*, le 21 mars 1908 : "l'Affaire d'Amade" éclatait ainsi au grand jour ».

177. Mob, Sans titre, *Le Panache revue royaliste illustrée*, 15 janvier 1911.

178. Honoré Daumier, « Actualités - Épouvantée de l'héritage », *Le Charivari*, 11 janvier 1871.

179. Illisible, « Sous la troisième – Le monde des affaires », *Le Panache revue royaliste illustrée*, 16 février 1908. La scène présente deux financiers, reprenant des signes antisémites, à l'accent allemand, qui se félicitent du déroulement de la conquête du Maroc.

180. Emmanuel Marin, « L'audience du sultan Abd-el-Aziz », *Le Panache revue royaliste illustrée*, 3 novembre 1907 : « Le Sultan. - Messieurs les Français, je suis on ne peut plus heureux de trouver une

sultan Moulay Abd-el-Hafid (1876-1937), opposé aux accords d'Algésiras, et le sultan Abd-el-Aziz, prônant une politique d'« ouverture », montre une maîtrise des tenants et des aboutissants de la conquête<sup>181</sup>. Pour autant, le corpus colonial reste obnubilé par les républicains.

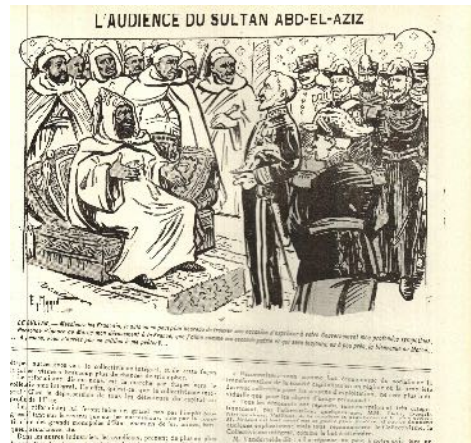


FIGURE 4.3.20 – Emmanuel Marin, « L’audience du sultan Abd-el-Aziz », *Le Panache revue royaliste illustrée*, 3 novembre 1907 : « Le Sultan. - Messieurs les Français, je suis on ne peut plus heureux de trouver une occasion d’exprimer à votre gouvernement mes profondes sympathies. Personne n’ignore au Maroc mon dévouement à la France, que j’aime comme ma seconde patrie et qui sera toujours, ou à peu près, la bienvenue au Maroc... À propos, vous n’auriez pas un million à me prêter?... ».

Cette obsession se retrouve pleinement exploitée lors l’illustration de la visite d’Émile Loubet (1838-1929) en Algérie<sup>182</sup>. Chaque vignette du numéro renvoie aux affaires qui entachent le président. En jouant sur l’homonymie, *Le Panache* évoque la corruption : « Ça fait toujours plaisir de toucher un cheik » ; au cours d’un repas, l’hôte arabe précise : « Ici, mon cher Président, nous ne buvons que de l’eau... Nous ne connaissons pas les pots de vin ». Puis, l’entente cordiale est dénoncée par l’allégeance de Loubet à un lion : « Pardon Sire... Est-ce que je vous dérange?... ». À travers le miroir de la colonie, le lecteur est constamment ramené à (re)découvrir les scandales républicains. Lors du scandale Gaud-Toqué<sup>183</sup>, Guydo représente les colonisateurs en tortionnaires sadiques [Fig : 4.3.21]. Mais le sous-titre délaisse le scandale de l’affaire pour charger la République : « Les

occasion d’exprimer à votre gouvernement mes profondes sympathies. Personne n’ignore au Maroc mon dévouement à la France, que j’aime comme ma seconde patrie et qui sera toujours, ou à peu près, la bienvenue au Maroc... À propos, vous n’auriez pas un million à me prêter?... ».

181. Anonyme, « Les deux sultans - A cache-cache ! - Coucou ! Ah ! le voilà ! », *Le Panache revue royaliste illustrée*, 5 juillet 1907.

182. Georges Bigot (1860-1927), « En Algérie », *Le Panache revue royaliste illustrée*, 5 mai 1903.

183. Guillaume Guydo, « Les scandales coloniaux (Affaires Gaud-Toqué & cie ) », *Le Panache revue royaliste illustrée*, 15 octobre 1905. En juillet 1903, à Fort-Crampel (Oubangui-Chari), deux fonctionnaires exécutèrent un prisonnier M’Pika, pour l’exemple. Le procédé employé (dynamite) provoqua un choc qui dépassa les frontières africaines pour arriver en France. Diligemment par les pouvoirs publics, une enquête

fonctionnaires de Marianne initient les nègres congolais aux avantages de la fraternité républicaine ». Comme pour Loubet, la dénonciation du scandale ramène le lecteur à une attaque contre les républicains. Comme précédemment, la lecture de l'image commence par un évènement colonial pour terminer sur la vie politique française.



FIGURE 4.3.21 – Guillaume Guydo, « Les scandales coloniaux (Affaires Gaud-Toqué & cie ) », *Le Panache revue royaliste illustrée*, 15 octobre 1905 : « Les fonctionnaires de Marianne initiant les nègres congolais aux avantages de la fraternité républicaine ».

Les allées et venues de sens entre la colonie et la métropole sont amplifiées par le regard de l'étranger. Deux Marocains discutent de l'effigie de Marianne : « - Qu'est-ce que ça ? - Ça, c'est la République qui veut pacifier le Maroc. - En France, elle défonce les portes de ses églises; mais elle promet de respecter celles de nos mosquées »<sup>184</sup>. La légende oscille bien entre l'actualité républicaine et l'actualité coloniale. Ainsi, au cours de l'existence du titre, on ne serait dire si la critique sur le phénomène colonial vise le marchandage du monde ou la présence d'ennemis détestés. L'avidité des Israélites et la bêtise des parlementaires expliquent – selon le journal – le développement de la colonisation. De plus, la revue apporte son soutien à l'armée, mais cette posture fragilise également l'analyse fut ouverte, menée par Brazza. Le procès commença le 21 août à Brazzaville. Les deux hommes furent condamnés à cinq ans de réclusion en 1905. Cf. Georges TOQUÉ, *Les massacres du Congo : la terre qui ment, la terre qui tue*, Paris, Montréal, l'Harmattan, 1996.

184. Robert Dick, « La République et le Maroc », *Le Panache revue royaliste illustrée*, 18 mars 1906.



du regard sur la colonisation du *Panache*. Si l'illustré se présente comme un défenseur de l'armée, la conquête marocaine n'est guère convoquée pour glorifier le soldat – contrairement au *Charivari*. Certes, l'Algérie est régulièrement citée, mais moins en tant que colonie française que comme terre à exploits des militaires monarchistes. À regarder les caricatures, l'Empire n'existe nullement. On ne détecte aucune idéologie, positive ou négative. La satire reste ponctuelle et porte sur la République, l'Angleterre, l'Allemagne et les Juifs. Par extension, les Marocains sont tout autant éludés ; on peut faire un même constat pour les peuples colonisés. Les représentations du *Panache* apparaissent finalement indifférentes et elles traitent la colonisation comme un fait divers qui sert d'abord à attaquer la République et les ennemis associés.

En 1905, *Le Panache* se décline dans une version accessible, *Le Petit Panache Revue Illustrée*. La nouvelle feuille garde le rythme bimensuel, mais elle abaisse le coût tarifaire (10 centimes l'unité/3, 50 francs l'abonnement annuel) et utilise la quadrichromie pour les couvertures, contrairement au *Panache* qui travaille uniquement en noir et blanc. Dans l'article d'ouverture, *le Petit Panache* précise le rôle du dessin :

*Le Petit Panache* est un organe d'avant-garde. [...]. À tous il vient de dire enfin : si la France doit être sauvée, elle ne peut être que par le Roi. Mais *Le Petit Panache* ne se contentera pas d'affirmer. Il le prouvera. Par ses dessins, il s'efforcera de montrer la malhonnêteté, l'injustice, l'incurie, la sottise, la goujaterie des hommes qui sont au pouvoir. Par ses articles il donnera aux bons Français des raisons. Il leur fera connaître la vérité politique, tant au point de vue de l'histoire que du présent ou de l'avenir du pays. Armé de ces raisons, chacun pourra se mettre en campagne, et s'efforcer de convaincre les ignorants et les adversaires de la bonne foi.<sup>185</sup>

Dans la lignée du *Panache*, on retrouve la publication de portraits non caricaturaux des royalistes de France et d'Europe, mais, là encore, la production satirique domine quantitativement. La salle de rédaction imprime également les dessins des confrères satiriques ou non satiriques, comme *Le Figaro*. L'illustré réédite parfois ses propres dessins<sup>186</sup>. L'équipe artistique reste inchangée ; on retrouve ainsi Guydo, Marin, Nob (1880-1935) ou encore Forain. Hormis la couleur, l'adaptation populaire ne change ni les formes employées ni les thèmes traités. Les ennemis sont identiques : la IIIe République, les francs-maçons, les Juifs et les nations européennes ; tandis que la monarchie, l'armée et l'Église demeurent les pierres angulaires du journal. Cependant, l'introduction de dessins d'humour et une augmentation de la violence visuelle différencient *Le Petit Panache* du *Panache*. En effet, les images apparaissent comme plus franches et plus tapageuses dans la vindicte. Avec des ajustements de-ci de-là, *Le Petit Panache* résonne et complète finalement *Le Panache*.

L'homogénéité relative entre les deux revues se repère également à l'iconographie coloniale. *Le Petit Panache* instrumentalise toujours la colonisation dans une orientation

---

185. Anonyme, « À nos lecteurs », *Le Petit panache revue illustrée*, 22 octobre 1905.

186. Cf. les numéros du 12 juillet 1908 et du 27 septembre 1908.

antirépublicaine. D'abord, l'actualité coloniale sert à rappeler l'hostilité à l'égard des hommes au pouvoir<sup>187</sup> ; sans antimilitarisme, les opérations au Maroc sont instrumentalisées afin de dénoncer la politique nationale<sup>188</sup> ; *Le Petit Panache* ridiculise les discours officiels<sup>189</sup> ; les intérêts financiers des républicains sont attaqués<sup>190</sup>. Là encore, *Le Petit Panache* vise toujours les opposants politiques<sup>191</sup>. La présence des nations européennes dans les affaires marocaines préoccupe *Le Petit Panache* qui, en retours, produit une production humiliante et offensante<sup>192</sup>. Avec « Le gouffre Marocain » [Fig : 4.3.22], Hugues associe finance et géopolitique. Un soldat allemand et un soldat anglais enfournent des soldats français (Un Zouave, un marin) dans une tête géante d'Arabe tandis qu'au-dessus de la scène, Clemenceau, portant des ailes démoniaques, distribue des pièces d'or. Enfin, l'Algérie reste une terre des exploits monarchistes<sup>193</sup>. La production iconographique coloniale du *Petit Panache* s'inscrit bien dans le prolongement du *Panache*.

187. Emmanuel Marin, « À l'exposition coloniale de Marseille », *Le Petit Panache revue illustrée*, 23 septembre 1906 ; Illisible, « Aux postes avancés au Maroc », *Le Petit Panache revue illustrée*, 8 septembre 1907 : « En Chœur. - Il fait rudement chaud, on nous envoie du plomb à la figure ; mais, au moins, il n'y a pas de casseroles, par ici ! » ; E. Marin, « Le voyage de M. Milliès-Lacroix au Sénégal », *Le Petit Panache revue illustrée*, 14 mai 1908 : « Comment ! vous me dites que je vais toucher un chèque, puis c'est un cheik que vous me présentez ! ! ? ? » ; E. Marin, « Leur anticléricalisme - Derniers échos du voyage de Fallières en Tunisie », 11 juin 1911 : « L'Anticléricalisme n'est pas un article d'exportation ».

188. Emmanuel Marin, « L'"internationale" au Maroc », *Le Petit Panache revue illustrée*, 8 décembre 1907 : « - Eh bien mon vieux, ne penses-tu pas qu'il vaille mieux envoyer nos balles à ces gaillards-là, qu'à nos propres généraux ?? - Brigadier, vous avez raison ». L'artiste fait référence aux mutineries qui secouent l'armée suite aux répressions des mouvements sociaux ; lors de la crise viticole de 1907, le 17<sup>e</sup> régiment se mutine. Cf. Patrick BRUNETEAUX, « Le désordre de la répression en France 1871-1921. Des conscrits aux gendarmes mobiles », in *Genèses*, 12, 1993, pp. 30-46.

189. Anonyme, « La Pénétration pacifique », *Le Petit Panache revue illustrée*, 24 mai 1905 : « - Je trouve qu'on nous tue beaucoup de monde au Maroc... - Parfaitement ; mais songez donc qu'on nous en tuerait bien plus, si la pénétration n'était pas pacifique » ; Emmanuel Marin, « Les vols sous la R.F. », *Le Petit Panache revue illustrée*, 8 octobre 1911. La planche est scandée par six vignettes qui rappellent les scandales républicains ; la dernière vignette présente Guillaume II emportant une chemise portant les mentions : « Congo, Oubangui, Mauritanie ».

190. Emmanuel Marin, « Enrichissez-vous, messieurs les Q-M. L'interpellation de demain : Concessions en Tunisie », *Le Petit Panache revue illustrée*, 25 juin 1911 : « C'est charmant d'obtenir des concessions de 50.000 hectares ! Mais c'est bien embêtant de se l'entendre dire... ».

191. Clovis Hugues, « Les grotesques », *Le Petit Panache revue illustrée*, 26 janvier 1908 : « Le généralissime Clemenceau, commandant supérieur de nos troupes du Maroc ! » ; Emmanuel Marin, « L'expédition du Maroc - L'arrivée des blessés », *Le Petit Panache revue illustrée*, 26 avril 1908 : « Hervé - Tas de crétins, fallait tirer sur vos officiers ! - Les soldats blessés. - Les Marocains s'en chargeaient, ils tiraient sur nos officiers et sur nous ».

192. Vil Estang, « Le bombardement de Casablanca », *Le Petit Panache revue illustrée*, 25 août 1907 : « John Bull. - Clemenceau demande s'il peut encore envoyer quelques obus. L'Allemand. - Ya ! Ya ! Ya ! ... Il faut faire respecter le drapeau français ! » ; Clovis Hugues, « La république au Maroc », *Le Petit Panache revue illustrée*, 13 octobre 1907 : « Les puissances étrangères. - Où portez-vous ce butin chère Dame ? Marianne. - chez moi, parbleu, il m'a coûté assez cher ! Les puissances. - Nous n'en doutons pas, mais allons tout de même partager » ; Guillaume Guydo, « Entente cordiale », *Le Petit Panache revue illustrée*, 22 mars 1908 : « John Bull. - Vous voulez le Maroc - Allez le prendre » ; Emmanuel Marin, « Au secours de Fez devant Tozza », *Le Petit Panache revue illustrée*, 28 mai 1911 : « Mes amis... il faut faire un grand détour ; l'Ambassade d'Allemagne nous a interdit de passer par ici ».

193. Illisible, « La prise d'Alger, sous le roi Charles X (1830) », *Le Petit Panache revue illustrée*, 13 janvier 1830 ; Anonyme, « France Monarchique et France Républicaine - La Politique étrangère », *Le Petit Panache revue illustrée*, 10 septembre 1911. La première page oppose la prise d'Alger à la reculade du commandant Marchand à Fachoda.

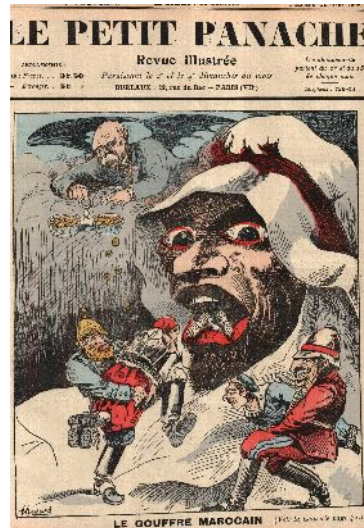


FIGURE 4.3.22 – Hugues, « Le gouffre Marocain », *Le Petit Panache revue illustrée*, 22 mars 1908.

La colonisation et les colonisés, effectifs ou futurs, restent là encore à la marge. On relève bien un portrait-charge de Moulay Abd-el-Hafid [Fig : 4.3.23], mais la présence du casque à pointe renvoie à la germanophobie de l'illustré<sup>194</sup>. La position sur la colonisation du *Petit Panache* demeure incertaine, ni franche adhésion ni révolusion. Certes, les généraux et la conduite des opérations militaires sont attaqués, mais l'absence d'images portant sur le phénomène indique une relative indifférence. L'évolution de la conquête au Maroc, l'actualité des colonies, les colonisés et les populations combattues sont totalement vidés. Cette situation confirme un regard satirique colonial sans fondement. Les affaires coloniales n'apparaissent pas dans les « casseroles ». « Panama », « Dreyfus », « Humbert », « l'affaire des fiches » s'invitent régulièrement dans les planches pour rappeler les scandales et les griefs, mais l'absence de référent au monde colonial confirme un désintérêt – la citation « Fachoda » se range dans les arguments anglophobes. À l'instar du *Panache*, le traitement iconographique du *Petit Panache* s'approche encore du fait-divers, comme l'a défini Barthes : « au niveau de la lecture, tout est donné dans un fait divers ; ses circonstances, ses causes, son passé, son issue ; sans durée et sans contexte, il constitue un être immédiat, total, qui ne renvoie, du moins formellement, à rien d'implicite ; c'est en cela qu'il s'apparente à la nouvelle et au conte, et non plus au roman. C'est son immanence qui définit le fait divers »<sup>195</sup>.

194. Georges Tiret-Boguet (1855-1935), « Les physionomies de Moulay-Hafid », *Le Petit Panache revue illustrée*, 27 août 1911 : « Il n'y a que l'Empereur Guillaume pour me trouver bien comme ça!... ».

195. Roland BARTHES, « Structures du fait divers », in *Essais critiques*, Seuil, 1964.

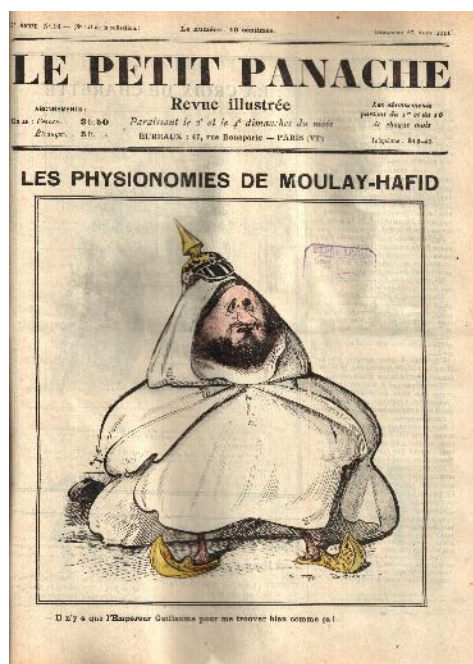


FIGURE 4.3.23 – Georges Tiret-Bognet, « Les physionomies de Moulay-Hafid », *Le Petit Panache revue illustrée*, 27 août 1911 : « Il n’y a que l’Empereur Guillaume pour me trouver bien comme ça !... ».

#### 4.3.6 La presse coloniale

Jusqu’à présent, les titres analysés présentent le point de vue satirique français. Si la presse dans les colonies rencontre des fortunes diverses, la presse satirique demeure rare. Dans l’espace océanien et africain, la prééminence de la culture orale et les difficultés structurelles retardent, en autres, l’émergence d’une culture médiatique satirique. Le monde indochinois lettré compte une activité médiatique non négligeable, mais nous n’avons pas pu débusquer de feuilles satiriques. Il faut également souligner que dans le contexte colonial, le contrôle des autorités, les moyens de communication ou encore l’incertitude concernant les lecteurs potentiels pèsent sur le développement de la presse satirique et sérieuse. Les archives renferment toutefois quelques titres satiriques, comme *Le Turco* (1895) ou *Le Charivari oranais*, qui présentent le regard satirique en milieu colonial. Certes, dans les exemples énoncés, les titres restituent le regard algérien<sup>196</sup>, car les illustrés proviennent et se destinent aux colons, mais leurs assises offrent un regard

196. Guy PERVILLÉ, « Comment appeler les habitants de l’Algérie avant la définition légale d’une nationalité algérienne », in *Les cahiers de la Méditerranée*, « Mots et migrations », n°54, juin 1997, p. 55 : « Suivant une idée reçue, largement diffusée par les médias et par les manuels scolaires, il y avait deux peuples en Algérie avant l’indépendance : les “Algériens”, qui étaient les premiers habitants et les plus nombreux, et les “Pieds noirs”, issus de diverses origines européennes (ou juives). [...] Et pourtant, le sens originel de ces expressions était tout à fait inverse. “Pieds noirs” (pieds sales) était l’un des nombreux sobriquets injurieux attribués aux “Arabes” par les Européens d’Algérie. [...] Auparavant, les prétendus “Pieds noirs” s’appelaient eux-mêmes “Algériens” pour affirmer une identité provinciale, voire nationale, distincte de celle des Français de France ».

immergé dans la réalité des colonies. Pour l'étude, notre choix se porte sur *Le Charivari oranais*.

En janvier 1881, à Oran, Zimmermann lance l'hebdomadaire *Le Charivari oranais*<sup>197</sup>. Bien que Zimmermann reprenne le titre de l'illustré de Philipon, permettant ainsi l'identification générique, la mise en pages se rapproche du modèle de *La Lune* et de *L'Éclipse*. On retrouve quatre pages dont seule la première page est illustrée. Le titre coûte 10 centimes le numéro, pour un abonnement annuel de six francs. Guillaume Doizy avance un tirage important de 4 000 exemplaires<sup>198</sup>. À la création du journal, Zimmermann cumule les fonctions, à la manière d'un Gilbert-Martin au *Don-Quichotte*. Il est à la fois directeur-gérant, chroniqueur et signe aussi de nombreux dessins. L'entreprise rencontre le succès et connaît une première transformation en 1882, avec l'évolution du titre en *Le Charivari oranais & algérien*. Le journal publie sans interruption jusqu'en 1896, puis il disparaît sans préavis. Il réapparaît une première fois sous le titre *Le Petit Charivari oranais et algérien*, pour trois numéros, du 28 mars 1900 au 8 avril 1900 ; ensuite, il revient du 14 octobre 1906 au 23 décembre 1906, pour onze numéros, sous le titre *Le Charivari algérien* ; enfin, la dernière version diffuse du 21 octobre 1922 au 22 décembre 1923, avec le même titre. Les administrateurs, les contributeurs artistiques et la politique éditoriale changent à chaque nouvelle réapparition du journal ; le dernier titre se concentre sur l'actualité sportive ; mais la filiation avec la feuille de Zimmermann est régulièrement marquée<sup>199</sup>.

Bien que la revue affiche un dénommé Thirion comme dessinateur spécial, la revue regroupe dès l'origine plusieurs contributeurs, plus ou moins réguliers, comme Léon Mader, Jean Dick et surtout Assus. Le journal alterne entre des portraits-charges, des dessins et allégories satiriques, des caricatures ou encore des croquis humoristiques. Le style est raide, voire rupestre ; l'explication se trouve sans doute dans les conditions techniques de reproduction. Acquitté du cautionnement, *Le Charivari oranais & algérien* traite l'actualité politique internationale, métropolitaine et algérienne. À l'instar des feuilles satiriques illustrées métropolitaines, dans la perspective du « Grand jeu », *Le Charivari oranais & algérien* reste hostile aux nations européennes, dans un esprit nationaliste et revancharde<sup>200</sup>. Ni les thèmes traités ni les formes employées (allégories nationales) ne diffèrent

---

197. Conservés à la Bibliothèque nationale de France, les microfilms du *Charivari Oranais* commencent au treizième numéro.

198. Guillaume DOIZY, « Le Charivari oranais & algérien » in *Ridiculous*, « Les revues satiriques françaises », *op. cit.*, p. 135.

199. Anonyme, « À nos lecteurs », *Le Charivari algérien*, 14 octobre 1906 : « Le doyen de la presse oranaise, notre regretté confrère M. Zimmermann, fut le créateur du *Charivari Oranais et Algérien*, qu'il fit paraître avec succès, pendant de longues années à Oran et Alger. C'est son œuvre que nous allons nous efforcer de faire revivre, tout en lui laissant son caractère littéraire, satirique, mais de bon ton, et sincèrement républicain. Nous vous proposons en effet de faire quelque peu de politique, de la politique algérienne surtout, de prendre en main la cause des colons, des humbles ; et de prouver que l'on peut, en riant, travailler à obtenir bien des réformes et à réprimer bien des abus. Nous nous efforcerons de mettre en pratique, cette légendaire devise de Santeul : Castigat ridendo mores. Et comme les bons programmes sont les plus courts nous terminerons en priant nos lecteurs de nous continuer leur sympathie. Ils nous jugeront à l'œuvre ».

200. Anonyme, « Équilibre européen », *Le Charivari oranais & algérien*, 10 septembre 1882 ; Franconi, « Théâtre de la guerre opportuniste », *Le Charivari oranais & algérien*, 31 août 1884 ; Jean Dick, « Le

des satires métropolitaines. Le journal se présente quelque peu anticlérical, mais il célèbre toutefois le cardinal Lavignerie (1825-1892)<sup>201</sup>. À côté de cela, les dessinateurs travaillent fortement l'antisémitisme, au sens plein du terme ; les populations Juive et Arabe sont les cibles régulières de l'illustré<sup>202</sup>. Comme nous le verrons, le fil rouge des dessinateurs du magazine reste la défense de l'Algérie française autonome et du colon.

Concernant l'illustration du phénomène colonial, la position de l'illustré se caractérise par des ambivalences. En effet, avec une planche descriptive, l'illustré glorifie le retour des troupes algériennes du Tonkin, avec une légende explicite : « Vive la France ! Vive la République !! Vive l'Algérie !!! Vive l'armée !!!! »<sup>203</sup>. Encore, Jean Dick oppose la terre stérile de la politique anticoloniale, donnant uniquement une grosse carotte, au terrain fertile et abondant de la politique coloniale<sup>204</sup> [Fig : 4.3.24]. Les planches « effets de civilisation » et « Avant et après », jouant sur le chronotope de la mission civilisatrice, explicitent les bienfaits culturels et économiques de la colonisation<sup>205</sup> [Fig : 4.3.31]. Cependant, parallèlement, la mise en images des conquêtes reste sommaire et Zimmermann ne se prive pas d'attaquer les dépenses et les morts inutiles des hommes dans la poursuite de l'expansion<sup>206</sup>. Surtout, *Le Charivari oranais* cultive une vision « égoïste » du phénomène colonial. Dans la défense de l'Algérie française, l'illustré développe un imaginaire du rejet et du délaissement de l'Algérie par la métropole. Dans « La question du jour », Assus représente la France, en mère nourricière, donnant un bonbon issu d'une cassette « traité franco-tunisien », à une enfant marquée « Tunisie » ; devant la scène, l'Algérie, là aussi en enfant, pleure. La mère-patrie calme l'Algérie-enfant : « - Allons, Bébé, sois sage, tu en auras aussi »<sup>207</sup> [Fig : 4.3.25]. Même lors des conquêtes militaires, l'idée d'abandon

---

cauchemar de l'Empereur d'Allemagne », *Le Charivari oranais & algérien*, 20 décembre 1885 : « - Vis, Guillaume, nos pendules marquent ta dernière heure ! » ; Anonyme, « La situation au Maroc », *Le Charivari oranais & algérien*, 31 juillet 1892 : « Aô, Mossié Maroc, je aime vô biau coup !... » ; Salomon Assus, « Toujours eux », *Le Charivari oranais & algérien*, 21 avril 1895 : « Ceci était biau coup meilleur ».

201. François Zimmermann, « En carême », *Le Charivari oranais & algérien*, 16 mars 1892.

202. Pour l'imagerie anti-juive du *Charivari Oranais* Cf. Anonyme, « Le génie malfaisant », *Le Charivari oranais & algérien*, 13 décembre 1885 ; François Zimmermann, « L'émigration (?) juive », *Le Charivari oranais & algérien*, 25 septembre 1892 ; Jean Dick, « Les soldats juifs dans le sud », *Le Charivari oranais & algérien*, 22 mars 1885. Pour comprendre le contexte historique de l'imagerie antisémite du *Charivari* Cf. Geneviève DERMENJIAN, *La crise anti-juive oranaise : 1895-1905, l'antisémitisme dans l'Algérie coloniale*, Paris, l'Harmattan, 1986.

203. Anonyme, « Retour du Tonkin », *Le Charivari oranais & algérien*, 10 juin 1888.

204. Jean Dick, « Les terrains électoraux », *Le Charivari oranais & algérien*, 26 juillet 1885 : « Électeurs, choisissez votre terrain ».

205. Salomon Assus, « Effets de civilisation », *Le Charivari oranais & algérien*, 1 avril 1888 ; Anonyme, « Avant et après », *Le Charivari oranais & algérien*, 1 mars 1891 ; S. Assus, « L'Algérie dans dix ans », *Le Charivari oranais & algérien*, 14 mai 1893 : « Coupe et délégation d'un colon de la dernière heure en 1903 ».

206. Anonyme, « Arrivée au Tonkin des troupes de secours... spirituels, envoyées par le Sénat », *Le Charivari oranais & algérien*, 17 juin 1883 : « Enfin, nos soldats pourront mourir tranquilles, ils seront tous munis des Sacrements de l'Église » ; Anonyme, « Triste dénouement », *Le Charivari oranais & algérien*, 6 janvier 1884 : « Envoyer nos soldats d'Algérie se faire tuer au Tonkin, oui ! Favoriser la colonisation, non !... »

207. Salomon Assus, « La question du jour », *Le Charivari oranais & algérien*, 27 juillet 1890 ; Anonyme, « M. Etienne à la chambre des députés », *Le Charivari oranais & algérien*, 30 janvier 1887 : « M. Arnous : - Je trouve que l'on dépense trop pour cette gamine [Algérie], et je propose... M. Etienne : - Grand merci, cher collègue, mais, je vous prie,.... restez donc couvert [bonnet d'âne] ».

se trouve exploitée. Représentée sous les traits d'une solide femme, coiffée d'un croissant, l'Algérie découvre l'étreinte d'un soldat pour une amazone et s'écrie : « Eh bien et moi ! je ne suis donc plus rien ! »<sup>208</sup>. La salle de rédaction apporte son soutien aux expéditions, mais les images rappellent régulièrement l'objectif premier de la revue : la défense de l'Algérie française.

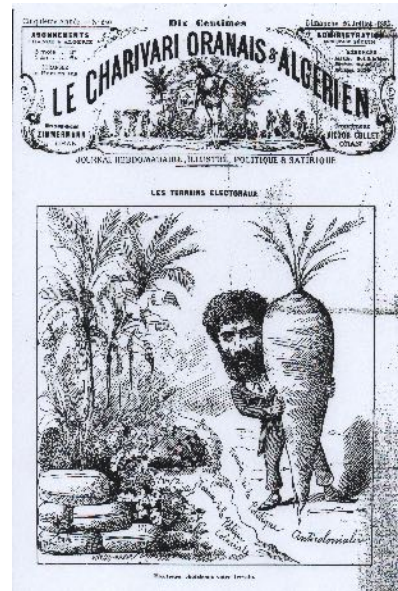


FIGURE 4.3.24 – Jean Dick, « Les terrains électoraux », *Le Charivari oranais & algérien*, 26 juillet 1885 : « Électeurs, choisissez votre terrain »



FIGURE 4.3.25 – Salomon Assus, « La question du jour », *Le Charivari oranais & algérien*, 27 juillet 1890 : « - Allons, Bébé, sois sage, tu en auras aussi ».

208. Salomon Assus, « Tombouctou », *Le Charivari oranais & algérien*, 18 février 1894.

Le traitement des nations vaincues, lors de l'expansion coloniale, confirme la position égocentrique de l'illustré concernant la colonisation. Terre du baigne depuis 1848<sup>209</sup>, l'Algérie « accueille » les monarques en exil de l'Annam, du Dahomey et de Madagascar. Or, les supposés aménagements scandalisent le journal qui ne s'embarrasse pas de la réalité de l'exil et présente les exilés comme des rentiers<sup>210</sup>. « Arrivée de Duong-Chacr à Djelfa »<sup>211</sup> [Fig : 4.3.26], Assus figure le prince cambodgien en mondain, bardé de boîtes de thé. Toutefois, l'image cache les conditions de semi-enfermement du prince, dans l'arrière-pays désertique algérien qui, mis à l'écart, succomba à la maladie, après avoir demandé à plusieurs reprises son transfert<sup>212</sup>. Globalement, les images rejettent la politique coloniale lorsque celle-ci entrave le développement de l'Algérie française.

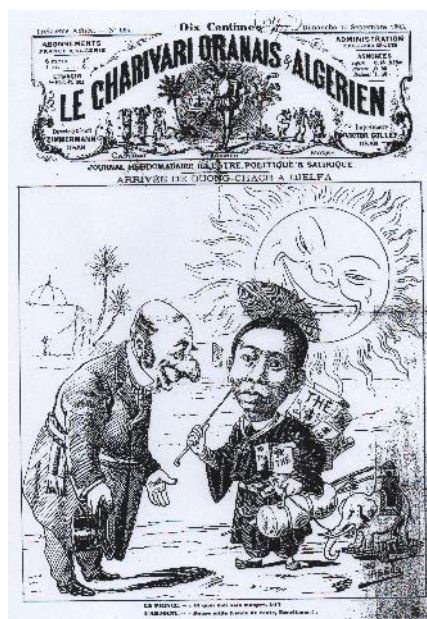


FIGURE 4.3.26 – Salomon Assus, « Arrivée de Duong-Chacr à Djelfa », *Le Charivari oranais & algérien*, 10 septembre 1893 : « Le prince. - « Et quoi moi vais manger, ici ? L'adjoint. - « Douze mille francs de rente, Excellente! » ».

Concernant le phénomène colonial, la position de l'illustré s'explique par les idées autonomistes de Zimmermann qu'il réitère dans de nombreux articles :

209. Dominique KALIFA, *Biribi : les bagnes coloniaux de l'armée française*, Paris, France, Perrin, 2009.

210. Salomon Assus, « Le roi d'Annam en Algérie », *Le Charivari oranais & algérien*, 25 novembre 1888 : « Nos hauts fonctionnaires se dévouant pour adoucir les rigueurs de l'exil au Royal Annamite » ; S. Assus, « Les rois en exil », *Le Charivari oranais & algérien*, 10 février 1889 : « La nouvelle cour de Ham-Nghi » ; S. Assus, « Nos prisonniers », *Le Charivari oranais & algérien*, 11 février 1894 : « La France : "Madame est servie!" » ; S. Assus, « Transformation du quart colonial », *Le Charivari oranais & algérien*, 8 avril 1894 : « Sa majesté Béhanzin dans l'exercice de ses fonctions de rentier ».

211. Salomon Assus, « Arrivée de Duong-Chacr à Djelfa », *Le Charivari oranais & algérien*, 10 septembre 1893 : « Le prince. - « Et quoi moi vais manger, ici ? L'adjoint. - « Douze mille francs de rente, Excellente! » ».

212. Pierre L. LAMANT, « L'affaire Duong Chacr » in *Revue française d'histoire d'outre-mer*, tome 67, n°246-247, 1er et 2e trimestres 1980, pp. 123-150.



On nous a rapporté que plusieurs personnes avaient paru offensées du rapprochement que nous avons fait dans notre dernière gravure entre Napoléon III et M. Gambetta. Nous protestons énergiquement contre une pareille insinuation. Notre gravure visait simplement l'esprit français qui est toujours le même et auquel il faut quand même un fétiche qui se nomme Napoléon ou Gambetta. Oh ! Ce n'est pas que nous avons beaucoup de bien à dire de M. Gambetta comme Algérien, non, au contraire, car nous sommes plus que jamais autonomiste. Mais il serait souverainement, injuste, comme français, de comparer la grande figure de Gambetta à l'espèce d'idiot qui a conduit le char de la France dans le fossé de Sedan.<sup>213</sup>

Zimmermann travaille régulièrement l'autonomie politique de l'Algérie – cela ne signifie nullement le développement de visées indépendantistes ou séparatistes. *Le Charivari oranais* se présente comme républicain ; la revue convoque fréquemment la figure de Marianne, comme une entité positive et protectrice ; et célèbre autant la Révolution qu'il attaque les régimes politiques antérieurs<sup>214</sup>. Par exemple, la planche « Tæniatuge Freycinet », datée du 13 juin 1886, met en scène Marianne qui présente à Freycinet un vert tricéphale, composé de la poire, d'une fleur de lys et de la tête de Napoléon III. La légende insiste sur la nocivité des régimes antérieurs : « Voilà, docteur, le parasite avait trois têtes !... Merci !... ». Dans la défense de l'Algérie française, et contrairement aux positions ambivalentes sur les conquêtes, *Le Charivari oranais* appuie l'expansion territoriale intérieure qui repose sur un corpus dichotomique entre les « bons » colons et les « vils » Arabes.

La représentation des indigènes est systématiquement dépréciative. L'Arabe se présente comme un être cruel qui caractérise une des « plaies » du colon<sup>215</sup>. L'illustré voue une haine sans limites à la population indigène. La première page « Les Arabes à l'école française dans un village » prend même pour cible, de façon humiliante, les enfants arabes qui sont présentés comme défroqués, perturbateurs, sauvages et malodorants<sup>216</sup> [Fig : 4.3.27]. L'iconographie agressive et raciste va bien au-delà du développement de l'Algérie française, car elle répond surtout à la conception de la société algérienne portée par le journal. Lorsqu'un militaire apporte le décret de naturalisation à la population arabe, la foule, armée de fusils et de couteaux, proteste et refuse de façon belliqueuse<sup>217</sup> [Fig : 4.3.28]. L'iconographie ne montre pas seulement des Arabes sauvages et meurtriers, mais, également, opposés à l'œuvre coloniale – bien que le journal omette la politique viciée de

---

213. François Zimmermann, « Notre dernière gravure », *Le Charivari oranais & algérien*, 19 juin 1881.

214. Anonyme, « Le 14 juillet 1789 », *Le Charivari oranais & algérien*, 16 juillet 1882.

215. Anonyme, « Les fléaux de notre époque », *Le Charivari oranais & algérien*, 8 juillet 1883. Au centre de la planche, « la pieuvre sémitique », représentée sous les traits d'un Arabe doté de tentacules, enlace l'allégorie de l'Algérie.

216. Anonyme, « Les arabes à l'école française dans un village (Projet de la Commission sénatoriale) », *Le Charivari oranais & algérien*, 21 juin 1891 : « Physionomie de la classe - Élève Salem Ben Farina, tu sens mauvais : Balek ! Va te laver, fissa ! ».

217. Anonyme, « Accueil réservé au décret de naturalisation des Arabes », *Le Charivari oranais & algérien*, 7 février 1886 : « Moi fir Francis ? lala !!! » ; Salomon Assus, « Département d'Oran », *Le Charivari oranais & algérien*, 20 septembre 1891 ; Anonyme, « Les Arabes devant la commission des dix-huit », *Le Charivari oranais & algérien*, 24 avril 1892.

naturalisation<sup>218</sup>. *Le Charivari oranais* attaque à la fois la présence des indigènes dans la société algérienne et avec une hargne égale la politique assimilationniste<sup>219</sup>. Au passage, l'illustré publia même un véritable avis de recherche, en vue de l'arrestation d'Areski, un « bandit d'honneur » en sus à la colonisation<sup>220</sup>.



FIGURE 4.3.27 – Anonyme, « Les arabes à l'école française dans un village (Projet de la Commission sénatoriale) », *Le Charivari oranais & algérien*, 21 juin 1891 : « Physionomie de la classe - Élève Salem Ben Farina, tu sens mauvais : Balek! Va te laver, fissa! ».

218. Kamel KATEB, « La gestion statistique des populations dans l'empire colonial français (Le cas de l'Algérie, 1830-1960) » in *Histoire & Mesure*, 1998 volume 13 - n°1-2, « Compter l'autre », p. 100 : « Car le point de vue juridique a été tranché par le sénatus-consulte de 1865 qui affirme dans son article 1 : "L'indigène musulman est Français ; néanmoins il continuera d'être régi par la loi musulmane". C'est un Français qui est astreint à demander sa naturalisation, d'après les termes mêmes du sénatus-consulte. Il y a eu, sur cette base, la naturalisation d'environ 1 745 indigènes d'Algérie. Au recensement de 1931, il a été dénombré 5 836 musulmans naturalisés et 7 817 dans celui de 1936. Cependant, cette naturalisation exigeait un abandon du statut coranique de la part des indigènes. Elle était, par conséquent, interprétée par ces derniers comme un acte d'apostasie, ce qui explique la faible tendance à la naturalisation française ».

219. Anonyme, « Le crime d'Aïn-Temouchent ("La sécurité vous l'aurez!") », *Le Charivari oranais & algérien*, 1 avril 1883 : « Dédié à la Société protectrice des Indigènes, Leroy-Beaulieu de Lamothe et Cie ».

220. Salomon Assuss, « Areski », *Le Charivari oranais & algérien*, 13 novembre 1892. Cf. Settar OUATMANI, « Arezki L'Bachir Un « bandit d'honneur » en Kabylie au XIXe siècle », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* [En ligne], 136 | novembre 2014, mis en ligne le 01 décembre 2014, consulté le 18 mars 2015. URL : <http://remmm.revues.org/8514>



FIGURE 4.3.28 – Anonyme, « Accueil réservé au décret de naturalisation des Arabes », *Le Charivari oranais & algérien*, 7 février 1886 : « Moi fir Francis ? lala!!! ».

En miroir du « vil » Arabe, le colon algérien reçoit toute l'attention et la commisération du journal. En effet, la problématique du journal demeure la défense de l'Algérie française qui s'incarne dans la figure du colon. L'illustré refuse la vision exotique et romantique de l'Algérie. Le colon n'est ni l'homme de la mission civilisatrice ni, de manière contradictoire, le colonisateur. Il n'apparaît pas non plus comme un aventurier échoué en Algérie. Le colon est avant tout l'homme de la terre qui travaille à la mise en valeur, non pas du domaine colonial, mais de l'Algérie par et pour les Algériens. De manière récurrente, les représentations du colon sont couplées aux signes du travail agricole (blé, faux, pioche, pelle, etc.). La première page « Les sept plaies du colon algérien » présente un homme mûr, courbé, fauchant impassiblement les blés, malgré la présence de sept plaies qui sont : la sécheresse, le phylloxéra, l'altise, les impôts, l'Arabe, les sauterelles et les difficultés commerciales (protêts)<sup>221</sup> [Fig : 4.3.29]. La politique coloniale en Algérie ainsi que les opérations militaires provoquent l'irritation du journal dès lors qu'elles entravent le colon<sup>222</sup>. Au-delà de la défense apporter au colon, l'illustré reprend également les théma-

221. Anonyme, « Les sept plaies du colon algérien », *Le Charivari Oranais & Algérien*, 5 juin 1887. Dans une logique similaire Cf. Anonyme, « Les Arabophiles en l'an de grâce 1882 », *Le Charivari Oranais & Algérien*, 22 octobre 1882 : « Votre devise, à vous du *Montakheb* et de *La Bataille*, est écrite avec du sang sur votre drapeau. La nôtre, à nous, Colons, est : TRAVAIL, HONNEUR ET PATRIE ! À vos insultes, nous répondrons par le mépris.... » [Fig : 4.3.30] ; Anonyme, « La situation - Qui l'emportera ? », *Le Charivari Oranais & Algérien*, 27 janvier 1884. Au centre de la planche, postée sur un char, l'allégorie de l'agriculture est tiraillée entre « Véritable colonisation - Colons et les Khammès [métayers] » et « Colonisation d'après la société protectrice des grands chefs Indigènes ».

222. François Zimmermann, « Le Ministre de la guerre dirigeant, de son cabinet, les opérations militaires en Algérie », *Le Charivari Oranais & Algérien*, 15 septembre 1881 : « - Avec mes excuses au nom de l'Algérie, veuillez recevoir, cher Émir [Bouamama], ces 30, 000 francs destinés à réédifier le Marabout d'El-Abiod. - L'Algérie. - Je proteste!!! Votre démission, monsieur le Ministre ! » ; Salomon Assus, « La

tiques satiriques métropolitaines, comme l'imposition fiscale, les aménagements urbains ou les loisirs mondains<sup>223</sup>. Enfin, l'illustration des expositions prolonge la figure méliorative du colon<sup>224</sup>. Somme toute, le colon apparaît comme la figure centrale qui distribue et articule l'ensemble de l'iconographie du *Charivari oranais*. Les images antisémites, les critiques adressées à l'administration algérienne ou la position concernant la politique coloniale métropolitaine s'expliquent constamment à l'égard du colon. Pourtant, l'imagerie du colon ne verse pas dans la glorification, au contraire, les représentations dégagent un sentiment anxieux où chaque élément apparaît *in fine* comme une menace, à l'exemple de la planche « Les sept plaies du colon algérien ».



FIGURE 4.3.29 – Anonyme, « Les sept plaies du colon algérien », *Le Charivari Oranais & Algérien*, 5 juin 1887.

justice et la vengeance poursuivant le crime », *Le Charivari Oranais & Algérien*, 1 octobre 1893 : « - Sidi Carnot-la-Justice à l'assassin : - Ne te fais pas de bile noble Arabe : nous sauverons ta tête! (*Reproduction algérianisée du tableau de Prud'Hon*) ».

223. Franconi, « Les nouveaux impôts algériens - Une malheureuse compresse », *Le Charivari Oranais & Algérien*, 9 novembre 1884; Jean Dick, « L'état des routes en Algérie », *Le Charivari Oranais & Algérien*, 1 février 1885; François Zimmermann, « Le bras aux dames », *Le Charivari Oranais & Algérien*, 8 mai 1881; Anonyme, « Aux bains de mer », *Le Charivari Oranais & Algérien*, 11 juillet 1886.

224. Anonyme, « L'Algérie aux expositions », *Le Charivari oranais & algérien*, 2 mars 1884.



FIGURE 4.3.30 – Anonyme, « Les Arabophiles en l’an de grâce 1882 », *Le Charivari Oranais & Algérien*, 22 octobre 1882 : « Votre devise, à vous du *Montakheb* et de *La Bataille*, est écrite avec du sang sur votre drapeau. La nôtre, à nous, Colons, est : TRAVAIL, HONNEUR ET PATRIE ! À vos insultes, nous répondrons par le mépris.... »

Les différents avatars du *Charivari* se détournent de la ligne éditoriale de Zimmermann et privilégient une iconographie humoristique puis sportive ; la caractéristique territoriale disparaît progressivement. Quoi qu’il en soit, dans la première version, *Le Charivari oranais* se présente comme un infatigable défenseur de l’Algérie française – il corrigea un article imprécis de *L’Illustration*<sup>225</sup>. Dans la construction mythique de l’Algérie française, le colon trône tandis que les composantes indigènes de l’Algérie (Arabes, Berbères, Européens, Israélites, Nomades du Sud, Maures, Turcs) sont vouées à disparaître, lorsqu’elles ne sont pas totalement éludées. La vision du *Charivari oranais*, quant à la situation algérienne, apparaît dramatique et coupée de la réalité plurielle du territoire. En ignorant et humiliant les populations indigènes, les images érigent une société hermétique repliée sur un élément, le colon. La vision borgne du journal exclut également une vision propagandiste de la colonisation, de l’œuvre coloniale ou de la mission civilisatrice ; en dehors de l’Algérie française, l’illustré ne trouve aucune inspiration.

225. Anonyme, « Le journal *L’Illustration*, professeur de géographie », *Le Charivari oranais & Algérien*, 24 février 1884.

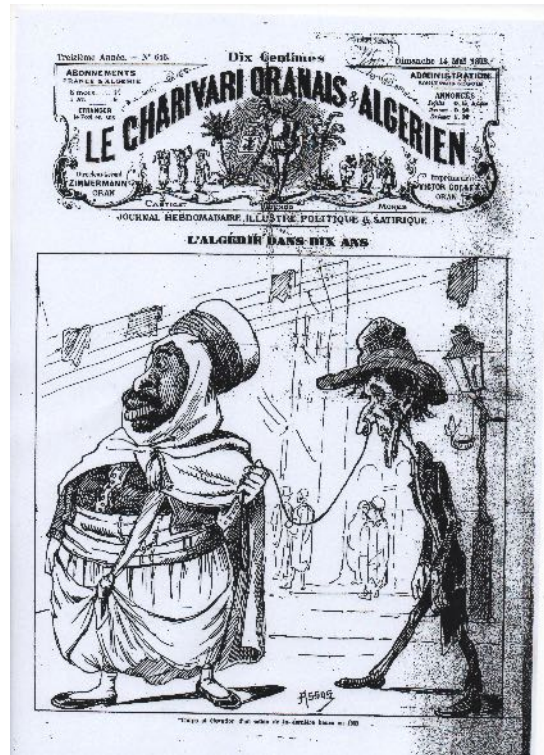


FIGURE 4.3.31 – Salomon Assus, « L’Algérie dans dix ans », *Le Charivari oranais & algérien*, 14 mai 1893.

### 4.3.7 La presse artistique

Quittons les rives de la Méditerranée et revenons en métropole avec *L’Assiette au Beurre*. Avec *La Caricature* et *Le Charivari*, *L’Assiette au Beurre* suscite un intérêt qui dépasse l’histoire de la caricature et du dessin de presse. En effet, les planches issues du journal illustrent de nombreux articles, études, travaux ou encore monographies qu’ils proviennent du monde universitaire ou du grand public. Toutefois, son dépouillement, ici, se justifie à deux niveaux ; historiquement, la fin de l’illustré (1912) marque également la conclusion d’un temps fort de la presse satirique illustrée qui entre 1880 et 1910 connaît une croissance exponentielle ; puis, d’un point de vue thématique, *L’Assiette au Beurre* représente le sous-genre artistique de la presse satirique illustrée : « Dès ses débuts, il [*L’Assiette au Beurre*] s’affirma comme une des plus belles publications d’art qu’on eût vu paraître depuis longtemps »<sup>226</sup>. Concernant l’iconographie coloniale, avec *Le Petit Journal illustré* (1890-1937) et *Le Journal des voyages des aventures de terre et de mer* (1877-1949), *L’Assiette au Beurre* est régulièrement citée<sup>227</sup>, malgré, comme nous le verrons, une existence relativement courte ainsi qu’un prix élevé.

226. Encart publicitaire parut au cours de l’année 1902.

227. Claude LIAUZU, *Histoire de l’anticolonialisme en France : du XVIIe siècle à nos jours*, Paris, A. Fayard, 2012. L’ouvrage n’aborde pas l’anticolonialisme imagé, mais la couverture est tirée de *L’Assiette au Beurre*.

Le premier numéro de *L'Assiette au Beurre* sort le 4 avril 1901. Samuel Schwarz est le fondateur et le premier rédacteur en chef. Tout comme l'éditeur Félix Juven (1862-1947) qui possède, entre autres, *Le Rire* et *Le Fantasio* (1905-1933), Schwarz gère un groupe de titres illustrés à tendance humoristique et grivoise (*Le Frou-frou*, *Le Pompon*, *Le Tutu*). Dans le prolongement du *Frou-frou* (1900-1923), Schwarz s'appuie sur une mise en pages riche. *L'Assiette au Beurre* se déploie sur seize pages en quadrichromie. À l'origine, la salle de rédaction associe pour chaque numéro un artiste à un sujet ; les sujets abordent des thèmes de sociétés comme l'alcool, le bain, les prix académiques, le mariage bourgeois, les filles-mères ou encore la prostitution. Toutefois, cette intention éditoriale semble difficilement tenable car, au cours de l'existence de la revue, l'illustré réunit parfois divers artistes sur un thème donné ou, à l'instar des confrères satiriques, *L'Assiette au Beurre* publie également des numéros composites sur le fond et la forme. À la différence des revues comme *Le Monde parisien*, *L'Assiette au Beurre* unifie la présentation grâce au recours systématique aux pleines pages. À l'exception des dernières années, et de certaines annonces éditoriales ou publicitaires, le texte se limite aux légendes<sup>228</sup>.

Dans sa thèse, Anne-Marie Bouchard confond la ligne éditoriale et la ligne politique<sup>229</sup>, or Schwarz donne explicitement les visées de l'illustré :

Nous désirons qu'au bout de l'année la collection de « *L'Assiette au Beurre* » constitue une véritable histoire artistique de tous les progrès réalisés, tant par l'art de l'imprimeur que par celui du graveur et du papetier. Est-il besoin d'ajouter que « *L'Assiette au Beurre* » dépassant le point de vue même de l'art se consacrera à la défense sociale ? Nous sommes, en effet, arrivés à ce tournant de l'Histoire où il est du devoir d'aborder de front, particulièrement dans un journal qui s'adresse aux penseurs et aux artistes, la question sociale sous ses aspects les plus divers.<sup>230</sup>

Dans l'encart publicitaire, la ligne éditoriale positionne *L'Assiette au Beurre* comme une revue d'art. Pour s'inscrire dans l'« histoire artistique », la revue comptabilise presque deux cents collaborateurs ponctuels, certains célèbres comme Kupka (1871-1957), Steinlen, Caran d'Ache ou Valloton (1865-1925), d'autres tombés dans un relatif l'oubli, comme Naudin (1876-1946), Delannoy ou d'Ostoya. La salle de rédaction intègre aussi des artistes étrangers, résidants à Paris, comme le grec Galanis (1879-1966), le portugais Léal da Ca-

---

228. Les études sur *L'Assiette au Beurre* pointent bien souvent le « monopole de l'image ». Certes, la mise en pages privilégie l'image, mais l'inventivité et la conceptualisation des images, parfois à un haut degré, requièrent l'aide des légendes. Au sein du corpus dépouillé, seul le *Don Quichotte* élimina les légendes.

229. Anne-Marie BOUCHARD, *Figurer le société mourante Culture esthétique et idéologique de la presse anarchiste illustrée en France, 1880-1914*, Thèse de doctorat, Histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal, Département d'histoire de l'art, 2009, p. 330 : « L'absence de texte détaillant les objectifs et les principes de la revue célébrée par les éditeurs comme un choix en faveur de la qualité esthétique de la satire et de la défense sociale constitue une stratégie potentielle de singularisation de *L'Assiette au Beurre* dans la mise en marché de la satire et de la critique. Ce manque de direction éditoriale explicite qui distingue *L'Assiette au Beurre* des revues de la fin du siècle est en fait caractéristique des médias capitalistes ».

230. Encart publicitaire signé « L'éditeur », *L'Assiette au Beurre*, 16 mai 1901.

mara (1876-1948) ou encore le japonais Adaramakaro.

Pour tenir ses ambitions artistiques, la revue affiche un prix élevé qui varie entre 25 et 50 centimes. Élisabeth et Michel Dixmier avancent un tirage moyen qui se situe entre 25 000 à 40 000 exemplaires. Toutefois, dès l'année 1902, *L'Assiette au Beurre* est en redressement judiciaire. En 1904, André de Joncières (1872-1920) acquiert le journal. Jules Grandjouan (1875-1968) présente le nouveau propriétaire comme : « [...] un fêtard désœuvré, riche, il était le gendre de l'inventeur du compteur à gaz... »<sup>231</sup>. Néanmoins, le changement de propriétaire ne change pas les visées artistiques et l'illustré reste sur les bases ouvertes par Schwarz. Après une période de stabilité, les difficultés économiques réapparaissent à partir de décembre 1911 ; le titre renonce d'abord aux pleines pages en quadrichromie au profit de petits dessins en noir et blanc, puis la salle de rédaction privilégie l'écrit sur les images. En octobre 1912, *L'Assiette au Beurre* clôt la publication<sup>232</sup>.

La revue s'adresse « aux penseurs et aux artistes ». Grandjouan nuance : « Je n'ai jamais vu la liste des abonnés de *L'Assiette au Beurre*... Mais je n'ai pas de peine à l'imaginer. Tous ont rang dans la bourgeoisie aisée. Avoués, médecins, petits rentiers et personnages politiques de petite ville, ils ont gardé de leur jeunesse d'étudiants des idées libérales qu'ils accommodent avec leurs exigences de leurs fonctions... »<sup>233</sup>. Pour attirer un lectorat cultivé, aisé, politisé et progressiste, le journal se présente comme contestataire et polémique. L'illustré brocarde les mœurs bourgeoises, le militarisme, la police. On retrouve des charges d'usage de la satire dix-neuviémiste, comme le monde politique – sans distinctions –, l'appareil judiciaire ou encore le cléricanisme. La feuille accorde plusieurs saillies contre le capitalisme. On relève également des planches antisémites et mondaines. En dépit des thèmes, la revue n'est ni un journal anarchiste ni une feuille d'extrême gauche. Certes, on relève la présence d'artistes appartenant directement ou indirectement aux mouvements syndicaux et anarchistes (Grandjouan, Delannoy), mais les catégories, aussi variées et virulentes soient-elles, reprennent les thèmes en vigueur dans les confrères satiriques. Un collaborateur, André Salmon (1881-1969), souligne la conformité du titre avec les confrères satiriques : « M. Schwarz n'en figurait pas moins un robuste bourgeois attaché à l'ordre garant du Capital. Seulement le mauvais esprit se vendait bien à l'époque est le tirage c'est le tirage... »<sup>234</sup>. La multiplicité des thèmes formalise somme toute la revue comme un magazine de société qui se différencie par des préoccupations esthétiques.

Le journal passe au crible l'ensemble des traits de la société française et intègre aussi l'histoire coloniale. Bien que quantitativement périphérique, la production coloniale de *L'Assiette au Beurre* apparaît aboutie. En effet, les illustrations abordent les colonisateurs, les missionnaires, les administrateurs, les populations indigènes ; les causes et les

231. Correspondance entre Jules Grandjouan et Francis Jourdain citée par Michel DIXMIER, « *L'Assiette au Beurre* », in Jean-Claude GARDES, Alban POIRIER (dir.), *Ridiculous*, n°18, « Les revues satiriques françaises », *op. cit.*, p. 231.

232. Le titre réapparaît de manière ponctuelle sous l'Entre-deux-guerres et lors de la Seconde guerre mondiale, mais il s'agit à chaque fois de réédition de dessins parus dans l'édition originale.

233. Michel DIXMIER, « *L'Assiette au Beurre* », in J.-C. GARDES, J. HOUDRÉ, A. POIRIER, « Les revues satiriques françaises », in *Ridiculous*, *op. cit.*, p. 235.

234. André SALMON, *Souvenirs sans fin*, Paris, Gallimard, 1959, t. 1, p. 319.



conséquences internationales, nationales, sociales, culturelles et économiques du colonialisme sont traitées. À l'instar des illustrés satiriques, le journal instrumentalise également la colonisation pour motiver des charges antigouvernementales, anticléricales ou encore antimilitaristes. L'illustré privilégie cependant les éléments visuellement forts, comme des batailles ou des scandales coloniaux, et donne la priorité au sang et à la violence physique.

Contrairement au Second Empire, la condition des indigènes demeure à la marge des illustrés satiriques sous la IIIe République – hormis *Le Charivari oranais*. Or, *L'Assiette au Beurre* s'intéresse régulièrement au sort des populations soumises, à travers des réflexions visuelles sur les mutations culturelles et sociales imposées par la colonisation. Avec une composition identique, mais avec deux styles différents, Grandjouan [Fig : 4.3.32] et Steydlé [Fig : 4.3.33] présentent l'introduction et les ravages de l'alcool dans les colonies : un Noir, ivre, est allongé sur le dos, et, suggérant l'empoisonnement, porte la main à sa gorge ; de l'autre main, il tient fermement une bouteille d'alcool<sup>235</sup>. L'introduction du travail forcé, l'ingérence des missionnaires ou encore l'ouverture des maisons closes montrent les bouleversements culturels nocifs issus de la colonisation<sup>236</sup>. Les illustrations se veulent anticoloniales, au sens plein du terme, et exhibent l'aliénation forcée de l'homme colonisé. La prise en compte des colonisés n'empêche pas le journal de pointer la collusion des élites extra-européennes avec la métropole dans l'imposition du pouvoir colonial<sup>237</sup>. Pour autant, le colonisé reste conceptuel. Les planches traitent de manière étendue des changements induits par le phénomène, toutefois elles n'abordent guère les différences territoriales et humaines ; le Noir apparaît comme la seule figure du colonisé. *L'Assiette au Beurre* ni ne nomme ni n'identifie les territoires – si ce n'est grossièrement. Au cours de la publication, l'Indochine et les possessions dans les mers du Sud n'apparaissent pas.

---

235. Jules Granjouan, « La Civilisation », *L'Assiette au Beurre*, 9 mai 1903 : « - Nous mettons sur notre absinthe : eau-de-vie anisée, et le Gouvernement n'y voit que du feu. - Le nègre aussi ! » ; Steydlé, « Mieux vaut la violence », *L'Assiette au Beurre*, 15 avril 1911 : « Le Nègre. - Je ne demandais rien, moi ! Pourquoi m'a-t-on battu et forcé de payer des impôts pour ce qu'on appelle me civiliser, c'est-à-dire faire naître chez moi par l'éducation, avec des besoins inconnus jusqu'ici et tous les vices de blancs, ce que vous déclarez être un progrès social et que j'estime le plus grand des maux : l'individualisme ! ».

236. Pour le travail forcé : Adolphe Willette, « Le Portage », *L'Assiette au Beurre*, 11 mars 1905 : « Le nègre travaille sous le régime du fouet... Pour éviter qu'il ne se soustraie par la fuite à ce martyre de tous les jours, on l'oblige à travailler tout nu ». Pour les missionnaires : Jules Hénault (1859-1909), « En Chine », *L'Assiette au Beurre*, 23 mai 1901 : « Il est à peu près l'âge de mon petit frère... ». Pour les maisons closes : Démétrios Galanis, « Pour protéger la morale », *L'Assiette au Beurre*, 31 août 1907 : « Sur les instances de Monsieur Bérenger, des maisons closes seront créées, où l'on observera strictement le principe de la Pénétration Pacifique et de la Porte ouverte ».

237. Raphaël Courtois, « Civilisons le Maroc - Les Meurtriers », *L'Assiette au Beurre*, 31 août 1907 : « Le Général. - Mais ces soi-disant meurtriers protestent de leur innocence. Le Caïd - Cela se peut. Mais comme nous sommes tous mortels, il est indifférent de fusiller ceux-la ou d'autres » ; Georges d'Ostoya, « Civilisons le Maroc », *L'Assiette au Beurre*, 31 août 1907 : « - Faisons-nous tirer l'oreille avant de leur accorder satisfaction... Comme ça, avant de partir, ils nous installeront un égout collecteur ».

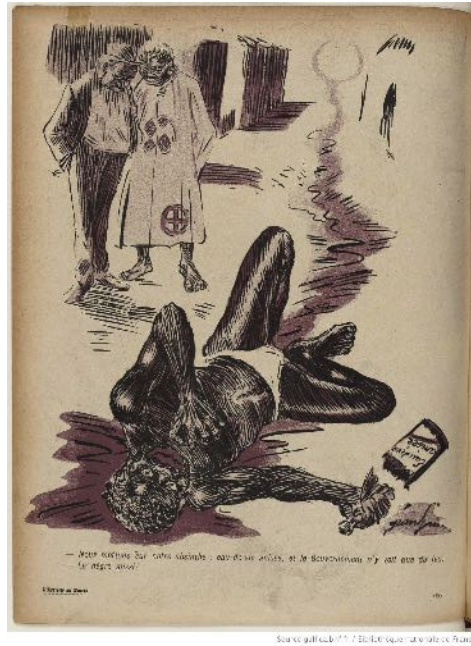


FIGURE 4.3.32 – Jules Granjouan, « La Civilisation », *L'Assiette au Beurre*, 9 mai 1903 :  
 « - Nous mettons sur notre absinthe : eau-de-vie anisée, et le Gouvernement n'y voit que du feu. - Le nègre aussi ! ».

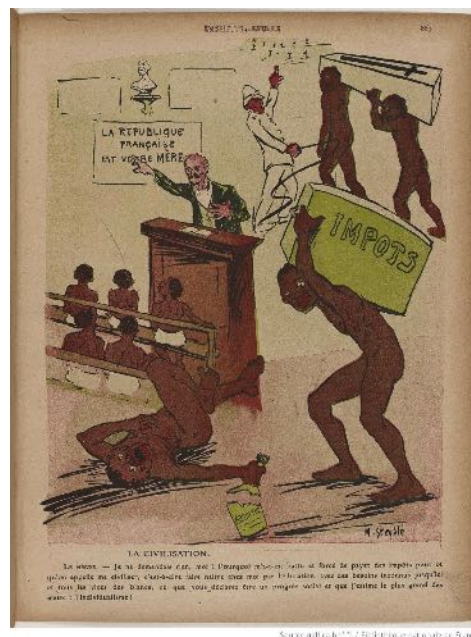


FIGURE 4.3.33 – Steydlé, « Mieux vaut la violence », *L'Assiette au Beurre*, 15 avril 1911 :  
 « Le Nègre. - Je ne demandais rien, moi ! Pourquoi m'a-t-on battu et forcé de payer des impôts pour ce qu'on appelle me civiliser, c'est-à-dire faire naître chez moi par l'éducation, avec des besoins inconnus jusqu'ici et tous les vices de blancs, ce que vous déclarez être un progrès social et que j'estime le plus grand des maux : l'individualisme ! ».

En miroir des colonisés, l'illustré attaque avec une rhétorique visuelle cinglante le colonisateur. Daté du 9 mai 1903 (*Colonisons*), Grandjouan présente la hiérarchie symbolique des acteurs principaux de la colonisation [Fig : 4.3.34]. Au sommet, jonché sur une litière, un administrateur colonial gras agite le drapeau français ; à un niveau inférieur, il est entouré par un politicien et un militaire ; les trois hommes sont péniblement portés par un noir famélique, en pagne, et un indigent, tout aussi décharné. Le positionnement en cascade des personnages pointe l'assujettissement du pouvoir politique et militaire aux administrateurs et aux gouverneurs. De plus, pour Grandjouan, le colonisé et le prolétaire apparaissent comme les véritables victimes du système. Le soldat n'est pas exempté et la revue souligne régulièrement l'horreur des expéditions<sup>238</sup> ; les exactions sous le plus souvent représentées par les morts, les mutilations et aussi le viol<sup>239</sup>. Toutefois, à l'instar des confrères satiriques, certaines gravures présentent le soldat – jamais l'officier – comme une victime de la colonisation. Dans le numéro d'août 1907<sup>240</sup> [Fig : 4.3.35], en première page, Bernard Naudin grave la mort d'un matelot. Touché par une balle, le corps contorsionné de l'homme occupe quasiment tout l'espace de la composition. Les yeux sont vides et accusent encore le coup ; les lignes du visage et la main décharnée soulignent la tension. Avec un fond nu, l'artiste, avec un trait heurté et vif, restitue l'impact de la balle sur le corps du soldat. L'aridité du dessin et l'absence de théâtralisation renforcent l'acte d'accusation contre l'avidité financière de la colonisation qui mène à la mort les soldats français : « Banque du Maroc – Un Français doit vivre pour elle. Pour elle un Français doit mourir ».



FIGURE 4.3.34 – Jules Grandjouan, « Colonie française », *L'Assiette au Beurre*, 9 mai 1903.

---

238. Théophile-Alexandre Steinlen, « La vision de Hugo », *L'Assiette au Beurre*, 27 février 1902 ; Gustave-Henri Jossot/Abdulkarim Jossot (1866-1951), « Passementerie », *L'Assiette au Beurre*, 14 mars 1903 : « Une Passementerie chasse l'autre » ; Auguste Roubille (1872-1955), « Pensées d'un ventru », *L'Assiette au Beurre*, 21 janvier 1905 : « ... Il faut bien admettre que quotidiennement des milliers de héros travaillent pour la gloire de la France ».

239. Jules Grandjouan, « Colonisons », *L'Assiette au Beurre*, 9 mai 1903 : « Civilisation et syphilisation » ; Auguste Roubille, « Pensées d'un ventru », *L'Assiette au Beurre*, 21 janvier 1905 : « ... Il est souvent sublime ».

240. Bernard Naudin, « Civilisons le Maroc », *L'Assiette au Beurre*, 31 août 1907.

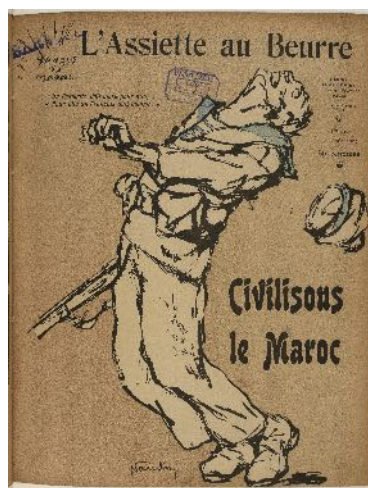


FIGURE 4.3.35 – Bernard Naudin, « Civilisons le Maroc », *L'Assiette au Beurre*, 31 août 1907.

Au-delà du colonisé et du colonisateur, l'illustré s'interroge sur le concept même de la colonisation. Steydlé présente pour ce faire l'attaque d'un village africain par des soldats. Embrochement, meurtre, viol, incendie, l'illustration concentre toutes les exactions des conquêtes afin de dénoncer, non pas la guerre, mais la mission civilisatrice française : « C'est une sorte de Mission laïque dont s'investissent les Nations dites civilisées, sous le prétexte d'étendre leur vie intellectuelle et commerciale et d'y faire participer les populations dites sauvages, parce qu'elles vivent dans la douce quiétude qu'engendrent l'ignorance et l'absence des soucis matériels de la vie. C'est en réalité une sorte de nouvelle croisade des nations civilisées qui, par la violence et les massacres, prétendent faire bénéficier malgré elles les populations sauvages des soi-disant bienfaits de cette civilisation, dont elles sont elles-mêmes, en réalité, les premières victimes »<sup>241</sup>. Les artistes de *L'Assiette au Beurre* détournent fréquemment les grandes idées associées à la colonisation. Par exemple, en présentant le sultan au côté d'un administrateur, Galanis ironise sur le protectorat faussé et les manipulations économiques au profit des Français<sup>242</sup>. En présentant l'émigration coloniale sur deux planches mitoyennes, Grandjouan aborde aussi l'illusion du discours colonial<sup>243</sup>. Dans la première planche, un politique tient un discours panégyrique à une famille candidate au départ : « Départ. - Et, là-bas, pas d'huissiers, pas de sergots et l'absinthe à un sou le verre ! ». Lors de l'« Arrivée », un sémillant administrateur présente un tas d'ossements humain à un rachitique colon : « Ah ! C'est vous le colon ! Eh ! bien... continuez ». Une foule formée d'un administrateur (casque colonial), d'un militaire, d'un policier et de deux bourgeois regardent avec réserve la rencontre.

241. Steydlé, « La colonisation », *L'Assiette au Beurre*, 15 avril 1911.

242. Démétrios Galanis, « Civilisons le Maroc », *L'Assiette au Beurre*, 31 août 1907 : « La Tunisification - Le monopole des tabacs étant établi, le sultan sera chargé de distribuer des récompenses aux serviteurs de la République ».

243. Jules Grandjouan, « Colonisons », *L'Assiette au Beurre*, 9 mai 1903

Dans la suite du numéro, sur une double page, un indigène et un colon se battent, sous le regard impassible d'un militaire, en nabab. La légende conclut sèchement : « Coloniser, c'est lancer deux misères l'une contre l'autre » [Fig : 4.3.36].



FIGURE 4.3.36 – Jules Grandjouan, « Colonie française », *L'Assiette au Beurre*, 9 mai 1903 : « Coloniser, c'est lancer deux misères l'une contre l'autre ».

*L'Assiette au Beurre* prend en compte l'internationalisation du phénomène, non pas pour dénoncer la présence et la concurrence des nations, mais pour mettre au premier plan les connivences et les tractations diplomatiques internationales. Par exemple, le numéro du 21 octobre 1911 ramène la colonisation à un vaudeville. Avec un décor de théâtre, un soldat français menace un arlequin marocain, mais, arrivant promptement, un soldat allemand, avec son casque à pointe, intervient pour stopper l'intervention. Surmontant la scène, un médaillon, tel un aparté, indique : « La France tunisifie le Maroc mais l'Allemagne crie au voleur »<sup>244</sup> [Fig : 11.3.2]. La référence à la Tunisie insiste sur les arguments fallacieux des conquêtes coloniales françaises tandis que l'utilisation du théâtre définit la colonisation comme un jeu factice. Lors de l'accord franco-allemand du 4 novembre 1911 au sujet du Maroc et du Congo<sup>245</sup>, Henri Valentin met dos à dos deux Congolais afin de marquer la facticité des relations internationales : « Les Victimes - Moi je suis Négro-Français... Et moi, Négro-Allemand... »<sup>246</sup>. Enfin, la caractéristique internationale de la colonisation permet de mettre en images les motivations du phénomène, comme la recherche de débouchés économiques ou la mégalomanie<sup>247</sup>.

Le discours de *L'Assiette au Beurre* se distingue par une verve injurieuse. Les portraits attaquent et déforment outrageusement les visages, les corps, les attitudes ; les paroles sont ridicules. Insultant et satirique, le journal excelle aussi dans le maniement de l'ironie. Pour autant, les dessins humoristiques accompagnent également l'illustration du fait colonial. En abordant la conquête des pôles<sup>248</sup>, Léal da Camara s'amuse du bien-fondé des expéditions. Au centre de la composition, écrasé par le barda militaire, un soldat plante un drapeau français au milieu du désert où, hormis l'ombre du soldat, on ne remarque rien. La légende ironise : « Pas un arbre, pas une fleur, pas un animal ; en somme, à la glace près, ça rendre autant service à l'humanité que la conquête du pôle Nord ». Dans une moindre mesure, les artistes utilisent un ton grivois avec le fameux « Pénétration pacifique »<sup>249</sup> [Fig : 4.3.37] qui apparaît, non plus comme une satire de la situation militaire, mais comme une allusion graveleuse. Dessin humoristique, humour noir, situations cocasses, calembours visuels et textuels, ironie, satire, charge, *L'Assiette au Beurre* aborde de façon plurielle la colonisation.

244. Au bas de l'image, la France : « C'est pour mettre un terme à l'anarchie du Maroc... ».

245. Maurice ZIMMERMANN, « L'accord franco-allemand du 4 novembre 1911 au sujet du Maroc et du Congo » in *Annales de Géographie*, 1912, t. 21, n°116. pp. 185-188.

246. Henri Valentin, « Les compensations », *L'Assiette au Beurre*, 4 novembre 1911.

247. Léal da Camara, « Leur rêve », *L'Assiette au Beurre*, 27 juin 1901. Léal da Camara présente l'appétit colonial britannique. À l'aide d'une civière, John Bull enlève littéralement le monde, aidé par un « Tommy ». Centré sur l'Afrique, le globe renvoie vraisemblablement à la guerre des Boers (1880-1902).

248. Léal da Camara, « Le pôle Nord », *L'Assiette au Beurre*, 16 octobre 1909.

249. Léal da Camara, « Fallières en Tunisie », *L'Assiette au Beurre*, 22 avril 1911 : « Pénétration pacifique ».

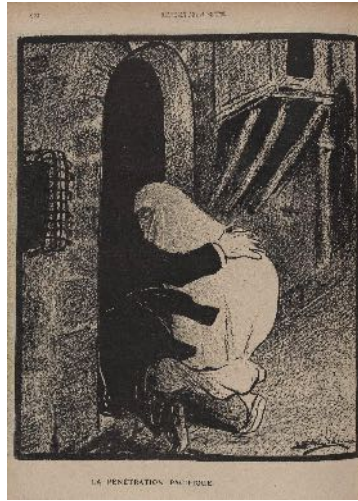


FIGURE 4.3.37 – Léal da Camara, « Fallières en Tunisie », *L'Assiette au Beurre*, 22 avril 1911 : « Pénétration pacifique ».

L'expansionnisme reste toutefois un sujet secondaire dans la revue qui lui consacre moins de deux-cents gravures. L'attention au phénomène est indéniable et expose une parfaite maîtrise des enjeux, grâce à la présence d'artistes engagés politiquement et syndicalement, comme Jules Grandjouan. Toutefois, le journal garde une attitude différenciée selon les aires géographiques. *L'Assiette au Beurre* n'aborde ni l'Indochine ni le Pacifique. Les dessins sur l'Afrique subsaharienne et le Maghreb demeurent denses et traitent toutes les facettes de la colonisation. Cependant, sans noms et sans lieux, l'Afrique Noire demeure conceptuelle. Les dénonciations, certes fouillées et travaillées, se présentent bien souvent abstraites, malgré les disparités culturelles, sociales, politiques, statutaires des colonies africaines. À l'inverse, contemporaine de la publication, la prise du Maroc produit non seulement une quantité importante d'images qui exhibent une réflexion poussée sur les tenants et les aboutissants de la colonisation. Témoins directs, grâce à une conquête relayée par la presse, les artistes dressent un constat illustré accablant – ce qui n'empêche pas de trouver des charges superficielles<sup>250</sup>. Les images présentent aussi bien des charges anticoloniales élaborées, des analyses pertinentes sur le phénomène que des attaques rudimentaires ou humoristiques. Finalement, cette illustration protéiforme rappelle la multiplicité des collaborateurs de la revue.

#### 4.3.8 La presse humoristique

En 1912, la disparition de *L'Assiette au Beurre* coïncide avec la diminution générale de l'activité satirique médiatique. Entamée à partir de 1900, la marche d'élimination des

---

250. Aristide Delannoy, « Antimilitaristes », *L'Assiette au Beurre*, 23 novembre 1907 : « Quels sont les sauvages, les vrais sauvages ? Ceux qui se battent pour manger les vaincus, ou ceux qui se battent pour tuer, rien que pour tuer ? ». À l'exemple de Delannoy, l'illustré utilise la colonisation pour provoquer un sentiment antimilitariste. On remarque des légendes à la va-vite, comme « À bas la guerre ». Parfois, les gravures ne se rattachent pas à un évènement précis et cherchent avant tout à susciter l'affect et l'effroi.

périodiques illustrés touche chaque sous-genre et chaque sous-catégorie : *La Caricature* d'Albert Robida (1848-1926) cesse en 1904, en même temps que le lyonnais *La Comédie politique* (1871-1904) ; en 1908, *Le Pilon* (1886) et *Les Quat'z-arts* (1897) arrêtent la publication. De nombreuses petites feuilles se terminent lors de la première décennie du XXe siècle, comme *Le Fouet* (1899-1900), *À bas les tyrans!* (1900-1902) ou encore *Le Burin satirique* (1903-1907) ; des feuilles anciennes comme *Le Monde comique* (1869-1898), *Le Grelot* (1871-1907), *Le Courrier français* (1884-1913), *Le Mirliton* (1885-1906) n'échappent pas à l'hécatombe. Des titres parviennent malgré tout à résister, comme *Le Charivari*, *Le Journal amusant*, *La Vie parisienne*, et, celui qui nous occupera à présent, *Le Rire*.

*Le Rire* tient une place prééminente dans l'histoire de la presse satirique grâce à un succès commercial et à une exceptionnelle longévité (1894-1971). Mais la présence ici du *Rire* répond avant tout à sa ligne humoristique qui reste le dernier sous-genre à observer pour l'iconographie coloniale :

Quand, vers 1894, Juven fonda *Le Rire*, les publications humoristiques françaises se disputaient le record de la médiocrité.

Il y avait *Le Journal Amusant*, dans lequel, chaque semaine, reparaissaient les « cottes », les baigneuses, etc... de mars avec leur « taille de guêpe », leur petit bedon, leur gros pétard ; et, ce qui n'était guère plus amusant ; il y avait *La Caricature* qui suivait pieusement les traditions Bertall et de Grévin ; *La Vie parisienne* qui restait fidèle à sa couverture du temps de Marcelin et publiait toujours des vignettes très hachurées de Sahib, de Stop, et des dessins hippiques de Crafty. Il y avait aussi – c'est vrai – le supplément hebdomadaire du *Gil Blas*, avec les beaux dessins de Steinlen, de Balluriau, et *Le Courrier français*, voué à la publicité de divers alcools, apéritifs et digestifs, et illustré par Forain, Willette, Heidbrinck, Widhopff, etc... Mais c'étaient moins des publications humoristiques que des recueils artistiques et littéraires.

Ne parlons que par acquit de conscience des petits journaux à prétentions polémiques, des « brûlots » dont la première page était le plus souvent « ornée » d'un portrait-charge à la manière d'André Gill : tête énorme sur corps de pygmée. Et oublions *La Gaudriole* [journal grivois]. Juven voulut le faire, et le fit, un journal amusant, vraiment amusant, qui pouvait et devait plaire à tous les publics, y compris celui qui a ou prétend avoir du goût.<sup>251</sup>

Éditeur incontournable de la fin de siècle, Félix Juven possède, entre autres, *La Bicyclette* et *La Vie illustrée*, lorsqu'il lance le 10 novembre 1894 *Le Rire*<sup>252</sup>. Il positionne d'emblée *Le Rire* comme une revue humoristique illustrée. De rythme hebdomadaire, avec un format tabloïd, le titre affiche un prix abordable de 15 centimes le numéro, pour douze pages en hexachromie ; le titre peut à l'occasion tirer sur vingt-quatre pages. Le critique d'art et spécialiste du dessin satirique, Arsène Alexandre (1859-1937) prend la direction artistique. Pour porter l'humour, la salle de rédaction propose une mise en pages savante

251. Clément VAUTEL, *Mon film. Souvenir d'un journaliste*, in Jean WATELET, *La presse illustrée en France 1814-1914*, op. cit., p. 94.

252. Mélissa ROUSSEAU, *Félix Juven, libraire-éditeur 1862-1947*, mémoire de DEA d'histoire socio-culturelle, université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, juin 1999.



et dynamique, grâce à l'entremêlement de textes succincts et d'images publiées sous des formats divers et variés. La salle de rédaction couple des pleines pages, des vignettes, des portraits-charges à des chansons, des pamphlets ou à des entrefilets. Les représentations occupent les deux tiers de l'espace de la revue. On retrouve quelques rubriques fixes, comme « Échos du rire » par Henry Somm (1844-1907) ou encore la série « Le Rire à l'étranger » qui réédite les publications caricaturales européennes et nord-américaines. Après deux pages de publicité, *Le Rire* conclut par une pleine page en couleur.

Entre 1894 et 1914, la production imagée du *Rire* reste globalement apolitique, riant avec les uns et avec les autres ; ce qui n'empêche pas le journal d'aborder la politique nationale et internationale. Les images se présentent davantage comme un assemblage hétéroclite de formes, de styles et de sujets qui formalisent un magazine de société. Pour ce faire, la revue travaille avec l'ensemble des caricaturistes de Paris de la fin de siècle, comme Steinlen, Grandjouan, Hermann-Paul (1864-1940), Jossot ou encore Radiguet (1866-1941) ; Jean-Louis Forain, Caran d'Ache ou encore Willette participent régulièrement à la publication ; Rabier (1864-1939) et Léandre (1862-1934), entre autres, excellent dans l'illustration des mœurs bourgeoises. Les thèmes abordés sont composites. Si l'anglophobie et la germanophobie sont plus ou moins activées, comme l'antisémitisme, *Le Rire* s'amuse du monde politique, des mœurs ou encore de l'actualité culturelle. Notons que l'illustré participe au courant russophile et affiche un net soutien à la famille tsariste Romanov. La tonalité généralement humoristique des images ainsi que la relative neutralité politique ont sans doute aidé dans le succès du titre, car l'illustré apparaît moins clivant que *L'Assiette au Beurre* ou *Le Panache*. Quoi qu'il en soit, comment se positionne *Le Rire* face au monde colonial ? Les visées humoristiques de la revue modifient-elles l'iconographie coloniale ?

Contemporain de la conquête de Madagascar, dont *L'Illustration* relayait l'expédition avec promptitude<sup>253</sup>, *Le Rire* se montre toutefois distant avec les combats et propose quelques images légères et humoristiques<sup>254</sup>. Cependant, lors de la prise de Tananarive, le journal pond un virulent éditorial, aux relents antisémites et antiparlementaires, contre les instigateurs politiques et financiers de la conquête :

Elle a donc pris fin, cette madagascarde, organisée, dirait-on, par des chienlits criminels, une des plus monstrueuses fumisteries par où se soit affirmée l'homicide des bureaucrates dont l'ami Henry Baüer a courageusement dénoncé les louches manœuvres, en gars qui ne craint pas de mettre le feu aux bougres ? [...] C'est si peu de choses, des soldats Français ! Ceux qui sont allés jalonner de leurs cadavres la route de Majunga, n'étaient pas des fonctionnaires ; ils ignoraient les palmes académiques ; c'étaient les aînés de quelques pauvres familles où le premier gars se fait sans qu'on y pense. Ils sont partis sans savoir que leur mort devait sauver une coterie compromise, et que, servant la France moins que les intérêts financiers de tels youpins véreux, on les employait à tirer les Barons du feu... [...] Et après ? Eh bien !

---

253. Dès le dernier trimestre de l'année 1894, *L'Illustration* s'intéresse à Madagascar. Puis, à partir de mai 1895, la fréquence des articles augmente sensiblement. De mai à octobre 1895, quasiment chaque semaine, l'illustré relate les combats.

254. Jules Dépaquit (1869-1924), « À Madagascar. - Situation tendue », *Le Rire*, 1 décembre 1894 : « - Comment trouvez-vous la situation, camarade ? - Un peu tendue ».

après, on utilisera sans délai ce nouveau débouché qui s'ouvre devant les fils à papa et les ratés de la diplomatie. Madagascar va devenir une pépinière de hauts et puissants crétins, et tout sera pour le mieux dans la meilleure des colonies. Quand le Haut va, tout va.<sup>255</sup>

À l'instar des confrères satiriques, l'article prolonge explicitement le soutien envers les soldats français. Pour autant, la défense du soldat et le rejet de la conquête n'enclenchent nullement une imagerie anticoloniale, antimilitariste ou protectionniste à l'égard du militaire. Au contraire, *Le Rire* propose une imagerie dégradante à l'égard des Malgaches. Lors du conflit, *L'Illustration* publie une riche iconographie orientée vers les combats, avec comme point d'orgue, le portrait de la reine Ranavalona III (1861-1917), en première page, lors de la prise effective du pays<sup>256</sup>. *Le Rire* s'écarte totalement de la presse illustrée – là n'est pas le problème – mais grave les Malgaches de façon outrageante et simiesque, malgré le rejet de l'expansion<sup>257</sup>. *Le Rire* ne caractérise pas les Malgaches et l'illustré travaille à partir du seul stéréotype du Noir africain misérable, pourvu de lèvres épaisses et à l'intelligence limitée<sup>258</sup> [Fig : 4.3.38]. Lors du retour du général Duchesne (1837-1918), le journal ridiculise encore les Malgaches et la reine déchue avec une représentation grossière<sup>259</sup>. Pourtant, le journal n'est pas dupe des dispositions juridiques et de la violence de l'expansion à Madagascar. Lorsque Radiguet dénonce la violence faite aux femmes dans le monde ouvrier, il prend le protectorat malgache comme analogie : « Avec moi, la belle, c'est le régime du Protectorat et toutes ses conséquences... kif kif Madagascar ! »<sup>260</sup>. Peu importent ses positions idéologiques, *Le Rire* privilégie une imagerie humiliante qui cherche à susciter un rire gras, à partir de stéréotypes racistes et avilissants, malgré une nette opposition pour la conquête.

255. Willy, « Malgachis », *Le Rire*, 19 octobre 1895.

256. Anonyme, « Ranavalona III, Reine de Madagascar », *L'Illustration*, 5 octobre 1895.

257. Alexander Boyd (1854-1930), Sans titre, *Le Rire*, 13 avril 1895. Sur une pleine page, neuf vignettes narrent la mésaventure d'un soldat, devenu malgré lui le roi d'une tribu malgache. Les Malgaches sont pourvus de lèvres épaisses tandis que la reine est représentée de manière grotesque.

258. Alexander Boyd, « La vraie histoire du télescope de Tananarive », *Le Rire*, 19 octobre 1895 : « - Sa majesté ordonne à ses ministres (14e et 13e honneurs) de lui rendre compte du canon-sorcier français. *Le compte rendu*. - Le 1er ministre a vu une énorme tête de diable ; le 2e ministre a vu une toute petite. Ces merveilles et ce désaccord prouvent qu'il a sorcellerie. La Reine commande la destruction du télescope ».

259. Charles Léandre, « Le retour du général Duchesne », *Le Rire*, 7 décembre 1895 : « La vainqueur des Hovas fait sa rentrée triomphale à Paris, portant en croupe la reine de Madagascar. Le "Petit Sucrier" élève vers le triomphateur des millions suppliants, désireux d'ajouter cette pièce rare à sa collection de victimes, tandis que l'orchestre entonne la *Marsy-aise* ! ».

260. Maurice Radiguet, « Le protectorat d'Alphonse », *Le Rire*, 7 décembre 1895.

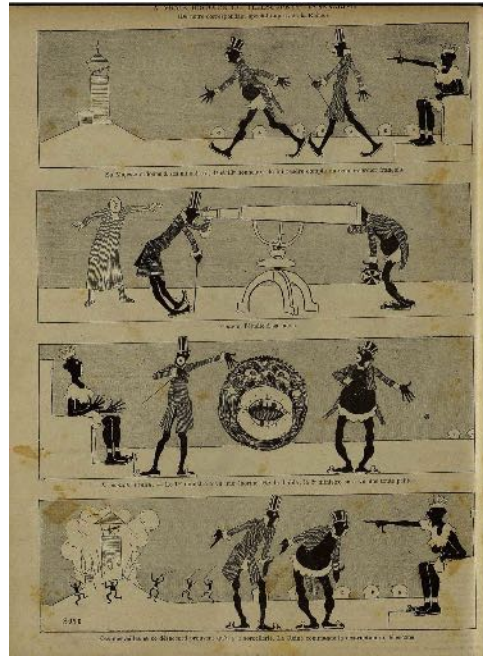


FIGURE 4.3.38 – Alexander Boyd, « La vraie histoire du télescope de Tananarive », *Le Rire*, 19 octobre 1895 : « - Sa majesté ordonne à ses ministres (14e et 13e honneurs) de lui rendre compte du canon-sorcier français. *Le compte rendu*. - Le 1er ministre a vu une énorme tête de diable; le 2e ministre a vu une toute petite. Ces merveilles et ce désaccord prouvent qu'il a sorcellerie. La Reine commande la destruction du télescope ».

Au sein de l'iconographie politique nationale et internationale, *Le Rire* instrumentalise la colonisation afin d'entretenir une imagerie satirique qui se fonde sur le dépaysement, qu'il soit géographique, politique, social ou culturel. Avec un crayon rappelant la manière de Caran d'Ache, Fernand Fau (1858-1919) convoque le docteur Philippe Grenier (1865-1944), premier député musulman, pour aborder la corruption de la Chambre<sup>261</sup>. Dans une narration illustrée, un journaliste interroge le docteur Grenier, habillé à la mode arabe, sur son arrivé à la Chambre. Le député insiste sur sa probité : « Hé bien vous pouvez les regarder [les pieds] et même les toucher, ils ne sont pas nickelés, [...]. Avec ça que tous mes confrères de la Chambre pourraient en dire autant ! ». Dans un registre humoristique, Georges Léonnec (1881-1940) critique les militaires de parade issues des colonies : « J'arrive de Tunisie où j'ai rendu quelques services au bey, aussi m'a-t-il gratifié du cordon... - Ah! oui, j'connais, du cordon ombeylical »<sup>262</sup>. Sur le plan international, l'expansion coloniale perpétue l'anglophobie. « À Madagascar », alors que Marianne donne le sein à l'allégorie de Madagascar, en enfant, l'Angleterre, en guerrière décharnée, avise du projet futur de captation : « Soignez-le bien, *my darling*; dès qu'il sera en âge de rapporter, je vous en débarrasserai »<sup>263</sup> [Fig : 4.3.39]. Lors de la crise de Fachoda, entre la France et l'An-

261. Fernand Fau, « Comment on arrive », *Le Rire*, 6 février 1897.

262. Georges Léonnec, Sans titre, *Le Rire*, 18 juillet 1896.

263. Maurice Radiguet, « A Madagascar », *Le Rire*, 19 septembre 1896.

gleterre, *Le Rire* publie tout au long de 1898 des caricatures anglophobes<sup>264</sup>. Plus tard, la conquête du Maroc met également en images le ressentiment envers l'Allemagne<sup>265</sup>.



FIGURE 4.3.39 – Maurice Radiguet, « A Madagascar », *Le Rire*, 19 septembre 1896 : « Soignez-le bien, *my darling*; dès qu'il sera en âge de rapporter, je vous en débarrasserai ».

*Le Rire* interroge également le phénomène colonial, à travers des planches humoristiques, ironiques et satiriques qui anticipent par ailleurs le regard analytique de *L'Assiette au Beurre*. Radiguet ironise par exemple sur la fonction palliative de la Cochinchine, dans la perte de l'Alsace et la Lorraine : « Allons, Sire, rendez-nous ces deux poulettes contre cette superbe Cochinchinoise... une poule qui nous a avalé tant d'argent jusqu'ici que certainement elle finira par pondre des œufs d'or... »<sup>266</sup>. Il réitère au passage les critiques sur les sommes allouées à la conquête. Encore, Radiguet assimile le lynchage d'un enfant noir à la mission civilisatrice<sup>267</sup> [Fig : 4.3.40]. Au-delà, *Le Rire* associe la colonisation à une entreprise pécuniaire mortifère teintée d'illusions et de tromperies politiques. Sous le titre « L'officier capitaliste »<sup>268</sup>, Pierre Jeannot (1848-1934) retrace la mission d'un soldat qui, sur ordre du Ministère de la Guerre, part à la conquête dans un pays asiatique indéterminé, afin de faire fortune. L'artiste dessine successivement la marche harassante, la résistance des Asiatiques, le miasme, la maladie et, lorsque la Faucheuse recouvre d'un drap blanc le cadavre du soldat, la mort. Le destin tragique des soldats engagés dans les entreprises coloniales est réitéré à plusieurs reprises ; Jacques Villon (1875-1963) dessine

264. Henry Somm, « Échos du rire », *Le Rire*, 8 octobre 1898 : « Au Soudan - - Voyons, bon nègre, vous pouvez bien me dire si je suis sur la route de Fashoda ? - Fashoda... moucié, cé en France... » ; Abel Faivre (1867-1945), « L'affaire de Fashoda », *Le Rire*, 22 octobre 1898 : « - Allons, miss [Angleterre], un peu de pudeur, quand on a des dents pareilles, on ne les montre pas ! » ; Charles Léandre, « M. Chamberlain - Ami de la France », *Le Rire*, 10 décembre 1898.

265. Henry Somm, « Échos du rire », *Le Rire*, 2 février 1897 : « Au Maroc - Toi sidi... Français?... Toi sidi Espagnol ? - Ya, ya... » ; Henri Goussé (1872-1914), « Au Camp marocain », *Le Rire*, 31 août 1907 : « - Pas moyen d'en finir avec des diables de Français ! - Si on leur envoyait quelques brochures d'Hervé ? ».

266. Maurice Radiguet, Sans titre, *Le Rire*, 4 février 1899.

267. Maurice Radiguet, Sans titre, *Le Rire*, 17 février 1900 : « - Ben quoi, Moissieu, on joue aux pionniers de la civilisation... On assomme un nègre ».

268. Pierre Jeannot, « L'officier capitaliste », *Le Rire*, 31 mars 1900.

lors la rencontre entre deux hommes dans un café : « Vous partez pour le Dahomey..., mais vous allez y mourir ! - Qu'est-ce que ça fait pourvu que j'y gagne ma vie... »<sup>269</sup>.

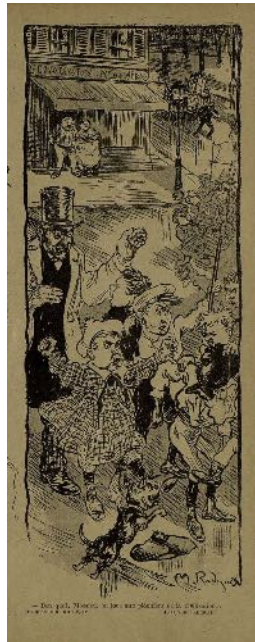


FIGURE 4.3.40 – Maurice Radiguet, Sans titre, *Le Rire*, 17 février 1900 : « - Ben quoi, Moissieu, on joue aux pionniers de la civilisation... On assomme un nègre ».

Malgré la clémence donnée aux soldats, *Le Rire* ne se prive pas de mettre en images la violence inhérente aux phénomènes militaires. Les scandales coloniaux, comme l'affaire Gaud-Toqué et la mission meurtrière Voulet-Chanoine, sont illustrés directement et indirectement avec un humour sadique. Par exemple, Georges Rousset décrit les aventures meurtrières de deux colonisateurs tortionnaires en Afrique. Pour ce faire, à partir d'un crayon naïf, il oppose des images violentes à des légendes descriptives et relativement neutres. Par exemple, lorsqu'une image suggère le viol d'une femme, devant un homme ligoté, le texte décrit la scène : « Les femmes sont assez jolies mais d'une immoralité révoltante. Les hommes, irritables à l'excès »<sup>270</sup>. Avec un trait esquissé et dépouillé, rapide et sec, Hermann-Paul entretient la barbarie du colonisateur avec une scène de torture. À l'aide d'une arme à feu, un administrateur contraint un Noir, attaché à une chaise, à manger une tête humaine décapitée<sup>271</sup> [Fig : 4.3.41]. Malgré la ligne humoristique, *Le Rire* n'hésite pas à publier des planches édifiantes sur la colonisation et les violences associées.

---

269. Jacques Villon, Sans titre, *Le Rire*, 26 janvier 1901.

270. Georges Rousset, Sans titre, *Le Rire*, 30 décembre 1899 : « On a enfin des nouvelles de la vaillante mission Levrai-Sauvage. Voici le texte de la dépêche que nous communique l'Agence Delaw ». On retrouve un procédé similaire avec Lucien Weiluc (1873-1947), « Les distractions aux colonies », *Le Rire*, 14 octobre 1905.

271. Hermann-Paul, « La Civilisation au Congo », *Le Rire*, 4 mars 1905 : « ... Une mauvaise tête ! ».



FIGURE 4.3.41 – Hermann-Paul, « La Civilisation au Congo », *Le Rire*, 4 mars 1905 : « ... une mauvaise tête ».

*Le Rire* met rarement en images les transformations politiques, sociales ou culturelles infligées aux populations soumises – au contraire de *L'Assiette au Beurre*. Cela ne veut pas dire que les colonisés ne sont pas convoqués et travaillés par l'illustré. En début de publication, les artistes marquent les différences entre le monde colonial et les territoires colonisés, puis, contrairement aux autres journaux satiriques, *Le Rire* détache le colonisé du monde colonial pour l'insérer dans la société française. La nourrice, la prostituée, l'enfant ou encore l'amant des colonies progressent tout au long de la III<sup>e</sup> République. Pour moquer la mode féminine (pantalon bouffant), Lucien Métivet (1863-1932) fait un parallèle vestimentaire comique entre une femme et un Turco qui porte un saroual<sup>272</sup> [Fig : 4.3.43]. Encore, une bourgeoise fait quelques avances à un roi Noir lors d'une exposition : « Vous êtes le Roi!!!... Est-ce qu'on t'laisse découcher ? »<sup>273</sup>. Dans les deux cas, on peut rattacher les figures à l'Afrique, mais, progressivement, les figures coloniales deviennent moins marquées d'un point de vue territorial ; c'est-à-dire que ni l'habit ni le langage ne permettent d'identifier l'origine géographique. Les aventures extra-conjugales demeurent exemplaires de l'évolution. On compte ne plus les images sur les bourgeois(es) trompé(e)s, les enfants nées de relations extra-conjugales ou encore la rapacité sexuelle que provoque le colonisé qui est systématiquement issu de l'Afrique Subsaharienne. En une du numéro du 25 août 1900, à la découverte de la tromperie, Abel Faivre imagine un dialogue humoristique : « - Ciel! mon mari... - C'est vous le nègre? Continuez... ».

272. Lucien Métivet, Sans titre, *Le Rire*, 24 août 1895 : « - Chouette! Un copain!... ».

273. Pierre Jeannot, « Le Soudan à Paris », *Le Rire*, 28 septembre 1895.

Ces images fonctionnent bien souvent à partir de la légende qui imprime la tonalité grivoise/humoristique. Par exemple, André Rouveyre (1879-1962) dessine l'étreinte d'une femme sur un Noir à l'habit bourgeois et légende : « Chochotte prend son chocolat dans son lit »<sup>274</sup>. On retrouve le même procédé lors de la naissance d'un nouveau née issu d'une relation extra-conjugale<sup>275</sup>, et, également, lors des rencontres amoureuses<sup>276</sup>. Au fil des numéros, la dimension coloniale s'estompe pour privilégier une figure coloniale humoristique qui s'articule presque entièrement sur des caractéristiques physiques.



FIGURE 4.3.42 – Lucien Métivet, Sans titre, *Le Rire*, 24 août 1895 : « - Chouette! Un copain!... » .

274. André Rouveyre (1879-1962), Sans titre, *Le Rire*, 7 juillet 1900 ; Auguste Roubille, « Amour colonial », *Le Rire*, 29 octobre 1904 : « Ne me repoussez pas, le blanc vous va si bien ! » ; Lucien Haye (1876-1940), Sans titre, *Le Rire*, 12 janvier 1907 : « - Maîtresse a demandé bon nègre venir ? - Oui, rends-moi ton tablier... tout de suite ! ».

275. Maurice Radiguet, « Les Turcos à Paris », *Le Rire*, 31 octobre 1896 : « - Madame a dû être bien impressionnée par les fêtes du tsar... C'est comme qui dirait un souvenir turco-russe » ; Albert Guillaume, « Les gaités du thermomètre », *Le Rire*, 11 novembre 1911 : « - Réjouissez-vous, monsieur, c'est un gros garçon ! - Mais... est-ce qu'il n'est pas un peu... nègre ? - Le Docteur dit que ça n'a rien d'étonnant... étant données les chaleurs extraordinaires de cette année... » [Fig : 4.3.43].

276. Georges Léonnec, « Amour noir et blanc », *Le Rire*, 18 juin 1910 : « - C'est bien vrai, ti m'aime malgré moi tout noir ? - Pourquoi pas ? J'aime bien les truffes ! » [Fig : 4.3.44] ; Guillaume Guydo, « Au Luxembourg - Le Salon du Congo », *Le Rire*, 12 août 1899.



FIGURE 4.3.43 – Albert Guillaume, « Les gaités du thermomètre », *Le Rire*, 11 novembre 1911 : « - Réjouissez-vous, monsieur, c'est un gros garçon ! - Mais... est-ce qu'il n'est pas un peu... nègre ? - Le Docteur dit que ça n'a rien d'étonnant... étant données les chaleurs extraordinaires de cette année... ».

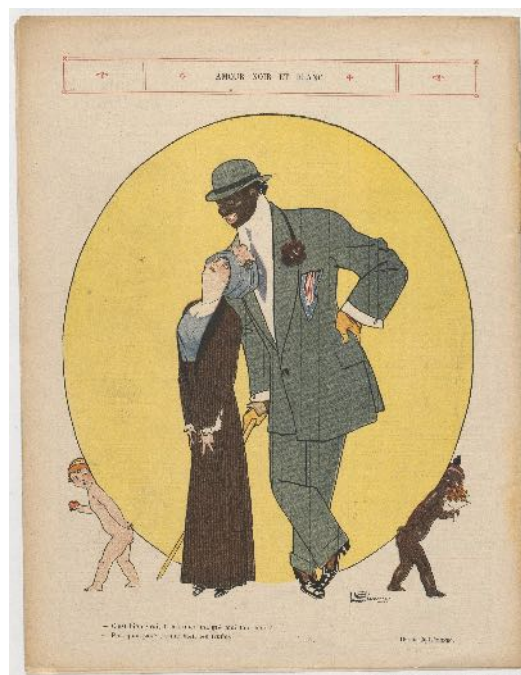


FIGURE 4.3.44 – Georges Léonnec, « Amour noir et blanc », *Le Rire*, 18 juin 1910 : « - C'est bien vrai, ti m'aime malgré moi tout noir ? - Pourquoi pas ? J'aime bien les truffes ! ».



*Le Rire* utilise ainsi la colonisation pour remotiver la caricature de mœurs, à l'instar de certains confrères satiriques. Avec « Les bizarreries du langage », Caran d'Ache donne dans l'humour sexiste en citant un Arabe qui désigne sa femme : « C'est pas pour dire... mais c'est un rude chameau, - disait l'Arabe ! »<sup>277</sup>. La caricature cynégétique trouve dans les caractéristiques géographiques africaines de nouvelles pistes. Par exemple, lors d'une cueillette, Benjamin Rabier met aux prises un Africain, habillé à la mode bourgeoise, avec un rhinocéros<sup>278</sup>. Les planches jouent généralement sur les différences topographiques, physiques ou culturelles, sans pour autant tomber dans une iconographie abaissante. La fameuse planche d'Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), « Chocolat dansant dans un bar »<sup>279</sup> [Fig : 4.3.45], symbolise l'utilisation du monde colonial du *Rire* dans la caricature culturelle. Ces images intègrent le monde colonial dans la société française de manière humoristique, tandis que les perspectives coloniales, idéologiques ou militaires s'effacent. Il s'agit le plus souvent d'amuser le lecteur avec le dépaysement ; avec « L'ironie des prénoms », Léon Lebègue (1863-1944) réinterprète l'imagerie physiologiste et attribue le prénom Blanche à une femme noire<sup>280</sup>.

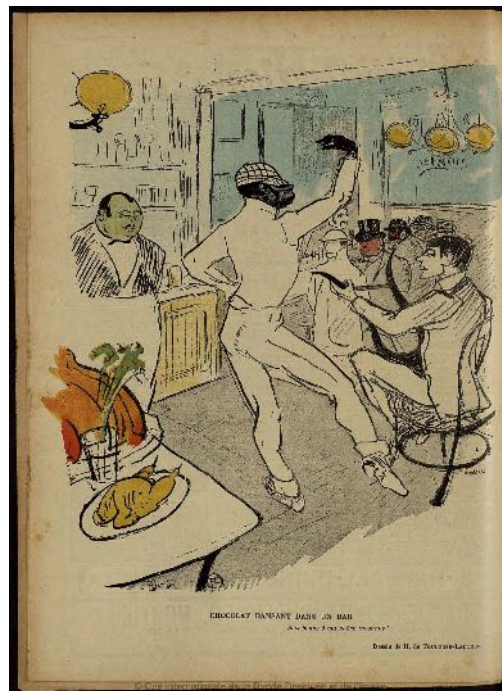


FIGURE 4.3.45 – Henri de Toulouse-Lautrec, « Chocolat dansant dans un bar - Sois bonne ô ma chère inconnue ! », *Le Rire*, 28 mars 1896.

277. Caran d'Ache, « Les bizarreries du langage », *Le Rire*, 14 mars 1896.

278. Benjamin Rabier, « La cueillette malencontreuse », *Le Rire*, 15 août 1896.

279. Henri de Toulouse-Lautrec, « Chocolat dansant dans un bar - Sois bonne ô ma chère inconnue ! », *Le Rire*, 28 mars 1896. La planche représente un duo célèbre des cabarets, le clown blanc Footit et l'auguste Chocolat qui, en réalité, est d'origine cubaine. Cf. Gérard NOIRIEL, *Chocolat, clown nègre : l'histoire oubliée du premier artiste noir de la scène française*, Montrouge, France, Bayard, 2012.

280. Léon Lebègue, « L'ironie des prénoms », *Le Rire*, 5 mars 1898.

Or, la limite se relève être mince entre une iconographie humoristique et une imagerie proprement humiliante, péjorative et raciste que Raymond de la Nézière (1865-1953) se charge de développer. Par exemple, dans une planche datée de 1902, de la Nézière présente deux femmes noires discutant de la mode féminine : « Croyez-moi, chère amie, il y a encore économie à tout faire venir de Paris, les toilettes on tellement de chic qu'un rien vous habille »<sup>281</sup> [Fig : 4.3.46]. Au-delà des propos sur la mode, de la Nézière donne une représentation ridicule qui s'appuie sur des signes racistes. D'abord, les visages des deux femmes tirent vers le simiesque ; puis l'artiste noircit excessivement la couleur de peau. À l'examen, l'habit contribue à la verve outrageante. En effet, la planche oppose une femme habillée de rubans roses, coiffée d'une corbeille renversée et portant un cadenas en guise de boucles d'oreilles au pagne coloré traditionnel du second personnage. La poitrine étirée et flasque, se terminant par une rose, parachève une toilette totalement invraisemblable du personnage qui vante la mode parisienne. On pourrait voir une planche humoristique sur l'acculturation et la diffusion de la civilisation française dans les colonies, mais de la Nézière continue à mettre les populations noires dans des situations humiliantes et franchement dépréciatives. Ainsi, dans « Éléances africaines »<sup>282</sup>, un mari gonfle, à l'aide d'une pompe à vélo, la poitrine de sa femme. Par ailleurs, les caricaturistes du *Rire* apparaissent obsédés par la poitrine des femmes de l'Afrique subsahariennes qui, à force de répétition, devient un lieu commun. Nézière, Faivre ou encore Henri Avelot (1873-1935) s'essayent plus ou moins régulièrement à l'exercice ; ils dessinent uniformément la poitrine comme un objet hypertrophié et bigarré<sup>283</sup>. Certaines planches ne contentent pas de déformations visuelles et utilisent des ressorts langagiers pour amplifier une iconographie dévalorisante à l'égard des colonisés. Pour « Conte de Noël : récit du roi nègre », Jean Veber (1864-1928) utilise un Noir bigot et sot pour raconter la naissance de Jésus. Or, les vignettes sont entremêlées à un texte entièrement rédigé dans un français approximatif qui ne peut être lu que de façon phonétique : « Petit nègre voir au milieu mouchachou très beaucoup bono... li Allah ! Allah e eil Allah ! li marabout Kebir !... meskin besef... grand marabout tout de même... »<sup>284</sup>. Enfin, si toutes les références à l'anthropophagie ne sont pas négatives, elles entretiennent toutefois le stéréotype de l'Africain sauvage<sup>285</sup>. À la différence des images humoristiques, le crayon joue un rôle central dans la dévalorisation

281. Raymond de la Nézière, Sans titre, *Le Rire*, 20 septembre 1902.

282. R. de la Nézière, « Éléances africaines », *Le Rire*, 31 mai 1902.

283. Abel Faivre, « Le biberon au Congo », *Le Rire*, 23 octobre 1897 ; Henri Avelot, Sans titre, *Le Rire*, 22 mars 1899 ; H. Avelot, Sans titre, *Le Rire*, 18 septembre 1909 : « L'air de la mer, c'est excellent pour la poitrine. - Oui. Ça l'empêche de tomber ! ».

284. Jean Veber, « Conte de Noël », *Le Rire*, 26 décembre 1896.

285. Fernand Fau, « Nos bons cannibales », *Le Rire*, 15 novembre 1897 : « - Décidément, il n'y a que les Français, leur chair est d'un tendre et d'un savoureux... - Et dire que dans leur pays, ils mangent du cheval ! » ; André Rouveyre, Sans titre, *Le Rire*, 7 décembre 1901 : « - Pour le moment, nous avons ce qu'il nous faut, mais nous la mangerons quand nous serons au Sahara. - C'est ça, vous me gardez pour le désert » ; Robert Sigl, Sans titre, *Le Rire*, 7 août 1909 : « - Alors, toute belle, cela ne vous ennuie pas trop de déjeuner avec ce sale individu qui était souteneur dans son pays?... - Au contraire, cher ami. Nous mangeons si peu de poisson !... ».

du colonisé africain – car ni les Indochinois ni les populations du Maghreb ne sont intégrés dans l'imagerie dépréciative.

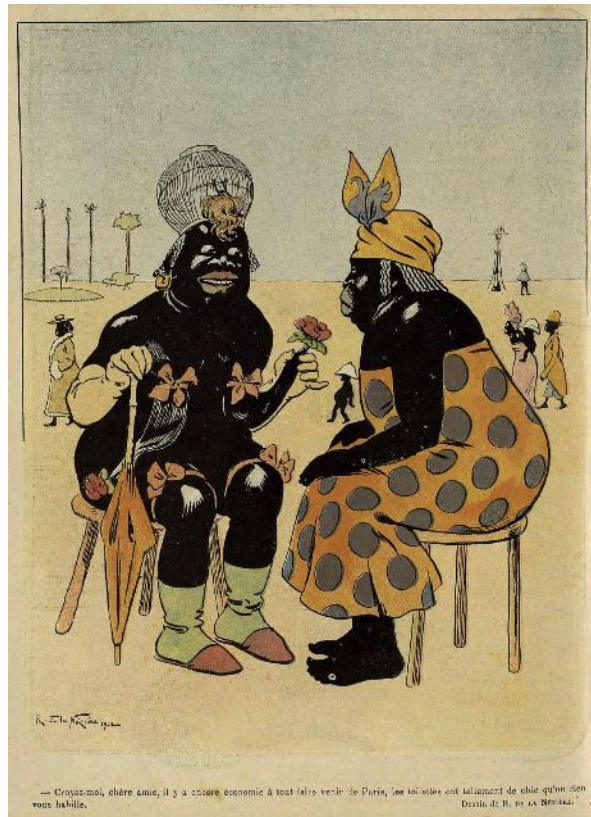


FIGURE 4.3.46 – Raymond de la Nézière, Sans titre, *Le Rire*, 20 septembre 1902 : « Croyez-moi, chère amie, il y a encore économie à tout faire venir de Paris, les toilettes ont tellement de chic qu'un rien vous habille ».

Le regard du journal sur la colonisation est donc variable. La première page de Georges Meunier (1869-1942) synthétise quelque peu la position du *Rire*<sup>286</sup> [Fig : 4.3.47]. Au centre de la composition, un couple bourgeois marche bras dessus bras dessous. Le couple jette un regard sur un Noir : « Lui - Un vrai singe, n'est-ce pas baronne ? Elle, à part - Andouille!! (Parlé.) Oui, j'ai justement deux jolies petites noix de coco que je lui offrirai ». Le regard de dédain et la remarque raciste lancée par le personnage masculin contrastent avec l'allusion sexuelle du personnage féminin. Meunier oppose aussi la stature impressionnante du colonisé, entièrement drapé de blanc, surmonté du fez rouge, à l'allure caricaturale et chétive du bourgeois. Le colonisé apparaît donc non caricaturé et valorisé par le sous-entendu sexuel, mais il n'en reste pas moins le jugement dépréciatif de la légende. *Le Rire* navigue sans cesse entre les représentations mélioratives et péjoratives. Si l'expansion coloniale est rejetée, pour des motifs divers, le regard sur les colonies et les colonisés varie

286. Georges Meunier, « À l'exposition : expansion coloniale », *Le Rire*, 19 mai 1900.

chroniquement, passant d'une iconographie légère et humoristique à des images superficielles, humiliantes ou racistes – dans une acceptation biologique. Dans *Le Rire*, le Noir, dans une acceptation large, concentre l'attention des caricaturistes. L'Asie du Sud-Est et les possessions océaniques sont quasiment absentes tandis que le Maghreb, même lors de la conquête du Maroc, suscite un intérêt limité; une partie de l'iconographie marocaine s'inscrit dans une veine germanophobe<sup>287</sup>. Le Noir métropolitain, l'anthropophage et la femme africaine au physique hypertrophié se détachent nettement au sein de l'iconographie coloniale satirique du *Rire*. Quoi qu'il en soit, les planches montrent l'absorption de l'histoire coloniale par *Le Rire*, mais contrairement aux confrères satiriques, les images minorent le caractère lointain.

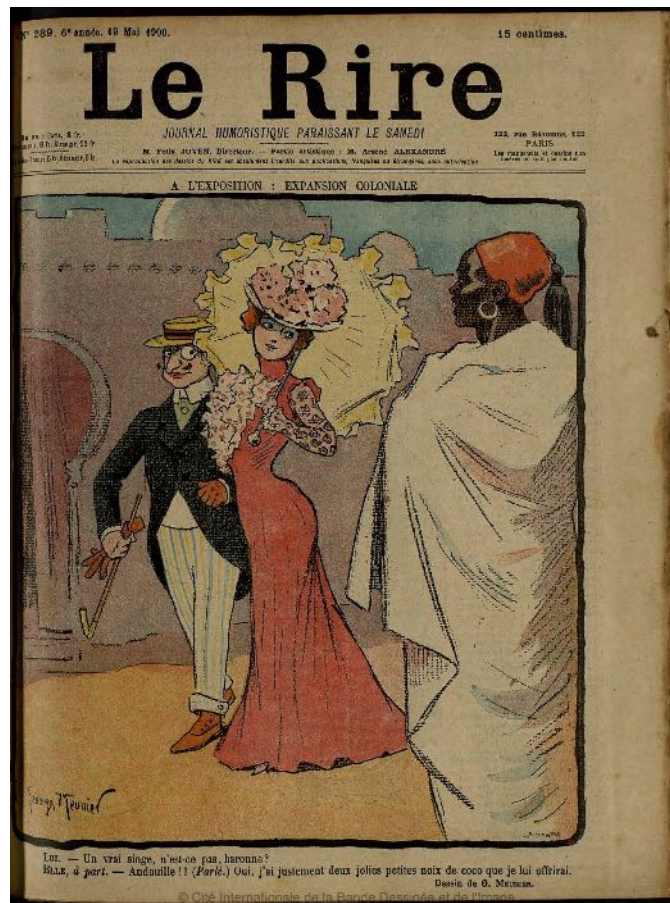


FIGURE 4.3.47 – Georges Meunier, « À l'exposition : expansion coloniale », *Le Rire*, 19 mai 1900 : « Lui - Un vrai singe, n'est-ce pas, baronne? Elle, à part - Andouille!! (*Parlé.*) Oui, j'ai justement deux jolies petites noix de coco que je lui offrirai ».

À quelques mois du début de la Première guerre mondiale, le Maroc est pacifié dans les régions essentielles pour la domination militaire, politique et économique. Alors que

287. Henri Goussé, « Au camp Marocain », *Le Rire*, 31 août 1907 : « - Pas moyen d'en finir avec ces diables de Français! - Si on leur envoyait quelques brochures d'Hervé? ». La planche présente deux officiers allemands, habillés d'amples djellabas.

l'expansion coloniale crût constamment depuis la prise d'Alger, la III<sup>e</sup> République lança diverses offensives décisives pour constituer à terme l'Empire colonial français. Les motivations, le déroulement des opérations ainsi que les dénouements des conquêtes restèrent toutefois fluctuants, mouvants et parfois inattendus. En 1914, dans les faits, la domination coloniale n'en resta pas moins fragile, disparate et inachevée que la résistance à l'ordre colonial, progressivement organisée, combattit de manière larvée. En métropole, trois ministères se partagèrent la conduite des affaires coloniales et conduisirent des politiques changeantes et contradictoires : au Maroc, Lyautey (1854-1934) appuya et renforça les structures politiques marocaines, afin d'asseoir la domination française tandis que le protectorat indochinois fut une coquille vide et bien souvent répressive.

En suivant la mise en images de la colonisation de *L'Illustration*, le phénomène fut traité sous diverses perspectives ; une iconographie documentaire compléta une image militaire et expansionniste. Sous la III<sup>e</sup> République, l'illustré fonda une iconographie strictement coloniale qui fut alimentée par la fréquence des conquêtes et les crispations internationales. Les images de l'expansion territoriale se détachèrent progressivement d'une iconographie des relations internationales et de la géopolitique, pour développer une rhétorique coloniale à la gloire de la France. Cependant, la quantité éditée ainsi que la production éclatée suggèrent des positions et des regards ambigus. Contrairement à la conquête et à la pacification de l'Algérie, *L'Illustration* n'enclencha pas une dynamique iconographique similaire, car l'illustré ne se priva pas de dénoncer les exactions, les morts inutiles, la politique coloniale et d'interroger à plusieurs reprises le concept même de la colonisation. On ne peut pas parler d'anticolonialisme, mais les motivations financières et politiques restèrent sujettes à caution. Si les succès furent amplement glorifiés et célébrés par une iconographie nationaliste et héroïque, les échecs donnèrent l'occasion à l'illustré de mettre en images les réprobations et les doutes sur le phénomène.

La législation sur la presse ainsi que les avancées techniques enclenchèrent un mouvement qui profita à la presse satirique illustrée. La multiplication des sous-genres, des titres et des cibles exemplifient le phénomène. Sous la III<sup>e</sup> République, au-delà des intérêts éditoriaux respectifs, trois tendances se dégagèrent à l'égard de l'expansion. D'abord, l'attention à l'actualité coloniale fut discontinuée, faite de temps forts – les conquêtes – et de temps faibles. Puis, dans son ensemble, les illustrés satiriques affichèrent des positions critiques à l'égard du phénomène. La défense des hommes et le coût se répétèrent pour justifier la méfiance. La guerre franco-prussienne et la Revanche expliquent sans doute l'orientation, mais l'écart temporel, la répétition et la correspondance des arguments entre les illustrés exhibent bien des prises de position affirmées qui dépassent l'analyse psychologique. Enfin, à partir des années 1890, remplaçant la figure de l'Arabe, l'Africain, qui par la suite se transforme en Noir, symbolise le monde colonial. Hormis *Le Charivari oranais* et certaines planches de *L'Assiette au Beurre*, la colonisation reste traitée superficiellement, mais elle contamine progressivement l'iconographie satirique généraliste, à l'instar du *Rire*, à travers certaines caractéristiques antérieures, comme la sauvagerie.

## **Chapitre 5**

# **La Première Guerre mondiale et l'appel aux colonies**

Phénomène destructeur et constructeur, la guerre initie de nouveaux rapports avec le domaine colonial. L'exploration du monde achevée, les conquêtes terminées, la pacification mise en suspens, les colonies se mettent au service de la métropole pour répondre aux impératifs stratégiques, humains, matériels, logistiques ou encore économiques de la Première guerre mondiale. C'est l'appel aux colonies.

L'entrée en guerre affecte aussi les médias métropolitains. L'appel au front incorpore imprimeurs, éditeurs, et plus généralement l'ensemble des acteurs de la chaîne de production ; dans le même temps, le lectorat masculin prend le chemin des casernes. Les besoins logistiques imposent la réorganisation des transports tandis que les restrictions (papier, charbon) affectent gravement la production des journaux satiriques, à l'instar de l'ensemble des médias. Le contrôle de l'information, la censure et l'autocensure entravent plus encore l'activité médiatique française.

L'introduction de la photogravure, la concurrence du cinéma, qui diffuse à l'origine de l'information<sup>1</sup>, l'amélioration et l'abaissement des coûts de reproduction des images achèvent en quelque sorte la presse illustrée qui abandonne sa spécificité « imagée ». Ainsi, avant la guerre, la caractéristique du genre se dilue dans l'ensemble du champ médiatique. À l'exception de *L'Illustration*, les titres de la presse illustrée disparaissent un à un. Parallèlement, la presse satirique illustrée périclité également – nous reviendrons sur les raisons dans la partie consacrée à l'histoire de la presse satirique. Toutefois, même entravée et réduite, l'activité satirique se maintient et aborde férocement la guerre. La Première guerre mondiale modifie-t-elle le regard et la production sur les colonies ? Avec l'appel aux colonies, *Le Rire* entretient-il l'image de l'anthropophage et du Noir acculturé ? Les Nord-Africains, les Indochinois et les Océaniens sont-ils réévalués ? Des feuilles précédemment analysées, *Le Rire*, *Le Charivari* et *L'Illustration* perdurent et assurent une continuité pour l'illustration satirique du monde colonial. Tout d'abord, revenons sur la mise en images du monde colonial au sein de *L'Illustration*.

## 5.1 Les troupes coloniales dans la guerre

« On ne passe pas » de Georges Scott (1873-1943) lance officiellement la couverture de la guerre dans *L'Illustration*<sup>2</sup>. Tout comme lors du conflit franco-prussien, le journal bouleverse sa ligne éditoriale et se concentre dorénavant sur la mise en images du conflit. Lors des premières semaines, le journal met rapidement en place une iconographie enthousiaste, militaire<sup>3</sup>, patriotique qui résonne avec un discours illustré germanophobe<sup>4</sup>. L'appel aux colonies est de suite relayé avec ferveur. Par exemple, au début de la guerre, en pages intérieures, *L'Illustration* publie une photogravure d'un convoi de soldats nord-africains,

---

1. Le couronnement du Tsar Nicolas II, tourné à Moscou par Francisque Doublier et M. Perrigot pour les frères Lumières est considéré comme le premier documentaire d'actualité.

2. Georges Scott, « On ne passe pas », *L'Illustration*, 8 août 1914.

3. Georges Scott, « Correspondance militaire », *L'Illustration*, 22 août 1914 : « ... Nous venons de... ; nous allons à... (il ne faut pas le dire où) ; ni malade, ni blessé ; tout va très bien... ».

4. Georges Scott, « Leur façon faire la guerre », *L'Illustration*, 29 août 1914.

à l'arrêt, lors d'un ravitaillement. L'image et l'article présentent l'entraide entre les frères d'armes de « la plus grande France » :

Dans un pays en ébullition, où vibrent, confondues dans un même belliqueux enthousiasme, les races de toutes les provinces, où la nation armée tout entière se rue d'un seul élan vers les frontières [...] « des Parisiens rêveurs qui n'ont pas voyagé », des « banlieusards » surtout, auront pu, ces jours derniers, saluer au passage des combattants qui viennent du plus loin où s'étend le sceptre paternel de la France, et les combler de fleurs, et leur verser à boire : les « turcos », comme on les appelait autrefois, qui, dans la précédente guerre franco-allemande, avaient su fort déconcerter nos adversaires en maintes rencontres, - les tirailleurs indigènes, dans les rangs desquels marchent coude à coude de blonds fils de la métropole que l'amour des aventures poussa à quelque engagement sensationnel, des Berbères au teint presque aussi clair, des Arabes au nez aquilin, et jusqu'à des noirs du plus bel ébène, enfants du torride Soudan<sup>5</sup>.

On retrouve certes quelques saillies paternalistes, toutefois l'auteur insiste bien sur la fraternité des hommes. Pour des raisons logistiques (éloignement géographique, mise en place de la mobilisation), lors des premiers mois, les images se concentrent sur les soldats du Maghreb et de l'Afrique noire. Les premières planches sur les soldats issues de l'Asie et de l'Océanie apparaissent seulement à partir de 1916<sup>6</sup>. Les illustrations des soldats des colonies, comme celles des soldats nationaux, développent l'ardeur pour la guerre et l'union des hommes<sup>7</sup>. La planche « Les nouveaux rois mages » caractérise le traitement iconographique des troupes coloniales, lors des premiers mois de l'entrée en guerre de *L'Illustration* [Fig : 5.1.1]. Dans une étable, les soldats des colonies, y compris des dominions britanniques, remplacent les rois mages et apportent des présents, non plus à l'enfant Jésus, mais à la Belgique, allégorisée sous les traits d'un nouveau-né. La légende insiste sur la filiation biblique :

Quelle est cette scène?... Mais oui : cet enfant... ces présents... ces gestes d'adoration... et la date que viennent marquer nos calendriers, - Noël ! l'intention, la trouvaille de l'artiste éclatent à nos yeux. Ce sont bien les fils des rois mages, le Sénégalais, l'Indien, l'Arabe, qui offrent leurs humbles richesses à un petit enfant belge, éveillé dans une ferme de Flandre où les ravages de la guerre n'ont laissé debout que l'étable. Et beaucoup d'autres avec eux sont accourus vers ce coin du monde où brillait une étoile plus belle. Le soldat français présente son jouet : un soldat ; l'Écossais joue de la cornemuse... tous les Alliés sont là, apportant au petit enfant belge leur foi, leur dévouement... et la Libération, la Délivrance.<sup>8</sup>

---

5. Anonyme, « La France entière passe », *L'Illustration*, 22 août 1914 : « Un arrêt, dans une gare de banlieue, d'un train de tirailleurs indigènes, débarqués d'Algérie, et en route pour le front ».

6. Anonyme, « Nos recrues d'Asie, d'Afrique et d'Océanie », *L'Illustration*, 29 avril 1916.

7. Samama Chikli, P. Souffron [photogravure] « Les contingents algériens et tunisiens de la France », *L'Illustration*, 10 octobre 1914 : « La commission de recrutement qui fonctionna à Tunis pour l'inscription, devant le Caïd, des tirailleurs tunisiens volontaires ; neuf mille se sont présentés en une seule journée ».

8. Lucien Jonas (1880-1947), « Les nouveaux rois mages », *L'Illustration*, 26 décembre 1914.



En reprenant un motif classique de l'iconographie chrétienne, Lucien Jonas annonce la résurrection de l'Europe grâce au soldat, dans une acceptation large et sans aucune distinction géographique.

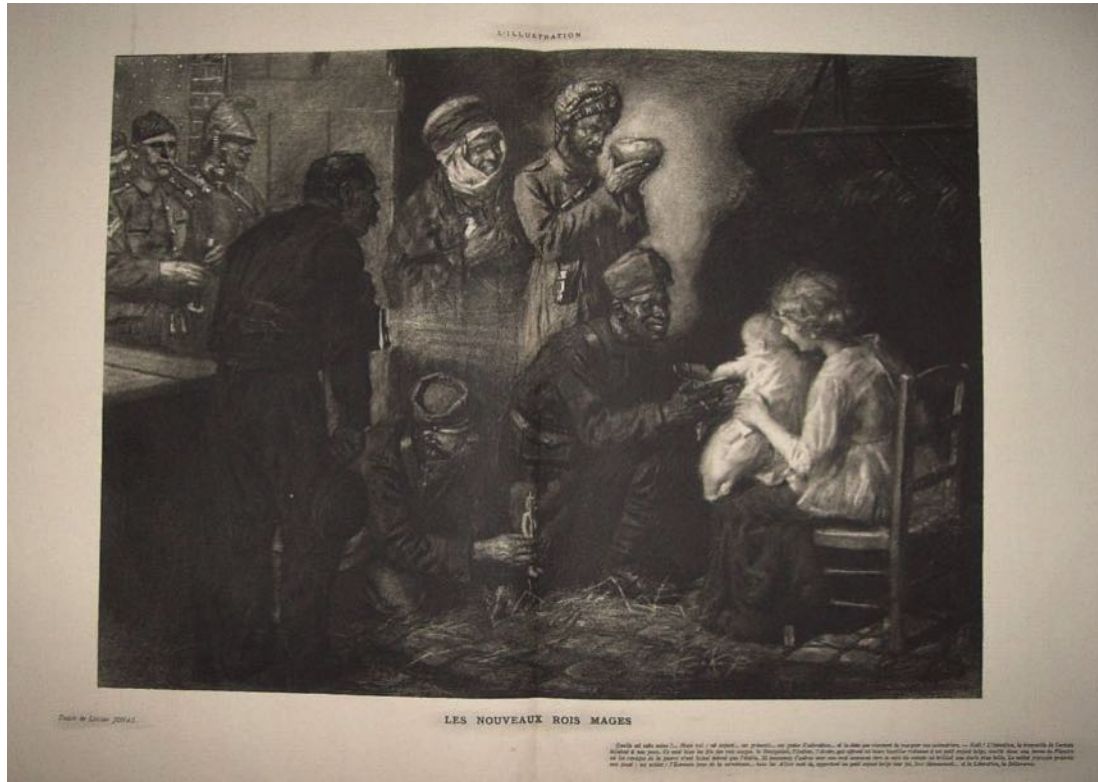


FIGURE 5.1.1 – Lucien Jonas, « Les nouveaux rois mages », *L'Illustration*, 26 décembre 1914.

L'illustration des troupes coloniales ne s'arrête pas à des images idéalistes et idéalisées. Bien que les soldats des colonies n'apparaissent pas sur les représentations des champs de bataille, au cours des premiers mois, ils figurent parmi les retours des blessés<sup>9</sup>. Puis, le journal élargit progressivement son attention aux troupes en illustrant, par exemple, les rites funéraires musulmans<sup>10</sup>. À travers la prise en compte des individus et des pratiques culturelles, les planches de *L'Illustration* rompent progressivement avec la figure de l'auxiliaire qui formalise le soldat des colonies lors de la pacification de l'Algérie et lors des conquêtes républicaines<sup>11</sup>. L'enlisement du conflit abolit là encore la frontière

9. Anonyme, « Y'a Bon! Keletiki Traoré qui a donné son sang pour la France, reçoit ses étrennes », *L'Illustration*, 9 janvier 1915. Sur un lit d'hôpital, un tirailleur sénégalais reçoit les soins de deux infirmières. L'image est lourde de sens. Elle marque l'inclusion des troupes coloniales dans une pratique culturelle française (étrenne), dans une logique d'assimilation ; puis, elle symbolise en même temps l'image de la France protectrice de ses hommes, par la prise en charge des blessés ; enfin, c'est encore l'union des hommes et de la nation que l'image véhicule.

10. Lucien Jonas, « Funérailles musulmanes au cimetière de Pantin », *L'Illustration*, 30 janvier 1915.

11. Anonyme, « Nos auxiliaires indigènes au Tonkin – Tirailleurs tonkinois et annamites », *L'Illustration*, 4 avril 1885.

entre les uns et les autres. Par exemple, « Le rideau de lourdes vapeurs asphyxiantes » [Fig : 5.1.2] et « La bataille du 4 juin, sur mer et sur terre aux Dardanelles » mêlent les différents contingents dans la représentation des tranchées et homogénéisent ainsi le traitement iconographique des soldats coloniaux et métropolitains<sup>12</sup>.



FIGURE 5.1.2 – Lucien Jonas, « Le rideau de lourdes vapeurs asphyxiantes », *L'Illustration*, 8 mai 1915.

*L'Illustration* présente aussi les troupes coloniales au front et à l'arrière sous un mode laudatif et documentaire. Les nombreuses photogravures exhibent des moments de fraternité dans les tranchées et évacuent au passage les différences physiques et culturelles entre les colonisateurs et les colonisés<sup>13</sup>. Les fac-similés de Lucien Jonas, de Georges Scott ou encore ceux de François Flameng (1856-1923) entretiennent cette vision méliorative sur les troupes coloniales. Les œuvres se caractérisent bien souvent par une facture détaillée et sensible. Par exemple, « Ruines de l'église de Dompierre » représente un soldat métropolitain encadré par deux tirailleurs<sup>14</sup> [Fig : 5.1.3]. Assis, le groupe est légèrement décentré, pour laisser apparaître un tas de ruines, esquissé nerveusement, à l'arrière-plan. Les soldats regardent dans le vide. L'immobilité des personnages, la présence des ruines et l'utilisation de tons froids amplifient une sensation d'affliction à l'égard des hommes engagés. La production méliorative répond-elle aux critiques formulées par l'Allemagne et certains milieux français dans l'utilisation des troupes indigènes ?<sup>15</sup> Peut-être. Toutefois,

12. Lucien Jonas, « Le rideau de lourdes vapeurs asphyxiantes », *L'Illustration*, 8 mai 1915 ; Anonyme, « La bataille du 4 juin, sur mer et sur terre aux Dardanelles - Sénégalais en formation d'approche par échelons, à l'abri d'un pli de terrain », *L'Illustration*, 3 juillet 1915.

13. Anonyme, « Nos héroïques soldats noirs - une phase tragique d'un sanglant complot », *L'Illustration*, 9 janvier 1915 ; Anonyme, « Ceux qui ont repris Douaumont - Soldats du régiment du Maroc occupant les fossés du fort reconquis », *L'Illustration*, 11 novembre 1916.

14. François Flameng, « Ruines de l'église de Dompierre », *L'Illustration*, 5 mai 1917.

15. Jacques FRÉMEAUX, *Les colonies dans la Grande Guerre : combats et épreuves des peuples d'outre-mer*, Verdun, France, 14-18, 2006, p. 176.

dans le contexte de l'effort de guerre de *L'Illustration*, le traitement iconographique des troupes coloniales ne diffère pas avec la norme en vigueur qui glorifie alors le soldat.



FIGURE 5.1.3 – François Flameng, « Ruines de l'église de Dompierre », *L'Illustration*, 5 mai 1917

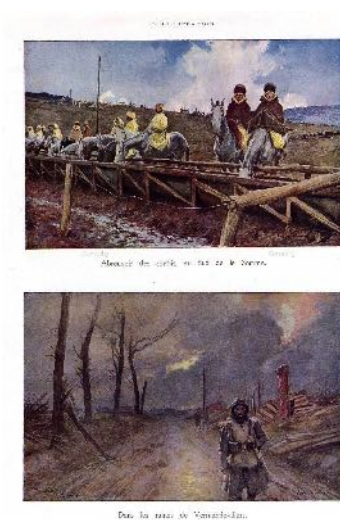


FIGURE 5.1.4 – François Flameng, « Abreuvoir des saphis, au Sud de la Somme - Dans les ruines de Vermandovillers », 26 mai 1917 .

Cependant, bien que les cas de défections des soldats colonisés soient relativement bas<sup>16</sup>, *L'Illustration* active de-ci de-là l'allégeance des troupes indigènes à la France. « Le

16. *Ibid.*, pp. 186-187 : « La discipline des troupes "indigènes" se marque d'abord par le petit nombre de défections [...]. Par ailleurs, les troupes "indigènes" d'outre-mer ne paraissent guère avoir participé aux mutineries de 1917, qui ont touché en France les régiments métropolitains, mais aussi les troupes coloniales blanches, notamment la 2e DI ».

loyalisme musulman à Bondoukou » insiste théâtralement sur le soutien financier des colonies<sup>17</sup>. S'agit-il de culpabiliser le lecteur métropolitain ? Les images sont-elles une réponse, en creux, aux révoltes dans les colonies ? Tourné vers les opérations européennes militaires, l'illustré s'abstient d'aborder les soulèvements populaires dans les colonies – il n'y a aucune probabilité que la censure officielle laisse passer les constatations au sein de l'Empire<sup>18</sup>. Si on accepte l'hypothèse d'une mise en images répondant aux révoltes, l'illustration de la vassalité coloniale permet d'une part de répondre aux critiques sur l'armée coloniale ; elle exprime l'attachement et le dévouement des soldats colonisés à la mère patrie ; d'autre part, l'iconographie marginalise et invalide les revendications libertaires des colonisés.

L'illustré est-il conscient des enjeux politiques autour de la présence et de l'intégration des troupes coloniales sur le sol national ? Il est difficile de trancher, car les images restent concentrées sur l'action militaire. Néanmoins, un reportage illustré aborde les motivations de l'engagement chez des soldats colonisés :

- Et pourquoi, lui dis-je, es-tu venu guerroyer pour nous, toi un homme religieux ? Cette question le scandalise. Il relève sa tête enveloppée d'un grand turban bleu et, jetant en avant ses bras squelettiques : - Parce que la France est notre mère ! Si on insulte une mère, est-ce que ses fils ne doivent accourir pour la défendre ? - Et que penses-tu de la guerre ? C'est une guerre de tombeau, mais la justice en est ressuscitée pour nous ! Maintenant les Français et les Arabes sont égaux. On ne nous appelle déjà plus des bicots, on nous appelle des sidis. Le sang du vaincu a coulé uni avec le sang du vainqueur. Aujourd'hui nous sommes véritablement vos frères, et c'est pour cela que cette guerre sera une guerre bénie entre toutes parmi les peuples arabes.<sup>19</sup>

Avant tout, il faut garder à l'esprit le contrôle de l'information et l'autocensure, mais l'article, illustré par des dessins descriptifs sur la convalescence de soldats colonisés, affirme explicitement l'inégalité entre les indigènes et les allogènes. Malgré l'introduction paternaliste, pour le soldat arabe, la guerre apparaît bien comme un catalyseur dans l'évolution des relations entre les colonisés et les colonisateurs.

À partir de 1917, la production d'images sur les troupes coloniales baisse, à l'instar de celle des poilus. L'enlisement du conflit, les mutineries, la défection du front Est et l'entrée en guerre des États-Unis réorganisent profondément la mise en images de la guerre. Les reportages s'équilibrent entre l'actualité militaire et les questions de géopolitiques ; notons

17. Anonyme, « Le loyalisme musulman à Bondoukou », *L'Illustration*, 3 juin 1916. Sur la photogravure, deux enfants quêtent pour les troupes engagées dans le conflit. Anonyme, « L'exposition franco-marocaine de Casablanca », *L'Illustration*, 23 octobre 1915 : « Dessin d'un élève musulman de onze ans d'une école franco-arabe de Fez : le général Joffre décorant un tirailleur marocain sur le champ de bataille ».

18. Jacques THOBIE, Gilbert MEYNIER, *Histoire de la France coloniale. II, L'apogée (1871-1931)*, op. cit., p. 413 : « Souvent la guerre fournit simplement l'occasion à des résistances antérieures de s'amplifier. Ces révoltes qu'on appellera de premier type ne signifient pas une rupture par rapport à l'avant-guerre. Elles sont une simple augmentation de l'insécurité ordinaire en Kabylie, dans le sud de Madagascar, dans le Fouta-Djalon. [...]. Au surplus, les révoltes ne sont pas liées au seul recrutement militaire : le prélèvement militaire des hommes est la plupart du temps la goutte d'eau qui fait déborder le vase chez les populations encore soumises et souvent isolées : ce deuxième type de résistance manifeste, armée, se retrouve dans la plupart des cas ».

19. Myriam Harry, [Illustrations] José Simont (1875-1968), « Nos convalescent musulmans à Royan », *L'Illustration*, 25 septembre 1915.

qu'à partir de 1918, les troupes américaines accaparent l'iconographie de la revue. À la fin du conflit, l'illustré met à l'honneur les officiers métropolitains et étrangers tandis que les soldats d'infanterie, les troupes coloniales et étrangères disparaissent.

Entre 1914 et 1918, l'iconographie des troupes coloniales exhibe un moment fraternel et égalitaire. L'iconographie des troupes coloniales est somme toute stable et en adéquation avec le contexte iconographique du journal qui se caractérise par l'effort de guerre. L'héroïsme est souligné, valorisé et exploité. Les zones sombres, comme les opérations de pacification et les soulèvements dans les colonies, notamment lors des périodes de recrutement forcé, sont passés sous silence, à l'instar des désertions et des mutineries des soldats métropolitains. À travers les œuvres de Flameng et de Scott, la reconnaissance est manifeste, mais l'illustré maintient ici et là les différences entre les colonisés et les colonisateurs. Finalement, la mise en images des troupes coloniales reprend la perspective ouverte sous le Second Empire : les troupes indigènes sont vues « à la fois en frères et en sujets »<sup>20</sup>.

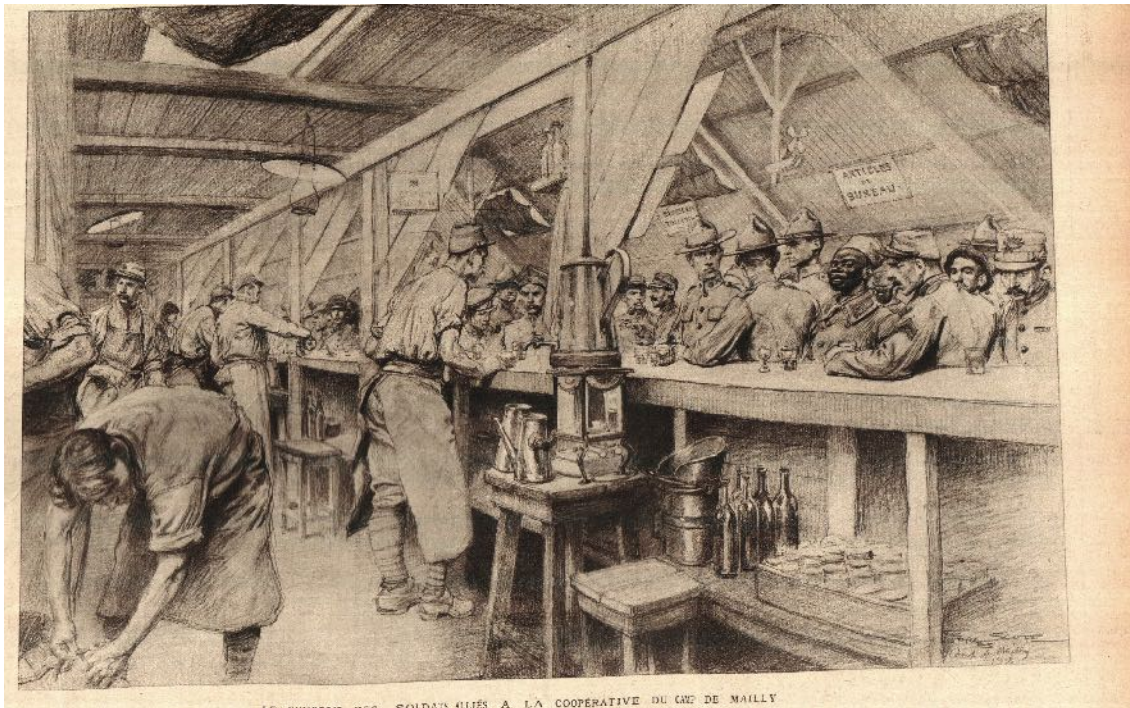


FIGURE 5.1.5 – Georges Scott, « Le comptoir des soldats alliés à la coopérative du camp de Mailly », *L'Illustration*, 29 juin 1918.

Lors du conflit, la production satirique du journal continue avec uniquement les « Croquis de la semaine » d'Henriot (1857-1933). Depuis les années 1890, Henriot demeure le

20. Georges Scott, « Le comptoir des soldats alliés à la coopérative du camp de Mailly », *L'Illustration*, 29 juin 1918. : « [...] Tous les soldats du camp fréquentent cette coopérative et c'est, à certaines heures, une foule bigarrée où se coudoient et se mêlent les types les plus divers. Américains, Malgaches, Italiens, Portugais, Polonais, sans compter nos poilus, forment ainsi cet établissement une clientèle d'un genre exceptionnel, unique dans son fraternel cosmopolitisme ». [Fig : 5.1.5].

contributeur principal pour les rubriques satiriques. Lors des deux premières années du conflit, la forme reste dans l'héritage formel de Cham tandis que le fond se concentre exclusivement sur la couverture de la guerre. La caricature se présente comme patriotique et nationaliste ; elle apporte un soutien franc et entier à l'armée française et aux alliés tandis que les belligérants sont attaqués. Henriot s'autorise parfois quelques écarts et aborde la censure ou le tragique de la guerre<sup>21</sup>. Le militarisme traverse toute la production du journal, sans qu'on puisse néanmoins parler de « bourrage de crânes », pour reprendre une expression consacrée. À l'instar de l'iconographie non caricaturale du journal, les soldats colonisés sont intégrés, mais, contrairement à la production sérieuse, ils restent à la marge ; on comptabilise une vingtaine de références lors du conflit. Pis, la production satirique reste bloquée sur des problématiques antérieures. On retrouve bien l'idée du frère d'armes évoquée précédemment<sup>22</sup> [Fig : 5.1.6] ; de même, le caricaturiste prolonge l'héroïsme des soldats issus colonies<sup>23</sup> ; mais l'habillement exotique (saroual) et l'utilisation récurrente du français-tirailleur forment un personnage exotique et humoristique<sup>24</sup>.



FIGURE 5.1.6 – Henriot, « Les Croquis de la semaine », *L'Illustration*, 17 octobre 1914 : « - Cipaye, permets-moi de présenter un fils de Bouddah à un fils de Mahomet... On ne se connaît pas, mais on est tous des frères ! ».

21. Henriot, « Une rencontre », *L'Illustration*, 5 juin 1915. La narration en vignettes met face à face deux amis qui se battent dans des camps opposés. Henriot, « Humoriste embarrassé », *L'Illustration*, 22 juillet 1916. La planche ironise sur la répétition des sujets et l'activité de la censure chez les caricaturistes.

22. Henriot, « Les Croquis de la semaine », *L'Illustration*, 17 octobre 1914 : « - Cipaye, permets-moi de présenter un fils de Bouddah à un fils de Mahomet... On ne se connaît pas, mais on est tous des frères ! ».

23. Henriot, « Les croquis de la semaine », *L'Illustration*, 31 octobre 1914 : « Les lions contre les hyènes : - Plus personne quand je charge, ils font le "Désert", ça me rappelle mon pays... ».

24. À partir du Second Empire, les artistes utilisent les déformations langagières pour aborder, par moments, les troupes indigènes et les colonisés. L'origine du français-tirailleur, ou le « petit-nègre », est l'objet de discussions, mais lors de la Première guerre, les autorités systématisent l'enseignement du français-tirailleur pour faciliter les communications parmi les troupes coloniales et les autorités. La langue se présente comme une version simplifiée du français (verbe infinitif, ni genre ni nombre). Cf. Cécile VAN DEN AVENNE, « Bambara et français-tirailleur. Une analyse de la politique linguistique de l'armée coloniale française : la Grande Guerre et après » in *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, SIHFLES, décembre 2005, n° 35, pp. 123-150. L'utilisation du petit-nègre chez le caricaturiste Cham Cf. Jean-Michel ROBERT, « Xénolecte ou Pidgin ? Un siècle de "petit nègre" : Cham, Hergé, Mat et les autres (1859-1958) ». <https://www.u-picardie.fr/LESCLaP/spip.php?rubrique43>.



FIGURE 5.1.7 – Henriot, « Robinson et Samedi », *L'Illustration*, 9 mars 1918 : « ... Nous sommes ici dans le seul endroit du globe où l'on vive tranquille et vous voudriez attirer l'attention sur nous?... Mais permettez-moi de vous présenter mon fidèle... - Vendredi? - Samedi... natif du Sénégal. - Monsieur Samedi, dit le naufragé, le ciel vous protège, car si vous n'étiez pas ici, vous combattiez avec vos frères blancs en Flandre ou en Champagne... Samedi ne comprit rien à cette histoire, mais il proposa : ».



FIGURE 5.1.8 – Henriot, « Les croquis de la semaine », *L'Illustration*, 17 avril 1915 : « Kamarath, on m'affait tit que du manchais les brissonniers. - Ah! non, mon vieux... li noir, mais li ni mangi que choses propres! ».

Henriot travaille bien souvent le décalage culturel tandis que les quiproquos langagiers humoristiques se systématisent<sup>25</sup>. On retrouve même l'utilisation de l'anthropophagie : « Kamarath, on m'affait tit que du manchais le brissonniers. - Ah! non, mon vieux... li

25. Henriot, « Les croquis de la semaine », *L'Illustration*, 12 décembre 1914 : « - Comprends pas li lieutenant... pourtant moi bien comprendre li français... il dit nous un peu "trop glodytes"! » ; Henriot, « Les croquis de la semaine », *L'Illustration*, 22 mai 1915 : « Toi cinéma? toi vini avec moi, pour m'y prendre portrait, embrochant trois Boches... autrement, quand j'y raconte moi les tuer tous, personne n'y veut me croire... Viens! ».

noir, mais li ni mangi que choses propres! »<sup>26</sup> [Fig : 5.1.8]. Les images se concentrent sur le tirailleur africain tandis que les soldats nord-africains, indochinois et océaniens sont absents. Somme toute, la production d'Henriot travaille deux directions. La première remotive le patriotisme à travers une figure qui se présente comme proche et distante ; la seconde, à partir de référents exotiques, l'artiste, qui approche la soixantaine lors du conflit, recycle des idées et des tropes anciens qui présentent le tirailleur comme un objet humoristique, à travers le thème de la sauvagerie.

En 1915, *L'Illustration* publie une planche du caricaturiste alsacien Hansi (1873-1951), « La Bataille de la Marne »<sup>27</sup> [Fig : 5.1.9]. Hansi travestit la bataille en jeu d'enfants, où les petits français rossent les petits allemands. Dans le coin inférieur de l'image, une jeune fille tient dans sa main un jouet : un tirailleur habillé d'un saroual bleu et d'un fez rouge. La réduction du tirailleur à un jouet symbolise en quelque sorte l'attention satirique du journal à l'égard des troupes coloniales. L'inclusion d'un soldat africain dans la planche expose bien la prise en considération des troupes coloniales dans l'imaginaire satirique de *L'Illustration* lors de la guerre. Mais la réduction en jouet et l'utilisation d'un vêtement anachronique remotivent à bien y regarder la figure de l'auxiliaire. Alors que la production sérieuse accorde une large place à l'apport des tirailleurs, réévaluant au passage l'illustration des colonisés, la production satirique ne suit pas l'évolution iconographique générale et prolonge des idées et des signes anciens.



FIGURE 5.1.9 – Hansi, « La bataille de la Marne », *L'Illustration*, 20 février 1915.

26. Henriot, « Les croquis de la semaine », *L'Illustration*, 17 avril 1915.

27. Hansi, « La bataille de la Marne », *L'illustration*, 20 février 1915.



## 5.2 *Le Charivari* à contretemps

À la fin du XIXe siècle et jusqu'à début de la guerre, la ligne du *Charivari* épouse les thèses en vigueur dans les milieux conservateurs. Les républicains, les laïcs, la franc-maçonnerie, les Juifs et les Allemands apparaissent comme les cibles récurrentes des planches. À partir de 1909, le journal mute à tous les niveaux. La pagination diminue puis augmente tandis que le rythme de parution devient hebdomadaire. L'illustré réédite fréquemment des dessins antérieurs, spécialement ceux de Daumier, sous la rubrique « Images d'autrefois ». De plus, *Le Charivari* réédite de manière croissante des productions extérieures nationales et internationales satiriques. En 1909, au sein de la direction artistique, R. de Bettex remplace Henriot, sans que la ligne change fondamentalement ; on note cependant la multiplication des dessins grivois et humoristiques sur les mœurs bourgeoises.

Peu avant la déclaration officielle de la guerre, la publication s'interrompt puis redémarre le 22 novembre 1914 :

Malgré les difficultés multiples qu'il rencontre à sa publication, le *Charivari* ne veut pas abandonner plus longtemps ses abonnés et ses lecteurs. Il s'efforcera de paraître aussi longtemps que possible, pendant la guerre, en attendant la victoire définitive, lui ramenant, des armées, ses collaborateurs lui permettre de reprendre sa forme et sa périodicité.

Les collaborateurs du *Charivari*, cela fait un joli lot de jeunesse pris par la mobilisation, les uns sont blessés déjà, d'autres prisonniers ou disparus. Mais leur petit bataillon se reformera, au retour de l'héroïque campagne, pour reprendre, par la plume, la guerre contre les Boches, embusqués chez nous, qui auront échappé aux excellentes mesures mises en vigueur par M. Briand.<sup>28</sup>

D'abord mensuel puis bimensuel vers la fin de la guerre, le rythme varie et s'adapte aux contraintes du conflit. Les cibles en revanche ne changent guère et s'amplifient tout au long du conflit : « Il y a cinq que *Le Charivari* commença sa campagne anti-allemande. Il fut suivi par de grands confrères [...]. Ceux qui nous taxaient volontiers d'exagération peuvent aujourd'hui, nous accuser de la plus ridicule modération »<sup>29</sup>. Les républicains et les embusqués, c'est-à-dire les hommes se soustrayant habilement à la mobilisation, se retrouvent systématiquement attaqués, au même titre que l'Allemagne. Le journal publie également des cadres vides pour dénoncer la censure des autorités. *Le Charivari* édite occasionnellement les portraits non caricaturés des officiers et des hommes politiques sortis victorieux de batailles militaires ou politiques. Toutefois, à la différence d'Henriot pour *L'Illustration*, *Le Charivari* n'illustre pas tellement le conflit armé, les champs de bataille ou encore les soldats au front, dans les tranchées ou à l'arrière. Pis, la production originale laisse peu à peu place à la reprise de caricatures de journaux étrangers comme le

---

28. R. de Bettex, « Chronique charivarique », *Le Charivari*, 22 novembre 1914.

29. *Ibid.*

*Punch*, *Mucha* (Varsovie), *Pasquino* (Turin), *Charivari de Londres*, *Life* ou encore *New-York Herald* (New-York).

Le journal se présente certes comme un patriote, mais le nationalisme ne débouche pas sur une iconographie militaire. *Le Charivari* se répand surtout en injures contre les ennemis susmentionnés. Or, dans ce contexte d'une couverture de la guerre sans images du conflit, l'illustration du monde colonial est quasiment nulle. L'illustré peut à l'occasion traiter, d'un point de vue textuel, l'apport des colonies dans la guerre ; dont un article qui rejette de manière véhémente et raciste le mariage mixte<sup>30</sup> ; mais l'iconographie n'illustre pas les troupes coloniales. Les troupes métropolitaines ne bénéficient pas non plus des pages de l'illustré. Le regard du *Charivari* expose un décalage avec l'effort de guerre de *L'Illustration* ou, comme nous le verrons, du *Rire*. Devant la réalité des combats et toutes les horreurs de la guerre, l'illustré prolonge, de manière détachée, ses inimitiés anciennes. La haine à l'égard des Allemands et la défiance face à la politique républicaine prolongent somme toute la ligne éditoriale d'avant-guerre lors de la mise en images du conflit.

### 5.3 *Le Rire rouge*

Tout comme *Le Charivari*, *Le Rire* poursuit la publication lors du conflit, mais, à la différence du premier nommé, l'illustré de Félix Juven prend conscience de la guerre et s'adapte pour l'occasion. Après une interruption entre août et novembre 1914, la revue réapparaît sous le titre *Le Rire rouge*. La mise en page s'amointrit, passant à douze pages, mais la qualité éditoriale perdure, grâce au maintien des planches coloriées. La transformation du titre réorganise la ligne éditoriale qui se concentre dorénavant sur la guerre et l'Allemagne. Les troupes militaires, les officiers et les hommes politiques allemands sont outrageusement attaqués ; de même, les embusqués et les pays neutres (États-Unis, Vatican) ne sont pas épargnés. Avec l'enlisement du conflit, la ligne militaire s'amointrit, et, à partir de 1915-1916, la ligne humoristique originelle se ravive et rééquilibre la production imagée. Les charges germanophobes ne disparaissent pas<sup>31</sup>, mais elles reculent au profit d'une iconographie satirique et caricaturale de la bourgeoisie parisienne aux prises avec les restrictions, les décisions politiques et militaires ou encore les bouleversements économiques et sociaux qu'impose la guerre. La lutte armée n'empêche pas *Le Rire* de publier des planches amusantes sur le retour des blessés ou les soldats affectés à l'arrière. À partir de 1917-1918, les événements russes et l'arrivée des *boys* américains relancent l'iconographie militaire et politique de la guerre. Le 2 novembre 1918, « Paix allemande », un numéro spécial réunissant Willette, Léandre, Nob (1880-1935) ou encore Florès, conclut l'illustration de la guerre de manière haineuse et vindicative à l'égard de l'Allemagne. *Le Rire rouge* se présente ainsi comme belliciste, militaire et patriote, mais

30. Anonyme, « Sentimentalité coloniale », *Le Charivari*, 24 septembre 1916.

31. Les militaires et les politiques allemands demeurent systématiquement attaqués, mais *Le Rire rouge* éprouve et grave (parfois) de la commisération pour la population allemande qui, sous les stéréotypes de Gretchen et Fritz, apparaît également comme des victimes. On retrouve des caricatures similaires dans *L'Illustration*.

l'attitude guerrière du journal n'élimine pas les visées humoristiques et les thématiques antérieures.

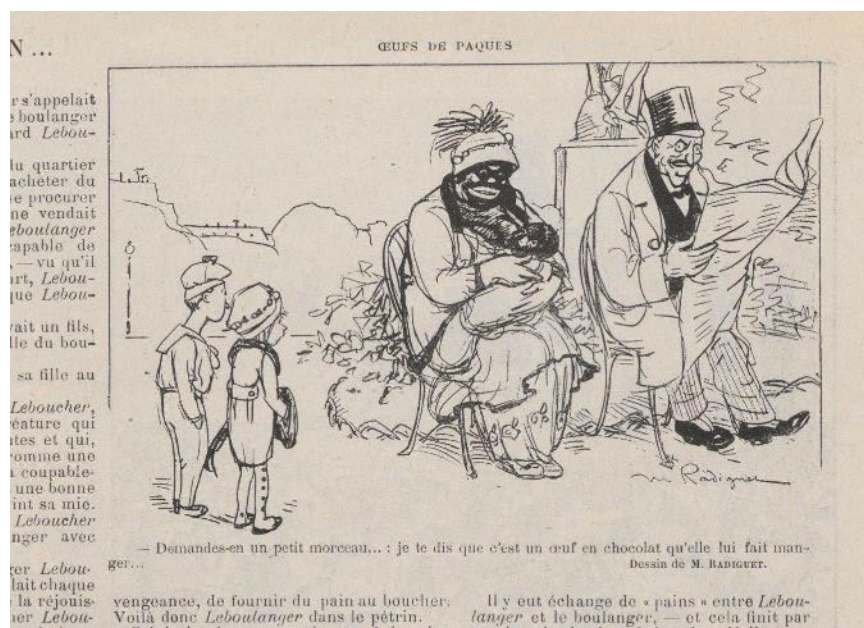


FIGURE 5.3.1 – Maurice Radiguet, « Œufs de Pâques », *Le Rire*, 11 avril 1914 : « Demandes-en un petit morceau... : je te dis que c'est un œuf en chocolat qu'elle lui fait manger ».

Quelques mois avant l'entrée en guerre, la caricature coloniale reste stable ; elle oscille entre des planches humoristiques, travaillant les différences physiques et culturelles, qui tendent parfois vers un racisme folklorique<sup>32</sup>, tandis que certaines images tentent une approche sensible – mais humoristique – des colonisés<sup>33</sup>. Lors du lancement du *Rire rouge*, l'illustré intègre d'emblée la composante coloniale dans l'illustration de la guerre, avec pour commencer la gravure de Fabiano (1882-1962), « Flirt 1914 »<sup>34</sup> [Fig : 5.3.2]. Avec une facture dépouillée, l'artiste dessine un tirailleur endormi, le visage bandé, alité dans un lit. À ses côtés, une infirmière lui tient chaleureusement et affectueusement la main, tandis qu'à l'arrière-plan, un soldat métropolitain est également couché. À partir d'une représentation attendrissante, Fabiano tend vers l'union des hommes dans l'épreuve de la guerre. C'est également l'image de la France protectrice de ses soldats. En mettant comme sujet principal le tirailleur, la symbolique renvoie à la « plus grande France ». Pour autant,

32. Charles Genty (1876-1958), « L'adieu à Montmartre », *Le Rire*, 18 octobre 1913 : « Madame, vous avez tort de quitter le quartier... : il y aura de beaux logements dans les maisons neuves. - Dites donc, est-ce que j'ai une tête à essayer les plâtres ? » ; Maurice Sauvayre (1889-1970), Sans titre, *Le Rire*, 13 janvier 1914 : « - J viens voir si vous n'pourriez pas m'employer ? - Non, mon ami !... Ici on ne fait pas de pain noir ! » ; Maurice Radiguet, « Œufs de Pâques », *Le Rire*, 11 avril 1914 : « Demandes-en un petit morceau... : je te dis que c'est un œuf en chocolat qu'elle lui fait manger » [Fig : 5.3.1].

33. Henri Gervèse (1880-1959), « Le jour du marché », *Le Rire*, 29 mars 1913 : « - Combien ti li donnes de dot à ta fille ainée ? - Six cents francs. - Et si je prends les deux ? ». Henri Gervèse, de son vrai nom Charles Millot, présente ici une des rares vues urbaines de l'Afrique. En métropole quelques gravures abordent la contestation sociale des colonisés : Lucien Métivet (1863-1932), « Le syndicat des noirs », *Le Rire*, 31 janvier 1914 : « Moi pus travailler comme nègre, moi rien fout', kif-kif cégété blanc ».

34. Fabien Fabiano (1883-1962), « Flirt 1914 », *Le Rire rouge*, 21 novembre 1914.

la même année, le dessin « Y'a bon se battre pour petite femme française ! »<sup>35</sup>, en recourant au français-tirailleur et à l'habillement exotique, perpétue l'imagerie humoristique du tirailleur subsaharien. Or, à l'étude, *Le Rire rouge* oscille entre les deux pôles visuels, à la fois l'image méliorative du soldat Noir et parallèlement une iconographie comique basée sur le ridicule.

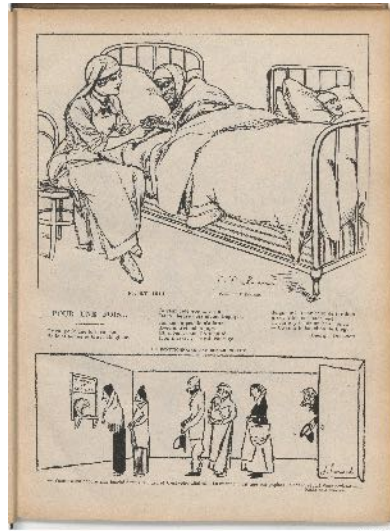


FIGURE 5.3.2 – Fabien Fabiano, « Flirt 1914 », *Le Rire rouge*, 21 novembre 1914.

*Le Rire rouge* développe presque exclusivement le tirailleur Noir. Les autres composantes des troupes coloniales, au même titre que les troupes étrangères – hormis les soldats américains – n'apparaissent quasiment pas lors du traitement du conflit. L'illustré travestit sous toutes les modes et sous toutes les coutures le soldat de l'Afrique subsaharienne. À l'instar de la production non caricaturale de *L'Illustration*, le tirailleur apparaît d'abord comme un soldat à part entière. Au front, dans les tranchées ou encore dans les baraquements militaires, le soldat Noir s'inscrit et prolonge l'imagerie des troupes. Dans l'iconographie guerrière, la une « Le Général Mangin et ses exécutants » [Fig : 5.3.3] dessine des tirailleurs chargeant littéralement sur un ennemi hors-champ. L'axe de composition oblique et la présence des flammes à l'arrière-plan portent et amplifient la valeur combattive et énergique de l'image et des hommes représentés<sup>36</sup>. Encore, dans « Pays reconquis » [Fig : 5.3.4], deux soldats métropolitains et un tirailleur discutent sur les opérations : « - Eh bien, mon vieux sidi, tu peux te croire chez toi, ici : tu as le soleil et le désert... - Oui, il y a aussi la chasse aux chacals »<sup>37</sup>. Ricardo Florès donne au tirailleur, adossé à un cheval blanc, une allure romantique grâce à un saroual bouffant et à une ample tunique brune ;

35. Marcel Bloch (1882-1957), « Choses vues. - Paris 1914 », *Le Rire rouge*, 5 décembre 1914.

36. Charles Léandre, « « Le Général Mangin et ses exécutants », *Le Rire rouge*, 17 février 1917 : « Musique de Guerre. - Un Noir vaut deux Boches ».

37. R. Florès, « Pays reconquis », *Le Rire rouge*, 7 septembre 1918.

de même, le turban évoque de lointaines peintures orientales. L'allure, qui tranche avec les militaires métropolitains en tenue traditionnelle, ainsi que le rejet du français-tirailleur confirment une volonté de faire du tirailleur un soldat distinct de l'armée française. Les planches citées, et d'autres encore, rejettent les déformations physiques et langagières et présentent davantage les tirailleurs comme des soldats de la « plus grande France ».

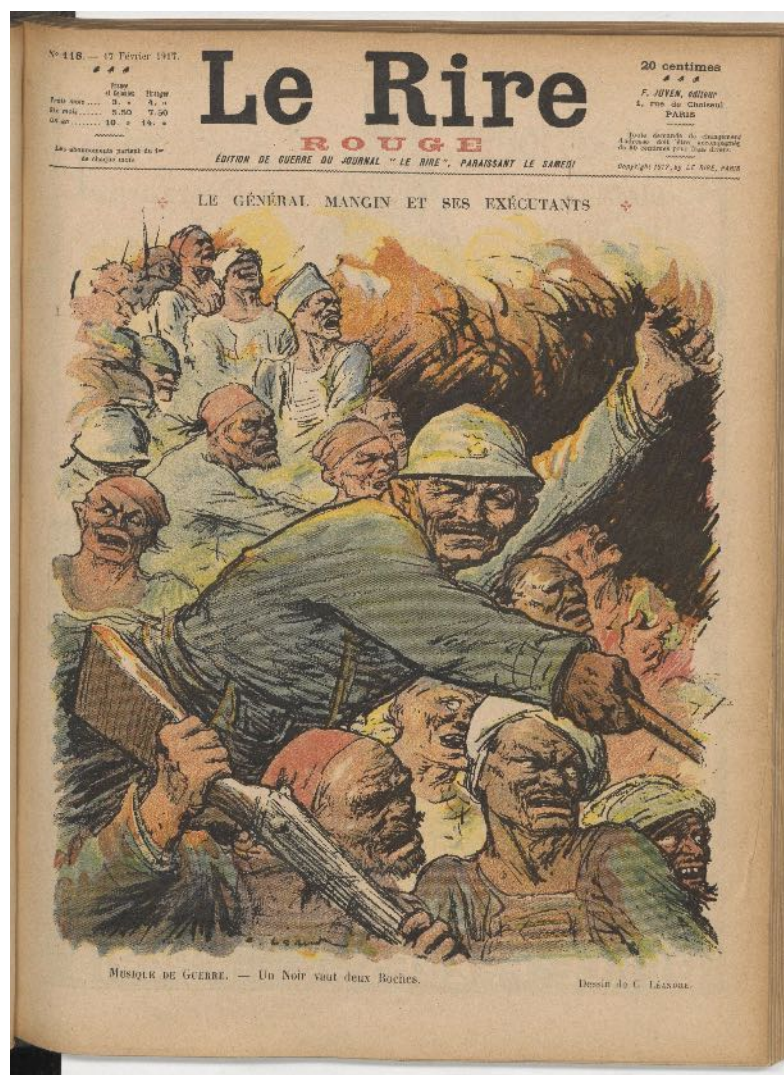


FIGURE 5.3.3 – Charles Léandre, « « Le Général Mangin et ses exécutants », *Le Rire rouge*, 17 février 1917 : « Musique de Guerre. - Un Noir vaut deux Boches ».

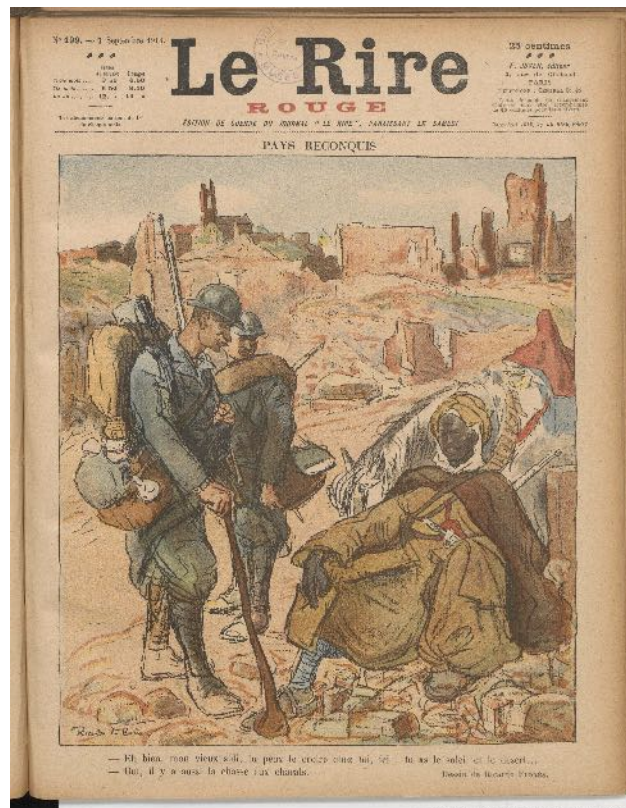


FIGURE 5.3.4 – Ricardo Florès, « Pays reconquis », *Le Rire rouge*, 7 septembre 1918 : « - Eh bien, mon vieux sidi, tu peux te croire chez toi, ici : tu as le soleil et le désert... - Oui, il y a aussi la chasse aux chacals ».

L'évolution du colonisé en frère d'armes n'efface pas les caractéristiques et les qualificatifs antérieurs qui se retrouvent, lors de la guerre, instrumentalisés au profit d'une iconographie méliorative pour les alliés et péjorative pour les Allemands. « Le rétablissement de l'esclavage » représente et attribue aux opprimés d'hier, un tirailleur, un soldat des Indes et un Indien d'Amérique du Nord, le rôle de libérateur : « Les Affranchis : À nous maintenant de supprimer l'esclavage en Allemagne »<sup>38</sup>. Dans le prolongement de la figure du libérateur, l'Allemand apparaît désormais comme le nouveau sauvage : « T'appelles moi sauvage ! ... Moi, tuer Boches beaucoup, mais jamais li femmes et li s'enfants »<sup>39</sup>. Or, les renversements de sens exhibent toutefois une certaine continuité dans l'appréciation et la conception des colonisés. La sauvagerie, la bêtise ou encore le ridicule caractérisent dorénavant l'ennemi allemand, mais les attributs se révèlent au contact du colonisé. Peu importe que l'Allemand soit le nouveau sauvage, car c'est à travers les signes de l'imagi-

38. Reb (1883-1959), « Le rétablissement de l'Esclavage », *Le Rire rouge*, 2 décembre 1916.

39. Pierre Falké (1884-1947), « À la gare d'évacuation », *Le Rire rouge*, 20 avril 1917. Dans *L'Illustration* un fac-similé non caricatural de Lucien Jonas reprend explicitement l'idée : Lucien Jonas, « Ti viens voir sauvages », *L'Illustration*, 2 janvier 1915 : « Tirailleur sénégalais en faction à la barrière d'un camp de prisonniers allemands ». La représentation illustre un tirailleur présentant un enclos de soldats allemands à une famille française.

naire colonial que la dépréciation s'effectue – du moins pour l'iconographie qui lie troupes coloniales/soldats allemands.

À côté des images guerrières, *Le Rire rouge* maintient sa ligne éditoriale humoristique. Or, les compositions amusantes et les situations comiques dominent quantitativement l'imagerie satirique coloniale lors de la Première guerre mondiale. Par exemple, lors d'une séance de formation militaire, donnée par un tirailleur énergique, l'utilisation du français-tirailleur formalise une scène comique et prolonge l'image du colonisé ridicule<sup>40</sup>. Les caractéristiques physiques sont, comme sous la IIIe République, une source pour les caricaturistes. Un enfant demande à un tirailleur : « - Alors, pour te débarbouiller, tu prends du savon noir ? »<sup>41</sup> ; de même, après les soins apportés par un médecin militaire, un tirailleur se scandalise : « - Oui, monsieur, toi êtes tous des bêtes !... Toi as cousu moi avec fil blanc - »<sup>42</sup>. Les mœurs étrangères entretiennent tout autant la vision d'un personnage comique. Si l'anthropophagie disparaît quasiment du *Rire rouge*, la polygamie prend subtilement le relais<sup>43</sup>. La production comique tend parfois vers une imagerie raciste marquée par des déformations physiques<sup>44</sup>. Toutefois, les connotations humiliantes et dégradantes sur les colonisés sont absentes ; l'ennemi reste l'Allemagne tandis que dans le contexte de l'effort de guerre il serait inconcevable d'attaquer ses propres soldats – plus encore les colonisés qui sont valorisés sur de nombreuses planches. Cependant, les images gardent et recyclent des stigmates antérieurs. De rares planches véhiculent une vision péjorative sur les colonisés. Par exemple, Nob dessine deux tirailleurs à l'allure simiesque, affectés au ramassage des ordures, totalement ébahis devant la découverte d'un chapeau haut de forme<sup>45</sup> [Fig : 5.3.5]. L'affectation des troupes coloniales à l'arrière prolonge la figure de l'auxiliaire subalterne comique qui participe là encore à la ligne humoristique du *Rire*<sup>46</sup> [Fig : 5.3.6].

---

40. L. Jonnart, « Instruction des recrues », *Le Rire rouge*, 13 février 1915 : « Ti faire bien attention, mon zami : au command'ment " d'march' " ; ti marche ; ti marche pas, ti marche tout d'même ».

41. Henri Armengol (1880-1939), Sans titre, *Le Rire rouge*, 13 novembre 1915.

42. Guy Arnoux (1886-1951), « La gaffe », *Le Rire rouge*, 11 novembre 1916. Dans la même logique : Ernesto Brod, « Black and white », *Le Rire rouge*, 16 janvier 1915. La vignette présente un tirailleur dans la neige. Édouard Bernard (1879-1950), Sans titre, *Le Rire rouge*, 20 janvier 1917 : « Pardon ! mon p'tit ami... C'que vous n'êtes pas du Midi?... ». Dans la gravure, une femme âgée apostrophe un tirailleur.

43. Maurice Radiguet, « Le Sénégalais est polygame », *Le Rire rouge*, 16 novembre 1916 : « Tout poilu du front qui aura un nouveau-né, aura une permission pour aller le voir (Les journaux.) - Y'en a bon pour moi, mon capitaine... J'ai trois petits enfants, nés le mois dernier et j'en attends deux autres : j'ai cinq femmes, moi... » ; Lucien Métivet, « Méfiez-vous des musulmans ! », *Le Rire rouge*, 10 août 1918 : « Maintenant que M. le maire vient d'y passer, j'ai le plaisir de vous annoncer que vous avez le numéro trois ».

44. Hervé Baille (1896-1974), Sans titre, *Le Rire rouge*, 19 août 1916 : « T'as l'air triste, aujourd'hui ! Oui, j'ai l'noir ! ; Charles Genty, « Le joyeux évacué », *Le Rire rouge*, 22 juillet 1916 : « - J'vais faire un p'tit tour avec une camarade... - Et si l'adjudant te demande ? - Tu y diras que j'suis à la corvée de charbon... ».

45. Nob, Sans titre, *Le Rire rouge*, 3 février 1917 : « - Des équipes nègres vont aider à l'enlèvement des ordures ménagères... - Oh !... ».

46. Ricardo Florès, « La main-d'œuvre kabyle », *Le Rire rouge*, 21 juillet 1917 : « - Moi regarder beaucoup Parisiennes, mais pas beaucoup balayer » ; Maurice Radiguet, « Dévouement », *Le Rire rouge*, 25 août 1917 : « - Un Kabyle?... Chez moi!!! - Tu vois, mon ami... Je lui apprend à balayer : ça me dégoute de voir notre rue si sale » ; Henry Gerbault (1863-1930), « Encore une légende », *Le Rire rouge*, 1 septembre 1917 : « Non, c'que t'és froid ! Et on parle de l'expansion coloniale!!! ».

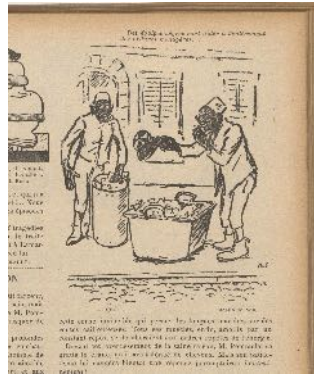


FIGURE 5.3.5 – Nob, Sans titre, *Le Rire rouge*, 3 février 1917 : « - Des équipes nègres vont aider à l'enlèvement des ordures ménagères... - Oh!... ».

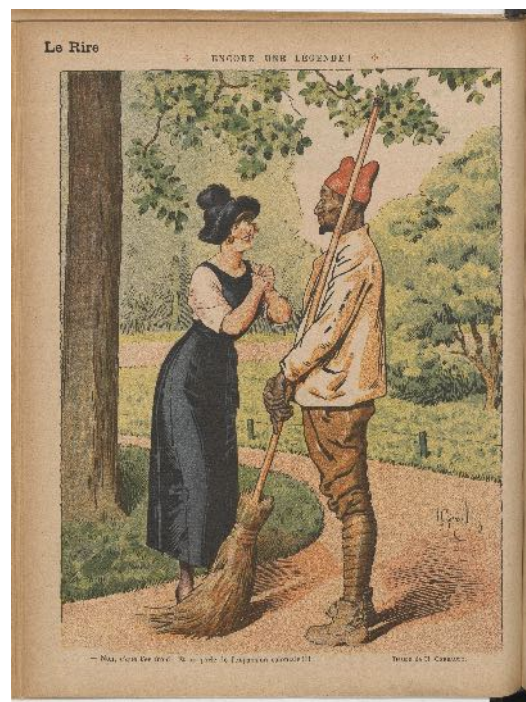


FIGURE 5.3.6 – Henry Gerbault, « Encore une légende », 1 septembre 1917 : « Non, c'que t'es froid! Et on parle de l'expansion coloniale!!! ».

Quantitativement, la production coloniale reste mineure ; on comptabilise moins d'une cinquantaine d'illustrations. Toutefois, *Le Rire rouge* intègre le monde colonial qui s'incarne dans le tirailléur subsaharien. Les représentations du soldat sont plurielles, allant de l'homme héroïque à l'auxiliaire subalterne à l'arrière. De même, les sens associés sont multiples. Le soldat d'outre-mer se présente autant comme un valeureux militaire que comme un être gauche et crédule. La vision franco-parisienne de la guerre exclut toute illustration de la guerre dans les colonies ou des soulèvements populaires dans les différentes régions de l'Empire. « Résolution » [Fig : 5.3.7], de Charles Huard (1874-1965), synthétise l'iconographie du soldat Noir. En pleine page, esquissés nerveusement, deux soldats blessés



discutent de l'après-guerre. Entièrement bandé, le métropolitain interroge un soldat Noir qui porte un saroual bouffant et tire sur une cigarette : « Hein ! mon vieux Sidi, t'en auras à raconter quand tu vas rentrer au Sénégal. - Moi rester ici, mon-z-ami. Sénégal triste, nègres bêtes, tous les copains maintenant Français »<sup>47</sup>. Les blessures signifient la valeur guerrière et l'héroïsme des troupes coloniales ; la discussion entre les hommes représente les liens fraternels au sein de l'armée ; mais l'utilisation du français-tirailleur différencie les contingents ; tandis que le dialogue péjoratif, à l'égard du Sénégal, alimente l'imagerie coloniale comique. Héroïsme, fraternité, différence et humour caractérisent l'iconographie coloniale du *Rire rouge*.



FIGURE 5.3.7 – Charles Huard, « Résolution », *Le Rire rouge*, 12 juin 1915 : « Hein ! mon vieux Sidi, t'en auras à raconter quand tu vas rentrer au Sénégal. - Moi rester ici, mon-z-ami. Sénégal triste, nègres bêtes, tous les copains maintenant Français ».

Lors de la Première guerre mondiale, les illustrés satiriques participent à l'effort de guerre, mais, contrairement à la presse illustrée, ils offrent un espace moins marqué par les combats et le conflit. On retrouve bien une iconographie militaire et germanophobe dans la presse satirique, cependant, les embusqués, la politique gouvernementale et militaire, la vie à l'arrière sont représentés et élargissent somme toute l'imagerie de la Grande Guerre. Dans la presse illustrée, les troupes coloniales jouissent d'une réévaluation positive, malgré des dissonances de-ci de-là. La guerre rapproche les hommes et achève la

47. Charles Huard, « Résolution », *Le Rire rouge*, 12 juin 1915.

figure de l'auxiliaire. Cependant, si les hommes deviennent des frères d'armes, la réalité du monde colonial reste invisible. L'image de la « plus grande France » ne dépasse pas les frontières nationales. De son côté, la production caricaturale a également absorbé et intégré la colonisation, mais le regard de la presse satirique est nettement plus ambivalent. On retrouve bien l'illustration du soldat colonial héroïque, mais la persistance de l'habillement exotique, l'utilisation prononcée du français-tirailleur, l'exploitation de la figure de l'auxiliaire ainsi que la récurrence d'une imagerie comique forment en fin de compte un personnage ambigu. Finalement, l'iconographie du soldat lors de la Grande Guerre se situe dans une zone hybride où se rencontrent des thématiques et des orientations associées aux soldats nationaux et une imagerie passéiste sur les colonies et les colonisés.

Quoi qu'il en soit, la Première guerre mondiale a indubitablement modifié les pratiques iconographiques satiriques concernant les colonies. Cette évolution rejoint et participe à l'évolution des mentalités, comme le rappelle Raoul Girardet :

Au-delà de l'expression peut-être un peu forcée de la « gratitude » officielle, il reste vrai d'ailleurs qu'un très réel sentiment de solidarité à l'égard de l'Empire d'outre-mer semble s'être développé dans la conscience française à partir de l'épreuve de la Première Guerre mondiale. Non seulement l'évidence des services rendus paraît avoir définitivement dissipé les dernières méfiances et les dernières craintes, séquelles des grandes polémiques de l'époque de Ferry : du strict point de vue de l'intérêt national l'entreprise coloniale ne semble plus pouvoir être contestée. Mais surtout au niveau élémentaire de la sensibilité populaire, le personnage du soldat noir et celui du soldat nord-africain se trouvent maintenant intégrés dans l'ensemble du légendaire « ancien combattant », légendaire inséparable au lendemain de 1919 de toutes les manifestations et de toutes les expressions de la vie française. Déjà durant les hostilités, une innombrable littérature avait exalté la bravoure et l'abnégation des combattants « indigènes », les traits les plus touchants de leur héroïsme et de leur fidélité. L'iconographie de guerre avait multiplié les images du tirailleur sénégalais chargeant, farouche, la baïonnette en avant ou de l'Algérien guettant impassible, les pieds dans la boue, au créneau de la tranchée. Ces images resteront longtemps présentes dans la mémoire collective, associées à jamais à la mythologie du « poilu », aux souvenirs de sa gloire et à ceux de ses souffrances.<sup>48</sup>

En 1918, la guerre s'achève et ouvre une période d'instabilité politique et sociale en métropole et dans les colonies. Avec en toile de fond les évolutions iconographiques de la guerre, comment les illustrés satiriques abordent-ils la colonisation lors de l'Entre-deux-guerres ?

---

48. Raoul GIRARDET, « L'apothéose de la « plus grande France » : l'idée coloniale devant l'opinion française (1930-1935) », in *Revue française de science politique*, 18e année, n°6, 1968. pp. 1087-1088.



## **Chapitre 6**

# **L'Entre-deux-guerres et l'intégration de l'iconographie coloniale**

Bien que la France récupère l'Alsace et la Lorraine ainsi que certains territoires coloniaux allemands (Togo, Cameroun), les difficultés financières, économiques, sociales, démographiques et politiques (intérieures, extérieures), engendrées par la Première guerre mondiale, succèdent rapidement à l'armistice. Le monde de la presse accuse également le coup. La censure, l'autocensure, la désinformation et la multiplication des affaires politico-financières, impliquant les médias, à l'exemple du *Temps* ou de *La Gazette du franc*<sup>1</sup>, installent un climat de défiance entre les lecteurs et les périodiques, tout au long de l'Entre-deux-guerres. En 1937, l'abandon des réformes sur la transparence financière des médias assombrit encore la situation<sup>2</sup>. Outre les difficultés judiciaires et éthiques, la presse entre dans une phase de mutations profondes. L'essor des riches agences de presse d'investigation américaines (*Associated Press*, *United Press*), l'internationalisation de l'information, grâce au perfectionnement des techniques de communication modifient les attentes des lecteurs qui attendent désormais de l'investigation au détriment du commentaire. L'évolution aggrave la santé économique des journaux et de nombreuses petites feuilles disparaissent (ou fusionnent) afin de supporter les investissements nécessaires pour répondre à l'évolution du marché.

À la fin de la guerre, hormis *L'Illustration*, la presse illustrée a disparu, du moins, elle s'est progressivement diluée dans le champ général des médias. En effet, à l'exemple de *Paris-soir* ou du *Canard enchaîné*, l'image intègre progressivement les pages des quotidiens et des hebdomadaires nationaux et régionaux. Téléphotographie, héliogravure ou encore photogravure élargissent les moyens de reproduction et dissolvent au passage les frontières entre les médias illustrés et les non illustrés. Surtout, d'inspiration anglo-saxonne et allemande, le magazine exploite pleinement le médium image et massifie l'exploitation des représentations<sup>3</sup>. Dès son apparition, le magazine touche des genres divers et variés,

---

1. Gilles FEYEL, *La presse en France des origines à 1944 : histoire politique et matérielle*, Paris, Ellipses, 1999, p. 152 : « Une autre affaire vint confirmer l'asservissement de la presse par le capital. Le 30 avril 1931, Louis Mil, directeur-gérant du *Temps*, mourut subitement. Ses papiers prouvèrent qu'il était le simple prête-nom d'un consortium patronal qui avait racheté en sous-main le journal en 1929, pour éviter de le voir tomber dans les mains d'intérêts trop particuliers ». Concernant l'argent des médias Cf. Patrick ÉVENO, *L'argent de la presse française des années 1820 à nos jours*, Paris, France, Éd. du CTHS, 2003.

2. *Ibid.* : « Un projet de loi fut voté par les députés le 8 décembre 1936, créant un premier statut de l'entreprise de presse. Transformées en sociétés anonymes, les entreprises de presse seraient contraintes de publier leurs statuts sociaux, la liste de leurs actionnaires détenant au moins un dixième du capital, leur bilan financier annuel, le tirage moyen de journaux édités. Les comptes seraient contrôlés. Enfin, le véritable propriétaire du journal deviendrait son responsable pénal, à la place du gérant homme de paille prévu par la loi de 1881 ».

3. Gilles FEYEL, « Naissance, constitution progressive et épanouissement d'un genre de presse aux limites floues : le magazine », *Réseaux* 1/ 2001 (no 105), pp. 33-34 : « Une nouvelle génération de magazines d'actualité en héliogravure monocolore – sépia, vert ou bleu –, moins coûteux, s'inspire de magazines allemands tels que la *Berliner Illustrierte Zeitung* ou l'*Arbeiter Illustrierte Zeitung* (AIZ). Le maître du genre est Lucien Vogel, ancien élève des Beaux-Arts, qui après avoir collaboré à *Femina* en 1906, dirigé *Art et décoration*, fondé *La Gazette de bon ton*, dirigé en 1921 *Jardin des modes* puis *Vogue*, lance le magazine *Vu* en mars 1928. [...] Le 1er octobre 1930, *Vu* déclare avoir publié 9 000 clichés, en 132 numéros depuis le 28 mars 1928, soit une moyenne de 68 par numéro. Alors qu'à *L'Illustration* et dans les premiers magazines d'actualité, la photo venait souvent illustrer les textes, elle est ici souveraine, désormais servie par un texte, parfois réduit à la portion congrue. Il peut d'ailleurs arriver que *Vu* privilégie l'esthétique au détriment de l'information ».

---

comme la presse de jeunesse (*Le Journal de Mickey*, 1934), l'actualité cinématographique (*Ciné-miroir*, 1922), l'actualité (*Vu*, 1928, *Match*, 1938) ou encore la presse féminine (*Confessions*, 1936). Apparue en 1937, le magazine féminin *Marie-Claire* tire à un million d'exemplaires en 1939 ; la même année, *Match* dépasse aussi le million d'exemplaires.

Du côté de la presse satirique illustrée, la fin de la guerre n'enraye guère le déclin du genre, entamé à partir des années 1900. À la sortie du conflit, les illustrés satiriques se scindent en deux courants distincts. D'abord, les kiosques accueillent encore les illustrés issus du XIXe siècle, comme *Le Journal amusant*, *La Vie parisienne* ou *L'écho de Paris*. Malgré des poussées polémiques et satiriques au sein des titres, la production se concentre globalement sur l'illustration comique et légère des mœurs bourgeoises et culturelles. Parallèlement, l'Entre-deux-guerres pousse plus en avant les feuilles d'échos politiques et polémiques – lorsqu'elles ne sont pas ordurières. *L'Espoir français* (1934-1944), *Aux écoutes*, ainsi que *Le Charivari* identifient, entre autres, le second courant où les idées conservatrices et réactionnaires dominent (*Le Triboulet*, *Gringoire*, *Je suis partout*). Il existe bien des feuilles satiriques de gauche, comme *Le Merle blanc*, *Le Progrès civique* ou encore *Marianne*, mais, en titres disponibles, la presse satirique adopte, d'un point de vue idéologique, une attitude réactionnaire. La question des réparations, le Front populaire, le communisme apparaissent comme les nouveaux ennemis. Quoi qu'il en soit des penchants politiques de la presse satirique lors de l'Entre-deux-guerres, et contrairement à la presse qui mute, la presse illustrée satirique perpétue les pratiques formelles, structurelles de la presse satirique dix-neuviémiste (place centrale donnée au dessin, portrait-charge, exagérations graphiques, incongruité, etc.).

Concernant l'histoire coloniale, la fin des combats marque également une évolution, mais les effets s'avèrent différents entre la métropole et les territoires soumis. En effet, la Première guerre mondiale noue et consolide les liens économiques, militaires et politiques entre les colonies et la métropole. Cependant, le renforcement de l'administration et les abus lors des périodes de recrutement forcé provoquent des contestations au sein des territoires colonisés. Nous l'avons vu, l'imagerie satirique n'aborde pas les révoltes dans les colonies, sans que l'on puisse identifier les motivations (désintérêt, désinformation, censure, autocensure). Lors du conflit, peu importent les révoltes et les mécontentements, les colonies tiennent et apportent un soutien logistique, économique et humain. En contrepartie, les autorités indigènes souhaitent une redéfinition de la politique dans les colonies. Or, le retour des troupes n'inaugure aucune amélioration pour les colonisés ; pis, pour restaurer l'ordre colonial d'avant-guerre et relancer l'économie, l'administration coloniale se renforce. Parallèlement, en métropole, l'Entre-deux-guerres s'anime pour le monde colonial, dans le prolongement de l'appel aux colonies. Le développement du tourisme, les expositions, comme celle du centenaire de la prise de l'Algérie (1930) et l'exposition coloniale de Vincennes (1931), exhibent un intérêt certain pour les territoires annexés. De fait, une situation antithétique émerge. Dans les colonies, l'internationalisation des luttes révolutionnaires, avec en figure de proue la Turquie et les Jeunes Turcs, le communisme

ainsi que les mouvements de contestations et de révoltes disséminés dans les territoires occupés nourrissent des mouvements démocratiques ; d'un autre côté, les autorités officielles exaltent l'Empire, à travers les manuels scolaires, les affiches ou encore les cartes postales. La métropole ignore (ou ne veut pas voir) la réalité du système colonial, sclérosé et vicié, ainsi que le développement des luttes anticoloniales. Ironiquement, alors que l'Empire se construit à travers des manifestations officielles, le pouvoir colonial, déjà bancal, se fissure dans les colonies. Comment les périodiques satiriques ont-ils abordé l'Entre-deux-guerres ? Les idées anticoloniales se répercutent-elles dans les revues satiriques ? Les éditeurs et les caricaturistes ont-ils poursuivi la réévaluation des colonisés ?

## 6.1 L'Empire illustré

*L'Illustration* échappe au marasme de l'après-guerre qui touche la presse, bien aidée par la ligne d'investigation initiale et la qualité éditoriale<sup>4</sup>. Lors des premières années de la guerre, comme nous l'avons vu, le monde colonial passionne, et, en retour, les soldats colonisés bénéficient d'une réévaluation thématique et quantitative. La dynamique illustrative coloniale se poursuit et croît tout au long de l'Entre-deux-guerres, car elle soutenue en cela par la mise en place de rubriques plus ou moins fixes, comme « Nos richesses coloniales ». D'un point de vue thématique, le journal revient aux pratiques d'avant-guerre. Ainsi, la pacification marocaine relance l'iconographie des conquêtes républicaines. La mise en images de la pacification se scinde entre les productions mélioratives, accompagnant et glorifiant les troupes françaises, et les productions péjoratives à l'encontre des populations à soumettre<sup>5</sup>. Toutefois, le rythme et la quantité éditée augmentent sensiblement. Par ailleurs, on retrouve la mise en valeur des colonies qui résonne avec le discours officiel<sup>6</sup>. Parallèlement, l'aviation et les véhicules motorisés, qui motivent l'iconographie du tourisme, renouent avec les pratiques de l'illustration de l'exploration géographique (énergie, aventure). Les expositions coloniales et l'hommage aux soldats des colonies complètent les grands thèmes illustrés coloniaux de *L'Illustration*<sup>7</sup>. Ainsi, avec un rythme quasi hebdomadaire, l'illustrée propose une illustration riche et variée sur les colonies.

---

4. En 1931, une publicité annonce une diffusion hebdomadaire totale de 206 855 exemplaires, partagée entre la France et 148 pays : [énumération non exhaustive] 149 489 d'exemplaires pour la France ; 10 306 exemplaires pour la Belgique ; 1 361 exemplaires pour le Canada ; 1 157 exemplaires pour l'Égypte ; 2 998 pour les États-Unis ; 2 024 exemplaires pour la Roumanie ; 4 172 exemplaires pour l'Algérie ; ou encore 22 exemplaires pour les Indes Françaises. Cf. Jean-Noël MARCHANDIAU, *L'Illustration (1843-1944), vie et mort d'un journal*, Toulouse, Privat, Bibliothèque historique, 1987, p. 329.

5. Anonyme, « La révolte des Riffains », *L'Illustration*, 13 août 1921.

6. L'illustration de la mise en valeur des colonies résonne avec la politique officielle : Albert SARRAUT, *La mise en valeur des colonies françaises*, Payot, Paris, 1923.

7. Anonyme, « Le panthéon des morts d'Afrique œuvre du Souvenir Africain », *L'Illustration*, 10 novembre 1923 ; Anonyme, « L'inauguration du monument aux morts de l'armée d'Afrique, à Bamako (Soudan) », *L'Illustration*, 2 février 1924 ; Anonyme, « L'hommage de la Réunion à ses morts et à Gallieni », 23 février 1924.



FIGURE 6.1.1 – Anonyme, « Propagande allemande - La Honte noire : La fiction/La réalité », *L'Illustration*, 13 août 1921 : « La fiction – Une prise de vues bien réglée : comment des noirs, recrutés par l'entreprise cinématographique Film Brüstelle de Munich, et costumés en bleu horizon, surprennent et enlèvent une blonde artiste qui joue le rôle de la jeune Rhénane qu'un chevaleresque Allemand essaie en vain de protéger ; La réalité – Un tirailleur sénégalais authentique, photographié à Mayence en 1919, avec deux de ses victimes ».

Toutefois, certaines problématiques restent invisibles. En premier lieu, la vie et la politique dans les colonies ne sont pas illustrées. De même, les villes et les centres urbains sont globalement absents des pages du journal au profit d'une mise en images de l'arrière-pays, des contrées désolées ou exotiques. Les arts accaparent aussi l'attention<sup>8</sup>, au même titre que les bâtisseurs de l'Empire, comme Mangin, Mgrs Lavigerie et (surtout) Lyautey<sup>9</sup>. *L'Illustration* ignore ou méconnaît les émotions populaires dans les colonies ainsi que la

8. Anonyme, « Art décoratif indigène dans le centre Africain », *L'Illustration*, 17 octobre 1925 ; Anonyme, « Aux ruines d'Angkor-Vat », *L'Illustration*, 19 juin 1926 ; Anonyme, « Une exposition d'art indigène au Grand Palais », « L'art et la vie en pays Nègre », *L'Illustration*, 18 juin 1927.

9. Anonyme, « Le Général Mangin, historien de l'Afrique française », *L'Illustration*, 10 mars 1923 ; Anonyme, « Les fêtes tunisiennes en l'honneur de Lavigerie », *L'Illustration*, 12 décembre 1925 ; Anonyme, « Le maréchal Lyautey à l'honneur », *L'illustration*, 7 juin 1930.



montée de l'anticolonialisme. Sur la période, on comptabilise une quinzaine d'articles, pauvrement illustrés, sur les troubles dans les territoires occupés. La « menace » communiste explique le plus souvent les tensions<sup>10</sup>. L'illustré désamorce pourtant la « Honte noire »<sup>11</sup>, mais *L'Illustration* ne va pas au-delà des cérémonies officielles, de la carte postale ou des photogravures enchanteuses des colonies. Peu avant le déclenchement de la Seconde guerre mondiale, « La Mauritanie - possession pauvre mais non négligeable » est le dernier article illustré<sup>12</sup>. Bref, une iconographie de l'Empire émerge lors de l'Entre-deux-guerres, sous le mode de l'apothéose et de l'aventure.

La vigueur iconographique coloniale sérieuse ne contamine pas la production satirique. Pis, les images recyclent des thèmes usités, dans une perspective conservatrice et réactionnaire. En effet, Henriot utilise d'abord l'imagerie coloniale pour attaquer l'évolution de la métropole : « Quoi?... quoi? nous faire bénéficier des bienfaits de votre civilisation? ... Chemin de fer, avions, téléphone, conscription, impôts?... Merci, j'aime mieux la mienne »<sup>13</sup> [Fig : 6.1.2]. Politique, culture, fiscalité, les vignettes révèlent une angoisse à l'égard de l'avenir<sup>14</sup>, mais, pour fonctionner, ces planches s'appuient nécessairement sur une vision du monde colonial arriéré. Pour dénoncer les avancées techniques, les images représentent en effet les colonies – où plutôt de l'Afrique, car les autres possessions sont éludées – comme un éden sauvage et vierge des progrès technologiques, sociaux ou encore culturels. Cette vision se conforte par l'absence de caricatures sur le monde urbain colonial tandis que le désert et la brousse deviennent les arrière-plans géographiques référents des territoires soumis. Dans le prolongement des caricatures dix-neuviémistes, la qualité « sauvage » du monde colonial se réactive. De même, la valeur subalterne des colonisés se maintient également chez Henriot : « Oui, j'ai depuis un mois un domestique annamite : il est parfait. C'est un homme ou une femme? Il ne nous l'a pas encore dit »<sup>15</sup>.

---

10. Anonyme, « Le communisme en Indochine », *L'Illustration*, 20 décembre 1930; Anonyme, « L'épilogue des troubles communistes dans le Nord-Annam », *L'Illustration*, 28 février 1931.

11. Anonyme, « Propagande allemande - La Honte noire : La fiction/La réalité », *L'Illustration*, 13 août 1921 : « La fiction – Une prise de vues bien réglée : comment des noirs, recrutés par l'entreprise cinématographique Film Brüfstellung de Munich, et costumés en bleu horizon, surprennent et enlèvent une blonde artiste qui joue le rôle de la jeune Rhénane qu'un chevaleresque Allemand essaie en vain de protéger; La réalité – Un tirailleur sénégalais authentique, photographié à Mayence en 1919, avec deux de ses victimes ».

12. Anonyme, « La Mauritanie - possession pauvre mais non négligeable », *L'Illustration*, 12 août 1939.

13. Henriot, « Les croquis de la semaine », *L'Illustration*, 24 septembre 1921; Henriot, « Notes de voyage d'un chef noir », *L'Illustration*, 19 août 1922 : « [Vignette 1] ... Beau pays, France! Bons Français! Ne croient pas, heureusement, moitié du mal qu'ils disent d'eux ». [Vignette 4] Péril terrible traverser rues. Autobus, autos... Désert africain plus sûr que Champs-Élysées. Chameaux écrasent personne », [Vignette 7] « Vu bureaux des percepteurs. Français bon enfant : crie sans cesse contre impôts : mais, une fois payé, n'y pense plus », [Vignette 11] Dans Métro, Français compressible comme caoutchouc... Bataille pour entrer. À l'arrivée jamais pouvoir sortir ».

14. Henriot, « Souvenirs de Voyages », *L'Illustration*, 22 août 1931.


15. Henriot, « Les croquis de la semaine », *L'Illustration*, 15 juillet 1922; Henriot, « Les croquis de la semaine », *L'Illustration*, 14 mars 1925 : « Et vous êtes satisfaites de votre négresse? Très... Aujourd'hui, contrairement à ce qu'on dit en musique, une noire vaut deux blanches ».

**ORISSANT**  
Montres et Bracelets tous genres en platine, or, argent, nickel, plaqué. La plus ancienne marque. Chez tous les horlogers. DÉPÔT PARIS LYON, MARSEILLE, NICE, STRASBOURG, BRUXELLES.


**CHAMONIX-MONT-BLANC (France)**  
Nombreuses promenades — Station Climatérique Altitude 1.034 mètres  
Demandez tous renseignements au Syndicat d'Initiative. CURE D'AIR & DE REPOS

**VIN DE G. SÉGUIN**  
TONIQUE RECONSTITUANT FÉBRIFUGE  
Ph<sup>o</sup> SÉGUIN 165 R. S<sup>o</sup> MONORE PARIS


**NOTES DE VOYAGE D'UN CHEF NOIR, par Henriot.**




...Beau pays, France ! Bons Français ! Ne croient pas, heureusement, moitié du mal qu'ils disent d'eux.




Tout cultivé, et, de Marseille à Paris, par portière du wagon, ai compté quatre cultivateurs seulement.




Grand, Paris. Beaucoup malsons. Aucuns appartemens libre dedans. Pourtant, en m'a dit : « Plus personne dans capitale. Tout le monde aux bains de mer. »




Péril terrible traverser rues. Autobus, autos... Désert africain plus sûr que Champs-Élysées. Chameaux écrasent personne.




Bons sergents de ville, avec bâton blanc, arrêtent voitures, mais rarement voleurs. Quand on demande chemin, ils répondent toujours : « Vous en avez pour cinq minutes. »




Ponts très utiles. Nombreux. Quand hôtels sont pleins, on couche dessous. Français patients. Prennent jamais de poissons mais pêchent toujours.




Vu bureaux des percepteurs. Français bon enfant : erio sans cesse contre impôts: mais, une fois payé, n'y pense plus.




Ménagerie, Jardin des Plantes. Rares animaux, peu de cris. Beaucoup plus bruyante Chambre des Députés !




Tous les soirs, Paris 14 juillet, chevaux de bois, qui sont cochons, qui tournent. Bruit d'enfer, tapage, fumée... Agréable pour voisins.




Dancings. Beaucoup danseurs tristes, exécutés, quelques-uns ont l'air conduire deuil...



Dans Métro, Français compressible comme caoutchouc... Bataille pour entrer. À l'arrivée jamais pouvoir sortir.



Beaucoup jolies femmes montrent bras, épaules, surtout les vieilles. Dans ce cas, inconvenant.



Restaurants fameux, mais très cher. Ai demandé combien un bouf rôti entier ? — Garçon très poli, m'a répondu : 6.000 francs !

**MAIGRIR**  
Pour maigrir sans nuire à la santé et sans régime, on peut en toute confiance employer le  
IODHYRINE DU D<sup>r</sup> DESCHAMP

**DIABÈTE PAIN FOUGERON**  
A BASE D'AMANDES. Échant. Gratuit. 37 bis, rue du Rocher, PARIS

**CONGESTION - MIGRAINE - ROUGEURS**  
**CONSTIPATION**  
VERTIGES, MALADIES DU FOIE, BOUTONS  
GUÉRIS PAR LE  
SÉDITZ OL CHAMBERLAIN

FIGURE 6.1.2 – Henriot, « Notes de voyage d'un chef noir », *L'Illustration*, 19 août 1922.

À côté d'une production passéiste, Henriot aborde pourtant la méconnaissance du public pour les colonies. Avec « Espoirs et consolations »<sup>16</sup>, le caricaturiste passe en revue les richesses économiques et humaines coloniales dans la reconstruction de la France ; il attaque aussi la bureaucratie qui demeure une charge pour les colons. Le ton colonialiste des saynètes illustrées satiriques rejoint les articles sérieux de la revue qui, tout en glorifiant les possessions, tancent le désintéret du public<sup>17</sup>. Cette production ne s'oppose pas aux images qui présentent les colonies comme un monde arriéré et subordonné. Dans la reconstruction de la France ainsi que dans les enjeux géopolitiques, Henriot instrumentalise et souligne l'intéret de l'Empire : « Tiens, dit-elle... mais c'est peut-être à moi tout ça... »<sup>18</sup>. Mais, l'attention reste superficielle et elle se comprend dans la perspective

16. Henriot, « Espoirs et consolations », *L'Illustration*, 20 février 1926.

17. Anonyme, « L'exposition coloniale de 1931 », *L'Illustration*, 11 août 1931 : « Faut-il rappeler quel a été, durant la guerre, le puissant secours que nous ont apporté nos colonies - alors même que leur outillage était des plus insuffisants ? Outre les 920.000 de leurs enfants qui sont venus généreusement verser leur sang sur nos champs de bataille ou contribuer comme travailleurs à la défense nationale, elles nous ont fourni leur riz, leur maïs, leur sucre, leur café, leur huile et leur rhum ».

18. Henriot, « La trouvaille », *L'Illustration*, 16 octobre 1926 : « [vignettes 8-9-10] Elle y lut, à une des

des relations internationales. Pour preuves, ni les révoltes ni la vie aux colonies ne sont caricaturées<sup>19</sup>.

Les festivités coloniales de 1930 et de 1931, respectivement le centenaire de la prise de l'Algérie et l'exposition coloniale de Vincennes, étoffent la production caricaturale satirique qui s'articule bien sur une vision passéiste et politique. Lors du centenaire, Henriot revient sur les petites histoires de la conquête où, par exemple, de Bourmont est quelque peu malmené<sup>20</sup>. Le caricaturiste continue et persiste dans une production nostalgique, à l'exemple de « Le centenaire du lion » qui déroule mélancoliquement l'histoire algérienne, d'un point de vue technique : « Vivez heureux, mes enfants, si vous pouvez. Moi, je ne regrette pas la vie, elle n'est plus belle. Et, en traversant le Sahara, ne vous faites pas écraser par les autos »<sup>21</sup>. Les expositions coloniales motivent un esprit patriotique et colonialiste. Henriot glorifie d'abord les colonisateurs, les militaires et les explorateurs. Par exemple, la planche « Timbres coloniaux » portraiture, à la volée, les noms de l'histoire coloniale, comme Bugeaud, Rivière, Faidherbe (1818-1889), Brazza (1852-1905) ou encore Gallieni (1849-1916). Henriot milite aussi pour l'inscription des colonisateurs dans l'histoire nationale<sup>22</sup> [Fig : 6.1.3]. Le ton patriotique n'empêche nullement une iconographie légère et humoristique qui tourne en dérision le bourgeois parisien : « Tiens, regard donc cet Indochinois qui peint des vieux bonzes. - Demande-lui combien il te prendrait pour faire ton portrait »<sup>23</sup>. De même, le caricaturiste n'abandonne pas un humour colonial mâtiné de préjugés plus ou moins dévalorisants : « Nous sommes allés en Afrique... beaucoup de nègres. - Est-ce qu'ils mangent les enfants? Ai-je demandé... »<sup>24</sup>. L'illustration des

---

pages, le titre "Colonies françaises". - Tiens, dit-elle... mais c'est peut-être à moi, tout ça... Elle manda son ministre de l'instruction publique ; - Dites donc... je ne pensais pas à mes colonies... Expliquez-moi... - Majesté, cet atlas date de longtemps... vous aviez des colonies en votre jeunesse, mais depuis!... ; ... L'Algérie, la Tunisie, le Maroc, la moitié de l'Afrique, Madagascar, l'Indochine... ont été ajoutés. - C'est épatant ! » ; Henriot, « Le Transsaharien », *L'Illustration*, 25 février 1928.

19. On note une référence indirecte aux troubles en Algérie : Henriot, « Le duel de Robert Houdin », *L'Illustration*, 5 novembre 1927. En 1856, Robert Houdin (1805-1871) est missionné par les autorités pour enrayer l'influence des marabouts dans les mouvements contestataires. Cf. Robert Houdin, *Confidences et révélations - Comment on devient sorcier*, Blois, Lecesne, 1868, p. 357 : « Il fut convenu que je serais rendu à Alger pour le 27 septembre suivant, jour où devaient commencer les grandes fêtes que la capitale de l'Algérie offre annuellement aux Arabes. Je dois dire aussi que ce qui influença beaucoup ma détermination, ce fut de savoir que la mission pour laquelle on m'appelait en Algérie avait un caractère quasi-politique. J'étais fier, moi simple artiste, de pouvoir rendre un service à mon pays. On n'ignore pas que le plus grand nombre des révoltes qu'on a eu à réprimer en Algérie ont été suscitées par des intrigants qui se disent inspirés par le Prophète, et qui sont regardés par les Arabes comme des envoyés de Dieu sur la terre, pour les délivrer de l'oppression des Roumi (chrétiens). Or, ces faux prophètes, ces saints marabouts qui, en résumé, ne sont pas plus sorciers que moi, et qui le sont encore moins, parviennent cependant à enflammer le fanatisme de leurs coreligionnaires à l'aide de tours de passe-passe aussi primitifs que les spectateurs devant lesquels ils sont présentés. Il importait donc au gouvernement de chercher à détruire leur funeste influence, et l'on comptait sur moi pour cela ». Or, certains mouvements anticoloniaux du Maghreb de l'Entre-deux-guerres se structurent également autour de l'islam, et c'est vraisemblablement dans cette perspective qu'Henriot convoque la figure de Houdin.

20. Henriot, « Petite histoire de la conquête », *L'Illustration*, 24 mai 1930.

21. Henriot, « Le centenaire du lion », *L'Illustration*, 7 juin 1930.

22. Henriot, « Timbres coloniaux », *L'Illustration*, 30 mai 1931 : « [vignette 1] Timbres coloniaux... jolies vignettes... mais j'eusse préféré les portraits de ceux qui nous ont donné ces colonies ». Puis, Henriot déroule les portraits des colonisateurs français.

23. Henriot, « Les croquis de la semaine », *L'Illustration*, 6 juin 1931

24. Henriot, « Toto à l'exposition », *L'Illustration*, 4 juillet 1931. Pour la polygamie Cf. Henriot, « Mésa-

deux manifestations maintient une veine humoristique où le bourgeois déambule parmi les pavillons et découvre un monde colonial factice qui concentre les clichés, les préjugés antérieurs.



FIGURE 6.1.3 – Henriot, « Timbres coloniaux », *L'Illustration*, 30 mai 1931.

Dans un point de vue formel, le Henriot de l'Entre-deux-guerres ne présente aucune évolution – on reste dans la ligne de Cham –, avec des dessins efficaces et directs qui allient de façon homogène l'image et le texte. Lorsque Pierre Cami (1884-1958) succède au caricaturiste, il prolonge la ligne d'Henriot que ce soit au niveau de la forme que des thèmes traités; on note tout au plus un raidissement du trait qui rapproche la facture de Cami du dessin d'enfant. Alors que l'actualité coloniale représente toujours une part active de *L'Illustration*, Cami se désintéresse des colonies. À partir de 1935, hormis une vignette sur l'anthropophagie<sup>25</sup>, la production satirique du journal abandonne le sujet colonial.

ventures d'un roi nègre », *L'Illustration*, 13 juin 1931.

25. Pierre Cami, « Œufs et anthropophages (drame culinaire et africain) », *L'Illustration*, 20 avril 1935.

## 6.2 Le Rire cannibale

À la fin de la Guerre, *Le Rire* reprend sa dénomination initiale, mais la ligne illustrée garde des stigmates du conflit. D'un point de vue thématique, le journal renoue avec une illustration humoristique, sentimentale ou encore grivoise, à l'exemple des caricatures sur les bals ou les diners mondains. Cependant, *Le Rire* poursuit, de façon soutenue, une iconographie vindicative et fallacieuse envers l'Allemagne ; la question des réparations se répète tout au long de l'Entre-deux-guerres. De plus, *Le Rire* réévalue et augmente l'illustration de l'actualité politique, dans une dimension conservatrice et réactionnaire. Le titre poursuit et charge les socialistes, les communistes, avec une verve agressive, humiliante et outrageante ; de même, l'antiparlementarisme et l'antisémitisme se retrouvent dans les pages de l'illustré. *Le Rire* propose ainsi une production binaire qui se partage entre le monde bourgeois et le monde politique. Lors de la Première guerre mondiale, *Le Rire* reconsidère le colonisé, partagé entre une vision héroïque et subalterne. À présent, avec la fin des combats, l'illustré poursuit-il la réévaluation ?

Avant le conflit, comme nous l'avons vu, les figures coloniales intègrent progressivement l'iconographie bourgeoise, avec par exemple le personnage de la nourrice noire<sup>26</sup>. Lors de la guerre, l'appel aux colonies nécessite la présence de milliers de colonisés sur le sol national, à l'arrière ou au front. Hormis *Le Charivari*, les périodiques répercutent et mêlent les hommes des colonies à la production générale. Peu importent les formes et les sujets, l'éloignement et le dépaysement géographiques s'amenuisent. Cette situation n'empêche pas la continuité du dépaysement social, culturel ou encore physique. La guerre terminée, *Le Rire* poursuit l'intégration et fond le monde colonial dans la production de mœurs. Par exemple, un colonisé rechigne à payer une prostituée : « Alors, mon petit, dans ton pays, c'est à l'œil ? - Non ! non ! c'est à la même place qu'ici ? »<sup>27</sup>. Bien souvent, les différences physiques maintiennent un lien (tenu) avec l'iconographie coloniale d'avant-guerre. Premier champion du monde de boxe d'origine africaine, Battling Siki (1897-1925) engendre directement et indirectement toute une iconographie sur la boxe qui s'articule autour de la couleur de la peau<sup>28</sup>. Les images mettent rarement en avant l'origine africaine ou la qualité de colonisé du boxeur et développent davantage une imagerie autour de l'incongruité blanc/noir. L'iconographie du tourisme se caractérise également par de référents plus ou moins coloniaux qui fonctionnent là encore sur les différences culturelles<sup>29</sup>. Les

---

26. Pierre Rivalta, Sans titre, *Le Rire*, 12 février 1912 : « - Tout de même je préfère les gosses de mon pays : ils sont moins salissants ! ».

27. Fabien Fabiano, Sans titre, *Le Rire*, 15 février 1919.

28. M. Arnac, « Le match revanche Carpentier-Siki », *Le Rire*, 22 septembre 1923 ; Pierre Van Rompaey, « Match de boxe », *Le Rire*, 1 juillet 1938 : « - Il tape dur ? Euh !... non ! Il détient... ». Concernant l'histoire de Battling Siki Cf. Peter BENSON, *Battling Siki : A Tale of Ring Fixes, Race, and Murder in the 1920s*, Fayetteville, University of Arkansas Press, 2006.

29. Pierre Lissac (1878-1955), « Passez l'hiver à Bananas-les-bains - la perle de la "Côte d'Ébène" », *Le Rire*, 29 décembre 1923 ; Georges Pavis (1886-1977), « Toulouse-Casablanca en Avion », *Le Rire*, 26 janvier 1924 ; Dharm (1881-1937), « Précautions », *Le Rire*, 4 avril 1925 : « - Mais pourquoi diable, lui faites-vous apprendre le sénégalais ? - Faut bien !... Imaginez-vous que plus tard il veuille voyager et que son avion ait une panne au-dessus du Sénégal... ».

mœurs, le sport ou la culture, les représentations s'appuient certes sur des figures ou des situations liées à des thématiques coloniales mais les ressorts, les problématiques et les motivations s'inscrivent dans l'iconographie culturelle métropolitaines.

Ainsi, la caricature de la vie courante métropolitaine intègre tout au long de l'Entre-deux-guerres les colonisés<sup>30</sup> – toutes proportions gardées. *Le Rire* caricature à plusieurs reprises le prix Goncourt de 1921, *Batouala, véritable roman nègre*, de René Maran (1887-1960)<sup>31</sup>. Pour autant, l'intégration ne modifie pas les clichés et les présupposés. Au contraire, les représentations et les appréciations portées sur colonisés gardent une relative stabilité. Les figures tutélaires du monde colonial du *Rire* de l'Entre-deux-guerres glissent (ou reviennent) progressivement du tirailleur à la prostituée noire et à l'anthropophage<sup>32</sup> [Fig : 6.2.1]. Certaines images sont simplement humoristiques et jouent sur les différences physiques et culturelles<sup>33</sup>. D'autres développent un discours raciste qui repose sur des déformations visuelles et langagières féroces<sup>34</sup>. Le journal intègre certes le colonisé

30. Illisible, « Marseille, porte de l'Orient », *Le Rire*, 1 avril 1933 : « - Ici, Kif Kif l'Algérie » ; Léon Kern (1883-1953), « Les progrès de la science », *Le Rire*, 9 septembre 1933. Dans les personnages secondaires inactifs, à l'arrière-plan, on relève une infirmière noire. Jo Carbi, « Printemps », *Le Rire*, 22 avril 1938. Dans l'une des deux équipes de football, on note la présence d'un joueur noir.

31. Marcel, « Paul et Virginie au théâtre Sarah-Benhardt », *Le Rire*, 6 janvier 1923 : « Paul. - Tu es un fidèle serviteur, Domingue, et je désire te récompenser pour tes bons et loyaux services... Que désires-tu ? - Le prix Goncourt » ; Henri Gervèse, « Au pays de Batouala », *Le Rire*, 14 juillet 1923 : « Lequel est ton fils ? Celui qui est en blanc ». *Batouala* narre les relations difficiles entre un chef indigène et des administrateurs coloniaux. Elsa Geneste précise sur la réception de l'ouvrage : « Dans ce contexte international d'après-guerre, la crainte de voir se diffuser au sein de l'opinion française un tel récit de la vie coloniale, n'est pas aussi vive que celle de le voir servir de propagande contre l'administration coloniale et l'occupation française de la Rhénanie par les Troupes noires ». Cf Elsa GENESTE, « Autour de Batouala de René Maran : réflexions sur quelques formulations racistes et antiracistes du mot "nègre" », in *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], mis en ligne 15 novembre 2010, consulté le 20 mars 2015. URL : <http://nuevomundo.revues.org/60301> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.60301

32. Anthropophagie : Georges d'Ostoya, « Après la semaine coloniale », *Le Rire*, 30 juin 1928 : « - Je cherche une bonne d'enfants. Savez-vous les soigner ? Les aimez-vous - Moi, si longtemps y en a ai mangés, plus savoir si bon goût » ; Rit (1889-1985), « Point de vue », *Le Rire*, 15 juin 1935 : « Y en a artiste dans la misère li manger morceaux di modèle avant fini li travail » ; Paul Ordner (1901-1969), Sans titre, *Le Rire*, 4 juillet 1936 : « - Des tripes ! C'est tout ce que tu as pu trouver ? - Mais oui... le lundi, les boucheries sont fermées ». Prostitution coloniale : Maurice Leroy, « Le gentleman préfère les blondes », *Le Rire*, 26 mai 1928 : « - Pourquoi ti viens jamais le soir ? - J'ai peur dans le noir » ; Pierre Hérault, « La maison s'est mise au goût du jour », *Le Rire*, 4 juillet 1931, « - Est-ce que je pourrais voir la blanche ? » ; Pierre Van Rompaey, « Petite sauvage », *Le Rire*, 6 janvier 1934 : « - Que voudriez-vous qui vous fasse souvenir l'homme blanc que je suis ? Un chèque en blanc » ; P. Van Rompaey, « Fleur sauvage », *Le Rire*, 18 février 1933 : « - Tu dois être heureuse d'être aimé par un blanc ? Oh ! Vous savez, je ne travaille pas pour la peau ! ».

33. Jules-Pierre Godreuil, « Incompatibilité », *Le Rire*, 16 février 1914 : « Adieu, mon chéri!... Le docteur m'a ordonné la viande blanche ; Dharm, « Conquête noire », *Le Rire*, 23 février 1924 : « Bon dieu ! Souffle pas la lampe, j'te retrouverais plus ! » ; Pierre Hérault, « Noir et deuil », *Le Rire*, 9 avril 1927 : « Comment ! toi, tu as pris un nègre. - Ah oui ! pense donc, il n'y a guère que trois semaines que mon pauvre Émile est mort » ; Jean Mad, « La veuve consciencieuse », *Le Rire*, 6 juillet 1929 : « - Un nouveau chauffeur ? Oui, madame est en grand deuil... » ; Georges Pavis (1886-1951), Sans titre, *Le Rire*, 7 septembre 1929 : « - Comment ! elle, si jolie, a épousé un noir ? - J'ai eu des tuyaux ; il paraît que c'est un mariage blanc ».

34. Marcel Prangey (1899-1954), Sans titre, *Le Rire*, 21 avril 1928 : « Vous avez déjà tout bu ? Moi !... Je n'ai fait que tremper mes lèvres » ; R. Nouail, « Le péril noir », *Le Rire*, 9 octobre 1920 : « La Dame - Aimez-vous les enfants ? La nouvelle bonne - Oui, mais il faut qu'ils soient bien cuits » ; Albert Solon (1897-1973), « Beauté noire », *Le Rire*, 20 octobre 1928 : « - Oui ma petite, quand j'avais votre âge je passais pour la plus jolie fille du quartier » ; Bogislas, « Sur la Côte d'Ivoire ou le naufrage du marchand de ballons rouges », *Le Rire*, 28 juin 1930.

dans l'iconographie métropolitaine, en éliminant au passage la marque du lointain, mais la figure renoue avec l'imagerie de IIIe République.



FIGURE 6.2.1 – Georges d'Ostoya, « Après la semaine coloniale », *Le Rire*, 30 juin 1928 : « - Je cherche une bonne d'enfants. Savez-vous les soigner ? Les aimez-vous - Moi, si longtemps y en a ai mangés, plus savoir si bon goût ».

L'imagerie coloniale du *Rire* se détache complètement de l'iconographie sérieuse de l'Empire de *L'Illustration*. En effet, *Le Rire* abandonne l'hétérogénéité et les spécificités des colonies. Le Noir – et non l'Africain, car les personnages masculins et féminins sont occidentalisés – se présente comme acculturé, dans la mesure où il est travesti ni comme un étranger, car les attaches géographiques et culturelles sont absentes, ni assimilé, dès l'instant où les caricaturistes privilégient l'utilisation du petit-nègre et le caractère sauvage<sup>35</sup>. Proche et distant, le colonisé se situe dans un entre-deux, ni indigène ni allogène. Or, cette situation montre que *Le Rire* ne cherche pas tellement à mettre en images l'Empire, mais bien plus à travailler à partir d'une figure qui possède des caractéristiques et des potentialités internes qui sont liées à des conventions satiriques apparues (ou systématisées) sous la IIIe République.

Dans une moindre mesure, *Le Rire* traite pourtant la vie aux colonies. La pacification du Maroc n'enclenche pas une iconographie guerrière, mais *Le Rire* publie toujours des planches bienveillantes à l'égard des soldats nationaux<sup>36</sup>. La caricature sur la mission civilisatrice perpétue, de manière humoristique, l'opposition entre un monde civilisé et un

35. Pour la Première guerre mondiale, nous avons employé le terme de « français-tirailleur » pour les déformations langagières. Rappelons ici que les dispositions langagières ne sont pas des inventions fictives des caricaturistes et elles répondent d'abord à des besoins logistiques (formation des hommes). Or, le prolongement des altérations linguistiques dans les paroles attribuées, lors de l'Entre-deux-guerres, en dehors d'un cadre militaire, nous amène à employer le terme de « petit-nègre » pour marquer la démarche dévalorisante ou humoristique des caricaturistes.

36. Nob, « Au Maroc », *Le Rire*, 25 juillet 1925 : « - Painlevé - Un instant ! un instant !... La foorme, mon ami..., le fo...o...o...rme ! » ; Nob, « L'occupation anglo-saxonne en France », *Le Rire*, 8 août 1925 :

monde sauvage ; mais il s'agit de relever avant tout les failles et les contradictions de la société française<sup>37</sup>. À certains moments, *Le Rire* aborde l'aliénation aux colonies où les colonisés coexistent difficilement avec la culture française<sup>38</sup> ; là encore, les caricaturistes visent les us et coutumes français. Le fond et la forme versent rarement dans le felleux et les planches restent amusantes pour le lecteur – aux dépens des Africains qui sont bien souvent ridiculisés. L'anthropophage, la polygamie ou encore la violence entretiennent un univers colonial comique et sauvage. Par exemple, dans une (rare) planche présentant une rue en « Extrême-Orient », deux marins ironisent sur des têtes décapitées qui se balancent dans des cages accrochées en pleine rue<sup>39</sup> [Fig : 6.2.2]. Notons également que la femme maghrébine et subsaharienne reste attachée à l'iconographie grivoise<sup>40</sup>. Ainsi, *Le Rire* peut à l'occasion illustrer le monde colonial, malgré une diffusion moindre et des sujets superficiels<sup>41</sup> [Fig : 6.2.3].

---

« - Le pauvre Français - Veinards! Nous, nous n'avons même pas un Abd-el-krim! » ; Nob, « Reprise des hostilités », *Le Rire*, 17 avril 1926, : « - La saison des pluies est terminée pour les Marocains... elle recommence, hélas! pour les Français ».

37. Henri Gervèse, « Ad-mi-nis-tra-tion », *Le Rire*, 3 juillet 1920 : « Il vous faut deux témoins de nationalité française ».

38. Raphaël Soupault (1904-1962) , Sans titre, *Le Rire*, 5 avril 1924 : « Inutile d'insister, m'sieur le pasteur... Votre religion est bien trop ruineuse moi... Me voyez-vous dans l'obligation d'habiller mes quarante femmes ? » ; Anonyme, Sans titre, 27 octobre 1928 : « - Des naturels des Nouvelles-Hébrides ont dévoré des fonctionnaires du fisc. - Quoi t'y penses de l'Assiette de l'impôt, Bamboula ? » ; Anonyme, Sans titre, *Le Rire*, 7 mars 1931 : « Une récente circulaire de M. Antonetti, gouverneur de l'Afrique centrale, interdit aux indigènes de se mutiler d'une façon quelconque, anneaux dans le nez, plateaux, tatouages, etc. - Mais y a pas défendu pour blancs » ; Albert Solon, « La saison à Negreville », *Le Rire*, 28 juillet 1928 : « - Alors, Madame Massa, vous ne partez pas en vacances ? - Si, je vais conduire la petite à la campagne dès que j'aurai reçu mes toilettes ».

39. Henri Gervèse, « Extrême-Orient », *Le Rire*, 29 mars 1919 : « - Cette fois, pas d'erreur : c'est des vraies boîtes de singe ». Cf. R. Nouail, « Cuisine nègre », *Le Rire*, 27 octobre 1923 : « - Je vous ferai d'abord la dame en robe de chambre et, après, vous pourrez manger le veuf à l'huile » ; Raymond Pallier, Sans titre, *Le Rire*, 23 août 1924 : « Pour la première fois, je suis sur d'être aimé pour moi-même » ; Maurice Sauvayre (1889-1970), « On tourne », *Le Rire*, 7 juin 1930 : « - C'est li opérateur qui est venu faire un documentaire avec nous! Li bien content, li être entrain de tourner » ; Rabadi, Sans titre, *Le Rire*, 2 janvier 1937 : « - Comment y en a li partager pour nous deux ? - Moi, y en a faire bon ragoût ».

40. Lucien Métivet, « Le beau voyage - félicitations présidentielles », *Le Rire*, 22 avril 1922 : « - Ventreb-leu! mesdames, comment pourrait-on regretter l'Élysée au Paradis de Mahomet!... » ; Pierre Falké, Sans titre, *Le Rire*, 20 décembre 1924 : « Faut-il qu'ils soient coquins ces Français... Ils parlent maintenant de supprimer le pagne » ; P. Palké, « Amours coloniales », *Le Rire*, 17 juillet 1926 : « - Pourvu qu'elle ne me trouve pas trop tendre » ; Jean-Albert Carlotti, « En Afrique », *Le Rire*, 11 novembre 1936 : « - Le jeune colon - En achetant cette femme, j'aurais bien dû demander le mode d'emploi ».

41. Jean Effel, « L'école des nègres », *Le Rire*, 14 avril 1934 : « - Celui qui m'a remis une copie noire va aller me faire le corrigé de la version au tableau blanc » ; Robert Picq (1904-1992), Sans titre, *Le Rire*, 29 septembre 1934 : « Quand on te demande trois moustiquaires, il ne faut pas les apporter vingt ans après ».



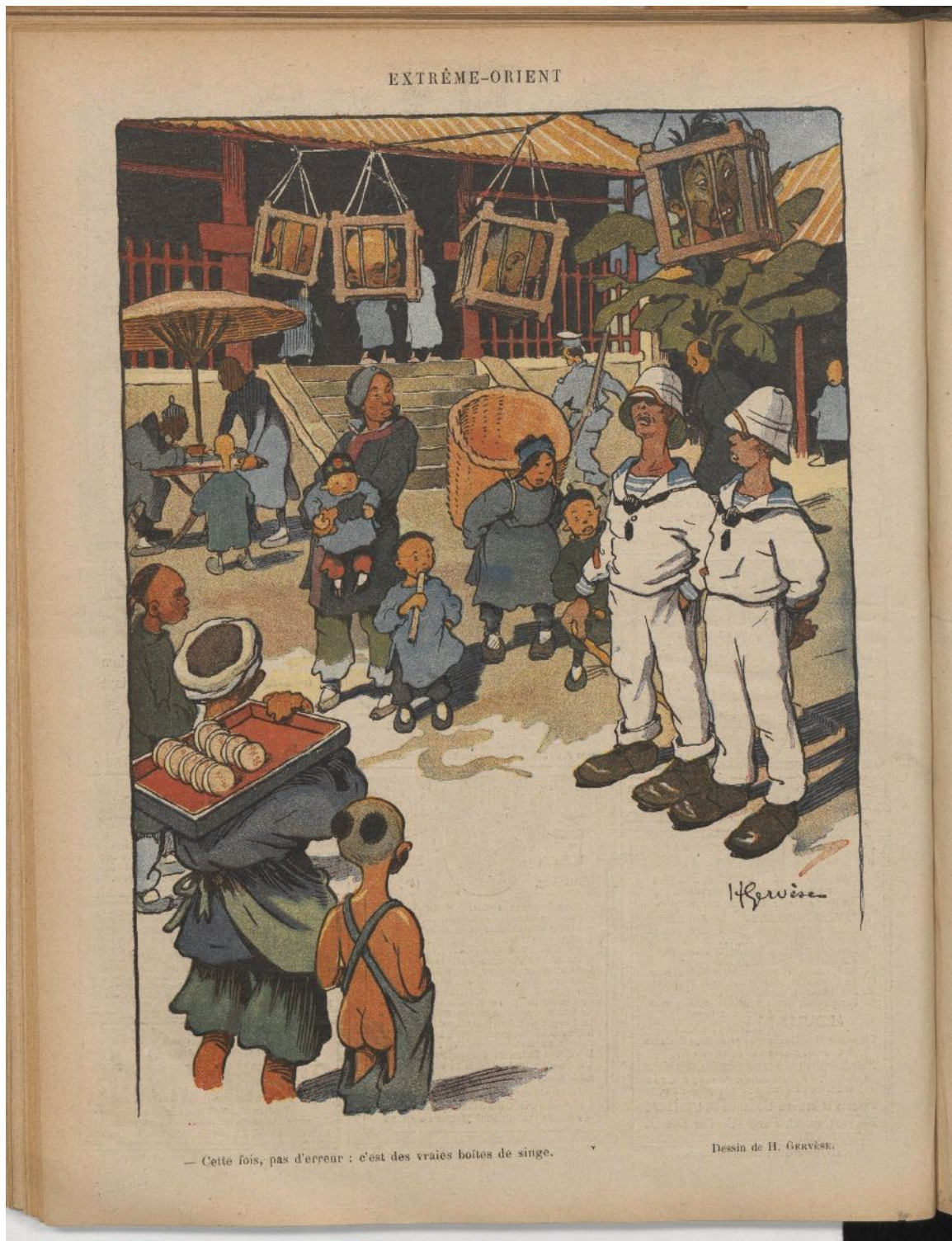


FIGURE 6.2.2 – Henri Gervès, « Extrême-Orient », *Le Rire*, 29 mars 1919 : « - Cette fois, pas d'erreur : c'est des vraies boîtes de singe ».

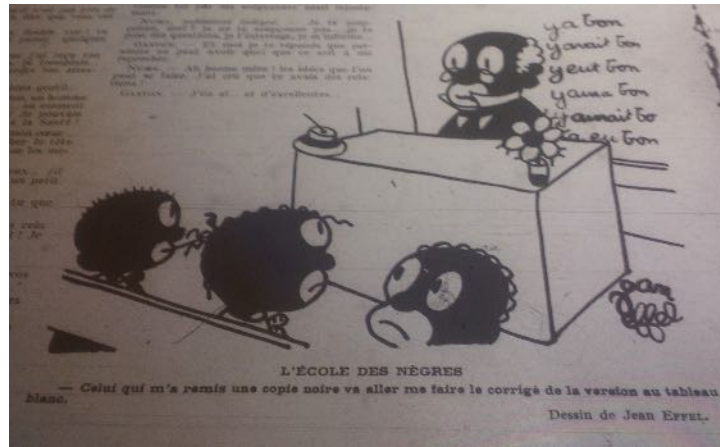


FIGURE 6.2.3 – Jean Effel, « L'école des nègres », *Le Rire*, 14 avril 1934 : « - Celui qui m'a remis une copie noire va aller me faire le corrigé de la version au tableau blanc ».

En métropole ou dans les colonies, le Noir est donc le plus souvent l'objet d'une iconographie de la brimade et du fantasme. Sans dépasser ses clichés, certaines planches du *Rire* abordent toutefois l'actualité réelle et les troubles. *Le Rire* attaque à plusieurs reprises la politique économique coloniale<sup>42</sup>. Le désintérêt des politiciens pour l'Empire interpelle aussi l'illustré<sup>43</sup>. Les mouvements anticoloniaux dans les colonies ne sont pas représentés, mais *Le Rire* moque à plusieurs reprises la position anticoloniale du parti communiste<sup>44</sup>. Dans le contenu et dans la fréquence, les images restent pauvres et rares ; là n'est pas le problème ; mais elles montrent surtout que *Le Rire* maîtrise, toutes proportions gardées, la réalité des colonies lors de l'Entre-deux-guerres. Dans un article non illustré, « Malaise algérien », l'auteur (anonyme) attaque l'aveuglement de Marcel Régner (1867-1958) sur la réalité coloniale algérienne. Les lignes évoquent la progression des mouvements contestataires ainsi que l'action de Ferhat Abbas (1899-1985) et de Mohamed Bendjeloul (1893-1985) pour l'entente franco-musulmane<sup>45</sup>. On le voit, à l'occasion, les images touchent directement la réalité des colonies de l'Entre-deux-guerres, mais, pour des raisons diverses que nous explorerons dans la seconde partie, l'illustré prolonge des signes et des stéréotypes antérieurs.

42. Illisible, « Tracts... et tractations », *Le Rire*, 6 juin 1925 : « Le Rif aux Riffains - ... et, bien entendu, les mines de l'Ouerghé à une société anglaise ! » ; Anonyme, « Expansion potdevinicole », *Le Rire*, 24 janvier 1931 : « - Pour protéger les vins de la Métropole, le gouvernement avait voulu contingenter les vins d'Algérie. - Est-ce qu'ils vont aussi contingenter mon vin... à Paris ? ».

43. Raymond Pallier, « Compétences », *Le Rire*, 13 mars 1926 : « - Monsieur le Ministre des Colonies, s'il vous plaît ? Chut !... Faut pas le déranger, il apprend sa géographie ».

44. Jean Mad, « Propagande communiste », *Le Rire*, 19 février 1927 : « Heureusement que le peuple russe ne sait pas lire » ; Anonyme, « Compte rendu », *Le Rire*, 13 septembre 1930 : « Le gouvernement de Moscou a décidé la création d'une section noire pour propager la doctrine communiste parmi les populations nègres. Les journaux. - Les camarades nègres commencent-ils à s'assimiler Karl Marx ? Ils l'ont dévoré... et notre délégué avec ».

45. L'homme invisible, « Malaise algérien », *Le Rire*, 30 mars 1931.

Quoi qu'il en soit, même lorsqu'il aborde les tensions aux colonies, *Le Rire* ne se départit rarement de ses présupposés. La dénonciation de la « Honte noire » expose l'attitude égocentrique de la revue. Le journal publie fréquemment les dessins allemands et italiens qui attaquent outrageusement les troupes coloniales stationnées en Allemagne. À la différence de *L'Illustration*, qui rend hommage aux tirailleurs et relativise l'importance de la « Honte noire » chez les Allemands, *Le Rire* instrumentalise les représentations pour entretenir un discours germanophobe<sup>46</sup>. Quantitativement, *Le Rire* privilégie davantage les publications extérieures, attaquant donc les tirailleurs, que des gravures originales et protectrices. Les dessins originaux publiés par *Le Rire* travaillent généralement à partir d'un schéma identique qui met en avant l'appétit sexuel des Allemandes pour les tirailleurs : « - Aux braves Sénégalais, calomniés par les Boches, mais trop recherchés par leurs épouses. - Il était venu garder un aigle! Il dut se garder d'une truie »<sup>47</sup>.

À l'approche de la Seconde guerre mondiale, les colonies deviennent un objet inactif de contestations dans l'illustration des relations internationales<sup>48</sup>. En juin 1940, le journal stoppe la publication. Somme toute, l'Entre-deux-guerres ne modifie pas tellement la vision du journal sur les colonies et les colonisés et on assiste surtout à une régression. En effet, *Le Rire* maintient et stabilise les perspectives ouvertes lors de la III<sup>e</sup> République et lors de la Première guerre mondiale. Mais la vision méliorative de la Grande Guerre cède face à un humour colonial qui fonctionne généralement avec des stéréotypes et des situations ridicules. L'illustration de l'exposition coloniale de 1931 confirme notre propos. Le centenaire de la prise d'Algérie suscite un maigre intérêt visuel<sup>49</sup>, ce qui souligne la modeste place du thème colonial dans la hiérarchie du journal, cependant l'exposition coloniale de 1931 engendre une production importante et soutenue qui s'appuie sur les différences culturelles, l'anthropophagie, la sauvagerie ou encore les fantasmes<sup>50</sup>; notons que

---

46. Dans la rubrique « Le Rire à l'étranger » : *Simplicissimus*, « En pays occupé » in *Le Rire*, 22 juillet 1921 : « Maltraités par les Français, les noirs se vengent sur les jeunes filles allemandes (veille chanson sur l'air de "les colonies perdues", N.D.L.R.) ».

47. Del marle (1889-1952), « Le retour de la « marche au Rhin », *Le Rire*, 10 juillet 1920. Cf. Laborde, « La honte noire ou les colonies perdues », *Le Rire*, 18 mars 1922 : « - Si ç'avait été au moins par un nègre allemand ! ».

48. Paul Ordner, « Le problème colonial », *Le Rire*, 25 novembre 1938 : « - Colonies pour le Reich ? Rien à faire... on n'est pas des sauvages... nous!... » ; Lep, « Sous les tropiques », *Le Rire*, 2 décembre 1938 : « C'est peut-être le moment de poser les revendications coloniales ! » ; Teyvar (1912-1986), « Tam-Tam », *Le Rire*, 10 février 1939 : « - [A. Hitler] C'est vous le nègre ? ... Eh bien ! Continuez !... ».

49. Nob, « La fête algérienne », *Le Rire*, 26 avril 1930 : « - La France est noble et généreuse : pour une smallah qu'elle vous a prise, elle vous envoie aujourd'hui des douzaines ». Le dessin de Nob, qui attaque par ailleurs l'invasion de l'Algérie par les parlementaires et les touristes parisiens, est la seule référence du centenaire de la prise de l'Algérie.

50. Albert Solon, « Beauté noire - Des négresses à plateaux sont arrivées à Paris », *Le Rire*, 29 juin 1929 : « - Ah ! Mignonne qu'est-ce que tu dois user comme rouge à lèvres ! » ; Gaston Mas, « L'exposition coloniale », *Le Rire*, 13 juin 1931 : « - Dis, papa, où c'est que ça se voit.. quand c'est qu'ils ont la rougeole » ; Grove, « À l'exposition coloniale », *Le Rire*, 18 juillet 1931 : « - Comment vois-tu la petite blonde ? Avec un peu d'ail et des échalotes » ; F. Fabiano, « Belle d'outre-Mer », *Le Rire*, 22 août 1931 : « - Ti veux, moi zoulie Doudou, ti montrer petite Exposition Coloniale ? ». L'illustré renverse régulièrement ses propres stéréotypes : Grove, Sans titre, *Le Rire*, 25 juillet 1931 : « - Si tu es bien sage, on t'emmènera voir les sauvages à l'Exposition Coloniale de Paris ». La phrase est prononcée par un père d'une famille africaine. Monty, Sans titre, *Le Rire*, 8 août 1931 : « - Taisez-vous, mon ami, vous êtes complètement noir - Et vous complètement Sioux ! ».

le fameux numéro spécial d'Albert Dubout (1905-1976), « L'exposition coloniale », reste dans la caricature de mœurs<sup>51</sup>. La Première guerre mondiale a bien effectué un rapprochement entre le colonisé et le colonisateur, mais, lors de l'Entre-deux-guerres, l'intégration du monde colonial se dégage majoritairement vers un monde fictif comique.

### 6.3 *Le Charivari* passéiste et polémique

Depuis les années 1890, *Le Charivari* capitalise davantage sur sa renommée que sur une production innovante ; la réédition des œuvres de Daumier confirme en quelque sorte la perdition éditoriale de l'illustré. D'un point de vue thématique, *Le Charivari* ne possède ni l'inventivité de *L'Assiette au Beurre* ni le fiel du *Panache*. Formellement, en comparaison avec *Le Rire* ou *Le Pierrot*, l'illustré ne se démarque guère et apparaît sans véritable identité artistique. L'illustration de la guerre, qui présente finalement une vision de salon du conflit, confirme bien l'état d'appauvrissement. À l'évidence, Henriot puis de Bettex installent *Le Charivari* dans un conformisme thématique et formel qui se confirme lors de l'Entre-deux-guerres, car la profusion de portraits du Tout-Paris achève l'identité satirique initiale. La direction stoppe la publication le 30 mai 1926.

Le 19 juin 1926, une nouvelle équipe de rédaction, proche de l'Action française, relance le titre. Collaborateur occasionnel au quotidien *L'Action française* (1908-1944), Sennep (1894-1982) prend le poste de rédacteur en chef. Il rehausse la partie illustrée, en augmentant la quantité éditée, mais la mise en pages reste somme dans le prolongement de la formule précédente. Concernant les sujets, une partie de la production se consacre entièrement aux plaisirs culturels (Isora Duncun, Charlie Chaplin) et sportifs mondains de l'Entre-deux-guerres (tournoi de Wimbledon, coupe Davis). *Le Charivari* publie aussi quelques critiques de films, à l'exemple de *Morocco* (1930) avec Marlène Dietrich et Gary Cooper (numéro du 5 septembre 1931).

*Le Charivari* réédite encore les œuvres de Daumier, mais la reprise du titre réorganise l'illustration politique. Comme l'indique Doizy, *Le Charivari* de 1926 n'est pas directement lié au mouvement d'extrême-droite, mais il met cependant en images les thèses<sup>52</sup>. Sennep, qui quitte toutefois la rédaction après une année, Bib (1888-1966) et particulièrement Soupault (1904-1962) ciblent les socialistes, les communistes ou encore la communauté juive, dans un style agressif et insultant. Les Allemands, les Soviétiques et les États-Unis subissent également la haine de l'équipe de rédaction. À l'étude, *Le Charivari* oscille ainsi entre une production de droite et d'extrême-droite et une iconographie culturelle mondaine.

51. Albert Dubout, « L'exposition coloniale », *Le Rire*, 23 mai 1931. André Dahl (1886-1932) signe les textes. En couverture, un totem géant se déploie tout le long de la diagonale. Dubout légende : « - Quelle sale gueule ! - Tiens, ça me fait penser... qu'est-ce qu'elle avait ta mère à me faire la tête à déjeuner... ». Or, le numéro tourne globalement sur la caricature de mœurs, à l'exemple du couple, devant des « Cannibales authentiques » : « Ah ! bon Dieu ! S'il pouvait la bouffer ». Le monde colonial est réduit à des danseuses du ventre marocaines.

52. Guillaume DOIZY, « Le Charivari (1926-1937, Paris) » in *Ridiculosa*, « Les revues satiriques françaises », n°18, *op. cit.*, pp. 306-308.

Entre 1919 et 1926, *Le Charivari* d'Henriot s'intéresse peu au monde colonial ; on relève moins d'une dizaine de gravures. À l'instar du *Panache*, les gravures coloniales dénoncent avant tout le gouvernement en place. Par exemple, un article non illustré critique sèchement la poursuite de la colonisation au Maroc. Pour ce faire, l'auteur reprend l'argument des pertes humaines nationales : « L'impérialisme n'est pas mort. Poincarré-la-guerre mène toujours la France au tombeau et commande en personne les sucreries de Says. Il lui faut chaque jour, les ossements de nos soldats pour fabriquer son noir animal. Dès l'instant où il a décrété d'envoyer nos frères à la boucherie, la presse pourrie, suralimentée de ses rogatons a commencé de bourrer le crâne au peuple ignare et moutonnier des Français, gagnés sans peine par les coups de cymbales et les grands mots de prestige national »<sup>53</sup>. Même les opérations victorieuses marocaines du maréchal Lyautey sont tournées en ridicules<sup>54</sup>. L'iconographie du *Charivari* n'aborde ni la politique coloniale ni les colonisés et se contente d'afficher une franche hostilité à l'égard du Cartel des Gauches. Avant la transformation, *Le Charivari* publie toutefois un véritable dossier de presse illustré sérieux sur l'exposition coloniale de Marseille de 1922<sup>55</sup>. Propagandiste et patriotique, on peut s'interroger sur la provenance et les motivations d'un tel numéro, étant donné que *Le Charivari* se désintéresse de l'actualité coloniale. Sans des informations complémentaires, nous supposons qu'il s'agit probablement d'un numéro de commande, car le ton prosélyte et colonialiste est sans précédent.

Après la mue idéologique, *Le Charivari* instrumentalise encore le monde colonial contre le gouvernement. Par exemple, les révoltes en Indochine sont mises – uniquement – au crédit de la politique gouvernementale<sup>56</sup>. La campagne du Maroc n'échappe pas à la vindicte de Soupault qui assimile les personnalités politiques à des hyènes<sup>57</sup>. L'antiparlementarisme trouve un second souffle avec les événements dans les colonies. Soupault dessine ainsi un Arabe, portant un fez, pourchassé par des parlementaires qui brandissent des étendards satiriques – selon l'idéologie du journal – comme « Ligue des droits de l'homme », « taxes », « Grand Orient », « promesses », « combines ». La légende appuie la charge antiparlementaire : « Allah! Allah envoie-nous plutôt les sauterelles!!!... »<sup>58</sup>.

---

53. Thoum-Azo [texte et dessins], « Conte Charivarique - Lecommunar va chez Abd-el-krim », *Le Charivari*, 12 juillet 1925 : « La scène représente un amphithéâtre où s'entasse le Tout-Paris communiste. Dans une logique similaire Cf. Illisible, « Notre Pilon », *Le Charivari*, 29 mai 1921 : « La revanche d'Abel ou Abel qu'as-tu fait de tes frères en Algérie? »

54. Jean-Jacques Rousseau (1887-1948), « Un succès! », *Le Charivari*, 13 septembre 1925 : « Doriot. - Grande victoire, vieux frère!... Lyautey est prisonnier!... » ; J.-J. Rousseau, « Chez les mangeurs de Chair Humaine », *Le Charivari*, 11 octobre 1925 : « Doriot. - Et je vous ai réservé un dessert de choix... C'est l'oreille du Maréchal!... ».

55. Anonyme, « Le Charivari à l'exposition coloniale de Marseille », *Le Charivari*, 10 septembre 1922. Chaque région est surmontée du portrait du gouverneur en vignette (ex : M. Martial Merlin, gouverneur général de l'A.O.F - H. Le Palais de l'A.O.F).

56. Sennep, « Craintes vaines », *Le Charivari*, 17 avril 1927 : « Un soulèvement? ... Comme s'il restait quelque chose à soulever en Indochine! ». Sur une double page, un homme commente un article sur le soulèvement en Indochine, tandis qu'à l'arrière-plan, des artéfacts d'aspirations plus ou moins asiatiques décorent la pièce.

57. Raphaël Soupault, « On réalise au Maroc », *Le Charivari*, 22 juin 1929 : « La hyène-Steeg. - Et l'on viendra dire que ma politique ne porte pas ses fruits ».

58. Raphaël Soupault, « Entre deux maux - La re-conquête de l'Algérie par les parlementaires », *Le*

Pour autant, *Le Charivari* ne verse ni dans une logique colonialiste ni anticolonialiste. Le centenaire de la prise de l'Algérie est abordé par deux images, tandis que l'exposition coloniale de 1931 est réduite à une image (amusante) qui caricature l'exposition<sup>59</sup>. *Le Charivari* aborde à deux reprises les colonisés en métropole<sup>60</sup>, mais on ne peut guère dégager un regard spécifique. Au dépouillement, l'équipe éditoriale regarde et charge davantage vers l'Est que vers les colonies. Malgré les opérations de pacification et les révoltes, l'iconographie coloniale reste superficielle et se concentre sur des personnalités politiques nationales de premier ordre. La maigre couverture des manifestations officielles coloniales confirme le délaissement. L'état d'abandon s'explique vraisemblablement par une intégration rapide de l'actualité internationale, avec la montée des totalitarismes. L'Italie mussolinienne, Adolf Hitler (1889-1945) et les croix gammées apparaissent dès 1930 – cette situation n'empêche pas le journal de continuer sur l'antisémitisme. En fin de compte, à côté de la caricature de mœurs, *Le Charivari* développe davantage la décadence de la France, la menace communiste, italienne et allemande. L'Empire ne résonne guère avec les problématiques et les préoccupations de la salle de rédaction.

## 6.4 *Le Canard enchaîné* : rejet et perpétuité

L'inclusion du *Canard enchaîné* dans une analyse sur la presse satirique illustrée peut sans doute interpeler. Jusqu'à présent, *L'Illustration* donne autant une production généraliste sur la colonisation qu'une transcription caricaturale. L'illustré jette donc un pont entre une production illustrée et une imagerie satirique. Or, *L'Illustration* disparaît à la fin de la Seconde guerre mondiale. Pour l'analyse de l'iconographie coloniale du XXe siècle, *Le Canard enchaîné* remplace en quelque sorte *L'Illustration*. Le journal offre à la fois une emprise sur le réel, car, au fil du temps, il se transforme en un redoutable organe d'investigation, et, parallèlement, en employant la satire, la caricature ou encore l'ironie, à la fois dans le texte et l'image, il présente une transcription visuelle satirique du phénomène colonial. Le journal nous servira donc par la suite de référent « sérieux »

*Charivari*, 26 avril 1930. De même Cf. Bib, « Le point de vue nègre », *Le Charivari*, 23 février 1929 : « Li Maginot, grand chef blanc... y en a besef à manger ? » ; Raphaël Soupault, « À la reconquête de l'Algérie », *Le Charivari*, 10 mai 1930 : « Raymond. -... Ah! si j'étais président de la République!!! ».

59. Bogislas, « À l'Exposition coloniale », *Le Charivari*, 9 mai 1931 : « Et ça, ti vois, c'est qu'on appelle une exposition de blancs! ».

60. Alain Saint-Ogan (1895-1974), « Les noirs jouent et gagnent », *Le Charivari*, 1 décembre 1928. Le reportage illustré de trois gravures présente un reportage sur un bal : « [...] L'explorateur parisien reconnaît alors qu'il est en face du bal nègre de la rue Bloumet dont les chroniqueurs commencent à s'émouvoir. [...] Préface excellente à l'exposition coloniale : tout notre Empire est représenté rue Blomet. Mais c'est l'Amérique française qui domine dans toute la palette des sangs mêlés, soutenue par un renfort d'Haïtiens, étudiants en médecine, de Cubains, de Jamaïquains. On y peut y admirer de beaux types d'hommes : de grands athlètes noirs, au visage sévère, aux cheveux ras ; de souples jeunes gens, souriants comme des vendeurs de cravates ; des hommes des montagnes à la mâchoire redoutable. On rencontre des nègres blancs, des nègres gris, des nègres beiges et en même des nègres noirs, à la tête ronde et aussi comble que ces pelotes de velours dans lesquelles les piquent leurs épingles [...] » ; Roger de Valerio (1886-1951), « Les Bicots en province », *Le Charivari*, 7 août 1926 : « - ... Je ne sais pas si vous souvenez, ma mère, mais il y a vingt ans, nous payions 10 sous pour les voir à Buffalo, et votre chien s'appelait Sultan ».

pour interroger les périodiques strictement satiriques vingtiémistes.

À l'origine, *Le Canard enchaîné* s'inscrit, non dans le genre de la presse satirique illustrée, mais dans la tradition du pamphlet et de la presse de commentaire dix-neuviémiste. En effet, le dessin revêt une fonction illustrative et ornementale, là où il occupe une place déterminante dans l'illustré satirique ; on pourrait vendre le *Canard* dépourvu d'images sans changer fondamentalement l'identité du journal – ce qui est impensable pour *Le Charivari* de Philipon, *Le Rire* ou encore *L'Assiette au Beurre*. Maurice Maréchal (1882-1942), Jeanne Maréchal et Henri-Paul Gassier (1883-1951) lancent *Le Canard* le 10 septembre 1915, mais l'entreprise cesse le 4 novembre 1915. En juillet 1916, les associés relancent *Le Canard* et annoncent en première page une « Résurrection » ; la salle de rédaction reproduit à l'identique l'éditorial et certains articles parus lors du premier numéro de 1915. Initialement, *Le Canard* se déploie sur quatre pages, avec un ou deux petits dessins en noir et blanc, insérés aux pages. Il adopte un rythme de diffusion hebdomadaire (mercredi) et affiche un prix abordable de 10 centimes le numéro. Le journal prend pour devise : « Tu auras mes plumes, tu n'auras pas ma peau » et pour slogan publicitaire : « Les imbéciles ne me lisent pas ». Sur le plan idéologique, Maurice Maréchal et Gassier sont issus de la presse socialiste<sup>61</sup>, mais le revirement militariste de la presse de gauche convainc les deux hommes de fonder un nouveau journal, *Le Canard enchaîné*.

Le titre est à la fois un hommage à *L'homme enchaîné* (1913-1953) de Clemenceau et une attaque contre une partie de la presse française, enfoncée dans un militarisme primaire<sup>62</sup>. Au-delà de la ligne politique, *Le Canard* ne propose aucune publicité et s'autofinance par les recettes. De même, le capital est fermé aux actionnaires extérieurs. Par ces moyens, le journal cherche à garder une indépendance financière et éditoriale, dans une période où la presse entretient des relations suspectes avec le monde de l'argent<sup>63</sup>. Toujours en cours de publication, la structure administrative du *Canard* reste un cas unique dans la presse française. À ses débuts, le journal se présente comme un journal d'échos pacifiste et de gauche. Alors que la presse satirique traite ponctuellement le monde colonial, avec une prédilection pour les déformations et le ridicule, les ambitions du *Canard* produisent-elles une autre iconographie ?

La création du *Canard* découle, en partie, d'un malaise à l'égard du « va-t-en guerre » de la presse et de la nation. Lors de la Première guerre mondiale, sans tomber dans l'anti-militarisme, les articles et l'iconographie de la guerre tirent vers un pacifisme. Le journal

---

61. Maurice Maréchal travailla au *Matin* et à la *Guerre sociale*, tandis que Gassier collabora à *L'Humanité*. Les deux hommes se rencontrèrent à *La Guerre sociale*.

62. Laurent MARTIN, *Le « Canard enchaîné » ou Les fortunes de la vertu : histoire d'un journal satirique, 1915-2000*, Paris, Flammarion, 2001, p. 53 : « [...] le journal de Maréchal cherchait à démonter "le joujou du patriotisme" et à contester la vision d'une guerre franche et joyeuse que la presse dans sa quasi-totalité - au moins au début de la guerre - s'était employé à répandre. C'est là le sens profond du choix de ce vocable dépréciatif : le *Canard* avait pour vocation première de combattre ceux qui, s'intitulant "journaux", se comportaient vraiment comme des "canards", déformant la réalité, conditionnant les esprits, "bourrant les crânes" selon une expression apparue au début du siècle mais que la première guerre popularisa ».

63. Marc MARTIN, « Retour sur "l'abominable vénalité de la presse française" », *Le Temps des médias*, 2006/1 n° 6, pp. 22-33

diffère de la production vindicative du *Rire rouge* et, malgré le soutien aux hommes, les tranchées, les combats ou le front sont finalement peu travaillés. De plus, la germanophobie est somme toute relative, notamment face à la haine du *Charivari*. *Le Canard* travaille bien plus une iconographie de l'arrière, sous le mode humoristique. Toutefois, *Le Canard* caricature la censure, les bellicistes ou les embusqués, à l'instar des confrères satiriques.

Au cours de la Première Guerre mondiale, le tirailleur apparaît sur moins d'une dizaine de dessins. « Nos braves sénégalais », avec pour légende : « - Ciel! Pourvu qu'ils ne demandent pas la négresse, tous à la fois », exemplifie le regard du journal sur les troupes coloniales<sup>64</sup>. En représentant trois soldats arrivant dans une maison close, il s'agit bien de représenter les soldats dans leurs occupations oisives, à l'arrière, en privilégiant un humour basé sur les différences physiques et culturelles. Les planches s'inscrivent dans la lignée des productions humoristiques du *Rire* – sans atteindre ou prétendre à l'inventivité plastique. La production extrêmement limitée ne permet cependant pas de dégager des axes visuels caractéristiques ; on relève toutefois la récurrence du français-tirailleurs dans les légendes<sup>65</sup>. *Le Canard* réduit l'appel aux colonies aux soldats Noirs, et, comme au *Rire*, les combats aux colonies<sup>66</sup>, les révoltes, l'appui économique ou les autres régiments de l'armée coloniale ne sont pas représentés.

À la fin de la guerre, le Traité de Versailles (1919) entraîne la question des réparations qui agite la presse satirique lors de l'Entre-deux-guerres. *Le Canard* s'empare longuement du sujet et, contrairement aux périodiques satiriques analysés, les images s'amuse, entre autres, de la réorganisation des possessions coloniales allemandes. *Le Canard* ironise par exemple sur certaines dispositions, comme la restitution du crâne de Makaoua ou l'absorption des colonies allemandes par la France<sup>67</sup>. Les petits dessins caricaturent avant tout le non-respect des engagements allemands à l'égard des réparations matérielles et des compensations financières. La colonie apparaît d'abord dans le jeu des relations internationales. Puis, progressivement, d'un point de vue général, *Le Canard* recentre son attention sur l'iconographie politique nationale et internationale. À l'instar de *L'Illustration*, l'actualité du monde colonial occupe alors une place non négligeable. Toutefois, la couverture visuelle donne une imagerie ambiguë où se mêlent, de manière contradictoire, des perspectives antimilitaristes/anticolonialistes, des images qui travaillent les stéréotypes raciaux dévalorisants et des planches humoristiques dans la lignée du *Rire*.

En premier lieu, *Le Canard* suit assidument les opérations de pacification au Maroc. Les articles se présentent le plus souvent à charge sur la conduite du conflit mais l'iconographie demeure humoristique : « - Vous avez vu... ça à l'air de chauffer au Maroc. - C'est le réveil des Maures »<sup>68</sup>. Certes, les combats sont dénoncés à travers une imagerie du

64. Lucien Laforge (1889-1952), « Nos braves Sénégalais ». *Le Canard enchaîné*, 13 décembre 1916.

65. Illisible, Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 14 mars 1917 : « Li bon *Canard enchaîné*, li journal épétant ! ».

66. Dans la presse illustrée, *Le Journal des Voyages* traite les combats au Cameroun : Anonyme, « La guerre en Afrique - Héros d'Outre-Mer », *Le Journal des Voyages à travers la Guerre*, 4 juillet 1915.

67. Wat, « On est enfin rassuré sur le sort du Togo », *Le Canard enchaîné*, 11 janvier 1922. L'image représente une bête monstrueuse en cage.

68. Illisible, « La question du jour pour Roland Dorgelès », *Le Canard enchaîné*, 25 juillet 1923. Cf.



ridicule, mais l'iconographie antimilitariste ne verse ni dans la violence graphique ni dans la représentation des horreurs de la guerre. Par exemple, avec « La proposition de paix », Pruvost dessine un Marocain apeuré est encerclé par des armes et des militaires français<sup>69</sup> [Fig : 6.4.1]. L'image délaisse le sang et la violence physique, a contrario de *L'Assiette au Beurre*, et développe davantage une rhétorique satirique sur le discours militaire et politique français. D'un point de vue stylistique, *Le Canard* s'inscrit dans l'héritage de Cham : sujet lisible, trait délié, contradiction entre image/texte, verve humoristique. Au passage, dans l'iconographie antimilitariste, les soldats nationaux et indigènes bénéficient également de la protection du journal<sup>70</sup> ; *Le Canard* illustre même le recrutement forcé dans les colonies<sup>71</sup>.

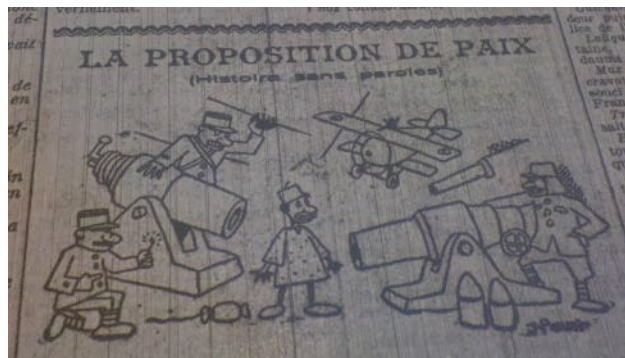


FIGURE 6.4.1 – Jacques Pruvost, « La proposition de paix (histoire sans parole) », *Le Canard enchaîné*, 5 mai 1926.

L'imagerie marque-t-elle alors une position anticoloniale ? Concernant le texte, tout au long de l'Entre-deux-guerres, *Le Canard* place bien souvent au sein des articles, abordant

Illisible, « Quelques documents inédits sur la campagne du Maroc - On s'y tortille et l'on s'y amuse », *Le Canard enchaîné*, 1 août 1923 : « Un groupe de touristes en excursion dans la belle campagne du Maroc » ; Illisible, « Le Maréchal Pétain au Maroc », *Le Canard enchaîné*, 26 août 1925 : « - Ça, c'est gentil d'être venu nous donner un coup de main » ; Illisible, « un As », *Le Canard enchaîné*, 23 septembre 1925 : « Mon capitaine, j'ai blessé un Maure ! » ; Jean Effel, « Au Maroc », *Le Canard enchaîné*, 16 août 1933 : « - Faudrait voir à me passer tous ces supplétifs-là à la tondeuse, pour en faire des réguliers ! ».

69. Jacques Pruvost (1901-1984), « La proposition de paix (histoire sans paroles) », *Le Canard enchaîné*, 5 mai 1926. Pour l'iconographie antimilitariste Cf Pol Fergac (1900-1979), « Au Maroc - Après les Espagnols, les Français », *Le Canard enchaîné*, 13 mai 1925 : « - Captain ! Y'en a plus les mêmes pacificateurs ! » ; Illisible, « La civilisation en Marche », *Le Canard enchaîné*, 13 mai 1925 : « - Il ne reste plus guère à leur apprendre que l'usage des gaz asphyxiants... » ; Illisible, « Conséquence », *Le Canard enchaîné*, 5 mai 1926 : « Si le 7 les Rifains n'ont pas répondu, nous reprendrons notre liberté... - Alors nous y en a foute le camp ? » ; Charles Boirau, « Chez les sauvages », *Le Canard enchaîné*, 21 novembre 1923 : « - Comment, encore en guerre avec la tribu voisine ?... Oui, nous n'étions pas d'accord sur le point de savoir qui avait commencé la précédente ».

70. Anonyme, « M. Painlevé quitte le Maroc », *Le Canard enchaîné*, 17 juin 1925 : « Dis-donc dommage qu'on ne puisse pas profiter de la voiture » ; Pol Fergac, « L'exemple », *Le Canard enchaîné*, 19 août 1925 : « Moi y en a fatigué, Sidi Toubib ! Moi y en a beaucoup vouloir partir Vichy ! ».

71. Illisible, « Les grandes heures africaines Batouala – ou le Grand Caporal », *Le Canard enchaîné*, 21 décembre 1921 : « Lorsque, pendant la guerre, on avait besoin de compléter les effectifs de nos vaillantes troupes noires, on envoyait des commissaires dans les villages : on tendait un cordeau au bout de la rue principale, un second cordeau à l'autre bout, et tous les nègres qui se trouvaient dans l'espace intermédiaire étaient enrôlés comme volontaires ». La gravure présente un Noir, portant un fez, commandant des singes.

la colonisation, une litanie anticoloniale : « peuples à disposer et d'eux-mêmes »<sup>72</sup>. La position anticoloniale du *Canard* est transparente et les images participent également à dénoncer la colonisation ainsi que les effets pervers des relations entre la métropole et les colonies. Le journal insiste d'abord sur le mépris et la méconnaissance des hommes politiques à l'égard des colonies :

Le budget des colonies remporte un gros succès : Comme l'a si bien dit un de nos hommes d'état : "Périssent tous les principes plutôt qu'une seule de nos colonies!". Tous ceux qui ont assisté à la discussion du budget de la "plus grande France" ont compris l'importance de cette parole que M. Diagne a fort opportunément rappelée. Il faut qu'on comprenne : Si, le doute reste permis en ce qui concerne l'existence même des autres terres, dites coloniales (Indochine, Syrie, Zambèze, Madagascar) il n'en est pas de même pour la Guadeloupe et le Sénégal qui existent *effectivement*. À preuve que ces pays élisent des députés que nous pouvons voir tous les jours. [...]. Arrière donc aux ignorants détracteurs de ce qu'on a si bien appelé notre "expansion coloniale"! Si ça n'existait pas, on peut être sûr que le ministre s'en serait aperçu.<sup>73</sup>

De nombreuses images insistent sur le méconnaissance de l'Empire par les hommes politiques<sup>74</sup>. Puis, *Le Canard* pervertit l'idéologie coloniale française. Par exemple, le seul objectif de la mission civilisatrice française demeure la transformation des hommes des colonies en soldat<sup>75</sup>. Les images insistent régulièrement sur l'hypocrisie concernant le statut des colonisés. Par exemple, pour célébrer la victoire d'El Ouafi (1898-1959), lors du marathon des Jeux olympiques d'Amsterdam (1928), *Le Canard* ironise sur les nouveaux « fils de France » : « Le "Marathon" qui a été gagné par notre compatriote El Ouafi, dont le nom, si essentiellement français, a tenu haut et ferme nos couleurs nationales, a été le signal de nouveaux triomphes, pour notre pays. Successivement, Sidi Ngoko Sangha, San-Fu-Niu-Kiu, Malikoloko et Hjtson Nanork, tous quatre champions français, se sont attribués la première palme dans leur spécialité. Les fils de France amoncèlent les

72. Anonyme, « L'empereur d'Annam villégiature à Prades », *Le Canard enchaîné*, 10 aout 1927 : « [...] L'empereur d'Annam avait revêtu son plus brillant costume de cérémonie avec l'anneau dans le nez, que le gouvernement français lui a passé en symbole de la liberté des peuples de disposer d'eux-même ».

73. Illisible, « À la Chambre », *Le Canard enchaîné*, 31 décembre 1924.

74. Henri Guilac (1888-1953), « Le nouveau gouverneur », *Le Canard enchaîné*, 12 aout 1925 : « - Où diable est-elle, cette sacré Indochine » ; H. Guilac, « Une première pour Hanoï... », *Le Canard enchaîné*, 23 mars 1927 : « - Aller et retour, bien entendu ? » ; H. Guilac « Une première pour Hanoï... », *Le Canard enchaîné*, 30 mars 1927 : « - Si au moins quelqu'un me rachetait mon billet... » ; Jacques Pruvost, « Mouvement diplomatique », *Le Canard enchaîné*, 30 septembre 1936 : « - Mais non : le Résident général de Madagascar est en Indochine et le gouverneur du Maroc est préfet de l'A.O.F ».

75. Marix, « À quels signes reconnaît-on la civilisation », *Le Canard enchaîné*, 20 mai 1925 : « Là ! Au moins, comme ça, vous n'avez plus l'air d'un sauvage... ». L'image présente un soldat Noir, mais le texte ironise sur la transformation des hommes en soldat : « [...] comme on le voit, rien n'est plus facile que de civiliser un barbare » ; Henri Monier (1901-1959), « Les signes de la barbarie », *Le Canard enchaîné*, 27 mai 1925 : « Ne pas confondre... le barbare... Avec... le champion de la civilisation ! » ; Illisible, « La bonne raison », *Le Canard enchaîné*, 6 janvier 1926 : « Des soldats ? Des canons ?... On les a envoyés au Maroc et en Syrie pour qu'il n'y ait plus de guerre, tu comprends ? » ; Henri Guilac, « La garde noire », *Le Canard enchaîné*, 14 juillet 1926 : « - On leur aura appris tout de même ce que c'est la civilisation ». Deux hommes âgés discutent devant un bataillon de tirailleurs.

lauriers »<sup>76</sup>. À l'instar de Battling Siki<sup>77</sup>, les images et les articles insistent lourdement sur la nationalité française des athlètes des colonies, mais le ton panégyrique masque mal l'ironie grinçante qui souligne les attitudes contradictoires des autorités et de la société française à l'égard des colonisés que l'on qualifie tantôt de français tantôt de sauvages.

La prise en compte des colonisés débouche sur une iconographie plurielle. Malgré le ton humoristique, les révoltes et les émotions populaires dans les colonies sont traitées : « [...] Un des chefs de la révolte inexistante, le sorcier Korno, l'a reconnu expressément : "Y en a pas bon Congo autonomisse, yena que pou Alsace". Après quoi on l'a, comme de juste, fusillé où il est encore »<sup>78</sup>. De même, la mise en images des expositions dénonce le système colonial pervers ainsi que les relations de subordination entre la mère-patrie et les pays soumis<sup>79</sup>. La question économique n'est pas éludée<sup>80</sup>. La couverture du mouvement communiste maintient également l'intérêt pour la condition des colonisés<sup>81</sup>. Enfin, le petit-nègre est également moqué : « Toi y en ête vini à Paris, pitit nègre... Toi y en être content ? ; - Pardon, monsieur, vous ne pouvez pas parler comme tout le monde ? »<sup>82</sup> [Fig : 6.4.2]. Les positions anticoloniales du *Canard* enclenchent bien une imagerie qui analyse la condition des hommes des colonies et rejoint, sans les qualités esthétiques, les thèses ouvertes par *L'Assiette au Beurre*.

---

76. Henri Guilac, « La victoire de la France est maintenant complète », *Le Canard enchaîné*, 8 août 1928. Cf. Timothée JOBERT, *Champions noirs, racisme blanc. La métropole et les sportifs noirs en contexte colonial (1901-1944)*, Presses universitaires de Grenoble, 2006.

77. Charles Boirau, « Sikisme intégral », *Le Canard enchaîné*, 4 octobre 1922 : « Vous êtes Sénégalais... Tiens, tiens et moi qui vous croyez nègre!... ».

78. Anonyme, « Tout va bien au Congo », *Le Canard enchaîné*, 23 janvier 1929. Accompagné d'une gravure où deux militaires français infligent des sévices à la population. Pour l'iconographie sur les révoltes dans les colonies Cf. Jean Effel, « À l'arc du Triomphe », *Le Canard enchaîné*, 30 août 1933 : « - Oui, mais je voudrais que le résident porte aussi une couronne sur la tombe du dissident inconnu » ; J. Effel, « Troubles en Afrique du Nord », *Le Canard enchaîné*, 27 février 1935 : « Ça n'a pas l'air de marcher dans nos départements d'Europe du Sud... » ; Illisible, « Le voyage en Algérie », *Le Canard enchaîné*, 6 mars 1935 : « - Y en a toujours li danse di ventre, mais c'est di ventre creux... » ; Jacques Pruvost, « Le méchoui du départ - Dernier écho du voyage ministériel en Algérie », *Le Canard enchaîné*, 20 mars 1935 : « - Pauvres de nous ! Il va nous diviser pour Régnier ».

79. Anonyme, « Les grands chefs noirs sont à Paris - On va les acclamer au Jardin d'Acclimatation », *Le Canard enchaîné*, 12 juillet 1922 : « - Paris va faire, à la revue du 14 juillet, un accueil digne d'eux, à ces membres de la grande famille françaises, qui ont sucé les mamelles de la tradition. Après quoi on les remettra dans leurs cages et ils seront expédiés à Marseille. Les petits enfants sont priés de ne pas s'approcher ».

80. Anonyme, « Il y a du pétrole au Maroc ! - Une véritable ruée de patriotes avec tous les bidons disponibles », *Le Canard enchaîné*, 11 avril 1934 ; Henri Monier, « À Marseille », *Le Canard enchaîné*, 24 août 1938 : « - Li dockers y en a pas prendre nous pour di jaunes ? ». L'image fait référence aux revendications sociales des dockers marseillais. Cf. Jennifer Anne BOITTIN, « The Militant Black Men of Marseille and Paris, 1927-1937 », in *Black France/France noire : The History and Politics of Blackness*, Durham, Duke University Press, 2012, pp. 221-246.

81. Charles Boirau, « Depuis le congrès », *Le Canard enchaîné*, 28 septembre 1921 : « - Non mais il mé prends pas pour un nègre, pit-être ? » ; Grum (1902-1989), Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 5 mai 1920 : « Faut s'en méfier. C'est un jaune... ».

82. Henri Monier, « Vieux jeu », *Le Canard enchaîné*, 13 mai 1931.



FIGURE 6.4.2 – Henri Monier, « Vieux jeu », *Le Canard enchaîné*, 13 mai 1931 : « Toi y en être vini à Paris, pitit nègre... Toi y en être content ? ; - Pardon, monsieur, vous ne pouvez pas parler comme tout le monde ? ».

Or, à regarder de près, le journal privilégie essentiellement une illustration franco-française et réduit bien souvent la colonisation à des préoccupations nationales et à des inimitiés personnelles – malgré l’indéniable rejet du phénomène. Les manifestations officielles, comme les voyages présidentiels dans les colonies, réitérent les attaques, en donnant un arrière-plan exotique, contre les autorités au pouvoir<sup>83</sup>. Par exemple, pour aborder la crise économique française, on convoque l’anthropophage<sup>84</sup>. Dans une vision fantasmée, *Le Canard* développe même l’idée de remplacement et de relégation de la nation au profit du monde colonial<sup>85</sup>. Pis, *Le Canard* convoque des signes qui sont peu ou prou identiques à ceux qui circulent dans la presse satirique. À l’instar du *Rire*, on retrouve par exemple une iconographie jouant sur l’homonymie du mot « Noir » : « M. Victor Augagneur prend possession de son gouvernement - À 5h. de l’après-midi, l’affluence était telle, les rues de Brazzaville étaient si “noirs de monde” qu’on n’y voyait positivement plus rien ». Les tropes liés à la sexualité coloniale parsèment également la production du *Canard*<sup>86</sup>. L’iconographie du *Canard* développe tout autant les déformations physiques (lèvres proéminentes, yeux ronds, regard hagard, exagération du sourire) et langagières.

83. Jacques Pruvost, « Millerand débarque à Casablanca et Visite Marrakech », *Le Canard enchaîné*, 5 avril 1922 : « Ah ! nous sommes loin de ces époques où un Louis XIV ne pouvait se déplacer sans un déploiement de fastes inouïs. M. Millerand est parti tout seul, avec ses quatre ministres, les soixante personnes de sa suite, quarante-cinq journalistes, une cinquantaine d’agents chargés de sa surveillance et à peine une vingtaine de domestiques, valets de chambre, cuisiniers, secrétaires particuliers, sans compter les dactylos ». Le texte est rythmé par les demandes de M. Sarraut qui souhaite voir « la plus jolie fille du pays ».

84. Illisible, « La vie est chère », *Le Canard enchaîné*, 27 juillet 1921 : « - Toi pouvé pa savoir comment li viande il a augmenté ».

85. Anonyme, « La France pourra bientôt s’enorgueillir du grand chemin de fer transsaharien », *Le Canard enchaîné*, 29 février 1928 ; Henri Monier, « Ingratitude », *Le Canard enchaîné*, 26 décembre 1928 : « Toi y en a pas souscrire pour li statue di général Mangin ? ».

86. Illisible, « Le gouverneur Général de l’Algérie est désigné – C’est notre ancien ami Rodolphe Bringer », *Le Canard enchaîné*, 22 juin 1921 : « Et M. le gouverneur, soulevant une porte, nous laissa entrevoir, dans la pièce voisine, une bonne douzaine de dames en costume de houris, qui fumaient des cigarettes blondes en mangeant du rahatiokoum. Oui, messieurs, oui, messieurs... J’estime qu’un bon gouverneur

Quantitativement, l'anthropophage domine toute la production coloniale de l'Entre-deux-guerres<sup>87</sup> [Fig : 6.4.3].



FIGURE 6.4.3 – Illisible, « Implacable logique », *Le Canard enchaîné*, 15 juin 1927 : « - Pitié! C'est la Semaine de Bonté! - Justement! Tu n'en seras que meilleur! ».

La position iconographique du journal est terriblement ambiguë. À de nombreuses reprises, le journal réitère une hostilité à l'égard de la colonisation. Peu importent le mode de discours et les formes employées, *Le Canard* affiche un anticolonialisme qui certes prend parfois une apparence superficielle, mais affiche un rejet indéniable. Toutes les composantes du phénomène sont abordées, traitées et invalidées. Cependant, la réduction de la colonisation à la figure du Noir – l'Indochine et le Maghreb sont largement en retrait tandis que l'Océanie n'apparaît jamais –, les récurrences des déformations physiques et langagières ou encore l'emprise du ridicule sur les situations renvoient somme toute à l'imagerie de la presse satirique en vigueur sous l'Entre-deux-guerres. On peut même aller plus loin. L'iconographie n'est pas tellement différente du *Rire*, si on excepte des considérations techniques et esthétiques. Il y a une sorte de dissonance entre la lettre et l'image, car l'anticolonialisme du *Canard* ne débouche finalement pas sur une réévaluation des figures, des situations et des stéréotypes. On ne retrouve certes pas l'agressivité de certaines planches du *Rire*, mais les présupposés sont quasiment identiques.

de l'Algérie doit tenir haut et ferme le... »; Illisible, « Une affaire? », *Le Canard enchaîné*, 14 octobre 1925 : « Dis donc, vieux, elles demandent l'aman! »; Anonyme, « Le sort d'Abd-el-Krim », *Le Canard enchaîné*, 9 juin 1926; Pol Ferjac, « Les fêtes d'Alger », *Le Canard enchaîné*, 7 mai 1930 : « - Ti viens, beau blond? J'ti ferai des fantasia »; Jean Effel, « Le voyage du sultan », *Le Canard enchaîné*, 8 août 1934 : « Une chambre à 73 lits, ou un lit de 73 personnes? ».

87. Illisible, « Implacable logique », *Le Canard enchaîné*, 15 juin 1927 : « - Pitié! C'est la Semaine de Bonté! - Justement! Tu n'en seras que meilleur! »; Wat, « Galanterie », *Le Canard enchaîné*, 12 décembre 1923 : « - Mademoiselle, permettez-moi de vous offrir le bras »; Illisible, « Y en a bon », *Le Canard enchaîné*, 27 août 1924 : « On va se régaler! J'ai attrapé pour déjeuner un homme sandwich »; Pol Ferjac, « Insensibilité », *Le Canard enchaîné*, 12 décembre 1928 : « - Moi pas comprendre, y en a pas possible cuire li blanc! - Pas veine, nous tombés sur fakir! ».

Avec la montée des totalitarismes, *Le Canard* travaille les colonies dans les relations internationales, et, là encore, les images recyclent les mêmes perspectives : « - Moi y'en a rien à faire pou depeni grand aryen blond. Moi y'en a déjà avoir z'aieux gaulois à z'yeuz bleus! »<sup>88</sup>. Dans un article, Georges de la Fouchardière (1874-1946) démonte à la fois les clichés sur les populations noires/coloniales et dénonce en même temps les ravages de l'alcool en métropole :

- C'est ce jour-là que j'ai été au Congrès des Nègres, dans la rue Blanche. - Pourquoi faire ? Parce que j'avais idée de me faire naturaliser. Une idée qui m'était venue chez le bistro. J'avais réfléchi que ça m'irait assez comme couleur, [...]. J'ai commencé par leur parler dans leur langue matricule. [...] : « Moi vouloir devenir nègre pour danser bamboula. Moi faire turbiner rombières. Moi faire bouffer belle-mère par crocodiles du Congo. Moi rigoler quand président tomber. Urgent. réponse payée ». [...] Mais qu'est-ce que j'ai pris quand le président du Congrès s'est levé ! Il m'a passé ça en français. Il a dit : « Messieurs, vous voyez devant vous un spécimen des races blanches abâtardies. Le seul aspect de cet individu abruti par l'alcool et la débauche nous démontre la nécessité de la régénération de l'Espèce humaine par la race noire ». <sup>89</sup>

Malgré la position de l'auteur, la transcription visuelle demeure l'image d'un noir si-miesque.

L'Entre-deux-guerres ouvre une période complexe et difficile sur le plan de la politique intérieure et extérieure. Durcissement des relations internationales, instabilité politique nationale, difficultés économiques ou encore restructuration du champ médiatique tendent et électrisent la période. Du côté de la presse satirique illustrée, la disparition de grands noms, comme *Le Charivari*, confirme le ralentissement du genre, malgré l'arrivée de nouveaux titres qui, par ailleurs, n'enraye pas le reflux. Alors que la presse effectue une mue, la presse satirique reste largement tributaire de pratiques antérieures dans la forme et le fond ; l'exploitation de la photographie est absente.

Dans le domaine de l'iconographie satirique coloniale, les illustrés satiriques restent sur la lancée de la III<sup>e</sup> République et de la Première guerre mondiale. Les illustrés mettent en images les colonies et les colonisés, mais la production reste décousue et fragmentaire. Alors que la presse illustrée s'oriente vers une illustration de l'Empire, portée par le développement du tourisme et la mise en valeur du domaine colonial, la presse satirique intègre davantage le colonisé, non en tant sujet de l'Empire, mais comme une nouvelle composante de la société française. Le colonisé se présente alors essentiellement sous les traits de l'homme Noir – le qualificatif « Africain » ne recouvre pas l'ensemble des situations. Excepté les révoltes et les événements militaires, l'Empire n'apparaît pas. On ne relève

88. Pol Ferjac, « Le problème colonial », *Le Canard enchaîné*, 26 octobre 1938 ; Jean Effel, « La Défense de l'Empire », *Le Canard enchaîné*, 8 mars 1939 : « Tiens?... Li ministre, y en a porter li sac dessous li manteau » ; Henri Monier, Sans titre, 17 mai 1939 : « Toi, y en as mobilisé pour li guerre blanche... ».

89. Illisible, « Mœurs et coutumes des Nègres », *Le Canard enchaîné*, 14 septembre 1921.

aucune référence aux possessions océaniques. Au sein des titres, les figures du tirailleur, de la prostituée, de la nourrice, de l'exposé, du vendeur de tapis (ou de cacahouètes) et de l'anthropophage forment les personnages principaux de la satire coloniale de l'Entre-deux-guerres. Le plus souvent ridicules et amusants – dans la perspective du journal –, les personnages subissent déformations physiques et langagières, malgré des motivations distinctes (anticoloniale, coloniale, démocratique, humoristique, distraction, racisme, etc.). D'un point de vue formel et thématique, la presse satirique perpétue la vision du Noir, comme un être sauvage, subalterne et distrayant. La réalité sclérosée de la vie aux colonies, les tumultes issus de la Première guerre mondiale et même les révoltes, notamment en Indochine, sont balayés au profit d'une iconographie somme toute divertissante. Cela va de soi, les objectifs et les motivations de la presse satirique ne sont pas ceux de la presse d'information et il ne s'agit pas de pointer naïvement les manques, avec un point de vue omniscient. Toutefois, la presse satirique reste à l'écart de l'évolution du monde qui entraîne alors les colonies. Pis, la production satirique enferme les colonies dans une imagerie anachronique qui s'incarne dans la prééminence de la figure de l'anthropophage.

## **Chapitre 7**

# **La dissolution de l'Empire satirique**



Après l'annexion de la Tchécoslovaquie (1939) ainsi que d'autres provocations territoriales du régime nazi, la Grande-Bretagne et la France saisissent l'imminence d'une guerre. Les autorités françaises tentent alors de mobiliser l'opinion publique et mettent en place des mesures pour contrer la propagande nazie : le 20 mars 1939, un décret-loi contrôle les importations étrangères ; le 21 avril 1939, le décret-loi Marchandeu sanctionne la propagande antisémite – aboli le 27 août 1940. Au cours de l'année 1939, le contrôle de la presse s'accroît. Le 24 août 1939, les autorités rétablissent la saisie administrative qui anéantit au passage la presse communiste. Le 3 septembre, la censure est rétablie. La « drôle de guerre » avorte cependant toute tentative de contrôle de la presse :

La guerre immobile a donc conduit les Français à s'auto-intoxiquer. Le mécontentement dû à un hiver long et rude, les déchirements de chacun entre une guerre à laquelle il faut bien consentir, l'anglophobie - « les Anglais feront la guerre jusqu'au dernier Français », martèle la propagande Allemande -, la xénophobie, le sentiment d'infériorité et/ou de peur envers les Allemands ont provoqué toutes ces affabulations, dramatisées à plaisir dans les conversations. Une telle espionite est bien la preuve que les Français se méfient les uns des autres, ne s'aiment plus. L'ennemi n'est plus aux frontières, il est partout, il sait tout. L'ennemi, ce n'est pas l'Allemand, c'est en fait le Français. On comprend mieux, dans de telles conditions, la grande panique et l'exode de mai-juin 1940.<sup>1</sup>

L'armistice de 1940 maintient la ligne répressive à l'égard de la presse tandis que la symbolique du Régime de Vichy se dissémine progressivement dans la société française<sup>2</sup>. Par exemple, en représentant Pétain (1856-1951) en travailleur agricole, *L'Illustration* incarne la devise vichyste « Travail, Famille, Patrie »<sup>3</sup>. Grâce à la centralisation de la presse française, l'administration vichyste et la *propaganda-Abteilung* contrôlent rapidement et aisément la presse dans la zone occupée puis, dans le déroulement de la guerre, dans la zone libre. En outre, la prise de contrôle est facilitée par le démantèlement des entreprises. En province, on comptabilise une baisse de 60 % tandis qu'à Paris, l'effondrement atteint les 80 %. Sabordage, interdiction ou impossibilité économique et matérielle mettent à l'arrêt la presse française.

Administratif, économique, autocensure, les moyens de contrôle uniformisent rapidement la production des médias, malgré le redémarrage d'une partie de la presse ; à côté d'une presse de droite et d'extrême-droite (*Le Matin*, *Candide*), des feuilles socialistes ou pacifistes publient de nouveau. Du point de vue iconographique, les images portent le renouveau de la France, à partir de thèmes vichystes, sous le patronage de Pétain et du régime nazi ; en négatif, la démocratie, l'héritage de 1789, le capitalisme libéral, les républicains, les Juifs, les gaullistes, les communistes, les Britanniques ou encore les

---

1. Gilles FEYEL, *La presse en France des origines à 1944 : histoire politique et matérielle*, op. cit., p. 172.

2. Philippe DELANGLE, Michel WLASSIKOFF, *Signes de la collaboration et de la Résistance*, Paris, Autrement, 2002.

3. Jules Simont, « Au travail », *L'Illustration*, 6 juillet 1940.

Franc-maçons apparaissent comme les ennemis. Certes, une presse clandestine, notamment autour de de Gaulle (1890-1970) et de Moulin (1899-1943), parvient à se maintenir, mais les difficultés matérielles, la désinformation et le contrôle des axes de communication nuisent grandement à la diffusion.

## 7.1 La presse satirique collaborationniste

Du côté de la presse satirique, la situation est quelque peu différente. Le régime Vichyste et les autorités nazies instrumentalisent les périodiques satiriques<sup>4</sup>. Des titres disparaissent bien avant le conflit ; *Le progrès civique* (1932), *Le Carnet de la semaine* (1934), *Le Témoin* (1935) ; tandis que d'autres se sabordent, à l'exemple de *Aux écoutes* ou *Marianne* (1940). Mais les illustrés satiriques conservateurs et réactionnaires, proche de la mouvance d'extrême-droite, trouvent dans la Seconde guerre mondiale un formidable écho et une justification à leurs propos et à leurs thèses. Dans le prolongement de l'Entre-deux-guerres le *Gringoire*, *Je suis partout*, *Au pilori* ou encore *L'Espoir français* redoublent les attaques contre les communistes, les Juifs, le Front populaire ou encore les parlementaires<sup>5</sup>. Certains titres tombent sous le contrôle allemand ; le pouvoir central par exemple relance *L'Assiette au Beurre*<sup>6</sup> ; d'autres adhèrent et collaborent pleinement avec le régime nazi, à l'exemple du *Gringoire* ou *Le Candide*<sup>7</sup>.

*L'Illustration* épouse rapidement les thèses vichystes et intègre les colonies dans sa mise en images collaborationniste. L'iconographie de l'Empire se divise en deux catégories ; d'une part, l'illustré aborde les colonies dans la couverture des événements militaires<sup>8</sup> ; d'autre part, dans la reconstruction de la France, les territoires occupés apparaissent comme des parties prenantes dans la renaissance de la société française<sup>9</sup>. L'activité sa-

4. Christian DELPORTE, *Les crayons de la propagande*, Paris, France, CNRS, 1993.

5. Précisons que les titres cités ne sont pas des titres satiriques, mais chacun ménage une large place aux dessins satiriques, dans la couverture de l'actualité.

6. Élisabeth DIXMIER, Michel DIXMIER, « *L'Assiette au beurre* » : revue satirique illustrée, 1901-1912, op. cit., p. 38 : « Entre 1940 et 1944, un curieux numéro supplémentaire devait être imprimé, sans doute à l'instigation des services de propagande allemande ou collaborateur. Cette *Assiette au Beurre* - édition spéciale est un pot-pourri de 48 dessins de *L'Assiette au Beurre* 1901-1912 considérés comme pouvant alimenter les campagnes contre les Anglais, les Américains, les Juifs. La première page est celle du numéro 119 (1903) "Vive l'Angleterre". Les "créateurs" de ce numéro spécial en profitèrent pour "améliorer" certaines légendes. Par exemple : aux légendes anticapitalistes de dessins de Kupka (*L'Argent*, 1902) furent systématiquement rajoutés les mots juif, juive... »

7. Claude BELLANGER, Jacques GODECHOT, Pierre GUIRAL, *Histoire générale de la presse française, Tome IV, De 1940 à 1958*, Paris, Presses universitaires de France, 1976, p. 76 : « *Gringoire* qui avait été le journal de chevet d'une partie de la bourgeoisie française depuis le 6 février 1934, continuera de paraître jusqu'au 25 mai 1944 sous la direction de H. Carbuccia. [...]. Toujours très prisé de sa clientèle qui aimait voir pourfendre les Anglais, les Soviétiques et les Juifs, *Gringoire*, tire à 300 000, venant en tête des hebdomadaires de zone sud. Son rival, *Candide*, le suivait de loin (185 000 exemplaires) ».

8. Anonyme, « les tirailleurs marocains du front pendant les heures de cantonnement », *L'Illustration*, 16 mars 1940 ; Anonyme, « La fin du statut international de Tanger », *L'Illustration*, 7 septembre 1940 ; Anonyme, « Après le bombardement de Dakar », *L'Illustration*, 26 octobre 1940 ; Anonyme, « Le conflit franco-thaïlandais », *L'Illustration*, 25 janvier 1941.

9. Anonyme, « L'effort de production de l'Empire », *L'Illustration*, 2 mai 1942 ; Anonyme, « L'Algérie et le ravitaillement français », *L'Illustration*, 12 décembre 1942 ; Anonyme, « Notre chère Afrique », *L'Illustration*, 2-9 janvier 1943.

tirique de *L'Illustration*, interrompue à partir du 16 septembre 1939, ne participe pas à l'iconographie collaborationniste.

Du côté du *Rire*, la publication stoppe en juin 1940. Malgré la guerre, la dernière image liée à la colonisation reste dans la veine de l'Entre-deux-guerres et joue encore sur le décalage culturel. Un tirailleur, sous les eaux, lit une lettre d'une « Marraines d'Afrique » : « - J'y ti brode une zoli moustiquaire »<sup>10</sup> [Fig : 7.1.1]. Concernant l'iconographie satirique coloniale, la Seconde guerre mondiale casse totalement la production.



FIGURE 7.1.1 – Reis, « Les marraines d'Afrique », *Le Rire*, 15 mars 1940 : « - J'y ti brode une zoli moustiquaire » .

Concernant les titres satiriques en vigueur lors du conflit, l'illustration des colonies reste faible. Quelques mois avant le déclenchement de la guerre, le *Gringoire* dénonce le militarisme de l'Allemagne et la menace hitlérienne. Replié à Vichy, le journal délaisse la verve anti-germanique et amplifie les attaques contre la franc-maçonnerie, la Grande-Bretagne et les États-Unis qui rejoignent les cibles habituelles du journal, qui sont identiques à celles de la presse réactionnaire (parlementaires, républicains, communistes, Juifs). Malgré la production propagandiste, la colonisation demeure absente. Le journal publie toutefois une rubrique « Les grandes journées coloniales » où, à l'instar du *Panache*, les auteurs (Roland Dorgelès, Joseph Peyré) remémorent les actes militaires glorieux de la France coloniale<sup>11</sup>. Au cours de la période, on révèle trois planches satiriques : deux traitent de la défense de l'Empire devant la Grande-Bretagne et de Charles de Gaulle<sup>12</sup> (1890-1970) [Fig : 7.1.2] tandis que la troisième planche s'amuse des restrictions de la vie courante, à partir de la figure de l'anthropophage : « L'Employé. - Qu'est-ce que c'est ça ? Le Nègre. - Li miens pa'ents anth'opophage souf'ent rest'ictions. Alo's, moi leur expédié' pitit colis ag'icole »<sup>13</sup>.

10. Reis, « Les marraines d'Afrique », *Le Rire*, 15 mars 1940.

11. Anonyme, « La prise d'Alger 1830 - Récit historique inédit de Robert Burnand », *Gringoire*, 9 janvier 1941 : « La bataille de Staouéli » ; Illisible, « Bataillons noirs - récit romancé inédit de Josphe Peyré, Prix Goncourt 1935 », *Gringoire*, 31 octobre 1941 : « Je vous les donne jeunes afin que vous puissiez les élever à votre manière... ».

12. Anonyme, « Majunga », *Gringoire*, 18 septembre 1942 : « - On ne peut pas tous les jours débarquer à Dieppe! ».

13. Anonyme, Sans titre, *Gringoire*, 5 juin 1942.



FIGURE 7.1.2 – Anonyme, « Majunga », *Gringoire*, 18 septembre 1942 : « - On ne peut pas tous les jours débarquer à Dieppe ! ».

Nous ne développerons pas plus l'iconographie satirique coloniale sous la guerre. L'origine des images pose de nombreux problèmes et requiert davantage d'attention que nous pouvons donner ici. Le contrôle de la presse est extrêmement dense. À Paris, il y a bien souvent une double lecture des titres par les autorités françaises et nazies. De plus, les cérémonies officielles et mondaines exercent un contrôle passif, car les autorités distillent de manière officieuse les orientations et les thèmes à éviter ou à souligner. On assiste à des situations contradictoires ou problématiques. L'antisémitisme, l'anticommunisme et l'antiparlementarisme s'accroissent lors de la Seconde guerre mondiale, mais, somme toute, ils sont déjà relativement présents dans certains périodiques. Soupault, d'opposant à l'Allemagne lors de l'Entre-deux-guerres, devient, lors de l'occupation, un crayon de la propagande. Or, la difficulté d'identifier l'origine des images demande une prudence à l'égard de la production satirique.

### 7.1.1 « Mais alors pourquoi les Français ont-ils tant de colonies ? »<sup>14</sup>

Contrairement à la Première guerre mondiale, concernant l'appel aux colonies, le gouvernement joue la prudence. Les conflits autonomistes plus ou moins marqués dans certaines régions empêchent les campagnes de recrutement ; c'est particulièrement le cas en Indochine. Dans les territoires occupés, la « drôle de guerre » et la propagande allemande

14. Propos attribué à Joseph Goebbels (1897-1945) in Charles-Robert AGERON, Catherine COQUERY-VIDROVITCH, *Histoire de la France coloniale - III. Le déclin (de 1931 à nos jours)*, Paris, Armand Colin, Agora Pocket, 1996, p. 145.

renforcent un climat de défiance envers l'ordre colonial. Les défaites successives puis l'armistice du colonisateur déstabilisent encore les autorités. Lorsque l'Indochine passe sous l'autorité militaire et diplomatique japonaise, en août 1940, et malgré le maintien de la souveraineté française, les nationalistes indochinois s'attaquent aux militaires et aux intérêts français. À Madagascar, au Maghreb ou dans certaines régions africaines, l'arrivée des Allemands entretient le nationalisme ainsi que des perspectives de libération du joug des colonisateurs. Or, pour peser d'un point de vue diplomatique, le gouvernement de Vichy tente de garder la main sur les colonies et met en place une politique pro-coloniale à destination de la métropole : « "L'orgueil de la France, proclamait Pétain le 7 avril 1941, c'est la cohésion de son Empire" »<sup>15</sup>. Parallèlement, la politique propagandiste vichyssoise coloniale vise également les colonisés : « L'une des nouveautés de la propagande vichyssoise fut de s'adresser aux colonisés, notamment aux quelques 30 000 travailleurs ou tirailleurs libérés demeurés bloqués sur le sol de France. À leur attention, un Radio-Journal parlé de l'Empire était diffusé en langue annanite et malgache sur les antennes de Radio-Marseille. Le but était transparent : "Nous autres Indochinois et Malgaches devons rester sourds à tout appel gaulliste" »<sup>16</sup>. Mais les autorités sous-estiment l'avancée des idées indépendantistes qui au cours du conflit se sédimentent inéluctablement.

Les batailles militaires remettent au premier plan les territoires colonisés, notamment en Afrique où les troupes anglo-américaines regagnent des bases décisives dans la conduite de la guerre ; de Gaulle établit la capitale officielle de la France libre à Brazzaville en novembre 1941 tandis que le débarquement anglo-américain en Afrique du Nord (opération Torch) marque un tournant stratégique dans la victoire finale des alliées. Hormis l'Indochine, sous domination japonaise, l'Empire entre bon gré mal gré dans l'effort de guerre. Les territoires soutiennent financièrement les opérations, fournissent des hommes et des matières premières issues du travail forcé<sup>17</sup>. Or, malgré les promesses d'une réorganisation des colonies lors de la conférence de Brazzaville<sup>18</sup>, le nationalisme et les idées indépen-

---

15. *Ibid.*, p. 155 : « "L'orgueil de la France, proclamait Pétain le 7 avril 1941, c'est la cohésion de son Empire". [...] Suivit une manifestation exceptionnelle du 15 au 21 juillet : la Semaine de la France d'Outre-mer. Le 16 août de nouveaux programmes d'enseignement de l'histoire insistaient sur la nécessité de donner "une connaissance suffisamment précise de nos possessions impériales, de leur importance, de leur valeur économique [...]. On insistera sur le respect dont notre compréhension humaine entoure les institutions, les croyances et l'âme même des indigènes et l'on montrera les conséquences qui en résultent pour la fidélité de la métropole des peuples de son Empire". En inaugurant la Semaine de la France d'outre-mer, le Maréchal célébrait tout à la fois l'unité impériale et les coloniaux français ».

16. *Ibid.*, p. 159. Cf. Pascal BLANCHARD, Ruth GINIO, « Révolution impériale : le mythe colonial de Vichy » in *Culture impériale, 1931-1961*, Autrement, 2004, p. 123-144.

17. Charles-Robert AGERON, Catherine COQUERY-VIDROVITCH, *Histoire de la France coloniale - III. Le déclin (de 1931 à nos jours)*, op. cit., p. 191 ; Babacar FALL, Boubacar BARRY, *Le travail forcé en Afrique-Occidentale française : 1900-1946*, Paris, France, Karthala, 1993.

18. *Ibid.*, pp. 197-198 : « L'ordonnance du 7 mars 1945 accorda finalement à 65 000 Algériens le droit de voter au collège unique avec les Français. Les autres Algériens recevraient tous l'accès aux collèges électoraux musulmans chargés d'élire les assemblées locales. [...] L'égalité était en marche, mais il était déjà trop tard : le Manifeste du peuple algérien rédigé par Fehrat Abbas l'avait proclamé le 10 février 1943 : "Le refus systématique ou déguisé de donner accès dans la cité française aux Algériens musulmans a découragé tous les partisans de la politique d'assimilation [...]. Désormais, un Musulman algérien ne demandera pas autre chose que d'être un Algérien musulman". Face à l'Indochine captive, le Comité français de la Libération ne pouvait seulement manifester ses intentions. La déclaration, rendue publique

dantistes se radicalisent irrémédiablement : « Voyez-vous, l'ère des dominations coloniales est close, et les temps sont révolus où l'on tenait certaines races pour incompetentes et certaines populations pour éternellement mineures »<sup>19</sup>.

La Seconde guerre mondiale catalyse alors les revendications démocratiques et amplifie les phénomènes indépendantistes, libertaires, nationalistes ou encore autonomistes. À la libération, les autorités, relativement conscientes de la situation, s'interrogent sur le devenir de l'Empire. Deux pistes se dégagent : 1) refondation de l'Empire sur des bases égalitaires (la Communauté) 2) liquidation des territoires colonisés – excepté l'Algérie. Dans l'opinion publique, avec la découverte de l'apport des colonies lors de la Seconde guerre mondiale, la presse ainsi que d'autres sources, comme les manuels scolaires<sup>20</sup>, glorifient l'Empire qui représente une terre d'avenir, de promesses et un gage de prospérité pour les hommes et la nation. Peu importent les raisons de l'engouement (nostalgie, espoir, renouveau, déclin), qui rappellent par ailleurs la conjoncture de l'Entre-deux-guerres, cette situation antinomique, entre la réalité et la perception des colonies, fait dire aux mieux informés : « Les Français de toutes conditions ne se soient jamais tant sentis la tripe colonialiste que depuis que l'Empire s'en va en lambeaux »<sup>21</sup>. La guerre d'Indochine (1946) amorce un retour à la réalité.

Les Indépendances et le processus de décolonisation marquent la dernière étape de l'histoire coloniale et de nos dépouillements des illustrés satiriques. Lors de l'Entre-deux-guerres, la presse satirique n'a jamais véritablement pris, visuellement, la mesure des failles de l'Empire ; l'impact de la révolution Kémaliste (1923-1938) n'a par exemple jamais été mis en parallèle avec le développement de certains mouvements indépendantistes, comme celui des Jeunes Tunisiens. La presse satirique a-t-elle perçu la chute de la France coloniale ? Comment les caricaturistes retranscrivent-ils la libération des territoires colonisés ? Assiste-t-on à une refondation de l'iconographie associée directement et indirectement au monde colonial ? Rappelons ici que la presse satirique n'est pas une presse d'information et qu'il ne s'agit aucunement de mettre à jour (naïvement) la concordance de l'iconographie satirique avec la réalité historique. Non. Notre question porte sur les solutions graphiques adoptées par la presse satirique pour aborder, ici, la chute de l'Empire et les révolutions

---

le 8 décembre 1943, se voulait libérale : "À ces peuples [d'Indochine] qui ont su affirmer ainsi leur sentiment national et le sens de leur responsabilité politique, la France entend donner au sein de la communauté française un statut politique nouveau où dans le cadre de l'organisation fédérale les libertés des divers pays de l'Union seront entendues et consacrées, où le caractère libéral des institutions sera, sans perdre la marque originale de la civilisation et des traditions indochinoises, accentué, où les Indochinois auront enfin accès à tous les emplois et fonctions publics de l'Empire. [...] Ce message lancé comme une promesse d'Avenir ne suscita toutefois aucun écho auprès des patriotes vietnamiens et Khmers ».

19. Charles-Robert AGERON, Catherine COQUERY-VIDROVITCH, *Histoire de la France coloniale - III. Le déclin (de 1931 à nos jours)*, op. cit., p. 191.

20. Manuela SEMIDEI, « De l'Empire à la décolonisation à travers les manuels scolaires français », in *Revue française de science politique*, 16e année, n°1, 1966. p. 79 : « Ainsi, jusqu'à l'accession des États d'Afrique noire à l'indépendance et à l'échec de la Communauté (sous sa forme initiale), et même jusqu'à la signature des accords d'Évian, les manuels scolaires français continuent au fond sous des formes diverses à exposer les grands thèmes de l'idéologie coloniale : utilité, nécessité, caractère bienfaisant de la colonisation pour la métropole comme pour ses colonies ».

21. Charles-Robert AGERON, Catherine COQUERY-VIDROVITCH, *Histoire de la France coloniale - III. Le déclin (de 1931 à nos jours)*, p. 209.

indépendantistes.

## 7.2 1945-1960 : La « sale guerre » et le drame algérien

La libération relance l'activité médiatique, mais les autorités opèrent avant tout une épuration des titres collaborationnistes. Le 30 septembre 1944, une ordonnance : « confirme l'interdiction de paraître pour tous les journaux et périodiques qui ont été créés après le 25 juin 1940 ou qui, à cette date, ont poursuivi leur publication plus de quinze jours après l'armistice en zone nord, et plus de quinze jours après le 11 novembre 1942 en zone sud. Et elle prévoit la mise sous séquestre des biens et éléments actifs en cause »<sup>22</sup>. À l'instar de la presse allemande, le pouvoir exécutif élimine les preuves de la collaboration et les traces de l'occupation nazie. C'est le temps des procès et *L'Illustration* n'y survit pas. Après l'épuration, les autorités mettent en place une politique ambitieuse pour relancer l'activité journalistique. La renaissance de la presse française se caractérise par le développement des aides publiques, afin de favoriser la diversité médiatique<sup>23</sup>. Dans ce contexte de destruction et de reconstruction, la situation des périodiques satiriques est désastreuse. Les procès mettent en fuite ou condamnent les collaborationnistes<sup>24</sup>. Certes, *Le Rire* relance la publication en janvier 1946, mais il subit d'importantes modifications, comme nous le verrons par la suite. Un des rares titres satiriques clandestins sous l'occupation, *Action* (1944-1952) reprend officiellement la publication à la libération, mais, comme le précise Guillaume Doizy, il s'apparente davantage à un journal de parti, où l'idéologie communiste pourchasse le gaullisme et l'américanisme<sup>25</sup>. Ainsi, l'activité des périodiques satiriques est clairsemée, marginale et quasiment à l'arrêt. La situation perdure jusqu'aux années 1960 où l'apparition de nouvelles feuilles relance le genre.

### 7.2.1 La guerre d'Indochine, la « sale guerre »

Dans le marasme des années 1945-1960, *Le Canard*, après avoir cessé pendant la guerre, reprend la publication. À la libération, il lance une iconographie vindicative contre l'ensemble du monde collaborationniste (presse, personnalités politiques et militaires); de même, les profiteurs de la reconstruction sont assidument caricaturés. Dans une ligne po-

---

22. Claude BELLANGER, Jacques GODECHOT, Pierre GUIRAL, *Histoire générale de la presse française, Tome IV, De 1940 à 1958, op. cit.*, p. 296.

23. *Ibid.*, p. 401 : « Une tradition s'est ainsi formée, au nom de la démocratie et afin de permettre au plus grand nombre de lecteurs possible de lire au prix le plus bas possible le journal de leurs choix, tradition qui tend à assurer à la presse une aide de l'État sous forme de tarifs préférentiels ou des avantages particuliers ».

24. L'équipe éditoriale de *Je suis partout* parvient à se soustraire à la justice, mais Raphaël Soupault écope de quinze années de travaux forcés, en janvier 1947. Pour raisons de santé, il ressort en novembre 1950. En prison, Soupault (sous le pseudonyme Rio) publia un recueil *Fresnes, reportage d'un témoin*. Cf. Jean-Claude VIMONT, « Images ambiguës d'un navire immobile : la prison de Fresnes des épures », *Sociétés & Représentations*, 2/ 2004, n° 18, pp. 217-231.

25. Guillaume DOIZY, « *Action* (1944-1952) » in *Ridiculous*, « Les revues satiriques françaises », *op. cit.*, pp. 331-333.

litique de gauche<sup>26</sup>, les ennemis identifiés sont également la censure et le courant politique la Démocratie chrétienne. Dans une vision idéaliste, les images travaillent la reconstruction de la France vidée des vieilles pratiques médiatiques, politiques, financières. Par ailleurs, la libération renforce et accentue la ligne d'investigation du journal.

À la sortie de la guerre, les revendications indépendantistes rattrapent rapidement les autorités qui répondent par la force et le sang<sup>27</sup>. Concentré sur la chasse aux collaborateurs, *Le Canard* accorde une place marginale aux troubles dans les colonies. Lorsque la guerre d'Indochine (1946) éclate, les représentations du *Canard* restent d'abord limitées à des charges contre le pouvoir politique. Le journal rappelle en premier lieu l'exercice de la censure ; par exemple, Jean Effel dessine l'embarquement émouvant d'Anastasie pour l'Indochine<sup>28</sup> [Fig : 7.2.1]. *Le Canard* moque également l'affaiblissement de la diplomatie française sur la scène internationale, et, par la même occasion, les images critiquent le développement de l'impérialisme américain<sup>29</sup>. Quelques images illustrent l'embarquement des troupes ; *Le Canard* réédite sans modification une affiche d'enrôlement pour l'Indochine<sup>30</sup> [Fig : 10.3.3] que le contexte pacifiste, anticoloniale et satirique du journal se charge d'invalider. De manière générale, lors des premiers mois, l'iconographie matérialise avant tout la confusion de la population métropolitaine à l'égard de la guerre. Dans une vignette, deux hommes s'interrogent devant un tableau abstrait : « À propos, qu'est-ce que vous pensez de la situation en Indochine ? »<sup>31</sup>. Cette situation n'empêche cependant pas le journal de proposer des images humoristiques qui croisent le vocabulaire colonial et la situation<sup>32</sup>.

26. Laurent MARTIN, *Le « Canard enchaîné » ou Les fortunes de la vertu : histoire d'un journal satirique, 1915-2000*, op. cit., p. 264 : « Tous ceux qui ont connu le rédacteur en chef [Ernest Raynaud dit Tréno] du *Canard* insistent sur son anticommunisme en même temps que sur la vigueur de son engagement à gauche ».

27. Charles-Robert AGERON, « Mai 1945 en Algérie. Enjeu de mémoire et histoire » in *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 1995, N. 39-40, *Lendemain de libération Lendemain de guerre*, pp. 52-56 : « Aux yeux de la majorité de la population musulmane, la défaite de la France en 1940 et la présence d'une armée américaine en Afrique du Nord signifie la fin de la domination coloniale. Le Manifeste du peuple algérien et la formation d'un grand rassemblement des Amis du Manifeste et de la liberté (AML), noyauté par le Parti du Peuple algérien clandestin de Messali, démontraient la force des aspirations indépendantistes. Les conditions économiques et sociales désastreuses radicalisaient l'attente d'une révolution. [...] Le 1er mai se déroulèrent donc dans dix-huit villes algériennes d'importantes manifestations de rues ; elles furent parfois assez violentes à Oran (1 mort), à Tébessa, Sétif et Alger (2 morts et 13 blessés). Toutes réclamaient la libération de Messali Hadj déporté dans le Sud algérien le 21 avril, mais aussi la "reconnaissance de la nationalité algérienne", voire l'indépendance. Elles rebondirent le jour de la victoire, le 8 mai, et prirent un tour dramatique à Sétif : 6 à 7 000 manifestants dont certains armés se heurtèrent au service d'ordre civil qui avait reçu conseil d'arracher les banderoles "Vive l'Algérie libre et indépendante !" et le drapeau national algérien. [...] La foule des manifestants se replia en massacrant les Européens rencontrés hasard [...]. Cependant la garde civique livrée elle-même se livra à d'odieuses représailles contre des habitants de Guelma : il y aurait eu 300 à 400 exécutions sommaires selon l'enquête du commissaire Bergé ».

28. Jean Effel, « Anastasie est partie pour l'Indochine », *Le Canard enchaîné*, 16 mai 1945.

29. Jean Effel, Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 29 août 1945 : « - Alors, qu'à dit l'Oncle Sam ? ».

30. Anonyme [affiche], Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 30 décembre 1953 : « - Tu es un homme va en Indochine défendre la liberté ». La légende précise l'origine : « Photo prise dans la salle de la mairie d'Aulnat, près de Clermont-Ferrand, par M. Levasseur ».

31. Kb2, « Salon d'automne », *Le Canard enchaîné*, 3 octobre 1945.

32. Henri Monier, « Indochine », *Le Canard enchaîné*, 14 mars 1945 : « Il nous laisse tomber, c'est un jaune » ; Grove, Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 10 octobre 1945 : « Lé So-viet-Minh par tou - Coolie, peut-être, mais pas ballot... ».





FIGURE 7.2.1 – Jean Effel, « Anastasia est partie pour l'Indochine », *Le Canard enchaîné*, 16 mai 1945.

Progressivement, les artistes, notamment Grove, mettent en images le conflit militaire. *Le Canard* privilégie la contradiction et l'absurdité de la guerre. En effet, la France, pays récemment battu, occupé et collaborateur lors de la Seconde guerre mondiale, mène une guerre de soumission à l'égard d'un peuple officiellement émancipé, depuis la prise de contrôle japonaise, puis officiellement, du côté des autorités vietnamiennes, lors du retrait des troupes nippones<sup>33</sup>. En dessinant l'avancée d'un char Leclerc dans une rizière, tout en intitulant « La Libération », Grove (1901-1975) exprime toute l'antinomie de la guerre d'Indochine<sup>34</sup>. Pour autant, le soldat français n'est pas attaqué. Les images ne versent pas dans l'antimilitarisme primaire et expriment davantage des motivations pacifistes, à l'exemple d'un soldat qui demande une fleur pour son fusil, lors de la remise du paquetage militaire<sup>35</sup>. Les soldats nationaux sont épargnés et *Le Canard* éprouve régulièrement de

33. Hô Chi Minh (Nguyễn Ai Quốc, 1890-1969) proclame le 2 septembre 1945 la déclaration d'indépendance du Vietnam. Alain RUSCIO, *Hô Chi Minh, textes 1914-1969*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 112 : [extrait] « En automne 1940, quand les fascistes japonais, en vue de combattre les Alliés, ont envahi l'Indochine pour organiser de nouvelles bases de guerre, les colonialistes français se sont rendus à genoux pour leur livrer leur pays. [...]. Avant le 9 mars, à plusieurs reprises, la Ligue Viet Minh a invité les Français à se joindre à elle pour lutter contre les Japonais. Les colonialistes français, au lieu de répondre à cet appel, ont sévi de plus belle contre les partisans du Viet Minh. Lors de leur débandade, ils sont allés jusqu'à assassiner un grand nombre de prisonniers politiques incarcérés à Yen Bay et à Cao Bang. Malgré tout cela, nos compatriotes ont continué à garder à l'égard des Français une attitude clémente et humaine. Après les événements du 9 mars, la Ligue Viet Minh a aidé de nombreux Français à passer la frontière, en a sauvé d'autres de prisons nippones et a protégé la vie et les biens de tous les Français. En fait, depuis l'automne de 1940, notre pays a cessé d'être une colonie française pour devenir une possession nipponne. [...]. La vérité est que notre peuple a repris son indépendance des mains des Japonais et non de celles des Français. Les Français s'enfuient, les Japonais se rendent, l'empereur Bao Dai abdique. Notre peuple a brisé toutes les chaînes qui ont pesé sur nous durant près d'un siècle, pour faire de notre Viet Nam un pays indépendant. [...]. Pour ces raisons, nous, membres du gouvernement provisoire, déclarons, au nom du peuple du Viet Nam tout entier, nous affranchir complètement de tout rapport colonial avec la France impérialiste, annuler tous les traités que la France a signés au sujet du Viet Nam, abolir tous les privilèges que les Français se sont arrogés sur notre territoire ».

34. Grove, « La libération », *Le Canard enchaîné*, 1 janvier 1947 : « - Chouette! V'là les Leclerc! ».

35. Pol Ferjac, « Départ pour le Viet-Nam », 23 mars 1949 : « - Quoi que tu voudrais encore? - Une fleur

la commisération à l'égard des hommes sur le terrain : « Vivement que l'Indochine, elle nous accorde notre indépendance »<sup>36</sup>. Malgré l'anticolonialisme, la revue ne charge ni les soldats Français ni les soldats Vietnamiens qui apparaissent, les uns comme les autres, comme des victimes de la guerre<sup>37</sup>.

Progressivement, l'iconographie prend une tournure politique au détriment d'une iconographie militaire. Sous le travestissement d'une fresque brahmanique, Jean Effel met en images les motivations économiques du conflit armé et affirme la soumission de l'État à l'argent. Au-delà des références faussement brahmaniques, Effel accuse clairement le personnel politique dans la conduite de la guerre :

Brahmâ-Bloum, au côté de qui se tient le FIDELH GHIMOLEH, assis sur CHARDELHTA. Ayant franchi les mers jusqu'à PANHAM, le messager ailé MARI-HUSMOU-TEH lui apporte les dernières nouvelles d'Orient... Les nains ZAHNAMITH, incarnations démoniaques de l'éternel LAN-PISTH se sont révoltés contre les géants DUHRI, DELAB-HANK, et DUKAHOU-TCHOU, matérialisation trinitaire de l'honorable et puissant Esprit KOLONIH-ALISTH... Monté sur son fabuleux Éléphant à chenilles, LEKLEHR-DEHO-TEKLOK, dieu des combats, a foncé au secours de la Trinité menacée ; tandis que, parmi les KHARM en prières THIEHRIDAR-JANLI-HEU, assis sur la véritable Grenouille DEBEHNI-THIÉ, se livre à des exercices d'ascétisme... BRAHMA-BLOUM, accompagné des Sages IVLETROKER et GHAS-TOND-EFHER, se retire sous l'Arbre de la Méditation, pesant les conseils contradictoires que lui soufflent les antiques génies : KARL-MARX, JUHLGREVI, ENGHELS et LAMI-RALKOURBEH.<sup>38</sup>

Composée de quatre vignettes, la fresque illustre les éléments du texte. Par exemple, dans la troisième vignette [Fig : 7.2.2], au centre, montant un éléphant-char, Philippe Leclerc de Hauteclocque (1902-1947), appelé communément général Leclerc, charge des Vietnamiens. Effel associe au général Leclerc l'amiral Georges Thierry d'Argenlieu (1889-1964), qui surmonte une « grenouille de bénitier » ; *Le Canard* rappelle et raille l'ordination de d'Argenlieu, en 1925, à l'ordre du Carmel. Dans la dernière vignette, en évoquant les anticolonialistes Marx (1818-1883) et Engels (1820-1895)<sup>39</sup>, puis les partisans de la colonisation Jules Grévy et l'amiral Courbet (1827-1885), *Le Canard* souligne les décisions

---

pour mon flingue ». Lors des émotions populaires en Tunisie, on retrouve le procédé : Grum (1902-1989), « Gavroche tunisien », *Le Canard enchaîné*, 20 février 1952 : « - Colle toi ça dans l'fusil ». Un enfant tunisien place une fleur dans le fusil d'un policier.

36. Grove, « Les Renforts », *Le Canard enchaîné*, 18 avril 1851. Dans une logique similaire Cf. Grove, « Indochine », *Le Canard enchaîné*, 19 mars 1947 : « Espérons qu'on va un peu s'occuper aussi de notre minimum vital!... ».

37. Pol Ferjac, Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 8 mars 1950 : « - Après tout, ici on ne patauge jamais que dans la boue » ; Grum, « Lettre du caporal bidasse à son pater », *Le Canard enchaîné*, 4 juillet 1951 ; Grum, Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 26 septembre 1951 : « - L'hiver s'annonce rude, les oignons ont deux peaux. - Je voudrais bien être comme eux! ».

38. Jean Effel, « Le dernier avatar de Brahmâ-Bloum (maquette pour la restauration des bas-reliefs d'Angkor), *Le Canard enchaîné*, 8 janvier 1947.

39. Pour lire les positions contradictoires de Marx et Engels à l'égard de la colonisation Cf. René GALLISSOT, *Marxisme et Algérie*, Paris, Union générale d'éditions, 1976.

et les discours paradoxaux sur la politique indochinoise. En effet, malgré la signature des accords Hô-Sainteny, le 6 mars 1946, qui reconnaît l'État libre du Vietnam au sein de l'Empire français, la France dénonce unilatéralement les accords en prenant possession d'Haïphong, au cours de la même année. Après le bombardement d'Haïphong, le 19 décembre 1946, Hanoï se soulève et déclenche officiellement la guerre d'Indochine.

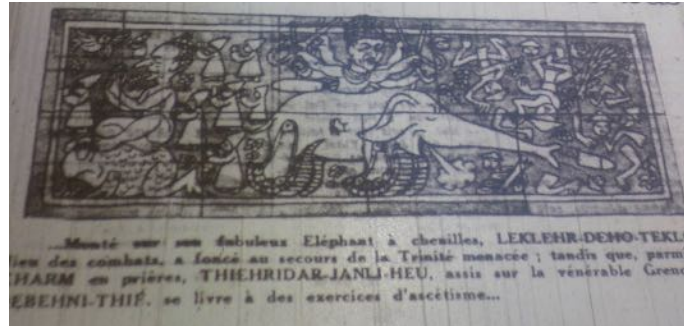


FIGURE 7.2.2 – Jean Effel, « Le dernier avatar de Brahmâ-Bloum (maquette pour la restauration des bas-reliefs d'Angkor) [vignette 3], *Le Canard enchaîné*, 8 janvier 1947.

Cette orientation à charge contre les autorités se poursuit et s'amplifie avec les nombreuses affaires liées à la conduite du conflit. « Engagez-vous dans l'armée coloniale » apparaît comme l'une des premières références à l'affaire des piastres<sup>40</sup> [Fig : 7.2.3]. *Le Canard* articule une grande partie de l'iconographie indochinoise autour de cette affaire politico-financière. Il ne s'agit pas seulement d'un scandale isolé, car, progressivement, l'affaire des piastres devient le symbole de la dérive financière et du non-sens de la guerre que les autorités mènent pour l'enrichissement inique de quelques personnes : « Certains accumulent des fortunes colossales, alors que d'autres meurent dans la rizière. De hautes personnalités françaises, civiles et militaires, l'entourage direct de Bao Dai sont liés à ces trafics. Cette situation générale explique que des hommes politiques de premier plan, dont l'attachement aux valeurs occidentales ne peut être soupçonné, tel Albert Sarraut,

40. Anonyme, Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 22 février 1950 : « Engagez-vous ! dans l'armée coloniale - civils vous ne perdrez pas au change - L'épi a sauvé le franc - La piastre sauvera le képi ». Impliquant militaires, initiés et hommes politiques français et vietnamiens, l'affaire des piastres recouvre une affaire de spéculations monétaires entre le franc et la piastre indochinoise Cf. René RIEUNIER, *Réquisitoire contre le mensonge (juin 1940-juillet 1962)*, Nouvelles Éditions Latines, 1962, p. 133 : « Le "Trafic des Piastres" a pour origine un décret ministériel du 25 décembre 1945, intervenu sous la présidence du général De Gaulle, et pris en conseil des Ministres. Ce décret, qui va favoriser les banques et les milieux affairistes, il n'était pas possible qu'on n'en aperçoive pas les conséquences. Il élevait le cours "officiel" de la piastre de 10 francs à 17 francs alors que déjà, avant ce décret, la piastre se vendait sur le marché asiatique entre 6 et 8 francs seulement. Il suffisait donc, avec la bienveillance de l'Office des Changes, de transférer officiellement 100.000 piastres en France pour toucher 1.700.000 francs [...]. Le "Trafic des piastres" a duré plus de cinq ans. Il a coûté aux contribuables français [le Trésor règle la différence] des milliers de milliards qui ont servi à armer, non pas nos troupes, mais celle d'en face ».

ancien gouverneur général de l'Indochine, tel Édouard Herriot, souhaite désormais publiquement la fin de la guerre par une négociation avec Hô Chi Minh »<sup>41</sup>. « En Indochine » utilise l'humour noir pour associer l'inflation des profits à l'augmentation des morts ; deux personnages portant le casque colonial regardent un cimetière rempli de croix : « On va bientôt l'avoir notre premier milliard »<sup>42</sup>. Divisé en deux vignettes, « Rien ne va plus » assimile l'affaire des piastres à un jeu d'argent pour deux financiers bedonnants tandis qu'en miroir, pour deux soldats, l'affaire se présente comme un jeu de hasard mortel<sup>43</sup>. Ce n'est pas seulement les financiers qui sont accusés, car l'État est directement visé. *Le Canard* insiste bien sur le laxisme et la collusion du gouvernement avec les instigateurs. Pour dénoncer le silence du gouvernement, « On ferme ! » dessine les membres chargés de l'enquête quittant la commission, les yeux au ciel et bâillonnés, tandis qu'un gardien ferme symboliquement la porte<sup>44</sup> [Fig : 7.2.4]. Enfin, dans le contexte de la guerre froide, les États-Unis apportant un soutien matériel et financier à la France, *Le Canard* met également en cause l'argent américain, à l'exemple d'une vignette où Marianne découvre un graffiti : « Marianne la piastre go home »<sup>45</sup>.



FIGURE 7.2.3 – Anonyme, Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 22 février 1950.

41. Alain RUSCIO, « L'opinion française et la guerre d'Indochine (1945-1954). Sondages et témoignages » in *Vingtième Siècle Revue d'histoire*, N°29, janvier-mars 1991, p. 43.

42. Grove, « En Indochine », *Le Canard enchaîné*, 21 juin 1950.

43. Henri Monier, « Rien ne va plus », *Le Canard enchaîné*, 21 juin 1950 : « [vignette 1] - Une seule devise... - C'est ça... la piastre ! » ; [vignette 2] - Ça t'amuse toi, les jeux de hasard ! ».

44. André Escaro, Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 7 janvier 1953.

45. Grove, Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 21 octobre 1953 : « Les ingrats » ; Jacques Lap (1921-1987), « Au journaliste-banquier de "Life" », *Le Canard enchaîné*, 5 août 1953 : « Le banquier de "Life" vient faire la relève ».

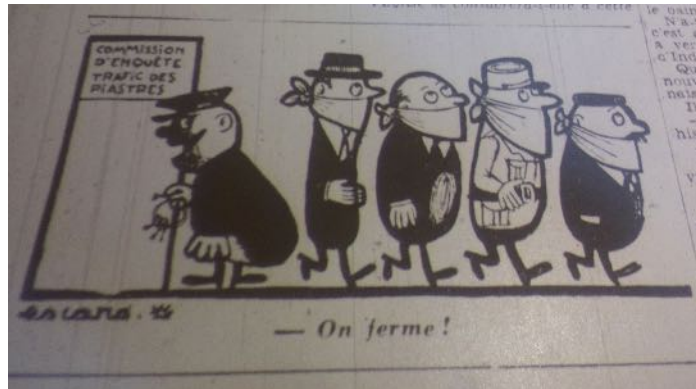


FIGURE 7.2.4 – André Escaro, Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 7 janvier 1953 : « - On ferme! ».

L'affaire des piastres, puis celle des généraux ou encore celle des fuites absorbent globalement l'attention iconographique sur la guerre d'Indochine. La naissance de l'Union Française ne détourne pas les caricaturistes des affaires qui se multiplient<sup>46</sup>. *Le Canard* illustre bien la guerre, mais le traitement imagé se concentre davantage sur une vision métropolitaine du conflit. Les responsables politiques, l'avidité financière et les intérêts personnels dominent la production à charge. Les images dessinent une guerre absurde qui ponctionne les hommes et les crédits. *Le Canard* ne tend finalement pas vers une iconographie anticoloniale; bien que les thèses anticoloniales demeurent développées dans les colonnes. *Le Canard* ne verse pas non plus dans l'antimilitarisme et donne davantage une imagerie politique du conflit. Suite au désastre de Dien Bien Phu (1954), *Le Canard* accentue toutefois l'imagerie du soldat victime, que ce soit pour les soldats métropolitains ou pour les Vietnamiens. Grum dessine par exemple un soldat estropié, quittant l'Indochine pour Lourdes [Fig : 7.2.5]. Encore, peu avant la conférence de Genève (1954), Grove présente le Vietnam et Marianne brisés par la guerre<sup>47</sup>. *Le Canard* n'incarne ni les idées indépendantistes ni les naissances du Vietnam, du Cambodge et du Laos. Les caricaturistes ne développent guère les combats ou la politique vietnamienne; quelques rares gravures représentent les autorités politiques vietnamiennes, comme Hô chi Minh ou Bao Daï. Généralement, les Vietnamiens sont représentés de façon neutre, seulement

46. Grove, Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 5 juillet 1950 : « *Les journaux* : La construction de la nouvelle Union indochinoise s'amorce bien - Pose des premières pierres ». L'Union française est votée en 1946 pour regrouper l'ensemble des possessions, sous le statut unique de citoyen afin de mettre fin aux lois discriminantes (indigénat) – excepté en matière de droit électoral. Cf. Général CATROUX, « L'Union française, son concept, son état, ses perspectives », in *Politique étrangère*, N°4, 1953, 18e année p. 233 : « La France forme avec les pays d'outre-mer une Union fondée sur l'égalité des droits et des devoirs sans distinction de races ni de religions. L'Union française est composée de nations et de peuples qui mettent en commun et coordonnent leurs ressources et leurs efforts pour développer leurs civilisations respectives, accroître leur bien-être et assurer leur sécurité ».

47. Jacques Lap, Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 14 avril, 1954 : « - On attend la conférence de Genève »; Grove, « À Genève », *Le Canard enchaîné*, 12 mai 1954 : « Dispensaire, fermé pendant la durée des travaux »; Grove, « Campagne d'Indochine », *Le Canard enchaîné*, 21 avril 1954 : « Ça donne droit à quoi?... ».

identifiés par le chapeau conique. À la fin, ni vainqueurs ni héros, la conclusion de la guerre est amère pour *Le Canard*, notamment après la séparation du Vietnam en deux entités distinctes<sup>48</sup>.



FIGURE 7.2.5 – Grum, Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 4 juillet 1951.

L'illustration de la guerre d'Indochine cadre avec l'iconographie de la reconstruction. En effet, le journal refuse la perpétuation des pratiques issues de la IIIe République et dénonce, pour ce faire, le règne de l'argent et des intérêts personnels et militaires lors du conflit. D'un point de vue quantitatif, la production reste éclatée, malgré la durée de la guerre. La non-implication d'un contingent civil explique en partie la quantité éditée et le rythme des images. La prédilection pour une vision métropolitaine, au détriment d'une iconographie guerrière ou indépendantiste, rappelle que la guerre d'Indochine : « n'était pas une guerre nationale. C'était une entreprise lointaine, menée par la seule armée de métier, et à laquelle la nation, qui n'en saisissait pas le sens, ne participait absolument pas »<sup>49</sup>.

## 7.2.2 L'Algérie, le drame national

*Le Canard* ne peut guère s'appesantir sur la dislocation de l'Indochine. Parallèlement au conflit indochinois, le journal illustre les révoltes et les contestations dans le monde colonial. Depuis 1947, la France compose avec de nombreuses insurrections à Madagascar, au Maroc, en Afrique Noire ou encore en Tunisie. Or, des conflits coloniaux, la guerre d'Algérie accapare entièrement l'attention du journal et entraîne une inflation d'images qui reste inégalée dans l'iconographie de l'Empire et de la désagrégation des colonies.

*Le Canard* de l'Entre-deux-guerres ne différencie pas franchement l'Algérie du reste de l'iconographie coloniale. Formellement, hormis la figure du vendeur de tapis et de la danseuse du ventre, l'Algérie apparaît comme un lieu désertique, peuplé de Noirs et où le « petit-nègre » formalise des figures comiques et des situations ridicules. Peu importent les motivations (discours ironique, humoristique, satirique), les images n'abordent pas la

48. J. Lap, « Riz amer », *Le Canard enchaîné*, 7 juillet 1954 : « Une cuillerée pour Thierry d'Argenlieu... une cuillerée pour Letourneau... une cuillerée pour... ».

49. Alain RUSCIO, « L'opinion française et la guerre d'Indochine (1945-1954). Sondages et témoignages », *op. cit.*, p. 45.

configuration administrative et démographique particulière de l'Algérie<sup>50</sup>. En 1956, avec l'imminence du conflit, *Le Canard* perçoit cependant la particularité de la situation :

Pour l'instant le problème est là : neuf millions de musulmans contre un million de Français. La solution est une simple addition : dix millions d'Algériens. Il semble qu'elle ne soit pas encore au point. Légitimement exacerbés par les crimes et les excès commis des deux côtés, les deux éléments de la *nation* algérienne voient se creuser entre eux des fossés de haine. Comment les uns et les autres comptent-ils en sortir ? Faut-il tuer neuf millions d'Algériens d'origine française ? Ou faut-il jeter à la mer un million d'Algériens d'origine française ? Ou faut-il préparer une communauté où les fils des premiers et les fils des seconds pourront vivre et travailler en paix ? Une communauté où il n'y aura plus de *premiers* et de *seconds*.<sup>51</sup>

Avant le débarquement du contingent (1956) et le retour du général de Gaulle (1958), *Le Canard* se penche sporadiquement sur l'Algérie. Les massacres de Sétif, Guelma et de Kherrata, en mai 1945, ne sont pas illustrés. L'insurrection généralisée de novembre 1954, qui marque rétrospectivement le début de la guerre d'Algérie, passe inaperçue ; la conclusion de la guerre d'Indochine, puis les affaires marocaines et tunisiennes monopolisent l'attention des illustrateurs.

De-ci de-là, *Le Canard* met toutefois en images les spécificités de la situation algérienne. Dès 1947, *Le Canard* ironise sur le statut administratif inégalitaire des indigènes<sup>52</sup>. En représentant de Gaulle, dépassant les cieux, et arrivant à hauteur d'Allah, Jean Effel interroge (à raison) le résultat des élections de 1948<sup>53</sup>. Effel continue sur les fausses promesses politiques et la mainmise des colons sur la politique algérienne : « Prends un siège, Sidi, et assieds-toi par terre ! Et, si tu veux parler, commence par te taire... »<sup>54</sup>. Depuis la libération, *Le Canard* délaisse le commentaire pour tendre vers un journal d'investigation, de tradition nord-américaine, et les premières images démontrent une maîtrise – dans les grandes lignes – de la société coloniale algérienne. À partir de 1956, les cas du Maroc et de la Tunisie réglés, *Le Canard* se consacre de manière exponentielle à la couverture satirique de la guerre. De manière symbolique, « la prise d'Alger », de Pol Ferjac, où le bateau de l'intégration laisse la place au bateau de la pacification, marque la première étape de l'illustration du conflit<sup>55</sup> [Fig : 7.2.6].

---

50. Depuis 1848, malgré des évolutions administratives, l'Algérie est subdivisée en trois départements (Alger, Oran, Constantine), directement rattachés à la division administrative française.

51. R. Tréno (1902-1969), « Dégelez-vous avant la dégelée ! », *Le Canard enchaîné*, 29 février 1956.

52. Kb2, Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 13 aout 1947 : « Pour l'Algérie, vous ne pensez pas qu'un statut nègre-musulman ? ... ».

53. Jean Effel, « Allah est grand », *Le Canard enchaîné*, 7 avril 1948 : « Assis, assis ». Les élections de 1948 sont massivement truquées pour favoriser des candidats européens.

54. Jean Effel, « Assemblée algérienne », *Le Canard enchaîné*, 14 avril 1948.

55. Pol Ferjac, « Prise d'Alger », *Le Canard enchaîné*, 8 février 1956.



FIGURE 7.2.6 – Pol Ferjac, « Prise d’Alger », *Le Canard enchaîné*, 8 février 1956.

D’entrée, *Le Canard* illustre la spécificité militaire du conflit. En effet, la guerre d’Algérie annonce et théorise la guerre révolutionnaire et contre-révolutionnaire<sup>56</sup>, car il ne s’agit pas d’un affrontement opposant deux camps définis, comme ce fut le cas lors des guerres des conquêtes ou le conflit indochinois, mais bien d’une guérilla, urbaine ou rurale, où un camp pratique le harcèlement, la subversion, le terrorisme<sup>57</sup>, les embuscades par petites unités, pour pallier le manque humain et matériel de l’autre camp. Dans cette pratique de la guerre sans lignes de front, les combats se déroulent au sein même de la société civile et le renseignement devient de fait un enjeu majeur. Les dessinateurs s’amuse de la configuration et ironisent sur l’identité véritable des terroristes. Par exemple, avec une construction en miroir, Lap met dos à dos policiers et terroristes : « Maintenant, ce sont les anti-contre-terroristes qui font des ravages »<sup>58</sup>.

*Le Canard* n’oublie pas les soldats et illustre l’appel au contingent<sup>59</sup>. Les images sur l’armée française oscillent entre humour et pacifisme. Par exemple, à l’aide d’un soleil envoutant, *Le Canard* ironise sur les mesures de recrutements et la propagande autour de

56. On parle également d’insurrection et de contre-insurrection : Alf Andrew HEGGOY, *Insurgency and Counterinsurgency in Algeria*, Bloomington, Indiana University Press, 1972 ; Marie-Catherine DUBREIL-VILLATOIX, Maurice VAÏSSE, Paul VILLATOIX, *La République et son armée face au péril subversif : guerre et action psychologiques en France, 1945-1960*, Paris, Les Indes savantes, 2005.

57. Nous l’employons au sens premier, à savoir créer un climat d’insécurité. Par la suite, nous emploierons encore le terme pour respecter le vocabulaire en vigueur dans *Le Canard*.

58. Anonyme, « Du rificic chez les hommes », *Le Canard enchaîné*, 29 juin 1955 ; Jacques Lap, « L’opération Casbaraque », *Le Canard enchaîné*, 30 janvier 1957 : « Terroristes ? Non, police !... / Police ? Non, terroristes !... ».

59. Kb2, « Le problème résolu », *Le Canard enchaîné*, 2 mai 1956 : « - J’envoie les vieux en Algérie... ».



la guerre d'Algérie<sup>60</sup>. Quantitativement, le pacifisme reste le fil conducteur de la production militaire, à l'instar de l'Indochine. Les images pacifiques se basent essentiellement sur une structure où les deux camps renoncent et abaissent les armes<sup>61</sup> [Fig : 7.2.7]; on retrouve, là encore, une commisération donnée aux soldats<sup>62</sup>. La protection donnée aux soldats nationaux n'entraîne pas une iconographie dépréciative de l'Arabe, devenu au fil de la guerre le fellaga. À l'instar du Vietnam, le camp d'en face est aussi une victime. *Le Canard* abandonne même les déformations langagières. Les ennemis du *Canard*, lors de la couverture de l'Algérie, sont à peu de choses près identiques à ceux de la guerre d'Indochine : le monde politique et l'argent.



FIGURE 7.2.7 – Grove, « France-Algérie », 30 décembre 1959 : « Bonne fin d'armée et meilleurs jeux... ».

En effet, l'imagerie montre d'emblée une guerre due à la cupidité et à l'immobilisme qu'imposent les colons européens. « En route pour la reconquête de l'Algérie » dessine, non pas l'affrontement entre les colonisateurs et les colonisés, mais la bataille entre des militaires nationaux et des notables, armés de fusils, de cigares, protégés derrière des coffres-forts<sup>63</sup>. Les historiens ont démontré le rôle des élus algériens dans la paralysie de la situation, ce qui alimenta les ressentiments et les différents courants indépendantistes<sup>64</sup>. « Collège inique » présente une salle de classe où Français et indigènes prennent place [Fig :

60. Anonyme, « Les feuillets de route du rappelé Bidasse », *Le Canard enchaîné*, 10 octobre 1956 : « La bonne propagande ».

61. Jacques Lap, Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 8 décembre 1954 : « Allons mes enfants, échangez vos joujoux!... » ; Grove, « France-Algérie », *Le Canard enchaîné*, 30 décembre 1959 : « Bonne fin d'armée et meilleurs jeux... » ; Jacques Lap, Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 6 juillet 1960 : « Y a pas de danger qu'on nous colle une perne pour Melun ».

62. André Escaro, Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 1 décembre 1954 : « Ah la! la! Ces opérations de ratissage... » ; Jacques Lap, « Peut-on transformer le militaire », *Le Canard enchaîné*, 25 juillet 1957 : « - Tu crois qu'on sera libéré en octobre 2056 ».

63. Jacques Lap, « ... En route pour la reconquête de l'Algérie! », *Le Canard enchaîné*, 8 février 1956.

64. Marc FERRO, *Histoire des colonisations : des conquêtes aux indépendances*, Paris, Éd. du Seuil, 1996, p. 340-341 : « Mais que Paris parle de réformes et, aussitôt, les notables de l'Algérois s'y opposent.

7.2.8]<sup>65</sup>. Au premier rang, le lecteur reconnaît les élus algériens, comme Henri Borgeaud (1895-1963) ou Georges Blachette (1900-1980). Toutes les figures françaises sont souriantes et bedonnantes. En fond de classe, les indigènes s'assoient sur le sol, derrière une barrière, gardée par un policier patibulaire. Les traits émaciés, les silhouettes courbées, les mines fermées, les hommes contrastent avec les notables algériens. Pour accentuer l'hypocrisie de la situation, un professeur indique sur un tableau noir : « Liberté, égalité, fraternité ». La séparation spatiale, la différence de traitement physique, la présence policière soulignent le rôle des élus français dans la politique discriminante et inégalitaire.

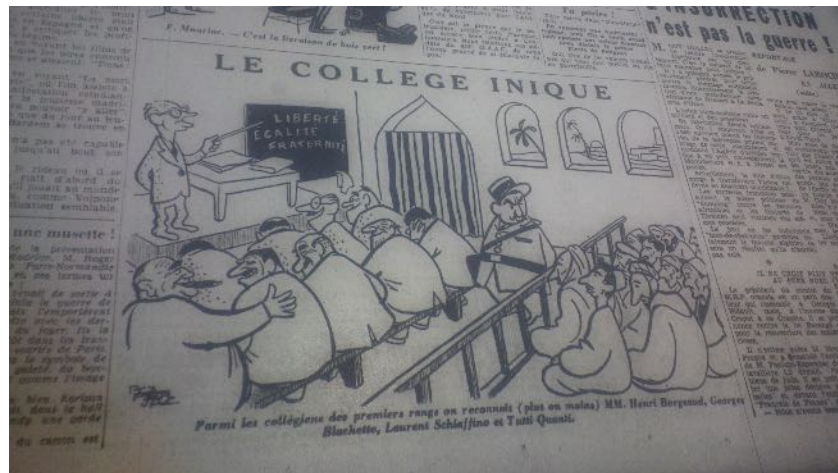


FIGURE 7.2.8 – Pol Ferjac, « Le collège inique », *Le Canard enchaîné*, 15 février 1956.

*Le Canard* caricature également le traitement médiatique de la guerre d'Algérie. Contrairement à l'Indochine, ni le gouvernement Mollet ni de Gaulle n'employèrent le terme de « guerre »<sup>66</sup>. Cette situation amuse *Le Canard* qui pratique parfois un novlangue orwellien : « L'insurrection n'est pas la guerre ! »<sup>67</sup>. En l'absence d'état de guerre, l'État pratique avec parcimonie et prudence les levées administratives<sup>68</sup>. En Algérie, la situation

Ils s'opposent aussi à une hausse du salaire minimal et accablent Paris de télégrammes, de délégations de la Chambre de commerce, "nous allons ruiner l'économie algérienne". À Pierre Mendès France, Henri Borgeaud indique par ailleurs qu'il serait imprudent de mener des réformes administratives à l'heure "actuelle". C'est bien ce que pense aussi René Mayer, ancien député de Constantine, qui tient bien des voix à la Chambre. "Du haut au bas de l'échelle, tous les corps organisés en Algérie étaient ligués contre toute tentative de réformes venue de Paris" (Pierre Nicolaï, Georgette Elgey, le 23 février 1968). Le diagnostic était exact ».

65. Pol Ferjac, « Le collège inique », *Le Canard enchaîné*, 15 février 1956.

66. Benjamin STORA, *Les mots de la guerre d'Algérie*, Toulouse, France, Presses universitaires du Mirail, 2005, p. 62 : « La guerre d'Algérie sort du cadre habituel propre à un affrontement conventionnel, puisque ce territoire est intégré à la France, et, dans ce sens la France ne peut... se déclarer la guerre à elle-même, au risque de reconnaître des manifestations de séparatisme. C'est pourquoi, elle sera une "une guerre sans nom" pendant longtemps, désignée par des euphémismes comme "événements", "maintien de l'ordre", "opération de police" ».

67. Pierre Laroche (1902-1962) [article], « L'insurrection n'est pas la guerre ! », *Le Canard enchaîné*, 15 février 1956.

68. Claude BELLANGER, Jacques GODECHOT, Pierre GUIRAL, *Histoire générale de la presse française*,

est autre et la censure travaille pleinement<sup>69</sup> ; *Le Canard* subit deux saisies administratives (octobre et novembre 1956). En métropole, malgré les charges contre la censure<sup>70</sup>, les autorités épargnent *Le Canard* contrairement aux autres journaux. *Le Canard* profite de la tolérance de l'administration pour publier des articles censurés de confrères<sup>71</sup>. Dans la dénonciation du traitement médiatique, *Le Canard* reproduit généralement les articles parus de-ci de-là, sans apporter de modifications, mais il sélectionne des mises en pages contradictoires. Par exemple, le 4 juillet 1956, *Le Canard* cite un article de *Progrès-dimanche* (24.6) qui dénonce « Six nouveaux attentats » à Alger. Or, la mise en pages de *Progrès-dimanche* jumèle au texte sur l'Algérie un article célébrant les héros du maquis, lors de la Seconde guerre mondiale [Fig : 7.2.9]. La légende insiste sur la mise en pages paradoxale : « Il y a maquis et maquis, terroristes et terroristes... On est prié de ne pas confondre ! »<sup>72</sup>. Concernant la torture, *Le Canard* met littéralement en images le traitement médiatique des confrères. Avec « Le "Figaro" découvre la "torture" entre guillemets ! », Grove assimile la torture à des punitions enfantines pour faire écho à la vision du *Figaro*<sup>73</sup>. La dénonciation de la couverture médiatique permet au *Canard* de réaffirmer ses positions anticoloniales et pacifistes.



FIGURE 7.2.9 – Anonyme, « Les jumelages », *Le Canard enchaîné*, 4 juillet 1956 : « Il y a maquis et maquis, terroristes et terroristes... On est prié de ne pas confondre ! ».

*Tome V, De 1958 à nos jours*, Presses universitaires de France, 1976, p. 173 : « En ce qui concerne la métropole, on constate, de 1955 à 1960, 15 saisies de *L'Humanité*, 2 de *Libération*, ainsi que 12 de *France-Observateur*, plusieurs de *L'Express*, 2 de *Rivarol*, 1 du *Charivari* ».

69. *Ibid* : « Il en ressort que, dans les départements d'Algérie - tandis que *L'Humanité* et *Libération* n'y pénètrent plus du tout depuis longtemps - de 1957 à 1960 *La Croix* a eu 40 numéros saisis ; *Le Monde* a été saisi ou interdit 37 fois en 1958 et *France-soir*, 2 fois ; *L'Aurore* a été saisie 6 fois en 1960 ; *L'Express* a été interdit du 15 mai au 28 août 1958 ; *Le Canard enchaîné* a été saisi plusieurs fois et est retardé, chaque semaine, de deux heures à... une semaine ».

70. F. Agense, « L'invité de la semaine », *Le Canard enchaîné*, 6 juin 1956 ; Pol Ferjac, « À l'exposition des peintres d'Algérie », *Le Canard enchaîné*, 27 février 1957 : « [vignette 3] L'Espoir, gravure aux ciseaux, par le colonel X ».

71. Le 12 mars 1958, *Le Canard* publie des articles censurés de *France-Observateur* et de *L'Express*.

72. Anonyme, « Les jumelages », *Le Canard enchaîné*, 4 juillet 1956 : « Il y a maquis et maquis, terroristes et terroristes... On est prié de ne pas confondre ! ».

73. Grove, « Le "Figaro" découvre la "torture" entre guillemets ! », *Le Canard enchaîné*, 17 octobre 1956 : « La poudre à éternuer dans le panier à son ; - Le "poêle" à gratter ; - Le bois à gratter ».

En lien avec l'imagerie militaire et politique, *Le Canard* développe aussi une iconographie satirique sur la répression policière. Si le soldat est épargné, le policier, présenté majoritairement comme un être inintelligent et violent, est régulièrement pris à partie. Kb2 (Roger E. Desjouis) présente par exemple deux policiers filant gauchement une femme voilée<sup>74</sup>. Mais, progressivement, *Le Canard* déplace et cristallise l'iconographie algérienne à la société française. *Le Canard* épouse une des spécificités du conflit, car, à partir de 1958, la guerre d'Algérie se transforme en un drame national :

On observera aussi que la guerre d'Algérie n'a jamais dressé deux camps l'un contre l'autre. Les luttes intestines qui ont marqué le drame algérien ont été le fait d'une constellation de tendances plus ou moins organisées, qui se sont moins affrontées entre elles que dressées contre l'État. Les batailles de rues entre tenants et adversaires de l'Algérie française ont assurément existé. Mais elles pèsent peu au regard des affrontements qui ont opposé à l'État républicain, d'une part ceux qui l'accusaient d'une politique d'abandon (Français d'Algérie, activistes de droite, officiers factieux, OAS) et ceux qui l'accusaient de perpétuer une guerre injuste ou de couvrir des agissements déshonorants (partis et militants de gauche, chrétiens, intellectuels, porteurs de valises).<sup>75</sup>

Les révélations sur la torture<sup>76</sup>, l'instabilité politique chronique<sup>77</sup> et surtout l'émergence de prises de position militantes dans le corps social (campagne de paix, ouvrages, films, affiches, etc.) densifient et cristallisent le conflit au sein du territoire national. Dans la « constellation des tendances », *Le Canard* privilégie l'intrusion et la rébellion des militaires français. Après la bataille d'Alger (1957), Pol Ferjac présente le parachutage des militaires sur la Chambre tandis Moisan (1987-1907) illustre explicitement « Les conséquences en métropole » de l'arrivée des militaires sur la scène politique et médiatique<sup>78</sup>. Avec « Putschez-pas »<sup>79</sup> [Fig : 7.2.10], les militaires effraient une IV<sup>e</sup> République, allégorisée sous les traits d'une enfant apeurée. Pol Ferjac synthétise l'orientation militaire du journal avec la planche « À Alger, les barricades... À Paris, le haut du pavé ! »<sup>80</sup>. Représentés en enfants, des militaires identifiables (Lagaillarde, J.-C. Perez, A. de Sérigny, Démarquet, J.-J. Susini) balancent des pavés, au hasard, sous la surveillance d'un juge

74. Kb2, « Le complot algérien », *Le Canard enchaîné*, « Une cagoularde ! » ; Anonyme, Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 1 décembre 1954 : « - Je crois bien que j'ai pris contact avec un fellaga !... » ; Kb2, « Alger-la-Rousse », *Le Canard enchaîné*, 21 octobre 1959.

75. Bernard DROZ, « Le cas très singulier de la guerre d'Algérie » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N°5, janvier-mars 1985, p. 89.

76. Les ouvrages *Pour Djamilia Bouhired* (1957) de Georges Arnaud et de Jacques Vergès ainsi que *La Question* (1958) d'Henri Alleg médiatisent la torture dans la société française.

77. Entre 1957 et 1958, trois gouvernements tombent : chute du gouvernement Bourgès-Maunoury, en septembre 1957 ; chute du gouvernement Gaillard, en avril 1958 ; puis, retrait du gouvernement Pflimlin, en mai 1958.

78. Pol Ferjac, « Une chambre qui nous tombe du ciel », *Le Canard enchaîné*, 3 décembre 1958 ; R. Moisan, « Les conséquences en métropole », *Le Canard enchaîné*, 27 janvier 1960 : « Le couvre-feu à Limoges ».

79. César (1920-1964), « Putschez pas », *Le Canard enchaîné*, 5 mars 1958.

80. Pol Ferjac, « À Alger, les barricades... À Paris, le haut du pavé ! », *Le Canard enchaîné*, 23 novembre 1960 : « Le bon juge. - Allons les enfants, soyez sages et ne tuez pas le gendarme ! ».

complaisant. Dans les coins inférieurs, toujours en enfant, les allégories de la Ve République et de l'Algérie sont rossées par les militaires. L'image fait référence au procès des Barricades (1960) qui découle de la Semaine des barricades<sup>81</sup>. Avec le retour de de Gaulle au pouvoir (1958), les images travaillent majoritairement l'affrontement entre de Gaulle et les militaires récalcitrants (Massu, Salan). En réadaptant une scène du *Voyages de Gulliver*, Grum présente de Gaulle assailli par des dizaines de petits colonels<sup>82</sup> [Fig : 7.2.11]. Le Putsch des Généraux (1961) et l'apparition de l'OAS donnent une assise décisive dans l'iconographie de la rébellion militaire du *Canard*<sup>83</sup>.



FIGURE 7.2.10 – César, « Putschez pas ! », *Le Canard enchaîné*, 5 mars 1958.

81. Après la révocation du général Jacques Massu (1960), pour manquement au devoir de réserve, Joseph Ortiz, Pierre Lagailarde, Jean-Jacques Susini, entre autres, partisans de l'Algérie française, préparent une action violente pour s'emparer des bâtiments publics algériens afin de rejeter solennellement le « droit des algériens à l'autodétermination » et rallier au passage les militaires sceptiques à l'égard de la politique gaullienne. Les journées insurrectionnelles se déroulent du 24 janvier au 1 février 1960 et se terminent par l'arrestation des instigateurs. Lors du procès, une partie des accusés s'enfuit à Madrid et fonde l'OAS, avec d'autres partisans de l'Algérie française.

82. Grum, « Swift », *Le Canard enchaîné*, 9 juillet 1958 : « Du "Swift" à Alger, ou la nouvelle version du voyage de Gulliver chez les colonels ».

83. L'Organisation de l'Armée Secrète mena des assassinats et des actions de terrorismes en Algérie (Oran) et également France. Le général de Gaulle fut à plusieurs reprises la cible d'attentats. Cf. Jacques MORLAND, *Histoire de l'organisation de l'Armée Secrète*, Paris, R. Julliard, 1964.



FIGURE 7.2.11 – Grum, « Swift », *Le Canard enchaîné*, 9 juillet 1958.

Dans ce contexte où Marianne est prise entre deux feux<sup>84</sup>, *Le Canard* s'interroge sur la politique gaullienne. Les images ne critiquent pas l'action du président, mais elles cherchent à comprendre la situation, car les allocutions présidentielles et les tactiques politiques de de Gaulle sont sujet à des lectures ambiguës et contradictoires<sup>85</sup>. Par exemple, Lap compare le devenir de l'Algérie à la conquête de l'espace : « Le monde a les yeux fixés sur le sensationnelle expérience qui doit se dérouler mercredi soir, à 20 h. (heure française) : le lancement de l'Union (le Seul!). Alors que les savants soviétiques connaissaient à l'avance le point d'impact sur la Lune, on ignore encore complètement où tombera l'engin français. Quel suspense, mes aïeux ! »<sup>86</sup>. Pourtant, l'issue du conflit est inéluctable pour *Le Canard* qui réitère à plusieurs reprises la fin de « l'Algérie de papa »<sup>87</sup>. À partir des années 1960 – avec une grande parcimonie – l'illustration des figures politiques algériennes confirme la chute de l'Algérie française : dans un bal musette, de Gaulle, à la batterie, est accompagné de Michel Debré (1912-1996) à la guitare, et de Ferhat Abbas (1899-1985) au saxophone<sup>88</sup>. En représentant l'autorité politique indépendantiste, *Le Canard* montre explicitement la fin de l'Algérie française.

Alors que dans les faits, les négociations avancent et l'indépendance de l'Algérie est irréversible, l'émergence de l'OAS ravive une iconographie basée sur la violence. D'août

84. Grove, « Une situation pénible », *Le Canard enchaîné*, 19 août 1959.

85. Revenu en mai 1958, Charles de Gaulle se rend à Alger et lance à la foule « Vive l'Algérie française », puis la déclaration ambiguë « Je vous ai compris ». Après des décisions qui rassurent autant qu'elles inquiètent les partisans de l'Algérie française, le 16 septembre 1959, dans une allocution télévisuelle, il annonce « l'autodétermination pour l'Algérie ». Cf. Denise MALDIDIER, « Lecture des discours de De Gaulle par six quotidiens parisiens : 13 mai 1958 » in *Langue française*, n° 9, 1971, *Linguistique et société*. pp. 34-46.

86. Jacques Lap, « Où va-t-il algéirir ? », *Le Canard enchaîné*, 16 septembre 1959. Roland Moisan assimile l'Algérie à l'« ultrabsurdie » : Moisan (1907-1987), « Préparation au voyage en ultrabsurdie », *Le Canard enchaîné*, 27 janvier 1960 : « Je vous ai compris ! ».

87. Jacques Lap, « L'Algérie de papa est morte ! Vive l'Algérie de grand-papa », *Le Canard enchaîné*, 6 mai 1959 : « - La France de papa, ce n'est pas fini !... ».

88. Jacques Lap, Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 13 juillet 1960 : « - Encore une valse hésitation !... »

1961 à juillet 1962, *Le Canard* s'attarde et charge régulièrement les attentats perpétrés par l'OAS. Pour marquer la violence de l'organisation terroriste, une vignette assimile Oran à Chicago : « Va-t-on vers un jumelage avec Chicago »<sup>89</sup> [Fig : 7.2.12]. Pour représenter l'OAS, les caricaturistes du *Canard* travaillent à partir d'un signe : une cagoule conique noire. Malgré la proche conclusion du conflit, *Le Canard* ne met ni en images l'Algérie indépendante ni la colonisation française et se concentre presque exclusivement sur les actions de l'OAS.



FIGURE 7.2.12 – Anonyme, « On ne sait pas où on va... mais on y va ! », *Le Canard enchaîné*, 6 décembre 1961 : « [vignette 4] Va-t-on vers un jumelage avec Chicago ».

Les accords d'Evian signés (1962), certains responsables de l'OAS emprisonnés, le journal conclut la couverture de la guerre en rééditant les planches parues lors du conflit : « Sept ans de guerre d'Algérie ... par les dessinateurs du "Canard" »<sup>90</sup>. Comme pour l'Indochine, la conclusion est amère, car, il ne s'agit plus seulement d'une « sale guerre », mais les images insistent, pour un temps, sur les troubles provoqués par le conflit, autant en France qu'en Algérie. Par exemple, en une du numéro du 14 mars 1962, Lap dessine deux figures, l'un française et l'autre algérienne, qui tentent de sonner vainement la fin

89. Anonyme, « On ne sait pas où on va... mais on y va ! », *Le Canard enchaîné*, 6 décembre 1961 ; Grove, « Arguments plastiques », *Le Canard enchaîné*, 6 décembre 1961 ; Jacques Lap, « Aux armes cito-yens... », *Le Canard enchaîné*, 20 décembre 1961 ; J. Lap, Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 14 février 1962 : « - C'est beau les forces de l'ordre, vues de dos!... » ; J. Lap, « Le jeu de l'OAS », *Le Canard enchaîné*, 27 septembre 1961 ; Pol Ferjac, « L'Algérie, c'est le Congo-A.S. », *Le Canard enchaîné*, 7 mars 1962.

90. « Sept ans de guerre d'Algérie ... par les dessinateurs du "Canard" », *Le Canard enchaîné*, 28 mars 1962.

du conflit, au milieu des empoignades<sup>91</sup> [Fig : 7.2.13].



FIGURE 7.2.13 – Jacques Lap, Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 14 mars 1962 : « - Vous croyez qu'ils vont nous entendre!... ».

La fin de la guerre n'enclenche cependant pas une iconographie anticoloniale. De même, les images n'abordent guère la question du rapatriement des colons. En illustrant la guerre civile pour le pouvoir en Algérie<sup>92</sup> [Fig : 7.2.14], *Le Canard* engage et inscrit définitivement l'Algérie dans l'illustration satirique géopolitique traditionnelle<sup>93</sup>. L'émergence et la récurrence des figures politiques algériennes (Abbas, Ben Bella, Boumédiène), au détriment de la figure de l'Arabe, exhibent bien le basculement du régime iconographique qui marque alors la fin de l'Algérie française.



FIGURE 7.2.14 – Illisible, Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 11 juillet 1962.

91. Jacques Lap, Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 14 mars 1962 : « - Vous croyez qu'ils vont nous entendre!... ».

92. Illisible, Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 11 juillet 1962, « - Vi... Vi... Vi... Vive... Be... Be... Ben... Ben... ».

93. Au XIXe, l'iconographie internationale fonctionne globalement à travers les allégories nationales. Or, depuis la libération, les allégories nationales cèdent progressivement la place aux personnalités politiques de premier plan – bien souvent le président en fonction.



Formellement, Lap, Pol Ferjac, Grove, les artistes du *Canard* ne versent pas dans l'ignoble ou l'agressif – bien que les articles restent à charges et virulents. Les figures rondes et anguleuses, parfois avec un trait enfantin, annihilent la violence de la guerre (le contingent est estimé à 400 000 militaires). Par ailleurs, lors du conflit, *Le Canard* ne s'interdit nullement quelques planches grivoises ou humoristiques<sup>94</sup>. Rétrospectivement, le conflit engendre une inflation d'images inégalée dans l'iconographie satirique coloniale. D'un point de vue thématique, les illustrations du *Canard* couvrent la complexité du conflit, avec toutefois une attention particulière aux répercussions en métropole. La fin de la guerre d'Algérie marque parallèlement la (quasi) conclusion de l'iconographie coloniale dans *Le Canard*.

### 7.2.3 La décolonisation absente

Entre 1945 et 1960, la guerre d'Indochine puis la guerre d'Algérie accaparent la production iconographique coloniale satirique. Pour autant, ponctuellement, *Le Canard* aborde également le cas des autres colonies et des protectorats. D'entrée, *Le Canard* tourne en dérision et invalide les différentes évolutions de l'Empire, afin de réitérer son hostilité à la politique coloniale. Par exemple, l'Union française s'incarne en une prison<sup>95</sup>. De manière générale, les vignettes insistent sur le poids mortifère de la colonisation, non pas sur les populations soumises, mais sur la France. Ainsi, en 1954, les stéréotypes du Maghreb, de l'Afrique Noire et de l'Indochine regardent indifféremment la noyade de la IV<sup>e</sup> République<sup>96</sup>. Lors de l'indépendance du Maroc, le journal titre : « Le Sultan reconnaît l'indépendance de la France »<sup>97</sup>. Encore, dans une vignette, un Noir annonce simplement : « Français moi y en a marre »<sup>98</sup>.

Toutefois, les soulèvements populaires et les répressions sont abordés rapidement et sans réel développement. Le journal expose bien la reprise en main des autorités dans certaines parties de l'Empire, mais l'iconographie, somme toute classique de la coercition, avec des accents comiques, ne laisse rien présager de l'ampleur des mouvements. L'insurrection de Madagascar est abordée maigrement, malgré les moyens militaires déployés et une répression meurtrière<sup>99</sup>. *Le Canard* manque-t-il d'informations ? Nous le pensons pas.

---

94. Kb2, Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 8 février 1956 : « - Tu viens reconnaître ma personnalité algérienne, chéri ? » ; Anonyme, « Sur les pistes », *Le Canard enchaîné*, 29 juillet 1959 : « - Vous n'auriez pas vu une troupe armée, avec des tapis, et qui vendait des cacahouètes?... »

95. Henri Monier, Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 18 juin 1946 : « L'assemblée de l'Union française, je vous prie ? ».

96. Grove, « Coloniaux en vacances », *Le Canard enchaîné*, 18 août 1954 : « - Y en a monitrice pas savoir nager !... » ; Grove, « Pour la fête des mères-patrie », *Le Canard enchaîné*, 25 mai 1949 : « - On lui offre un guêpier ? » ; Péa, « Les morceaux en baisse », *Le Canard enchaîné*, 16 septembre 1953 ; Anonyme, « Tempête sur l'Afrique », *Le Canard enchaîné*, 13 juillet 1955 : « - On ne sait plus où aller mouiller !... ».

97. Anonyme [article], « Le Sultan reconnaît l'indépendance de la France », *Le Canard enchaîné*, 7 mars 1956.

98. Anonyme, « Quelques types de français moyens », *Le Canard enchaîné*, 13 septembre 1950.

99. Henri Monier, « 25 août », *Le Canard enchaîné*, 18 août 1948 : « - Vive la libération » ; H. Monier, Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 13 juillet 1949 : « - Dépêchez... on à un quart d'heure pour fêter l'anniversaire di la liberté » ; Grove, « Minimum colonial », *Le Canard enchaîné*, 23 nov 1949 : « - On n'arrive pas a se faire servir à moins de 15 000 coups de bâton par mois ! ». Les planches abordent l'insurrection

Le détachement des soldats en Indochine puis en l'Algérie accapare l'attention et les événements dans les autres colonies sont vraisemblablement écrasés par le déploiement militaire.

Pour l'Afrique du Nord, hormis les personnalités concernées, l'orientation satirique de l'indépendance du Maroc et de la Tunisie apparaît identique dans le fond, la forme ainsi que dans la quantité. Pour les deux pays, *Le Canard* privilégie une imagerie policière et diplomatique. Pour l'iconographie policière, Lap dessine par exemple un policier écrivant sur un mur « Vive Sidi Baccouche » [Fig : 7.2.15]<sup>100</sup>. Réputé modéré et proche des intérêts français, Slaheddine Baccouche (1883-1959), Grand Vizir de 1952-1954 (poste équivalent à celui de Premier ministre), est imposé par le résident français Jean de Hauteclouque (1893-1957) afin de contenir le mouvement nationaliste tunisien. En convoquant le policier – garant de l'ordre colonial – le promoteur de Baccouche, à travers (ironiquement) un geste délictueux, Lap tourne en ridicule l'obstination de la France à demeurer en Tunisie<sup>101</sup>.



FIGURE 7.2.15 – Jacques Lap, « La satisfaction du devoir accompli », *Le Canard enchaîné*, 16 avril 1952.

Puis, les caricaturistes du *Canard* articulent l'iconographie des mouvements nationalistes marocain et tunisien autour des structures gouvernementales préexistantes – pour faciliter l'implantation coloniale, sous la III<sup>e</sup> République, la France impose le statut de protectorat au Maroc et à la Tunisie qui gardent donc leurs institutions, contrairement à la configuration administrative de l'Algérie. *Le Canard* traite ainsi la transition politique et les passations de pouvoir entre la France post-coloniale et les pays maghrébins. La France cherchant à placer des hommes de confiance à des postes stratégiques, la couverture des indépendances se matérialise alors en une bataille politique, où chaque camp supporte

de Madagascar qui, dans les dernières estimations, aurait fait 89 000 tués Malgaches (les plus basses estimations tournent entre 20 000 et 30 000 exécutés), 1 900 soldats de l'armée coloniale, 550 européens. Cf. Jean FREMIGACCI, « 1947, "l'insurrection malgache" », *Marianne*, 25-31/12 2004 ; Jean-François ZORN, « L'insurrection malgache de 1947. Implications et interprétations protestantes », *Histoire, monde et cultures religieuses*, 2/ 2010 (n°14), p. 13-34.

100. Jacques Lap, « La satisfaction du devoir accompli », *Le Canard enchaîné*, 16 avril 1952

101. Dans l'iconographie policière Cf. Jacques Lap, Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 30 janvier 1952 : « - Bey!... - Meuh!... » ; Anonyme, « L'affaire de Tunisie (à suivre) », *Le Canard enchaîné*, 20 février 1952 ; J. Lap, « Ratissage », *Le Canard enchaîné*, 20 février 1952 : « - La Tunisie, jardin de la France » ; Grum, Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 2 avril 1952 : « - Poisson d'avril ».

un homme désigné. Par exemple, en 1955, Pol Ferjac oppose le camp français, tenant une affiche de Mohammed Ben Arafa (1886-1976), dernier sultan placé par la France, au camp nationaliste marocain qui porte une effigie de Mohammed Ben Youssef (1909-1961), premier sultan du Maroc indépendant, sous le nom de Mohammed V [Fig : 7.2.16].



FIGURE 7.2.16 – Pol Ferjac, « Le gouvernement français règle la question marocaine une vue des délibérations », *Le Canard enchaîné*, 10 août 1955.

Quantitativement faible, l'iconographie de la décolonisation de l'Afrique subsaharienne ne se rattache à aucune autre expérience. D'abord, *Le Canard* n'illustre quasiment pas les indépendances africaines, puis, malgré la portée anticoloniale du discours du *Canard*, on retrouve toujours les stéréotypes du sauvage, de l'anthropophage et l'utilisation récurrente du « petit-nègre ». Pourtant, les images rejettent les différentes évolutions de l'Empire (Union française, Communauté). Une image assimile même l'Élysée à la *Case de l'oncle Tom*<sup>102</sup>. Avec « La croisière noire du Grand Charles », Kb2 ironise sur la promulgation du statut d'Outre-mer (« On est peut-être d'Outre-Mer, mais on n'est plus des bleus ! »)<sup>103</sup>. Mais les figures illustrant l'évolution administrative restent identiques aux productions antérieures. Dans « La croisière noire du Grand Charles », de Gaulle cuisine littéralement des parlementaires pour deux africains. Encore, dans une vignette de Lap, des Africains, armés de sagaies, enlèvent un membre inférieur, représentant la Communauté<sup>104</sup> [Fig : 7.2.17]. Le fameux « Je vous ai compris » se transforme en « Moi y'en a compris »<sup>105</sup>. Le discours de Brazzaville fait l'objet d'une longue couverture, mais les caricaturistes ne s'intéressent ni aux situations particulières ni aux évolutions qui diffèrent selon les colonies africaines. La décolonisation et les mouvements indépendantistes protéiformes expliquent le désintéret, malgré les liens tissés entre la France et ses anciennes possessions africaines. Sans contexte de guerre, malgré des exactions et des opérations policières parfois sanglantes, la transformation puis la chute de l'A.O.F et de l'A.E.F sont

102. Henri Monier, « À Paris aussi... », *Le Canard enchaîné*, 27 août 1958.

103. Kb2, « La croisière noire du Grand Charles ou le général à la recherche des Beni oui-oui », *Le Canard enchaîné*, 13 août 1958 ; Grove, « Communauté », *Le Canard enchaîné*, 15 juin 1960 : « Et maintenant, tous ensemble : "Sauve qui peut !" ».

104. Jacques Lap, « Mais c'est pas ça la Communauté », *Le Canard enchaîné*, 8 juillet 1959.

105. Kb2, « La croisière noire du Grand Charles ou le général à la recherche des Beni oui-oui », *Le Canard enchaîné*, 13 août 1958 : « Comme à Alger - Moi y'en a compris ! » ; Kb2, « Loyalisme républicain », *Le Canard enchaîné*, 16 avril 1947 « - Nous y'en a vrais sans culottes, missié président ! ».

traitées rapidement et de manière humoristique. Personnalités influentes dans la France coloniale de la IV<sup>e</sup> puis de la V<sup>e</sup> République, ni Senghor (1906-2001) ni Houphouët-Boigny (1905-1993) ne sont caricaturés. Finalement, la décolonisation de l'Afrique reste absente.

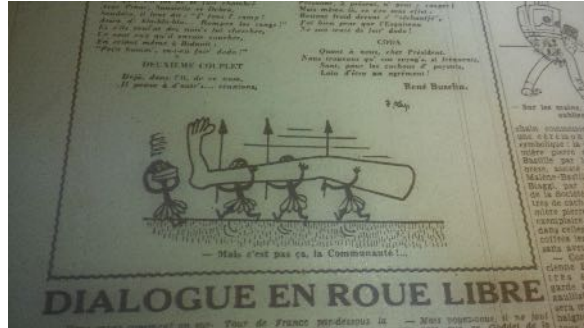


FIGURE 7.2.17 – Jacques Lap, « Mais c'est pas ça la Communauté », *Le Canard enchaîné*, 8 juillet 1959.

## 7.3 1960-1990 : « L'Empire, c'est un slogan »

### 7.3.1 *Le Rire rose*

Suite aux accords d'Évian, l'attention à l'égard du monde colonial diminue brutalement au sein du *Canard*. À partir de 1962, le journal se concentre sur la politique nationale et la guerre froide. Au bout de l'histoire coloniale, la production du *Canard* couvre de manière dense la chute de l'Empire, avec un intérêt fluctuant selon les aires géographiques. À présent, revenons sur les périodiques strictement satiriques. Précisée auparavant, la Seconde guerre mondiale interrompt pratiquement le genre qui, depuis 1900, connaît un reflux important. Entre 1945 et 1960, peu de titres apparaissent, mais la sortie de l'*Hara-Kiri* (1960) relance le genre. Entre-temps, *Le Rire*, l'un des rares titres issus du XIX<sup>e</sup> siècle, maintient la publication.

À la sortie de la guerre, *Le Rire* se relève rapidement. Le tirage reprend une première fois en janvier 1946, sans modifications profondes, mais l'illustré s'arrête en décembre 1949 ; le dernier numéro est suivi de trois hors-séries rétrospectifs. D'un point de vue thématique, au sein de la première version, l'humour et la frivolité règnent, mais la salle de rédaction réserve quelques saillies contre l'Allemagne et la reconstruction<sup>106</sup>. En octobre 1951, *Le Rire* réapparaît et publie en continu jusqu'en 1971. D'un point de vue éditorial, la seconde reprise change radicalement la monture. *Le Rire* passe à un rythme mensuel tandis que le lecteur découvre un périodique davantage littéraire qui est illustré de petits dessins en noir et blanc. La revue privilégie une iconographie de mœurs qui s'érotise tout au long

106. Bil, Sans titre, *Le Rire*, 1 juillet 1946 : « Du charbon pour la France ? Il faut d'abord que je serve Gretchen : la pauvre vient de perdre la guerre ».

de la période. Dans un article, Max Favelelli (1905-1989) annonce l'évolution du *Rire* : « Eh bien, il faut réagir et c'est pour cela qu'après une passagère éclipse. *Le Rire* a décidé de paraître de nouveau et de retentir aussi gaillard que par le passé. En marge de la "série noire" qui ne doit plus être la couleur de notre époque, *Le Rire* institue "la série rose". Et il entreprend une mission de haute salubrité publique en redonnant la futilité sa véritable place. Parmi les choses sérieuses »<sup>107</sup>. Bien que le journal ne fut guère par le passé un journal politique ou de parti, on assiste à une dépolitisation du contenu au profit d'une imagerie semi-érotique. À partir de 1951, et jusqu'à la fermeture du titre, toutes les unes prennent pour objet une femme que l'équipe artistique travestit continuellement sous le registre érotique. Quoi qu'il en soit, *Le Rire*, à l'instar du *Canard*, est témoin direct de la chute de l'Empire colonial. Comment *Le Rire* aborde-t-il la dernière étape de la colonisation ?

À la reprise du journal, en 1946, l'iconographie coloniale reste inchangée et la libération ne semble pas tellement affecter la production coloniale. Les images fonctionnant à partir des différences physiques se perpétuent. Toutefois *Le Rire* délaisse l'image du Noir de l'Entre-deux-guerres et privilégie alors l'Africain subsaharien<sup>108</sup>. La sauvagerie et la nudité ainsi que certains stéréotypes, comme celui de l'Arabe vendeur de tapis, se prolongent<sup>109</sup>. Entre 1946 et 1949, *Le Rire* ni n'aborde ni ne suggère les événements dans les colonies. L'explication se trouve sans doute dans l'évolution éditoriale du titre qui renonce à traiter l'actualité pour se concentrer sur une imagerie de mœurs.

Lors de la réapparition de l'illustré en 1951, la ligne « rose » accentue l'illustration des relations conjugales et extra-conjugales ; de même, la publicité propose des cartes à jouer érotiques, des ouvrages artistiques sur le nu et des revues internationales sur le naturisme. L'imagerie grivoise convoque également les signes de l'iconographie coloniale<sup>110</sup>. Alors que l'illustration politique disparaît au profit d'une imagerie frivole, l'actualité coloniale reste là encore absente des préoccupations du journal. Pourtant, *Le Rire* maintient certaines orientations liées directement et indirectement à l'illustration des colonies : la femme noire oscille entre une déesse sexuelle et une sauvage tandis que l'anthropophage garde un relatif succès au sein du *Rire*<sup>111</sup>. Malgré cela, la désagrégation des colonies reste absente.

À partir de 1956, au milieu des évocations sexuelles et des anthropophages, *Le Rire*

---

107. Max Favelelli [article], « Le rire du mois », *Le Rire*, 1 octobre 1951.

108. Paul Brévin, « Idylle tropicale », *Le Rire*, 1 juillet 1946 : « - Nous y'a bon faire mariage blanc ; Bret Koch (1902-1996), Sans titre, 1 août 1947 : « - Il vient pourtant de perdre sa femme ! - Justement, c'est sa façon à lui de prendre le deuil ».

109. Jean Varé (1892-1960), « Au bois mouillé », *Le Rire*, décembre 1954 : « - Zouli tapis caoutchouc, mon z'ami ? ... ». Pour les allusions sexuelles basées sur un vocabulaire colonial : Wanil, Sans titre, *Le Rire*, Hors-série 3 : « - Oui effectivement, il est un peu noir... mais quelles nuits blanches ». Pour l'anthropophagie : Bernard Aldebert (1909-1974), Sans titre, *Le Rire*, Hors-série 2 : « - Oh, tout de même, vous avez bien un morceau préféré ».

110. Gad (1905-1992), Sans titre, *Le Rire*, juin 1952 : « - Merci » ; Georges Pichard (1920-2003), Sans titre, *Le Rire*, novembre 1953 : « - Ah ! Toi, quand tu vois un jupon ! » ; G. Pichard, Sans titre, *Le Rire*, septembre 1954 : « - Un instant... Je discute les modalités d'un échange ! ».

111. Yvan Chaval (1915-1968), Sans titre, *Le Rire*, juillet 1952 : « - Chérie ! Je suis encore obligé de te dire qu'il n'est pas assez cuit » ; Holbeck, Sans titre, décembre 1957 : « - Combien de fois faut-il te répéter qu'on ne joue pas autour du garde-manger ? ».

commence timidement à traiter la fin de l'Empire. Par exemple, « Courants contraires » présente le bateau France naviguant sur des flots contraires nommés : « Maroc - G.P.R.A - F.L.N, Tunisie », tandis que l'Algérie se matérialise en récif<sup>112</sup>. On retrouve de-ci de-là des évocations du conflit algérien. Les rapports conflictuels entre de Gaulle et les militaires ou la question des hydrocarbures au Sahara montrent que *Le Rire* n'est pas insensible à l'actualité<sup>113</sup>. Mais les images restent allusives, distantes et mesurées. Elles ne dégagent pas une franche position. En juillet 1962, en ouverture du numéro, Bernie (1918-1987) présente le général de Gaulle, sur le livre « Histoire de France », qui tourne rapidement la page « Algérie », caractérisée par une échauffourée. La vignette titre « 1er juillet 1962 référendum d'autodétermination ». Vraisemblablement, *Le Rire* ne souhaite pas s'impliquer dans le conflit et la référence au référendum – peu importe le résultat – montre une volonté de tourner la page de l'histoire coloniale.

L'actualité de la décolonisation et des indépendances restent à demi-mot – les pays concernés sont signalés par des indications textuelles, à l'exemple d'une planche où René Pleven (1901-1993) se présente en équilibre sur un filin tiré entre deux boules « Algérie » et « Loi Barangé »<sup>114</sup>. Alors que *Le Canard*, bien aidé par une ligne d'investigation, concentre son attention sur l'Empire, la production du *Rire* s'abstient de toutes digressions sur la chute des colonies ou la guerre d'Algérie. À ne pas en douter, le passage à un rythme mensuel, la ligne grivoise ainsi que l'affaiblissement de l'iconographie politique expliquent la relégation du monde colonial. Après 1962, les allusions aux anciennes colonies disparaissent quasiment. Quelques caricatures évoquent le passé colonial, comme la satire sur les évolutions territoriales et politiques au Maghreb<sup>115</sup>. Encore, à partir de l'homonyme « colonie », *Le Rire* publie quelques vignettes humoristiques : parmi un groupe d'enfants d'une colonie de vacances, un enfant fait bande à part ; un jeune du groupe principal précise la scission : « Il dit qu'il est pour la décolonisation ! »<sup>116</sup>. Mais, hormis les exemples cités, *Le Rire* abandonne la thématique coloniale à la fin de la guerre d'Algérie, à l'instar du *Canard*.

Que reste-t-il du passé colonial au sein du *Rire*? Le journal maintient le stéréotype de l'anthropophage pour l'Afrique. Alors que les déformations humiliantes et l'utilisation du « petit-nègre » disparaissent à partir des années 1960, on retrouve dans la dernière décennie le recours plus ou moins fréquent à l'anthropophage. Le stéréotype dépasse donc l'iconographie coloniale pour se dissoudre dans les images associées à l'Afrique dans

112. Bernie (1918-1987), « Courants contraires », *Le Rire*, novembre 1959.

113. Bernard Grambert (1908-1958), « L'Oasis », *Le Rire*, juillet 1957 ; B. Grambert, « Salut public », *Le Rire*, juillet 1958 : « - Alors ? on ne salut plus !... ».

114. Bernard Grambert (1908-1958), « Un vrai truc à se casser la g... », *Le Rire*, mars 1956.

115. Bernie, Sans titre, *Le Rire*, août 1962. En une, Bernie évoque les conflits territoriaux entre l'Algérie, le Maroc et la Tunisie. Hassan II (1929-1999) et Habib Bourguiba (1903-2000) sont représentés en sauterelles menaçantes, postés sur les frontières de l'Algérie. Bernie, Sans titre, *Le Rire*, septembre 1962 : « Révolution (type Castro) - Réforme agraire - Nationalisation ». Bernie dessine Nasser (1918-1970) qui agite le président algérien Ben Bella (1916-2012), réduit à l'état de marionnette de chiffon. Le titre ainsi que la transformation de Ben Bella en marionnette invitent à voir une charge contre le panarabisme de Nasser.

116. Pierre, Sans titre, *Le Rire*, juillet 1967.

l'imaginaire des caricaturistes du *Rire*. Les figures africaines s'insèrent dans un espace qui renvoie grossièrement à l'Afrique subsaharienne (hutte, brousse, désert)<sup>117</sup>. L'Océanie, l'Asie du Sud-Est et l'Afrique du Nord sont totalement évacuées. Contrairement à l'iconographie vindicative et agressive de l'Entre-deux-guerres, *Le Rire* revient à sa ligne originelle humoristique que le sous-titre de l'illustré confirme : « Journal satirique fondé en 1894 ». *Le Rire* démarre une nouvelle aventure iconographique sur des bases nouvelles (érotisme/humour). Or, dans le renouveau, la colonisation est exclue, au même titre que la Seconde guerre mondiale qui n'est guère évoquée.

### 7.3.2 *Siné-Massacre*

D'un point de vue formel, *Le Canard* et *Le Rire* se détournent de la pratique satirique corrosive, vindicative et insultante de la presse satirique de la IIIe République et de l'Entre-deux-guerres. Les planches froides et brutales de Forain, le crayon sec et hachuré d'Hermann-Paul, les coups d'un Grandjouan ou d'un Delannoy laissent place à une imagerie souple, simplifiée et humoristique que Grove, Lap ou encore Pichard incarnent au sein du *Canard* et du *Rire*. La période de deuil, suite à la guerre, la reconstruction du champ médiatique, la censure, l'aura du général de Gaulle ou encore les défaites diplomatiques et militaires françaises annihilent puis réorientent vraisemblablement l'esthétique générale de la presse satirique vers une imagerie légère. À partir des années 1960, le secteur satirique médiatique se renouève grâce à la publication de nouveaux titres plus ou moins importants, comme *Hara-Kiri* (1960) ou *Minute* (1962). Laissons l'*Hara-Kiri* pour le moment, et revenons à deux titres politiques qui prolongent, eux, l'esprit incisif et brûlant de la presse satirique d'avant-guerre, *Le Trait* et *Siné-Massacre*.

Mécontent et frustré des contraintes imposées à *L'Express*, Siné quitte le journal et lance dans la foulée *Siné-Massacre* le 29 décembre 1962. En avril 1963, Siné stoppe la publication après neuf numéros, accablé par les poursuites judiciaires – sans jamais être condamnée, la revue est mise en instruction neuf fois. *Siné-Massacre* adopte un rythme hebdomadaire ; les poursuites judiciaires retardent toutefois la publication des deux derniers numéros. La revue contient à l'origine quatre pages, mais la formule évolue sans cesse ; le dernier numéro comptabilise trente-six pages. De même, le tarif change régulièrement, passant de 1 franc à 4, 50 francs. Avec l'aide précieuse de l'éditeur Jean-Jacques Pauvert (1926-2014), spécialiste dans les publications à risque<sup>118</sup>, Siné cumule les fonctions : directeur de la publication, gérant, rédacteur-en-chef et directeur artistique. Siné reste le principal fournisseur du journal, mais il ouvre la revue aux caricaturistes extérieurs, comme Avoine, Cardon, Strelkoff, Ylpe, l'italien Boverini ou encore à l'allemande Sonja Hopf. Malgré une existence limitée, *Siné-Massacre* présente une vision politique satirique de gauche. Surtout, la proximité de l'artiste avec les milieux anticoloniaux et contestataires du milieu

---

117. Ko, Sans titre, *Le Rire*, décembre 1966 : « - Quand vous avez dit, je vais vous passer à la casserole, je ne pensais pas à ça ».

118. Jean-Jacques Pauvert est le premier éditeur des œuvres de Sade.

du XXe siècle explique, ici, l'intérêt de la revue<sup>119</sup>.

*Siné-Massacre* maintient une ligne satirique dans l'esprit dix-neuviémiste. Dans le numéro du 9 avril 1963, Siné reproduit un article de *La Tribune de Lausanne* qui annonce la filiation avec un illustré du passé : « *Siné-massacre* continue les campagnes d'irrespect de *L'Assiette au Beurre* : l'armée, la justice, les prêtres sont des thèmes classiques, presque académiques. On aimera que *Siné-Massacre*, en suivant l'actualité fasse chaque mois un nécessaire scandale ». La référence à *L'Assiette au Beurre* n'est pas usurpée et Siné confirme la référence en reproduisant parfois les planches dudit journal. Le caricaturiste perpétue surtout une des facettes de *L'Assiette au Beurre* : le mauvais esprit. Siné *Massacre* visuellement le monde politique, le gaullisme, de Gaulle, la religion catholique ou encore l'impérialisme français et américain. La revue renferme des dessins violents, provocateurs, percutants, mais, contrairement au journal de Schwarz, le nombre limité de dessinateurs homogénéise le traitement visuel qui se caractérise par des dessins sommaires et dépouillés, avec un trait souple. Malgré les accointances communistes de l'artiste, l'illustré n'est pas une revue politique, mais bien plus un brûlot polémique qui s'incarne, par exemple, dans la couverture de la guerre d'Algérie.

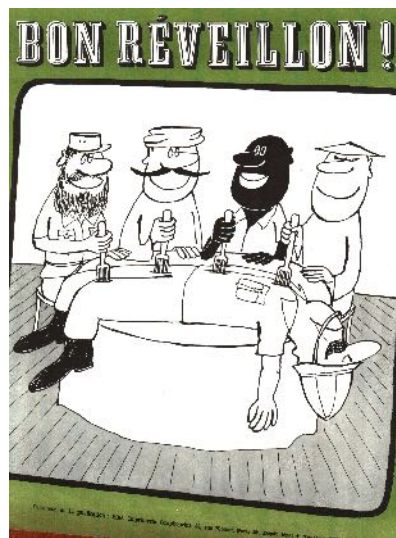


FIGURE 7.3.1 – Siné, « Bon réveillon », *Siné-Massacre*, 27 décembre 1962.

Au magazine d'actualité généraliste *L'Express*, Siné affirme déjà son hostilité contre la guerre d'Algérie<sup>120</sup>. Avec *Siné-Massacre*, il développe pleinement ses positions et propose une iconographie anticoloniale qui tranche, sur le fond et la forme, avec *Le Rire* ou *Le Canard*. Lorsqu'il commence la publication, à la fin de l'année 1962, les accords d'Évian

119. Siné a entre autres fréquenté, plus ou moins intimement, Ben Bella, Fidel Castro ou encore Malcom X. Cf. Stéphane MERCURIO (réal), *Mourir ? Plutôt crever !*, France, 2012, 1 DVD vidéo, Éd Montparnasse, 95 min.

120. SINÉ, *Siné dessins de l'Express : parus et non parus*, Paris, Société des éditions J. J. Pauvert, 1963.



sont signés. Pour symboliser la chute du colonisateur et l'avènement de la nouvelle année puis d'une nouvelle ère, Siné réinterprète le trope du partage du monde<sup>121</sup> [Fig : 7.3.1]. À une table, quatre hommes, que l'on peut associer à l'Asie, à l'Afrique, au Maghreb et à Cuba, s'apprêtent à partager un colon allongé. Les positions anticoloniales de Siné s'affichent franchement et sans aucune ambiguïté.

Par la suite, loin de dénoncer la guerre, les attentats de l'OAS ou la politique gaullienne concernant le sort des possessions subsahariennes, Siné se concentre sur les rapatriés d'Algérie qui sont identifiés sous le terme générique « pieds-noirs »<sup>122</sup> [Fig : 7.3.2]. Il consacre à la question des rapatriés un numéro spécial. Ravalé au rang de déchets et de détritrus [Fig : 7.3.3], assimilé autant aux tortionnaires qu'aux soldats envoyés en Algérie, le rapatrié est, du point de vue iconographique, l'incarnation de la colonisation et de la violence du colonisateur. Siné attaque de manière lourde et gratuite. Par exemple, en fin de numéro, douze pieds noirs démembrés sont disposés en cercle, autour d'un article de journal : « La pièce unique où ils vivaient rue Ernest-Gouin (17e) explose "C'est la fatalité qui nous poursuit disent les rapatriés d'Algérie" ». Avec un humour noir, le crayon de Siné poursuit les rapatriés de manière vindicative et exploite là un sordide fait-divers. Siné dessine sans prendre en compte la complexité du problème du rapatriement et attaque sans nuance<sup>123</sup>.



FIGURE 7.3.2 – Siné, « Les pieds noirs - Huit pages exclusives sur le douloureux problème des rapatriés », *Siné-Massacre*, 3 janvier 1963.

121. Siné, « Bon réveillon », *Siné-Massacre*, 27 décembre 1962. Pour des exemples du XIXe siècle : Draner (1833-1926), « La conférence de Berlin », *L'Illustration*, 3 janvier 1885 : « - À chacun sa part, si l'on est bien sage ». Le Chancelier Bismarck partage et distribue un gâteau « Afrique ».

122. Siné, « Les pieds noirs - Huit pages exclusives sur le douloureux problème des rapatriés », *Siné-Massacre*, 3 janvier 1963. Le terme « pied-noir » désigne les rapatriés européens d'Algérie, après l'indépendance. Les estimations basses évoquent un million de rapatriés Cf. Pierre BAILLET, « L'intégration des rapatriés d'Algérie en France » in *Population*, 30e année, n°2, 1975 pp. 303-314.

123. Éric SAVARESE, « Après la guerre d'Algérie » La diversité des recompositions identitaires des pieds-noirs » in *Revue internationale des sciences sociales*, 2006/3 n° 189, pp. 491-500.

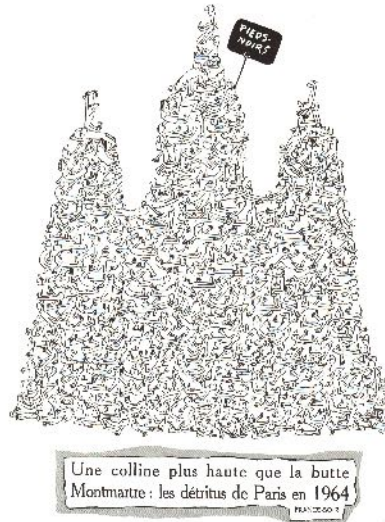


FIGURE 7.3.3 – Siné, Sans titre, *Siné-Massacre*, 3 janvier 1963 : « Une colline plus haute que la butte de Montmartre : les débris de Paris en 1964 - France soir ».

Dans le dernier numéro de *Siné-Massacre*, Siné poursuit sur la colonisation et se consacre entièrement au phénomène et aux nouvelles ramifications<sup>124</sup>. D'abord, il introduit le numéro avec deux planches de *L'Assiette au Beurre*. La première, une œuvre de Jossot, montre l'embrochement de deux enfants noirs par un soldat qu'un second militaire congratule<sup>125</sup> ; la seconde citation représente la vente d'un jeune éphèbe asiatique, par un prêtre à un militaire<sup>126</sup>. La violence et la corruption des mœurs caractérisent la suite du numéro. Par exemple, sur une planche, Strelkoff représente Jésus sur la croix qui lance des clous sur des Noirs, dessinés en contrebas et réduits à l'état d'ombres affolées<sup>127</sup>. La charge vise directement la religion dans le processus d'asservissement. Dans le même numéro, sur une double page, Siné dessine des prêtres hilares devant l'adoration d'un sauvage à un totem féminin, mais, dans le prolongement de l'image, l'artiste dessine une scène de dévotion de prêtres autour d'un crucifix.

Certaines images attaquent également l'aspect idéologique de la colonisation. Par exemple, dos à dos, un Noir, armé d'un marteau, et un indigent, armé d'une faucille, s'appêtent à frapper respectivement un colon (casque colonial) et un capitaliste, que l'on peut identifier au chapeau haut de forme et au cigare<sup>128</sup> [Fig : 7.3.4]. Le fond rouge de l'image, où se détache le mot « colonies », avec une typographie brisée, ainsi que le symbole du communisme rappellent les positions idéologiques du dessinateur. Siné présente ainsi le communisme comme une arme pour détruire la connivence entre la colonisation et le

124. Siné, « Le colonialisme », *Siné-Massacre*, avril 1963.

125. Gustave-Henri Jossot/Abdulkarim Jossot, « Dressage », *L'Assiette au Beurre*, 2 janvier 1904 : « Deux d'un coup!... C'est superbe! Tu auras la croix! ».

126. Léon Fourment, « Aux colonies », *L'Assiette au Beurre*, 14 octobre 1905 : « Le Bon père : - Celui-là... cinquante francs... mais, vous savez, on en fait ce qu'on veut... c'est moi qui l'ai dressé... ».

127. Strelkoff, Sans titre, *Siné-Massacre*, 9 avril 1964.

128. Siné, « Colonies », *Siné-Massacre*, 9 avril 1964.

capitalisme.



FIGURE 7.3.4 – Siné, « Colonies », *Siné-Massacre*, 9 avril 1964.

Les caricatures antireligieuses dominent quantitativement le numéro, mais les dessinateurs abordent aussi le néo-colonialisme, avec notamment l'impérialisme américain. Par exemple, Strelkoff donne vie à la Statue de liberté, mais, caustiquement, il transforme l'emblème occidental de la liberté en une figure monstrueuse qui brûle, à l'aide de la torche de la liberté, des Vietnamiens qui sont identifiables aux chapeaux coniques<sup>129</sup>. Avec un trait noir, lourd, épais, Maurizio Boverini dessine un homme menotté et suspendu par les mains à un panneau surmonté d'un oiseau aux ailes déployé et d'un crâne humain ; le prisonnier regarde sa main rompre, sous son propre poids<sup>130</sup> [Fig : 7.3.5]. L'oiseau ainsi que la position évoquent vraisemblablement la pygargue à tête blanche, l'un des symboles officiels des États-Unis. En illustrant la guerre au Vietnam, en publiant des caricaturistes cubains<sup>131</sup>, où une affiche publicitaire pour l'Afrique du Sud, les contributeurs du numéro passent en revue les nouvelles formes de colonisation. De même, Albert-Paul Lentin publie un article à charge contre l'impérialisme américain et rappelle, en creux, le prolongement des pratiques coloniales : « Vous direz ce que vous voudrez, on n'arrête pas le progrès ni l'esprit inventif de la libre Amérique, qui au Sud-Vietnam comme ailleurs, ne cesse

129. Strelkoff, Sans titre, *Siné-Massacre*, 9 avril 1963.

130. Maurizio Boverini, Sans titre, *Siné-Massacre*, 9 avril 1964.

131. Nuez, « Yankis no! », *Siné-Massacre*, 9 avril 1963 : « Il y a un mois, sous le titre *CUBA SI!*, nous vous présentions pour la première fois et en exclusivité quatre pages de dessinateurs cubains. Nous publions aujourd'hui encore, quelques dessins de ces "anciens colonisés" et nous en profitons pour leur adresser un fraternel salut ».

de montrer son génie novateur, de répandre la civilisation parmi les barbares et de faire progresser l'humanisme chrétien »<sup>132</sup>.



FIGURE 7.3.5 – Maurizio Bovarini, Sans titre, *Siné-Massacre*, 9 avril 1964.

*Siné-Massacre* propose une imagerie anticoloniale sans nuance, ordurière et agressive. Toutefois, il y a peu de références à l'actualité et les planches ne cherchent pas à déconstruire ou à aborder l'histoire coloniale. Siné et les collaborateurs mettent en images leurs haines partagées pour le phénomène. Cette position partisane contraste avec le pacifisme du *Canard* – qui par ailleurs attaque le style de *Siné-Massacre* : « M. Siné ne dessine pas "français", dans la mesure où l'épithète implique l'élégance, la légèreté, l'ironie, et le bon goût. La plume de M. Siné pèse lourd, ce qui n'est pas une qualité pour une plume. Quant à l'idée déjà si grosse, elle se retrousse encore pour mieux montrer sa cellulite »<sup>133</sup>. La vision brutale de Siné s'explique vraisemblablement par les amitiés personnelles et l'engagement intellectuel de l'artiste. En effet, Siné se rapprocha des avocats du collectif soutenant le FLN et se lia ainsi d'amitié avec Jacques Vergès et Djamila Bouhired<sup>134</sup>. Après l'indépendance de l'Algérie, Siné rejoint Vergès à la revue altermondialiste *Révolution africaine* ; mais comme à *L'Express*, ses dessins sont censurés et il quitte l'aventure. Finalement, *Siné-Massacre* présente d'abord la vision engagée de l'artiste, sans concessions et sans embarras.

132. L'article « Colonies 1963 » est précédé d'un article « Colonies 1932 ».

133. Valentin de Coincoin, « Amour et humour noirs », in *Siné-Massacre*, 8 mars 1963.

134. Djamila Bouhired est condamnée à mort en juillet 1957, pour terrorisme. Défendue par Jacques Vergès, sa peine est finalement commuée en prison à perpétuité, après une intense campagne de presse, avec notamment l'ouvrage *Pour Djamila Bouhired*. Graciée et icône de la révolution, la jeune fille se marie avec Vergès que Siné fréquente depuis son engagement en faveur de l'Algérie indépendante. Dans *Siné-Massacre*, Djamila Bouhired publie par ailleurs un article sur l'Algérie postcoloniale et l'instauration du régime des militaires Cf. Djamila Bouhired, « Correspondance », *Siné-Massacre*, 8 mars 1963.

### 7.3.3 Le Trait

Siné n'est pas le seul à se détourner du style « français », du *Canard* et du *Rire*. Il y a, à l'autre extrémité de la presse satirique politique, *Le Trait*. En renouant avec une esthétique dix-neuviémiste, à l'instar de *Siné-Massacre*, *Le Trait* prolonge aussi les pratiques antérieures. Contrairement à Siné, communiste et anticoloniale, *Le Trait* expose le regard satirique d'une presse de droite et d'extrême-droite. Sous la IIIe République, les journaux ouvertement politiques comme *Le Don Quichotte*, *Le Monde parisien* ou encore *Le Panache*, gardent une ligne relativement commune à l'égard de la colonisation, malgré les positions idéologiques. *Le Trait* se différencie-t-il de *Siné-Massacre* ?

Voici « Le Trait ».

C'est une revue inutile, comme l'apéro, le pousse-café ou la bagatelle. Nous nous bornons à évoquer les événements marquants par leur qualité, leur ridicule ou leur insignifiance. Nous le ferons uniquement par la caricature, ce qui réduit encore le cercle des intéressés. La caricature est la représentation graphique d'une idée. Notre formule n'est donc pas idéale en temps où les mots ont plus d'importance que les idées. [...] Cependant, soucieux de conserver au *Trait* une certaine tenue, nous en bannirons la politique. Pour une autre raison aussi : C'est que, s'il n'est pas de sot métier, et si l'on comprend très bien qu'un ministre de l'information ait le droit tout autant qu'un caricaturiste, de gagner son beef-steack, nous pensons que Monsieur Terrendeuil [Louis Terrenoire] aime le sien un peu trop... saisi à point ! Inutile, donc, de nous signaler à la gourmandise de l'avenue de « Friand », nous avons bien assez de difficultés avec notre imprimerie, novices que nous sommes, pour sortir en Mars un numéro daté de Janvier ; ce qui, pour des caricatures... « d'actualité » est catastrophique, car nous savons bien que ce n'est pas à nous d'attendre quelque indulgence de qui que ce soit. Donc, tous les deux mois, en principe, et en essayant de mettre notre fantaisie ailleurs que dans les dates de parution, nous récapitulerons l'actualité littéraire, théâtrale, cinématographique... les petits fours de cocktail, les grands fours de théâtre, les grands Maîtres de la peinture, ses maitres-carré. les à-coté du théâtre, les mouvements sentimentaux de ces dames, les Bardots et leur barda, amours des miches, et grandes orgues de la publicité, les réformés pour faire le biffin, pas pour faire le zouave, etc... etc... En somme, ce que l'on appelle le Tout-Paris, cellules d'anonymes autour d'un noyau de personnalités, pâte fade et indigeste qui, voyant se donner ainsi quelque goût, prend sandwich tout ce qu'elle peut rencontrer de talent, comme deux tranches de pain mal salé, le jambon.

Adressé à « Monsieur le lecteur éventuel », l'éditorial indique l'ambition mondaine et le rythme de parution bimestrielle<sup>135</sup>. À l'examen, la périodicité reste toutefois aléatoire, car les 32 numéros édités s'étalent de janvier 1961 à février 1977, avec une interruption entre 1966 et 1974, due, en partie, à une condamnation. Comme Gill ou Willette, Pierre Pinatel (1929-en activité), le créateur de la revue, concentre les responsabilités administratives et artistiques et également techniques, car il imprime de manière autonome *Le Trait*, grâce au procédé de l'off-set. D'un point de vue stylistique, la revue adopte une mise en pages proche de celle de *L'Assiette au Beurre*. Chaque livraison compte en moyenne une trentaine de planches, le plus souvent en pleine page. Bien souvent en double page,

---

135. Pierre Pinatel,, « Monsieur le lecteur éventuel », *Le Trait*, janvier 1961.

les couvertures abordent de la couleur tandis que les dessins intérieurs recourent le plus souvent au noir et blanc. *Le Trait* se distingue par des scènes épurées, des figures souples et une prédilection pour la satire et l'ironie, au détriment d'une imagerie agressive ou véhémence. Pinatel n'utilise pas la photographie et toutes les images sont commentées. Le prix au numéro oscille entre 3,5 et 10 francs. Le numéro d'octobre 1975 annonce six-cents abonnés, on peut donc supposer que le tirage, lors des années fastes ; lors du premier trimestre 1966, Pinatel sort un numéro par mois ; ne dépasse pas les mille numéros tirés.

Lorsqu'il édite *Le Trait*, Pinatel possède une bonne expérience du dessin de presse satirique. Il collabora au sein de divers organes de droite comme *Combat*, *Dimanche Matin*, *Aux écoutes*. Comme l'indique le programme éditorial, *Le Trait* s'axe originellement sur une illustration de mœurs, mais, à l'instar du *Monde parisien*, Pinatel bifurque rapidement vers l'illustration politique. En début de publication, de Gaulle et Malraux (1901-1976) sont les ennemis désignés, à côté de la Nouvelle Vague, de Sartre (1905-1980) et de l'avant-garde culturelle des années 1960-1970. À l'international, *Le Trait* dédaigne les pays communistes (Chine, URSS) et les États-Unis, sans tomber pour autant dans l'antiaméricanisme primaire<sup>136</sup>. Somme toute, Pinatel donne un accent populiste, sans connotations péjoratives, et place le peuple au-dessus des politiques et des élites intellectuelles qu'il réproouve haineusement.

Au moment de la politisation de la revue, la guerre d'Algérie et la chute de l'Empire sont actées. Cependant, le dessinateur dessine de manière pacifique la paix entre le FLN et l'OAS : deux vautours, marqués « F.L.N » et « O.A.S », observent la naissance d'une colombe<sup>137</sup>. Pinatel n'illustre pas rétrospectivement le démantèlement des possessions françaises, mais les accords d'Évian et la gestion politique et économique de la décolonisation produisent une production vindicative qui porte presque exclusivement sur le général de Gaulle. Par exemple, en février 1964, Pinatel aborde la politique de « soviétisation » de l'Algérie, entreprise sous Ben Bella, qui affecte – selon le caricaturiste – le rayonnement international de la France. Pinatel adjoint à de Gaulle des cornes, symbole du mari trompé, alors que Liu Shaoqi (1898-1969) accompagne amoureusement Ben Bella vers « l'hôtel du socialisme »<sup>138</sup> [Fig : 7.3.6]. Pour marquer la politique « cocufiée », Pinatel dirige de Gaulle vers le « Syndicat des cornards ». Le passé colonial est donc d'abord instrumentalisé contre la Ve République.

136. Pierre Pinatel, « Haut qui mine », *Le Trait*, décembre 1965 : « Neuvième argument électoral du sixième candidat : la rupture d'alliance avec ces maudits amerloques, alliance bien surfaite puisqu'en fin de compte ils ne nous ont jamais sauvés que deux fois : en 1917 et en 1944 - Sa nouvelle tactique : l'Asie...zanie ».

137. Pierre Pinatel, « Par dessus sa tête », *Le Trait*, 5 juillet 1962 : « [...] Après des sanglantes prises de bec, après s'être volé rageusement dans les plumes, l'OAS et le FLN réussiront-ils à enfanter une paix viable, quelque soit celui qui, dans cet étrange accouplement, ait, en définitive baisé l'autre ? ».

138. Pierre Pinatel, « Salut les cocus », *Le Trait*, 10 février 1964 : « Le grand Charles qui, sur la scène internationale, voulait supprimer la vedette américaine, donner un récital de rock'n Gaulle qui le consacra "idole des Jaunes", devra, déçu, faire une croix (de Lorraine) sur ses rêves de G. monie et se contenter de son B'oui-oui hexagonal ».



FIGURE 7.3.6 – Pinatel, « Salut les cocos », *Le Trait*, 10 février 1964 : « Le grand Charles qui, sur la scène internationale, voulait supprimer la vedette américaine, donner un récital de rock'n Gaulle qui le consacrerait "idole des Jaunes", devra, déçu, faire une croix (de Lorraine) sur ses rêves de G. monie et se contenter de son B'oui-oui hexagonal ».

L'instrumentalisation du passé colonial se poursuit avec les conséquences économiques de la décolonisation. Ce n'est pas tant la décolonisation qui enrage le caricaturiste, mais bien la coopération entre la France et les pays issus de l'Empire. *Le Canard* critique également les transferts de fonds<sup>139</sup>, mais *Le Trait* systématise l'idée. Le journal convoque à plusieurs reprises les métaphores alimentaires pour rappeler la dotation des fonds<sup>140</sup>. Puis, avec « Les Faits divers », Pinatel assimile les anciennes colonies africaines au gang des blousons noirs qui dévalise Marianne<sup>141</sup>. L'artiste ne dessine guère la nostalgie de l'Empire, mais il laisse transparaître une angoisse à l'égard de la politique métropolitaine des années 1960. La double page de couverture du numéro de mai 1964 travestit de Gaulle en Marianne qui distribue généreusement des billets aux anciennes colonies tandis qu'à l'arrière-plan le « Bureau de l'aménagement des provinces françaises » est « Fermé pour cause de grandeur »<sup>142</sup>. Enfin, pour marquer son hostilité à la politique de coopération,

139. Pol Ferjac, « Par ici la bonne soupe... », *Le Canard enchaîné*, 8 novembre 1961 : « À la porte resquilleur : Ce que coûtent – officiellement – à la France les États africains et malgache issus de la Communauté : en 1959 : 230 milliards ; en 1960 : 239 ; en 1961 : 272 ; en 1962 : 277. On nous excusera de revenir sur ces chiffres... Nous n'avons rien, ici, contre ces divers États indépendants, bien au contraire. Mais on voudrait qu'avant de les convier à passer à la caisse, notre généreux État pense d'abord aux pauvres o.... de Français, à commencer par Zéphyr... ».

140. Pierre Pinatel, « Maître-gueux de la 5<sup>ème</sup> », *Le Trait*, novembre 1963 ; Pinatel, « Les tournées du général », *Le Trait*, mai 1964.

141. Pierre Pinatel, « Les faits divers », *Le Trait*, 10 février 1964 : « Des incidents minimes ternissent cependant le règne. Ainsi, une bande de blousons noirs, surnommée "Le gang des lâches" attaque les femmes pour voler le contenu de leur sacs. Il y aurait un "gang des imbéciles [Pompidou, Giscard d'Estaing]" qui approuverait... - Encore une demoiselle, dévalisée par une bande de blasons noirs ».

142. Pierre Pinatel, « 5 ans de 5<sup>ème</sup> : Les moignons de celle qui devait avoir... le bras si long », *Le Trait*,

Pinatel assimile la Communauté à un bidet<sup>143</sup> [Fig : 7.3.7].



FIGURE 7.3.7 – Pierre Pinatel, « Communauté... Communauté... Communauté... », *Le Trait*, juillet 1963 : « Pour qui sait lire, l'information ne se trouve pas en manchette à la une des journaux. La vérité se cache dans des entrefilets de 3 lignes en bas de page en caractère minuscule. Que devient donc la fameuse "communauté", fœtus avorté de l'impuissance gaulliste, et dont on parle tant à la naissance, et point du tout à sa discrète disparition dans les latrines politiques de la Grandeur ? Deux minuscule informations répondent à la question : 1) La consommation d'engrais est 14 fois plus élevée qu'au début du siècle. 2) La maison Lalique, (les fameux cristaux) vient de faire livrer à la femme d'un Président de la République de l'ex-communauté, et aux frais de la princesse (la notre) un bidet de cristal, symbole transparent de la politique française. La communauté réduite au baquet ».

Cette orientation se confirme par l'évolution des stéréotypes assignés aux anciennes colonies. Comme *Le Canard*, *Le Trait* renonce aux stéréotypes de l'Arabe et représente les autorités algériennes successives (Ben Bella, Boumediene). Peu important le traitement visuel et les visées, Pinatel met sur un pied d'égalité satirique les représentations géopolitiques. Concernant l'Afrique subsaharienne, les figures demeurent dans les pratiques du

mai 1964 : « - C'est bientôt le monde entier qui vit à... ses crochets ».

143. Pierre Pinatel, « Communauté... Communauté... Communauté... », *Le Trait*, juillet 1963 : « Pour qui sait lire, l'information ne se trouve pas en manchette à la une des journaux. La vérité se cache dans des entrefilets de 3 lignes en bas de page en caractère minuscule. Que devient donc la fameuse "communauté", fœtus avorté de l'impuissance gaulliste, et dont on parle tant à la naissance, et point du tout à sa discrète disparition dans les latrines politiques de la Grandeur ? Deux minuscules informations répondent à la question : 1) La consommation d'engrais est 14 fois plus élevée qu'au début du siècle. 2) La maison Lalique, (les fameux cristaux) vient de faire livrer à la femme d'un Président de la République de l'ex-communauté, et aux frais de la princesse (la notre) un bidet de cristal, symbole transparent de la politique française. La communauté réduite au baquet ».



*Canard* et du *Rire* – sans toutefois approcher leurs fréquences respectives. Pinatel prolonge l'anthropophage et le sauvage, mais les figures visent encore la politique gaullienne. Par exemple, en réitérant les critiques sur les subventions pour les anciennes colonies d'Afrique, Pinatel convoque l'anthropophage qui présente au lecteur un menu constitué d'aliments d'homme blanc (Pâté de petit garçon blanc, pot au feu de visage pâle, etc.). En miroir du menu cannibale, il dessine une manifestation de mécontents : « Ils ont voulu l'indépendance - Ayons la nôtre, les francs aux Français »<sup>144</sup> [Fig : 7.3.8]. Dans la planche, l'anthropophage est donc davantage symbolique de la politique française que de l'Afrique Noire.



FIGURE 7.3.8 – Pierre Pinatel, « ce que parler (dialectiquement) veut dire », *Le Trait*, janvier 1965 : « Pourtant, assez mécontent, déjà, de voir son frère bouffé à la sauce soumialot dans les diners d'apparat de l'Afrique évoluée, le blanc européen commence à se demander s'il est bien nécessaire de fournir aussi les couverts en or massif. En France sous-développée, seul se développe rapidement un courant d'idées, violemment apostrophé "Selon que vous serez noirs ou blancs...". "Les jugements de gourde vous rendront plaisant ou misérables" ».

Pinatel aborde pourtant la lutte pour le pouvoir en Algérie et en Afrique<sup>145</sup>, mais la décolonisation et les conséquences des indépendances demeurent concentrées sur les frontières nationales. Hormis l'anthropophage, *Le Trait* rompt avec les pratiques antérieures.

144. Pierre Pinatel, « ce que parler (dialectiquement) veut dire », *Le Trait*, janvier 1965 : « Pourtant, assez mécontent, déjà, de voir son frère bouffé à la sauce soumialot dans les diners d'apparat de l'Afrique évoluée, le blanc européen commence à se demander s'il est bien nécessaire de fournir aussi les couverts en or massif. En France sous-développée, seul se développe rapidement un courant d'idées, violemment apostrophé "Selon que vous serez noirs ou blancs...". "Les jugements de gourde vous rendront plaisant ou misérables" ».

145. Pierre Pinatel, « L'ex numéro 1 », *Le Trait*, juillet 1965 : « Et Ben Bella, foutu dedans, ce qui est tout de même un comble pour l'ancien chef de la "l'organisation extérieure", attendit que Sidi Broglie lui porte des oranges qu'il aurait volées dans une épicerie (n'ayant plus d'argent après être passé à la fouille de Boumediene.) ».

On identifie Pinatel comme un dessinateur d'extrême-droite, mais les thèmes travaillés au sein du *Trait* formalisent essentiellement un discours anti-gaullien. La décolonisation reste finalement absente tandis que le passé colonial est totalement évacué.

### 7.3.4 *Hara-Kiri*

Le renouveau de la presse satirique doit beaucoup au journal *Hara-Kiri* qui, comme *La Caricature*, *Le Charivari* ou *La Lune*, modifie profondément la pratique du dessin de presse humoristique, ironique ou encore satirique. À l'opposé des productions du *Canard*, avant *Siné-Massacre*, *Hara-Kiri* publie des audaces plastiques et des innovations graphiques qui marquent et influencent le rire, bien au-delà de la presse. Jusqu'aux années 2000, des personnalités du monde du rire, au sens large (revues, humoristes, marionnettistes, films), se revendiquent de l'humour « bête et méchant » de l'*Hara-Kiri*. Concernant l'iconographie coloniale, la revue couvre la production des années 1960 aux années 1980.

Depuis la fin de la Seconde guerre mondiale, les média mutent et s'ajustent progressivement au marché ; la presse politique diminue au profit, notamment, du magazine. La presse satirique reste en retrait. Certes, la pratique du dessin de presse se dilue dans la presse généraliste, mais, concernant strictement la presse satirique, soit la production est en berne soit les éditeurs recyclent les formules et les pratiques antérieures. Or, en septembre 1960, Georges Bernier (1929-2005) – le futur Professeur Choron – et François Cavanna (1923-2014) lancent l'*Hara-Kiri*. Au journal satirique *Zéro*, Georges Bernier (colporteur, puis directeur des ventes) et François Cavanna (rédacteur en chef), se lient d'amitié et constatent ensemble l'inertie de la presse des années 1960 qu'il dénonce dans l'éditorial d'ouverture :

Donc, l'équipe de *Cordées* lance aujourd'hui HARA-KIRI. [...]. Assez d'être traités en enfants arriérés ou en petits vieux vicieux ! Assez de niaiserie, assez d'érotisme par procurations, assez de ragots de garçon de coiffeur, assez de sadisme pantouflard, assez de snobisme pour gardeuses de vaches, assez de cancons d'alcôves pour crétins masturbateurs, assez, assez ! Secouons-nous, bon Dieu ! Crachons dans le strip-tease à la camomille, tirons sur la nappe et envoyons le brouet fadasse. Du jeune, crénom ! Du vrai jeune ! Au diable les « nouvelles vagues » pour fils à papa, les « new look » aussi éculés que ceux qu'ils prétendent chasser ! Hara-Kiri ! Hara-Kiri ! Vivent les colporteurs, marquise, et vive leurs joyeux bouquins ! Hara-Kiri ! Hara-Kiri ! Nous sommes les petits gars qui veulent leur place au soleil. Nous avons le dent longue et le coude pointu. NOUS NE SOMMES À PERSONNES ET PERSONNE NE NOUS A. Vous qui en avez assez du frelaté, vous qui cherchez la fraîcheur, achetez notre *Hara-kiri*. Vous nous en direz des nouvelles. Et criez, avec nous, un bon coup, ça fait du bien : Hara-Kiri ! Hara-Kiri !<sup>146</sup>

146. Anonyme, « Où il sera parlé de la très noble & très anticque corporation des colporteurs d'ymages et escripts », *Hara-Kiri*, septembre 1960.

Excellent gestionnaire, Bernier assure la partie administrative et commerciale tandis que Cavanna, avec l'aide de Fred (1931-2013), occupe le poste de directeur artistique. Les dimensions d'origine affichent 15, 5 x 24 cm, puis, l'équipe augmente à 24 x 31, 5 cm. À l'origine, le coût mensuel affiche 4 francs et un abonnement de 110 francs ; ce qui en fait une revue relativement onéreuse. Après une période de flottement administratif et éditorial<sup>147</sup>, le journal se stabilise avec une équipe de créatifs où on retrouve Cabu (1938-2015), Gébé (1929-2004), Topor (1938-1997) ou encore Wolinski (1934-2015) ; Chenz (Jacques Chenard, 1934-1991) s'occupe de l'importante partie photographique. On relève de nombreux collaborateurs occasionnels comme Raymond Queneau (1903-1976), Moëbius (1938-2012) ou l'humoriste Coluche (1944-1986) ; le cinéaste américain Melvin Van Peebles (1932- en activité) rejoint pour un temps l'équipe.

La ligne générale de la revue, de l'aveu même de Cavanna, tient de *Mad magazine* (1952) d'Harvey Kurtzman (1924-1993) : « Moi j'étais un grand lecteur de *Mad*, surtout les premiers numéros, [...] je me disais : c'est possible ! On peut faire ça ! Ce qu'on fait en Amérique, on peut le faire ! »<sup>148</sup>. En avril 1961, le sous-titre *Journal bête et méchant* remplace définitivement *Honni soit qui mal y panse*. Les ventes du journal progressent, bien aidées par la publicité. Les chiffres sont excellents et le tirage à son apogée (1965-1966) approche les 250 000 exemplaires. Pour soutenir l'entreprise, l'équipe mélange les genres et les sources. Dessins, fausses et vraies publicités détournées, romans-photos, *comic strips*, fiches cuisine/bricolage s'entremêlent à une production littéraire tout autant diversifiée et dynamique. Sous divers pseudonymes, Cavanna propose, en autres, des contes, des nouvelles ou encore de la vulgarisation scientifique ; à partir de 1967 Delfeil de Ton (1934- en activité) s'implique exponentiellement dans la partie littéraire.

Lors d'un entretien avec Stéphane Mazurier, Cavanna précise les objectifs de la revue et réitère son refus à l'égard de la production satirique des années 1960 :

Dans *Bête et méchant*, Cavanna établit alors une liste précise de ce que doivent bannir les rédacteurs et dessinateurs de *Hara-Kiri* : le calembour, le gag, la « roserie » et l'allégorie. Le calembour « fient l'esprit qui vole » selon Hugo, est défini comme une « acrobatie stérile, un tic de petits vieux », dont les plus fameux praticiens sont les rédacteurs du *Canard enchaîné*. Le gag ne serait, quant à lui, qu'un « calembour graphique ». Il faut entendre par « roserie » le fait « d'égratigner avec grâce pour montrer comme on est fin et spirituel », alors qu'il faut cogner sans vergogne. Enfin l'allégorie serait un type d'humour extrêmement méprisant, car il consiste « à faire comprendre, par analogie, des choses très simples à des

---

147. Stéphane MAZURIER, *Bête, méchant et hebdomadaire : une histoire de « Charlie-Hebdo », 1969-1982*, Paris, Buchet Chastel, 2009, p. 36 : « Entre la fin de l'année 1960 et le début de l'année 1962, l'équipe de l'*Hara-Kiri* se modifie en profondeur : Brasier, Lob et Pellotsch s'en vont très vite, tandis que Bernard Sampré meurt d'une crise cardiaque : » [Cavanna, entretien du 4 avril 2002] Jean Brasier ne pouvait se faire à ces brutalités de soudards. Il concevait la polémique comme on la concevait au temps des duels courtois : brillante, allusive, clin d'œil culturel, nous nous cinglons mais nous sommes du même monde. Lob aussi s'essouffait. Ils nous quittèrent ».

148. Michèle BERNIER, François CAVANNA, Stéphane MAZURIER, Henri ROUSSEL, « *Hara-Kiri* » : *les belles images 1960-1985 journal bête et méchant*, Paris, Hoëbeke, 2008, p. 8.

gens qu'on estime trop bêtes pour les comprendre sous leur forme directe ». <sup>149</sup>

Lors du lancement de l'*Hara-Kiri*, l'équipe artistique oscille entre la culture américaine et le communisme. De plus, l'équipe éditoriale est issue en majorité de l'Entre-deux-guerres : « Adolescents avant que la "culture jeune" ne devienne un formidable marché, ils sont, pour la plupart, trop âgés pour écouter *Salut les copains* et les chansons yé-yé. Ils ont déjà atteint l'âge adulte lorsque va se déchaîner la colère étudiante de Mai 68. Alors que les héros romantiques regrettaient d'être "nés trop tard dans un monde trop vieux", ces hommes de *Hara-kiri* seraient peut-être "nés trop tôt dans un monde trop jeune". Ils appartiennent ainsi à une sorte de "génération sacrifiée", venue au monde juste avant la "génération dorée" du *baby-boom* » <sup>150</sup>. Dans la France gaullienne de 1960, la salle de rédaction n'aborde pas directement l'actualité politique. Cavanna et Fred laissent une totale liberté d'action aux collaborateurs, et, à la lecture des numéros, la revue apparaît comme un capharnaüm visuel et textuel. On ne dégagne guère des axes qui caractérisent le projet formel ou les thématiques travaillées. Bien souvent qualifié d'apolitique, mais à l'instar du *Charivari* de 1835, qui à travers l'illustration de mœurs vise Louis-Philippe, *Hara-Kiri*, en traitant les bouleversements socioculturels des années 1960-1970, attaque la société de consommation – la publicité conserve une prééminence parmi les sources détournées <sup>151</sup>. *Hara-Kiri* se définit essentiellement comme un magazine de société satirique.

Pour faire fructifier et assurer des revenus, *Hara-Kiri* constitue un groupe de presse les Éditions du Square. Afin de traiter concrètement l'actualité politique, l'équipe sort un hebdomadaire *L'Hebdo Hara-Kiri* (1969) qui devient par la suite *Charlie Hebdo*. Les Éditions du Square sont également à l'origine du journal satirique écologique *La Gueule ouverte* et aussi de nombreux albums des dessinateurs du journal, comme ceux de Reiser (1941-1983) ou de Wolinski. À la manière du *Charivari*, *Hara-Kiri* fait régulièrement la promotion des ouvrages et périodiques associés au groupe. Toutefois, après des années fastes, le journal périclité à partir du milieu des années 1970. La censure – nous y reviendrons – les procès intentés par les personnalités et les entreprises civiles <sup>152</sup> et le développement de la télévision amenuisent les ventes et la force financière du journal. Les dissensions internes sur la conduite du journal conduisent progressivement le titre à sa ruine. En effet, dans les dernières années, afin de relancer le titre, Bernier privilégie une imagerie explicitement sexuelle, où le rire, l'humour et la satire ne cachent plus les motivations libidinales <sup>153</sup>. La naissance et le succès de *L'Écho des savanes* (1972-en activité),

149. *Ibid.*, p. 14.

150. *Ibid.*, p. 11.

151. François CAVANNA, *Hara Kiri : journal bête et méchant, 1960-1985 la pub nous prend pour des cons, la pub nous rend cons*, Paris, Hoëbek, 2009.

152. L'actrice Brigitte Bardot obtient 25 000 francs pour dommages et intérêts après la publication, en une, d'une photographie retouchée la montrant avec une seule dent : Anonyme, « Hara-Kiri à 20 ans », *Hara-Kiri*, novembre 1979 : « Brigitte Bardot : Il y a 20 ans, j'avais toutes mes dents. Après un dessin sur un accident d'avion (février 1969), *Air France* obtient 2 000 francs de dommages et intérêts pour préjudice moral. Le numéro de décembre 1970 publie l'extrait des minutes du greffe.

153. François Cavanna, *L'Hebdo Hara-Kiri*, 23 décembre 1981 : « *Hara-Kiri*, journal anti-beauf' par ex-

avec des anciens de l'*Hara-Kiri*, concurrencent et fragilisent encore la situation de l'*Hara-Kiri*. Après vingt-cinq d'existence, la revue stoppe dans un relatif anonymat en 1985, mais elle donne naissance à de nombreux avatars plus ou moins officiels<sup>154</sup>. La disparition de l'*Hara-Kiri* marque parallèlement un temps fort de la presse satirique du XXe siècle, car, si *Charlie-Hebdo* continue la publication, après une coupure entre 1981 et 1992, les titres satiriques ne rencontrent ni le succès ni la longévité des titres antérieurs.

#### 7.3.4.1 Les nouvelles contraintes : censure administrative et politique

Avant d'interroger l'iconographie coloniale, revenons sur les démêlés administratifs de la revue. En effet, comme *Siné-Massacre* et *Le Trait*, *Hara-Kiri* rencontre tout au long de son histoire des relations conflictuelles avec le pouvoir qui débouchent par des rappels à l'ordre, des suspensions de diffusion, des inculpations et des condamnations. À côté des procès au pénal, l'*Hara-Kiri* compose, non plus directement et seulement avec la justice, mais avec la redoutée Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence. Détaché du ministère de l'Intérieur, l'organe met en place de nouvelles contraintes qui impliquent une redéfinition de la censure au XXe siècle, dont les nombreux démêlés du journal permettent de cerner le processus de contrôle et les sanctions encourues.

Élaborée lors de la Seconde guerre mondiale, la Commission est officiellement promulguée en 1949, avec la loi du 16 juillet 1949. Elle a pour objectif de signaler et de transmettre aux autorités compétentes les livres et les journaux que l'on considérait alors comme démoralisants, criminogènes ou simplement corrompteurs à destination de la jeunesse ; *Tarzan* ou *Barballera* furent plusieurs fois inquiétés et censurés<sup>155</sup>. Or, dans un état démocratique, les associations et les autorités politiques peinent à condamner pénalement des œuvres pour des motifs moraux. Le cas de *Big-Bill le casseur* exhibe les difficultés judiciaires que rencontrent les censeurs dans l'inculpation d'œuvres :

Ses principales publications, *Fantax* et *Big-Bill le Casseur*, sont tout entières dédiées à leurs héros éponymes, deux justiciers masqués et musclés qui appliquent la loi du Talion

---

cellence, est tout doucement devenu le journal des beaufs. Je prétends que s'il se vend, c'est justement, désormais, aux beaufs. L'ambiguïté, ici, réside dans l'incompatibilité entre les dessins et les textes de très belle tenue qu'il présente et la véritable raison pour laquelle on l'achète : le cul. Le lecteur attiré de *Hara-Kiri*, celui qui fait que la vente double quand il y a une obscénité bien grasse en couverture, celui-là NE LIT PAS LES TEXTES. Il achète pour les pages marrantes (entendez de cul) et se résigne à ce qu'elles soient noyées dans les pages d'"écrit" dont il n'a rien à foutre, mais il a l'habitude, c'est comme les pages de pub dans les autres magazines, faut en passer par là, quoi ». La publicité (véritable) consacrée aux films pornographiques confirme l'évolution éditoriale.

154. On comptabilise cinq tentatives pour relancer le titre entre les années 1980 et 2000. Toutes se soldèrent par des échecs.

155. Jean-Michel RENAULT, *Censure et caricatures : les images interdites et de combat de l'histoire de la presse en France et dans le monde*, Montpellier, Pat à pan, 2006, p. 160 : « Régulièrement censuré, avec Georges Pichard et Guido Crepax, Jean-Claude Forest peut se vanter de vivre l'interdiction la plus retentissante de son époque pour *Les aventures de Barbarella*. Cette somptueuse héroïne blonde plaît pour son extrême liberté et inaugure un nouveau genre "érotico-fantastique" qui, évidemment déplaît à la commission de contrôle. Parue sans problème en épisodes dans la revue trimestrielle *V Magazine*, [...]. L'album tombe aussitôt sous le coup "d'atteinte à la dignité de la femme en tant que telle" et se voit interdire l'affichage, à la publicité et à la vente aux mineurs ».

avec la plus grande brutalité. Pierre Mouchot et ses collaborateurs ne se contentent pas de suggérer. Ils montrent sans aucune retenue les sévices infligés à leurs personnages. Rien n'est épargné à la vue des jeunes lecteurs transformés en voyeurs par des dessinateurs exhibitionnistes de la violence. [...]. *Big-Bill le Casseur* est examiné défavorablement par la Commission dès l'automne 1950. Mais Pierre Mouchot refuse d'accepter ses exigences malgré des mises en demeure répétées de 1952 à 1954. Aveuglé par un caractère entier, il apprécie mal le rapport de force entre un petit éditeur de province et un organisme administratif, certes doté de pouvoirs limités, mais inscrit dans l'appareil judiciaire. Sollicité par une Commission exaspérée, le garde des Sceaux autorise le lancement de poursuites diligentées par le parquet de Lyon à l'automne 1954. Un incroyable marathon judiciaire, long de sept années, commence alors pour Pierre Mouchot. Relaxé par le tribunal de première instance de Lyon, puis à trois reprises par les cours d'appel de Lyon, Grenoble et Dijon, son jugement a été chaque fois cassé et annulé. Cet acharnement judiciaire se termine par une sévère sentence de la cour d'appel d'Angers en 1961.<sup>156</sup>

Pour pallier les interstices du système judiciaire, la Commission élaborait progressivement un processus d'incitation à l'autocensure à travers des « recommandations », des « avertissements », des « mises en demeure » ou encore des « convocations » à l'égard des éditeurs. On pourrait croire la presse satirique épargnée, car elle ne s'adresse pas directement à un lectorat de jeunesse, mais l'article 14 autorise à surveiller « les publications de toute nature ». Ainsi, le précieux *Dictionnaire des livres et journaux interdits par la Commission* de Bernard Joubert, qui recense exhaustivement les affaires traitées par la Commission, expose toute l'opiniâtreté de l'institution à pourchasser les œuvres à caractère pornographique, mais les journaux satiriques tombent également sous le regard inquisiteur.

Dès le début de la publication, la Commission constitue un dossier à charge contre la revue<sup>157</sup>. En mars 1961, la Commission annote « à la limite du tolérable », puis, excédée par le contenu « pornographique », transmet au Ministère qui inflige, après neuf numéros, l'interdiction d'exposition et la vente aux mineurs. Toutefois, la sanction (rapide) ne respectait pas le processus élaboré par la Commission. Suite à la convocation, Bernier et Cavanna convainquent la Commission d'annuler la décision et soumettent l'encadrement de la publication. Les numéros 12 (novembre 1961) et 13 (décembre 1961), vendus uniquement par colportage, sont édités sous le contrôle de la Commission qui après coup statue sur une reprise de l'affichage. Mais, si les numéros 12 et 13 sont destinés à calmer la Commission, donc délibérément « sages », le numéro 14 (janvier 1962) reprend « normalement » et un dessin de Cabu, « Journal de Catherine », parsemé d'allusions sexuelles agace la Commission qui lance le processus avec un premier avertissement. L'équipe di-

156. Thierry CRÉPIN, Anne CRÉTOIS, « L'encadrement de la presse enfantine par la Commission de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence (1950-1952) » in *Quaderni*, n°44, printemps 2001, « Les industries de l'évasion », p. 83-84.

157. Bernard JOUBERT, *Dictionnaire des livres et journaux interdits : par arrêtés ministériels de 1949 à nos jours*, 2e éd., Paris, Éd. du Cercle de la librairie, 2011, pp. 419-424. Les paragraphes et les citations suivants sont issus de la notice du dictionnaire.

rigeante répond avec une fausse naïveté et, tout en accusant les confrères, il tente de se dédouaner :

Le Rédacteur en Chef et le Directeur de « Hara-Kiri » se sont dits surpris de ces critiques supplémentaires, mais on a affirmé qu'éminemment désireux de ne pas subir à nouveau les rigueurs dont ils ont été atteints, ils veilleraient à ne plus donner prise à ces griefs. [...]. Ces promesses ont été appuyées par une lettre du 31 mars 1962, où sont proclamées la noblesse des mobiles et bonne volonté de l'équipe « Hara-Kiri » qui, luttant contre la nocivité d'une certaine presse vouée à la niaiserie, à l'érotisme, habillement suggéré mais toujours obsédant au sadisme, au culte du confort, de l'argent ou de la facilité, et réagissant contre l'abêtissement des masses par des voleurs de conscience », sait gré à la Commission de la mettre en garde « lorsqu'elle frôle une zone dangereuse et les chemins épineux ». <sup>158</sup>

Pour autant, *Hara-Kiri* ne modifie guère la ligne. Les numéros 26 (mars 1963) et 28 (mai 1963) « étaient à la suprême limite de ce qu'on peut accepter » et la Commission invite fermement « à ne plus frôler la frontière de l'interdiction, cette fois-ci immuable ». Suite aux avertissements, le journal répond aux critiques. La défense du journal est intéressante, car, malgré la mauvaise foi, elle tente d'induire en nullité la Commission ainsi que l'article 14 :

La grossièreté de plusieurs allusions leur avait de prime abord échappé. Éclairés par les commentaires de M. [le secrétaire], ils prendront garde de ne pas retomber dans cette trivialité.

Il ressort que les adeptes de la brochure litigieuses ont de 18 à 40 ans, sont du sexe masculin, assez « gênés financièrement » et exigeant sur la qualité de chaque numéro. L'archétype de ces adeptes est « rompu aux subtilités du paradoxe », habile à découvrir la satire derrière l'apparente absurdité du non-sens, le mécanisme de l'humour harakiresque étant de faire rire d'abord et réfléchir après, sans que ce mécanisme revête une tournure licencieuse. <sup>159</sup>

En précisant l'âge des lecteurs, la salle de rédaction tente de sortir du giron de la Commission. Peu importent les réprimandes et les menaces, les collaborateurs ne changent guère la ligne « bête et méchante ». Les numéros de mars et avril 1964 provoquent la colère, non plus seulement de la Commission, mais directement du Ministère de l'Intérieur qui sursoit cependant à l'interdiction afin de compléter le dossier <sup>160</sup>. En juin 1966, après

---

158. *Ibid.*, p. 420.

159. *Ibid.*

160. *Ibid.*, p. 421 : « Par la lettre du 21 avril 1964, le Ministre de l'Intérieur a signalé à la Chancellerie un article qui évoque sur le ton de la raillerie particulièrement odieux, l'assassinat du Président Kennedy, en accompagnant ces propos scandaleux d'insinuations attentatoires à la réputation de Mme Kennedy [Cavanna, « Les Texans s'en balancent », *Hara-Kiri*, avril 1964]. Venant après un article du numéro de Mars dernier qui insultait la mémoire des déportés [de Gébé, sous la signature de Jean-Pierre Choron, "Coco, tu files à Francfort et tu me rapportes un reportage drôle", *Hara-Kiri*, mars 1964], ces nouveaux débordements justifieraient pour M. Frey, un très sévère avertissement à l'éditeur, auquel il importerait de souligner qu'en persistant à donner à sa revue une allure aussi insupportable, et en y glissant trop souvent des illustrations à l'extrême bord du licencieux, il se précipiterait vers une interdiction cette fois-ci définitive ».

plusieurs admonestations, excuses et mauvaise foi des acteurs, l'interdiction d'affichage tombe finalement, non pas de la Commission – la modification des statuts en 1966 bloque le fonctionnement de la Commission –, mais directement de la place Beauvau voire de Matignon. De juillet 1966 à décembre 1966, le journal est interdit d'affichage. L'interdiction équivaut à une mort médiatique, comme le rappelle la salle de rédaction lors de la publication d'une lettre de défense :

Monsieur le ministre

Victime d'une censure qui n'ose dire son nom, *Hara-Kiri*, le célèbre journal bête et méchant, se fait hara-kiri. À la suite d'une décision du ministère de l'Intérieur parue le 29 mai 1966 au *Journal officiel* [décision administrative - éditeur est le dernier informé], la revue *Hara-Kiri* est désormais interdite d'affichage. Sans pour autant en interdire la vente aux lecteurs adultes, cette mesure a ouvertement pour intention d'empêcher les jeunes de moins de dix-huit ans d'acheter une publication qui ne leur est pas destinée. En réalité, cette décision est une véritable guillotine administrative. Un journal frappé d'interdiction à l'affichage est, en fait, condamné à mort. Non seulement il est interdit aux dépositaires d'afficher et d'exposer la publication visée, mais encore, les Messageries de presse n'ont-elles plus le droit de la distribuer, sans même que soit précisé ce qu'on lui reproche, l'interdiction à l'affichage est aussi terriblement efficace que les lettres de cachet. Pendant six ans, *Hara-Kiri* n'a eu d'autre intention que de faire rire. Il tombe aujourd'hui sous les coups des mêmes, qui en leur temps condamnaient *Gargantua*, *Tartuffe*, *Madame Bovary* et *Ubu Roi*. Sous couleur de préserver les jeunes, on voue la presse pour adultes à l'anodin, à l'infantile. C'est « Bonsoir les petits » pour tous. On peut ne pas aimer le style « bête et méchant ». Mais on ne peut méconnaître que *Hara-Kiri* a donné une impulsion nouvelle à l'humour français. Le reléguer sous le comptoir, parmi les magazines honteux qu'on achète en se cachant, c'est dérisoire et déshonorable. Voici donc réduits à néant les efforts, les sacrifices et les espoirs d'une équipe qui « y croyait ». Après six ans d'exercice, en plein succès (tirage : 210.000 exemplaires), *Hara-Kiri* est obligé de cesser de paraître. Quant aux Français qui aiment rire à autre chose qu'à des blagues pour commis-voyageurs, tant pis pour eux. Le rire serait-il désormais interdit de séjour en France ? On ne veut pas y croire. Les personnalités dont les noms suivent se déclarent d'accord avec les termes de cette lettre et vous demandent, Monsieur le Ministre, de bien vouloir autoriser *Hara-Kiri* à paraître à nouveau de façon normale.

Georges Bernier,

Directeur de *Hara-Kiri*

François Cavanna

rédacteur en chef *Hara-Kiri*<sup>161</sup>

D'un point de vue économique, l'interdiction déstabilisa lourdement l'entreprise et le journal fut proche du dépôt de bilan. Une partie de l'équipe artistique quitta l'entreprise qui ne pouvait assumer que partiellement les salaires. Toutefois, après une entrevue à Matignon, Bernier arriva à amadouer les autorités, et la salle de réaction relança alors le titre en janvier 1967<sup>162</sup>. Cependant, l'interdiction exceptionnelle, car elle n'émanait pas

161. La salle de rédaction, « Lettre ouverte à monsieur le ministre de l'intérieur », *Hara-Kiri*, juin 1966.

162. Professeur CHORON, *Vous me croirez si vous voulez : mémoires*, Paris, le Grand livre du mois, 1993, p. 146-147 : « "J'ai rendez-vous avec monsieur Journiac, le chef de cabinet de M. le ministre". Je vois un mec, derrière un grand bureau. Il me fait : "*Hara-Kiri*, vous en êtes l'éditeur. Vous savez les



de la Commission, engendra aussi une reprise exceptionnelle. Cas unique dans la presse, l'arrêté n'est que suspendu et *Hara-Kiri* réapparut en « liberté conditionnelle ».

La reprise est difficile pour *Hara-Kiri* qui peine à relancer les ventes dues à son absence des kiosques pendant six mois. Coup du sort, c'est grâce à une interdiction politique, cette fois-ci, qu'*Hara-Kiri* parvient indirectement à retrouver le devant de la scène et une santé financière. En effet, lors de l'interdiction de l'*Hebdo Hara-Kiri*<sup>163</sup>, *Hara-Kiri* bénéficie du scandale, par un effet d'halo<sup>164</sup>. Sans retrouver les tirages d'avant la suspension d'affichage, la revue renoue avec le succès ; le tirage remonte entre 80 000 et 100 000 exemplaires. Malgré la suspension de six mois, Bernier et Cavanna ne changent pas fondamentalement le fond. Jusqu'en 1985, le journal est encore surveillé et oscille alors entre « tolérable », « RAS » où à de franches critiques de la part de la Commission. Toutefois, et malgré la publication de véritables images érotiques au cours des années 1970-1980, la Commission ne sanctionna plus la revue.

On voit là la transformation des contraintes et l'apparition d'une autocensure semi-officielle extrêmement efficace. Dans la France de la seconde moitié du XXe siècle, les titres satiriques affrontent ainsi un contrôle à deux niveaux qui se divisent entre le judiciaire (les procès) et l'administratif (les arrêtés). La censure ne s'exerce plus de manière directe et éclatante, mais de façon feutrée et anonyme. La liberté d'expression se joue alors, non plus à la barre des tribunaux, mais par courriers interposés, par entretiens téléphoniques ou dans les bureaux de la Commission. L'article 14 permet une censure administrative qui protège contre le ridicule et évite surtout de politiser et médiatiser le débat. Il nous faut toutefois insister sur un point : la Commission n'est pas une institution déguisée du pouvoir afin de contrôler les productions. La Commission élaborera un processus, non pour se substituer au pénal, mais pour traiter en amont les œuvres. En cas d'échec, la Commission transmet aux autorités qui peuvent suivre ou non les rapports. De plus, les

---

responsabilités que vous avez en tant qu'éditeur ! - Oui, monsieur Journiac. - Et vis-à-vis de l'enfance ! - Ah oui, monsieur Journiac. On a peut-être été un peu fort. - Vous voulez reparaître, évidemment. - Ben, oui, monsieur Journiac. - On va arranger ça". Le gars décroche son téléphone, compose le numéro, attend, raccroche et ajoute : "Il n'y a personne. Nous sommes le 11 novembre". [...]. Je suis ressorti du bureau de Journiac, avec la promesse qu'il appellerait le lendemain et que mon interdiction serait levée. Trois ou quatre jours après, j'ai lu dans le *Journal officiel* l'abrogation de l'interdiction du journal *Hara-Kiri* ».

163. En février 1969, *Hara-Kiri* sort l'hebdomadaire l'*Hebdo Hara-Kiri*, afin de traiter, entre autres, l'actualité politique. L'équipe est identique au mensuel. Le 1er novembre 1970, un incendie dans un dancing provoque une centaine de morts dans la région Rhône-Alpes. Puis, le général de Gaulle décède le 9 novembre à Colombey-les-Deux-Églises. Le 13 novembre, le journal amalgame les deux faits avec le fameux titre : « Bal tragique à Colombey - 1 mort ». Le 15 novembre, *Le Journal officiel* annonce l'interdiction d'exposition de l'*Hebdo*. L'affaire enfle, car il s'agit là d'une censure politique. En effet, le ministre de l'Intérieur, Raymond Marcellin, en justifiant la suspension, non par la caricature sur le décès de de Gaulle, mais par le caractère pornographique de la revue, antidata l'arrêté. Mais, la Commission refusa d'endosser la responsabilité de la sanction, car, bien que consciencieusement surveillé, en raison des liens avec l'*Hara-Kiri*, la Commission ne signala pas antérieurement le journal aux autorités Cf. Bernard JOUBERT, *Dictionnaire des livres et journaux interdits : par arrêtés ministériels de 1949 à nos jours*, op. cit., p. 428 : « "Plus acceptable que l'*Hara-Kiri*, car moins bête et moins méchant" [...] "Allusions politiques, ne paraissant pas comporter d'éléments tombant sous le coup de l'article 14 (14 octobre 1970)" ». Devant l'hostilité, le journal est autorisé à réapparaître, mais, entre-temps, Cavanna et Bernier rebaptisent le journal, *Charlie Hebdo* afin de contourner l'interdiction ».

164. En économie, on parle d'effet d'halo lorsqu'un produit d'une gamme bénéficie de la notoriété d'un autre produit de la même gamme.

autorités peuvent également se passer des avis de la Commission et entamer des poursuites de leur propre initiative, à l'exemple de l'*Hebdo Hara-Kiri*.

#### 7.3.4.2 L'imagerie coloniale : conclusion

La Commission a longuement harcelé *Hara-Kiri*, mais les réprimandes n'ont jamais porté sur l'iconographie coloniale, qui, au passage, représente une production mineure de la revue. Les images sont principalement concentrées lors des premières années de publication. La plupart des collaborateurs artistiques sont nés lors de l'Entre-deux-guerres et certains ont été mobilisés lors de la guerre d'Algérie, comme Cabu, Wolinski ou Reiser. Georges Bernier, quant à lui, fut officier lors de la guerre d'Indochine<sup>165</sup>. Enfants de l'Empire, les caricaturistes de la revue assistent, parfois *in situ*, à la désagrégation des colonies. Alors, comment la revue l'*Hara-Kiri*, avec ses ambitions originales, aborde-t-elle la décolonisation et les indépendances ?

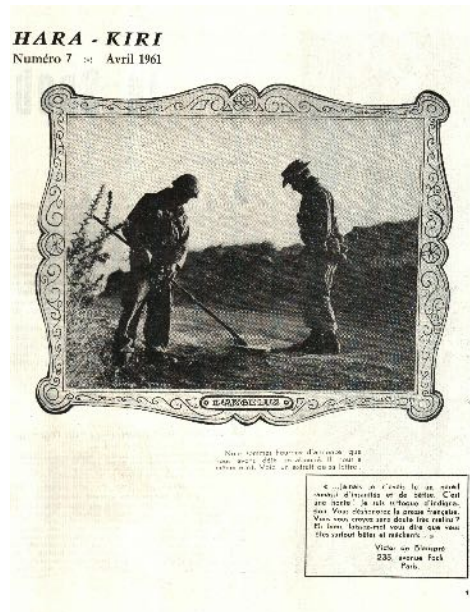


FIGURE 7.3.9 – Anonyme, « L'Angelus », *Hara-Kiri*, avril 1961.

Contrairement au *Canard*, et avant *Siné-Massacre*, *Hara-Kiri* développe une iconographie véritablement antimilitariste qui s'exprime cependant à travers un militarisme

165. Le corps d'armée pour l'Indochine est formé de volontaires. Bernier explique son enrôlement pour l'aventure et le goût du voyage. Pour la télévision, Bernier narre des histoires comico-sexuelles qui sont partagées entre les affrontements avec les supérieurs gradés et les frasques dans les maisons closes indochinoises. Mais, dans ses mémoires, Bernier nuance son propos et souligne, crûment, les violences de la guerre, comme la pratique de la torture infligée aux Viet Minh. Concernant son rapport à la colonisation, il réfute l'engagement idéologique Cf. Professeur CHORON, *Vous me croirez si vous voulez : mémoires*, Paris, le Grand livre du mois, 1993, p. 79 « J'ai vraiment eu envie de le faire, parce que, comme on sait, cette guerre du Viet-nam... On ne peut pas dire que les mecs voulaient casser du Viet ou casser du communiste. Ils en avaient rien à branler. À part deux, ou trois cons, en majorité on était des aventuriers ».

passionné. Par exemple, le numéro d'avril 1961 pastiche *L'Angelus* de Millet<sup>166</sup> [Fig : 7.3.9]. À partir d'un détournement photographique, deux militaires, posant ou cherchant une mine ; on ne saurait dire exactement ; remplacent les deux paysans du tableau original. Non commenté, le détournement photographique mythifie en quelque sorte le travail de la guerre. Le militarisme se retrouve également avec les détournements publicitaires. En 1966, *Hara-Kiri* publie une affiche de recrutement pour les troupes coloniales – bien qu'elles furent dissolues en 1964<sup>167</sup> [Fig : 7.3.10]. Encore, avec « La bonne affaire du mois », le journal présente une publicité pour la manufacture française d'armes et cycles de Saint-Étienne<sup>168</sup>. *Hara-Kiri* ne cherche pas à démonter les arguments militaires ou à dénoncer la violence coloniale à travers des dessins satiriques, ironiques ou incongrues. Au contraire, le magazine propose une amplification et un aboutissement du discours militariste. Plutôt que de dénoncer la guerre à travers la caricature, l'ironie ou la satire, *Hara-Kiri* vend et prône, à l'exemple de la publicité pour la manufacture d'armes, l'efficacité meurtrières des armes. Cette iconographie de la surenchère, ou du pire, se révèle complètement invalider dans le contexte « bête et méchant » du journal, mais l'absence totale d'ironie conjuguée à un discours sérieux exhibent et inaugurent une nouvelle orientation satirique dans le traitement de la guerre.

Dans la même perspective, le faux militarisme de l'*Hara-Kiri* souhaite ardemment le retour en métropole des troupes stationnées en Algérie où « ils s'entreprendront de la guerre subversive avec le fils cadet... » ; « où ils prendront la pose sous le portrait de l'aïeul (celui qui avait colonisé l'Algérie) pour tenir leur petit briefing de 5 à 7... et feront danser la jeune fille de la maison (ah ! le contact des médailles contre un jeune sein, c'est froid mais tellement viril... »<sup>169</sup>. L'iconographie mondaine des militaires vire bien souvent à la nostalgie du temps des colonies. À partir d'une lettre fictive, intitulée « Mon cher Hernandez », Cabu mêle du texte, des dessins et des photographies pour narrer le retour en France d'un soldat mélancolique de l'Algérie française : « [...] Je ne peux pas parler avec eux des grands problèmes qui me préoccupent. Les Arabes, par exemple, que vont-ils devenir ? On faisait du commerce avec eux et s'il y eut quelques excès, on leur a tout de même apporté le progrès... »<sup>170</sup>. Mais, le vernis nostalgique du texte craque et s'oppose à la violence des images. Malgré le vague à l'âme de la lettre, Cabu illustre le propos par des illustrations violentes ; par exemple, le soldat/narrateur écrase la main d'un enfant qui crie alors « Algérie française »<sup>171</sup> [Fig : 7.3.11]. Avec « Un ancien d'Algérie », Cabu

---

166. Anonyme, « L'Angelus », *Hara-Kiri*, avril 1961.

167. Anonyme, Sans titre, *Hara-Kiri*, avril 1966 : « Il vient de toucher sa prime d'engagement. Il est heureux ! Faites comme lui : Engagez-vous Rengagez-vous dans les troupes coloniales ».

168. Anonyme, « La bonne affaire du mois », *Hara-Kiri*, mai 1961 : « La manufacture française d'armes et cycles de Saint-Étienne (Loire) - Canon à tir rapide modèle de marine et modèle colonial ». La gravure est accompagnée d'une description technique de l'engin et des retours (élogieux) ou « opinion de ceux qui en font usage ».

169. Cabu, « Quand les baroudeurs reviendront... », *Hara-Kiri*, mai 1961.

170. Cabu, « Mon cher Hernandez », *Hara-Kiri*, avril 1962.

171. *Ibid.*

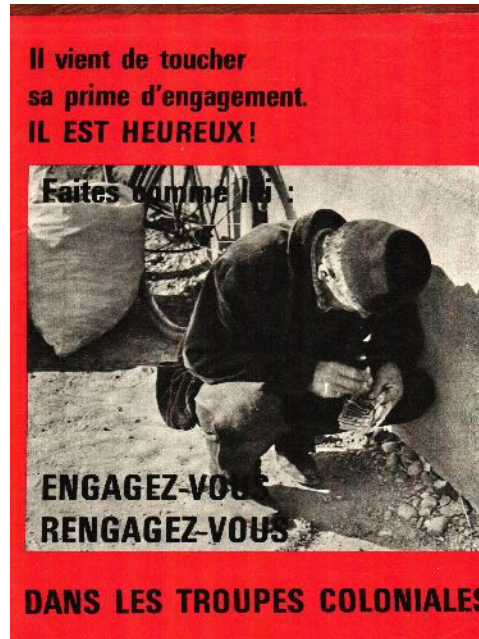


FIGURE 7.3.10 – Anonyme, Sans titre, *Hara-Kiri*, avril 1966 : « Il vient de toucher sa prime d'engagement. Il est heureux! Faites comme lui : Engagez-vous Rengagez-vous dans les troupes coloniales ».

dresse violemment et franchement la vision nostalgique de l'Algérie française et la cruauté des militaires<sup>172</sup> [Fig : 7.3.12]. Le récit imagé se construit sur des allers-retours entre le temps présent (1971), où le soldat verse sans cesse dans la mélancolie et les violences militaires lors de la guerre d'Algérie. En représentant le viol d'une femme voilée, Cabu légende : « [...], avec des bons copains, on trouve toujours des filles... ». Encore, Cabu dessine un militaire tenant en joug un Algérien, ficelé sur un cheval, puis adjoint une bulle à la scène : « Choisis : ou bien la gégène ou bien la manifestation spontanée d'amitié franco-musulmane... ». Mais, là encore, la légende rend incongrue la scène, avec un ton d'abattement : « Je me dis souvent qu'on aurait du rester en Algérie. Moi, j'ai conscience d'avoir rapproché les deux communautés. Hélas, on a été trahit par les politiciens de Paris ». Notons que le faux militarisme de l'*Hara-Kiri* privilégie la violence militaire française et n'aborde pas la situation coloniale ou post-coloniale de l'Algérie.

172. Cabu, « Un ancien d'Algérie », *Hara-Kiri*, novembre 1971 : « J'ai 32 ans, je suis gratte-papier à la sécurité sociale. Je vois défiler des milliers de feuilles d'assurance. Je m'emmerde. Pourtant, j'ai eu une vie exaltante : quelques cartes postales d'Algérie me font continuellement penser à ce temps béni... ».



FIGURE 7.3.11 – Cabu, « Mon cher Hernandez », *Hara-Kiri*, avril 1962.



FIGURE 7.3.12 – Cabu, « Un ancien d'Algérie », *Hara-Kiri*, novembre 1971.

À travers la couverture de l'OAS, *Hara-Kiri* rejoint les préoccupations du *Canard*. Quantitativement, les renvois à l'OAS sont nombreux, à l'exemple du numéro de novembre 1961 qui contient un riche reportage satirique : « L'O.A.S comme si vous étiez »<sup>173</sup>. L'ouverture du numéro représente deux hommes, portant respectivement le brassard « FLN » et le symbole de l'O.A.S (croix celtique), appuyant chacun sur un détonateur. Or, dans un esprit absurde, les fils sont reliés entre eux. *Hara-Kiri* renvoie dos à dos les poseurs de bombes, à l'instar du *Canard*. Dans son iconographie de la surenchère, les gravures, les photographies détournées et les dessins originaux dispensent des conseils pour maîtriser le « plastique » – en référence aux attentats. Par exemple, à partir d'une gravure non détournée du *Laocoon*, la légende assimile les serpents aux mèches d'une bombe : « Si vous découvrez chez vous un cordon suspect, ne vous affolez pas. Il vous conduira à la bombe. Faites-vous aider par votre famille, c'est un jeu passionnant pour les dimanches de pluie. Merci, O.A.S. ! »<sup>174</sup>. La quantité, l'inventivité des images et le ton décalé sur le sujet OAS confirment le déplacement de la problématique visuelle de la guerre d'Algérie

173. Anonyme, « L'O.A.S comme si vous étiez - Conseil aux plastiqués », *Hara-Kiri*, novembre 1961.

174. *Ibid.*

à la métropole, dans les journaux satiriques des années 1960. Précisons que le magazine n'aborde pas la confrontation entre de Gaulle et les militaires rebelles.

Pour autant, le traitement satirique des soldats nationaux puis de l'OAS ne débouchent pas sur un discours idéologique ou anticolonial. Par exemple, les motivations et les enjeux de la guerre d'Algérie sont vidés par une réponse absurde : « parce que les armes sont esthétiques »<sup>175</sup>. Lorsque la revue rejoue la guerre d'Indochine, « Dien Bien Phu à Robinson », à travers des photos détournées, il s'agit davantage de ridiculiser l'armée que de traiter les origines et les conséquences de l'évènement<sup>176</sup>. Au cours de l'existence du journal, on recense cependant quelques dessins sur le phénomène colonial. Lors de la prise d'otages d'un car scolaire de Lodaya<sup>177</sup>, *Hara-Kiri* publie un photomontage ironique sur la mission civilisatrice française à Djibouti. Dans la partie supérieure, le lecteur découvre une plainte : « Si la France doit quitter Djibouti, c'est la civilisation occidentale qui disparaîtra à jamais de cette partie du globe ». Or, avec une ironie grinçante, le photomontage présente un enfant émacié, assis sur le sable, entouré de tentes de fortune qui portent les mentions : *Samaritaine* [grand magasin], *Ricard* [alcool], École, Hôpital<sup>178</sup> [Fig : 7.3.13]. Pour insister sur le décalage, la scène expose une bulle : « Qu'est-ce qu'on va devenir ? ». Hormis les gravures citées, le militarisme artificiel domine quantitativement les planches liées à l'histoire coloniale et, au dépouillement, l'*Hara-Kiri* adopte ainsi une posture distance à l'égard de la chute de l'Empire.

175. Anonyme, « Pourquoi nous combattons ? - Parce que les armes sont esthétiques », *Hara-Kiri*, mai 1962.

176. Raoul Foulon [photographies], François Cavanna [texte], « Dien Bien Phu à Robinson », *Hara-Kiri*, décembre 1963 : « [...] - Le haut commandement français en Indochine, dont la compétence a été mise en cause, rappelle que les conditions à Dien-Bien-Phu n'étaient pas aussi équitables qu'il eut été souhaitable et, notamment, que l'adversaire se trouvait scandaleusement avantage [...]]. Désireux de couper court à ces polémiques, le gouvernement français, toujours fair-play, a sportivement décidé de rejouer la bataille de Dien-Bien-Phu. Afin d'équilibrer les chances, les rôles seront inversés. Le match-revanche aura lieu dans les conditions exactement opposées à celles du premier Dien-Bien-Phu. [...]. D'aucuns prétendent que Dien-Bien-Phu est une page honteuse de l'Histoire de France. De ce fait, les libraires se plaignent d'une baisse sur la vente des Histoires de France. Nous vous rendons la fierté. Déchirez la page qui vous déshonore votre bibliothèque et collez à la place les qui pages qui suivent. La France a perdu une mi-temps. Elle n'a pas perdu la guerre ». L'article conclut sur une nouvelle défaite de l'armée française.

177. En juillet 1976, des militants indépendantistes djiboutiens (Le Front de libération de la Côte des Somalis) prennent en otage un car scolaire d'enfants de militaires français. L'utilisation d'un enfant et la date de publication orientent vraisemblablement le sous-texte de l'image vers ce fait historique.

178. Anonyme, « Si la France doit quitter Djibouti », *Hara-Kiri*, mars 1976 : « C'est la civilisation occidentale qui disparaîtra à jamais de cette partie du globe. Qu'est-ce qu'on va devenir ? ». En 1981, Cabu propose un dessin similaire : Cabu, « Le rayonnement de la culture française », *Hara-Kiri*, février 1981. Coiffé du casque colonial, un enseignant corpulent interroge une salle de classe composée d'hommes noirs affamés : « Le rayonnement de la culture française ». L'artiste attribut deux bulles ironiques à l'enseignant : « Personne ne sait ? ... C'est bon, prenez une feuille interrogation écrite ! ». On retrouve là encore une contradiction entre la mission civilisatrice et une représentation misérabiliste.

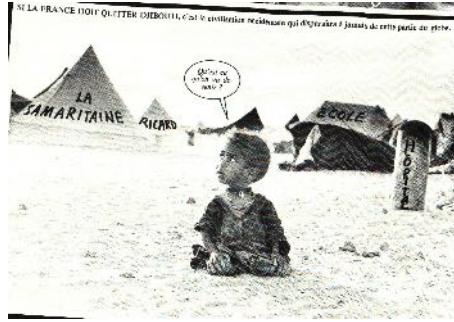


FIGURE 7.3.13 – Anonyme, « Si la France doit quitter Djibouti », *Hara-Kiri*, mars 1976 : « C'est la civilisation occidentale qui disparaîtra à jamais de cette partie du globe. Qu'est-ce qu'on va devenir ? ».

À côté des images qui abordent directement l'histoire coloniale, *Hara-Kiri* développe le lien entre le racisme, la colonisation et l'immigration – sans être toutefois systématique. Dans une saynète illustrée, « La France aux Français », Reiser dessine un français moyen, lié à l'OAS, qui présente et justifie sa haine raciale par l'arrivée des immigrés<sup>179</sup>. En évoquant les troupes coloniales en préambule du discours raciste, le personnage principal lie le passé colonial à l'immigration : « D'accord, parfois, ils nous donnent des coups de main contre les Boches... mais en contrepartie, on développe leur industrie ». Dans la suite de l'histoire illustrée, Reiser retient l'idée de remplacement, à l'instar du *Trait*, afin, non pas de dénoncer la politique internationale de coopération, mais pour démontrer la vacuité du racisme : « C'est triste pour un Français de pure souche, d'être obligé de se masturber pendant que des étrangers se tapent nos femmes ». Proche du gribouillage, les personnages de Reiser sont antipathiques et déplaisants, à l'instar de ce policier qui donne pour seule réponse, à chaque question d'un journaliste, « Banania » – sorte d'écho au « petit-nègre »<sup>180</sup>. Reiser prolonge l'iconographie du pire qui présente ici un racisme décomplexé, mais, par un effet saturation, l'image annihile les arguments. Quoi qu'il en soit, en recourant aux troupes coloniales et aux allusions aux déformations langagières, *Hara-Kiri* construit une lignée entre la France coloniale et la France post-coloniale.

« Travailleurs immigrés » retrace l'émigration d'un travailleur malien, du Mali à un bidonville français. Le prologue commence aussi par remémorer les liens coloniaux antérieurs : « Pays du Mali : Ancienne civilisation noire. L'art Dogon, le plus beau d'Afrique Noire. Des gens ont vécu là depuis des millénaires. Aujourd'hui, dans les villages, on crève de faim » ; une figure, identifiée comme un administrateur colonial (casque colonial), enchaîne : « - Qu'est-ce que ce serait si on n'était pas passés ? »<sup>181</sup>. Comme pour le racisme, Reiser inscrit l'immigration économique dans le prolongement de la colonisation. Le ra-

179. Reiser, « La France aux Français », *Hara-Kiri*, mai 1970. Le sous-titre de la saynète est « Nègres Arabes Portugais dehors! ».

180. Reiser, Sans titre, *Hara-Kiri*, décembre 1970 : « [case 1] Si je vous dis "Y'a bon" qu'est-ce que vous me répondez - Banania ; [case 7 - 8] Dangereux pour la jeunesse... - Banania ? Non ? C'est pas ça ? ».

181. Reiser, « Travailleurs immigrés », *Hara-Kiri*, décembre 1972.

cisme et le sort des travailleurs immigrés sont des thèmes récurrents de l'*Hara-Kiri*, et, si toutes ces images ne se rattachent pas à l'iconographie coloniale, certaines intègrent bien des signes de l'iconographie coloniale.

Concernant les stéréotypes, le vendeur de tapis maghrébin et la danseuse du ventre orientale refluent et s'effacent au profit du travailleur immigré. De manière générale, l'*Hara-Kiri* rompt globalement avec les stéréotypes référents pour l'iconographie coloniale. Toutefois, les scènes et les allusions anthropophagiques persistent tout au long de l'existence du journal. En 1982, une photographie détournée intitulée « La faim dans le monde », maintient l'association Afrique/anthropophagie : « Sans être raciste, on peut affirmer que le monde de la négritude est vraiment une jungle. Ce petit affamé qui a mangé tout le plat de pila-pila va à son tout être dévoré par ses frères en colère »<sup>182</sup>. Hormis l'anthropophagie, les déformations physiques et langagières ont quasiment disparu tandis que la nudité et la sauvagerie restent relativement peu travaillées. Pourtant, le renoncement aux stéréotypes coloniaux n'enclenche pas un renouveau de l'imagerie associée aux anciennes colonies. Pis, les personnalités extra-européennes liées à la décolonisation et aux indépendances sont inexistantes. À ne pas en douter, l'apolitisme (apparent) de la revue explique sans doute la non-illustration des indépendantistes, mais la quantité extrêmement faible de l'iconographie coloniale, au sens large, interpelle. En effet, certains artistes ont noué, bon gré mal gré, une relation étroite avec la disparition de l'Empire (engagement, service militaire) ; de plus, la publication de la revue coïncide directement avec les mouvements indépendantistes. Pourtant, la fin de la « plus grande France » n'amorce aucune dynamique. On pourrait avancer des arguments psychologiques (tabou, sujet cliquant, indécision, désintérêt) qui sont difficilement vérifiables, mais l'explication se trouve vraisemblablement dans les objectifs initiaux de la revue. *Le Canard*, *Siné-Massacre* et *Le Traît* s'inscrivent dans la pratique des périodiques antérieurs. Ils utilisent la satire, et peu important les thèmes et les formes, pour parasiter l'actualité. C'est-à-dire qu'à l'égard de telle ou telle actualité, entendue au sens large, les périodiques affichent leurs entendements et leurs commentaires. Les images vivent donc aux dépens des nouvelles. *Hara-Kiri*, parasite également le temps présent, car les sujets politiques ne sont pas absents<sup>183</sup>, mais la salle de rédaction travaille avant tout des thèmes de société (consommation, éducation, loisirs, etc.) afin de révéler les failles et les contradictions. À l'instar du *Rire* post-libération, la colonisation n'apparaît justement plus comme une composante de la France des an-

182. Anonyme, « Les photos parlantes », *Hara-Kiri*, juin 1982 : « - Maman ! Au secou'w ! - Y pe'd son temps ! Papa l'a mangée hier soir ! ».

183. Dans le numéro de février 1980, *Hara-Kiri* met en première page un photomontage qui présente l'épouse du président (1974-1981) Valérie Giscard d'Estaing (1926-), Anne-Aymone Giscard d'Estaing (1933-), complètement nue, sur les genoux du stéréotype de l'Arabe qui prononce : « Elle est maigre... Un demi-baril ». Annoté d'un encart qui renvoie au contexte du second choc pétrolier (« La France ne manquera pas de pétrole : Giscard offre sa femme aux émirs »), le numéro est promptement saisi par les autorités. Or, dans un état de droit, la saisie ne peut-être effectuée que par des huissiers. Après des négociations entre la salle de rédaction et l'Élysée, un numéro bis est décidé. La seconde première page présente une couverture blanche, barrée par : « Blanchi après ordonnance de saisie ». Le numéro de mars reprend la structure du numéro précédent, mais une poupée gonflable remplace Madame Giscard d'Estaing, avec une annotation : « Garantie sans risque de saisie ! ».



nées 1960-1980. La remarque est également valable pour les deux conflits mondiaux qui suscitent un intérêt limité au sein de l'*Hara-Kiri* – du moins jusqu'aux années 1980.

À partir des années 1980, les dessins sur la Shoah s'amplifient, à l'exemple de la série « Hitler = SS » de Vuillemin<sup>184</sup>. La prise en compte de la mémoire du génocide résonne explicitement à l'action des époux Klarsfeld qui gagne progressivement la France des années 1980<sup>185</sup>. Le passé colonial ne bénéficie pas de l'émergence de la société mémorielle et, finalement, la colonisation reste un élément négligeable au sein de l'*Hara-Kiri*.

À la sortie de la guerre de 1939-1945, le monde colonial se désagrège. La dislocation de l'Empire amorce une dynamique iconographique satirique parcellaire et hétérogène. D'une manière générale, la fin de l'Empire préoccupe vaguement les titres. On peut avancer plusieurs raisons. En premier lieu, il y a d'abord la mise en veille du genre, entre 1945-1960. La libération marque un arrêt quasi total des titres satiriques. On retrouve certes encore quelques feuilles issues de l'Entre-deux-guerres (*Le Rire, Aux écoutes*), mais elles apparaissent anachroniques au regard des bouleversements sociaux, économiques, politiques et techniques. À partir des années 1960, la naissance de l'*Hara-Kiri* relance le genre. Toutefois, le monde colonial semble déjà perdu pour les salles de rédaction qui, somme toute, abordent le sujet de manière distante ; le cas de *Siné-Massacre* reste particulier, du fait des relations personnelles de l'artiste. En ce qui concerne l'iconographie, la guerre de l'Algérie attire l'attention, mais moins pour la perte de l'Algérie française, que par le déplacement de la crise au sein de la métropole, avec notamment l'action terroriste de l'OAS. Pour les autres parties de l'Empire, notamment les colonies africaines, on note quelques références au Congo, mais, globalement, le processus de décolonisation n'est pas traité. Madagascar et les territoires du Pacifique sont absents, comme la transformation des statuts juridiques (territoires d'outre-mer, départementalisation). À partir des années 1970, l'Empire n'existe plus dans la presse satirique. Les raisons de l'abandon résident à la fois dans une redéfinition des objectifs de la presse satirique et également dans la reconstruction et la transformation de la société française à tous les niveaux (social, politique,

---

184. Scénarisé par Jean-Marie Gourio (1956-) et dessiné par Philippe Vuillemin (1958-), *Hitler=SS* fut publié de 1983 à 1985, en série, dans l'*Hara-Kiri*. Avec un humour noir, sans tabou et ni retenu, l'œuvre aborde la vie dans un camp d'extermination. La série ne provoque aucune émotion. Lors du tirage en album en 1987 puis en 1990, la bande dessinée provoqua la colère des anciens déportés et également de la Commission, qui, depuis janvier 1988, avait étendu son champ d'action « à la discrimination ou à la haine raciale ». En 1990, l'album est interdit à la commercialisation en France, et, par la suite, dans plusieurs pays européens. Cf. Jonathan HAUDOT, *Shoah et bande dessinée*, Paris, l'Harmattan, 2012.

185. Le 12 mars 1979, Jean Leguay (1909-1989) est inculpé de crimes contre l'humanité pour son implication dans la déportation des Juifs. La plainte est déposée par Serge Klarsfeld (1935-) le 15 novembre 1978. En février 1979, le téléfilm américain *Holocaust* est diffusé en France (diffusion originale 1978). En 1981, la justice s'intéresse au rôle de Maurice Papon (1910-2007), après un article du *Canard enchaîné*. La même année, le 28 novembre, Paul Touvier (1915-1996) est inculpé de crimes contre l'humanité (plainte déposée en 1973) ; il est condamné en 1994. En 1983, la Bolivie extradite Klaus Barbie (1913-1991) en France qui l'inculpe pour crimes contre l'humanité. En avril 1985, Claude Lanzmann (1925-) diffuse *Shoah*. En 1991, René Bousquet est inculpé pour crimes contre l'humanité suite à une plainte de l'association des Fils et filles de déportés juifs de France de Serge Klarsfeld. Il est assassiné le 8 juin 1993. Cf. Henry ROUSSO, « Le souvenir de la seconde guerre mondiale et des persécutions antisémites. Contexte historique et repères chronologiques », in *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 48e année, n°3, 1993. pp. 799-809.

médiatique). Le passé colonial apparaît pour les titres satiriques étudiés comme désuet et périmé et seul le stéréotype de l'anthropophage résonne vaguement avec l'iconographie satirique coloniale.

Au cours de la Seconde guerre mondiale, Pierre Laval aurait dit « L'Empire n'est qu'un slogan »<sup>186</sup>, la disparition de l'iconographie coloniale, après la guerre d'Algérie, marque la fin du slogan.

---

186. Charles-Robert AGERON, Catherine COQUERY-VIDROVITCH, *Histoire de la France coloniale - III. Le déclin (de 1931 à nos jours)*, *op. cit.*, p. 148 : « la classe dirigeante n'avait pas la fibre impériale et Laval allait répétant : "L'Empire n'est qu'un slogan". Rien n'indique d'ailleurs que, dans la masse, le peuple français, ataviquement continental, ait réagi différemment. [...]. Bien des années après, un sondage d'avril 1980 montrait que 21% des Français seulement pensaient que le gouvernement aurait dû gagner un territoire de l'Empire pour continuer la lutte ».

## Bilan

À présent, on peut tenter de proposer ici une synthèse générale de deux siècles de la production satirique qui aborde l'histoire coloniale. Quantitativement, la colonisation reste un sujet secondaire dans les titres satiriques. On note malgré tout trois pics d'attention : 1) la pacification algérienne puis la naissance de l'Algérie française ; 2) les conquêtes sous la IIIe République ; 3) la guerre d'Algérie. Les trois moments coloniaux s'insèrent dans une production qui se décompose en quatre phases. Allant de la Monarchie de Juillet jusqu'à la guerre franco-prussienne, la première phase imagée adhère aux conquêtes et aux explorations coloniales – excepté *La Silhouette*. Les motivations ne sont pas toujours colonialistes, car on retrouve des interrogations et du scepticisme. Toutefois, les titres supportent l'action des hommes engagés. La deuxième phase, couvrant les débuts de la IIIe République à la Première guerre mondiale, les illustrés satiriques dénoncent l'œuvre coloniale des hommes de la IIIe République, pour des motifs généralement pragmatiques. La troisième phase, qui recouvre la Première guerre mondiale à la Seconde guerre mondiale, on note une créolisation de la caricature. Il s'agit de fondre le monde colonial, qui se concentre autour de la figure du Noir acculturé, dans la production générale. Enfin, la dernière phase, de la libération aux années 1980, après une attention soutenue pour la guerre d'Algérie, les illustrés satiriques oublient l'Empire.

Au cours des quatre phases, la production coloniale présente plusieurs caractéristiques communes. D'une manière générale, la composante militaire détermine bien souvent l'iconographie coloniale ; on rappelle ici l'importance du tirailleur indigène lors de la Première guerre mondiale, pour la diffusion du français-tirailleur qui devient par la suite le « petit-nègre ». Les explorations géographiques et militaires ou les conquêtes diplomatiques s'effacent au profit de l'illustration des conquêtes militaires – et peu importent les positions. L'orientation militaire explique partiellement la non-illustration de la décolonisation. La vie aux colonies ou les relations entre les colonisés et les colonisateurs sont rarement traitées. Le lointain, le dépaysement et la sauvagerie sont les propriétés générales ; l'attribut érotique appartient davantage à l'iconographie générale féminine qu'à, stricto sensu, l'imagerie coloniale. Le dépaysement et la sauvagerie s'entendent au niveau social, culturel et physique. Ainsi, lorsque l'Entre-deux-guerres adsorbe les propriétés de l'iconographie coloniale, pour diverses raisons, le dépaysement et la sauvagerie s'exercent, non plus dans les territoires soumis, mais dans la métropole, au sein des sujets traditionnels, comme les relations sentimentales ou extra-conjugales.

Les propriétés de l'iconographie coloniale reposent sur des figures plus ou moins stables. L'importance du soldat d'infanterie métropolitain confirme la prééminence de la caractéristique militaire de la satire expansionniste. Héros ou victime, le soldat suscite, malgré les évolutions, la bienveillance des titres. Si les hommes politiques et les officiers militaires peuvent être fréquemment vilipendés, le soldat reste épargné par la critique. En vis-à-vis du soldat, les peuples extra-européens, qui deviennent par la force des armes des

colonisés, se présentent sous quatre stéréotypes. Historiquement, l'Arabe (qui englobe le Maure) se décline du fier rebelle à l'indigent. Il assure l'essentiel des figures coloniales de la Monarchie de Juillet jusqu'aux années 1885. Puis, il est progressivement remplacé par le sauvage Africain subsaharien, à partir des années 1890. Cette figure donne naissance, à partir de la Première guerre mondiale, au Noir métropolitain acculturé, dont le tirailleur reste la principale figure. À la différence de l'Africain subsaharien, il ne peut-être rattaché à aucun territoire géographique. La couleur de peau et les déformations langagières formalisent généralement la figure. L'importance quantitative et la longévité, bien au-delà de l'histoire coloniale, nous avons tenu à distinguer l'anthropophage des deux stéréotypes précédents. En effet, au moment où l'image de l'Africain subsaharien s'installe, l'anthropophage rencontre un succès phénoménal. À force de répétitions et de variantes, la figure apparaît, par moments, détachée des représentations coloniales et pose des difficultés de regroupement. Rappelons ici que toute l'Afrique Noire n'est pas sous domination française et que chaque image de l'Africain n'est pas automatiquement, dans l'esprit du caricaturiste et du lecteur, une image d'une colonie. Or, l'anthropophage se retrouve de toute part et ne connaît aucune limite depuis son apparition, dans le temps, l'espace et les thèmes. Certaines occurrences anthropophagiques ne présentent aucun signe de l'iconographie coloniale, et peu à peu, les titres développent un méta-stéréotype, à l'image du bourgeois ou de la femme.

À côté de ses figures principales, on retrouve ponctuellement d'autres stéréotypes, mais, soit ils prolongent les stéréotypes précédemment évoqués ; l'image de l'Indochinois n'est pas tellement différente de l'Arabe ; soit la quantité reste mineure et les signes apparaissent comme neutres ; c'est notamment le cas des Malgaches et des populations du Pacifique – la vahiné n'a aucune résonance dans l'iconographie satirique et dans la presse illustrée. À la libération, les stéréotypes refluent au profit de figures plus ou moins impersonnelles ; lors de la guerre d'Algérie, on ne perçoit pas une iconographie particulière pour l'Arabe, si ce n'est l'habillement (burnous, djellaba). Seul le stéréotype de l'anthropophage survit. Au milieu des stéréotypes, la presse satirique propose également des personnages réels. Abd-el-Kader, la reine Ranavalona III (dernière reine de Madagascar) et Béhazin (dernier roi du Dahomey) rencontrent une certaine popularité au sein des illustrés satiriques. On retrouve bien ici et là des évocations d'autres figures extra-européennes, comme la dissension entre les sultans marocains Moulay-Hafid et Moulay-Abdelaziz, mais généralement les représentations ne dépassent pas les événements dont elles sont issues. Dans le flux général, l'imposition du statut de colonisé annihile les figures indigènes individuelles. L'explication ethnocentrique semble invalide, car les figures des colonisateurs se révèlent bien plus réduites et elles sont généralement représentées dans une perspective négative. Hormis Bugeaud et Ferry, qui sont par ailleurs détestés, les titres n'ont pas pratiquement pas mis en images les colonisateurs : Faidherbe (1818-1889), Brazza (1852-1905), Gallieni (1849-1916), Lyautey (1854-1934), de même que les gouverneurs et les administrateurs réels des colonies sont généralement absents.

La représentation des territoires reste systématiquement dans une orientation conceptuelle. Par ordre d'importance, le désert et une pseudo-Afrique subsaharienne (brousse, jungle, contrées semi-désertiques) assurent l'essentiel de l'arrière-plan géographique de la satire coloniale. Excepté les pays du Maghreb ; bien qu'ils peuvent être présentés sous la dénomination « Sahara » ; les pays concernés sont rarement nommés et les titres satiriques emploient soit des noms génériques (Indochine, Afrique) soit des tournures romanesques (« Au pays des anthropophages », « Au pays de la soif », « Chez les mandarins », etc.). Les vues urbaines, les ouvrages architecturaux des territoires ou encore la culture matérielle sont réduits à quelques signes rudimentaires (palmier, pagode, hutte, architecture mauresque).

Ici, nous avons tenté de reconstituer les multiples regards de la presse satirique sur la colonisation avec la volonté, pour chaque source, de rappeler les problématiques et les contraintes respectives. L'inclusion dans le dépouillement d'un illustré généraliste et par la suite d'un journal d'investigation montre que l'iconographie satirique coloniale se détache progressivement de l'actualité et des événements. À ne pas en douter, la presse satirique ne se caractérise à aucun moment comme un lieu pédagogique, informatif ou didactique. Nous ne sommes pas appesantis sur la signification et les orientations proposées et nous avons donné la priorité à la découverte des fonds. À présent, nous allons tenter de proposer un essai de signification sur la presse satirique illustrée pour tenter de comprendre le sens, les grandes orientations et le pouvoir de l'iconographie coloniale satirique.

# Presse satirique illustrée, genre, hétérotopie et pouvoir politique

« Lorsque l'oeuvre a été  
divulguée, l'auteur ne peut  
interdire : La parodie, le pastiche  
et la caricature, compte tenu des  
lois du genre. »

---

*(Légifrance, Article L211-3)*



## **Chapitre 8**

# **Histoire de la presse satirique illustrée**



Les nombreuses études consacrées à la caricature visuelle, à la satire graphique ou encore au dessin humoristique soulignent la complexité des formes ; déroulent et explicitent les thématiques ; mettent à jour les différents niveaux de construction et de réception<sup>1</sup>. À présent, le support renouève l'intérêt de la recherche et les pages suivantes répondent, en quelque sorte, au souhait de Bertrand Tillier et de Fabrice Erre, sur une meilleure compréhension de l'espace où la satire s'exerce<sup>2</sup>. Toutefois, nous n'allons ni interroger les rapports entre le texte et l'image ni les relations qui existent entre la satire et le support, mais tenter de comprendre ce qu'on nomme génériquement la presse satirique illustrée.

Préalablement, nous avons patiemment reconstitué autant les sources émettrices que la caricature à thématique coloniale. Cette perspective reste cependant insatisfaisante au regard du propos de cette thèse qui ambitionne de mettre en lumière les relations entre les productions caricaturales, l'histoire coloniale et le corps social puis politique. La reconstitution de l'état des fonds reste un préalable indispensable et obligatoire à toute interrogation postérieure sur l'iconographie coloniale, car, comme le souligne Catherine Coquery-Vidrovitch, l'histoire coloniale est à présent l'objet d'instrumentalisation par divers acteurs, avec des motivations parfois opaques<sup>3</sup>. Or cette situation impose une connaissance précise des fonds imagés. Précédemment, toutes les images présentées et peu important leurs origines, leurs orientations et leurs discours respectifs ne nous renseignent pas sur leur formation, leur sens et leurs usages. Comment expliquer le caractère récurrent du thème l'anthropophage ? Pourquoi la caricature coloniale s'éloigne-t-elle, à partir des années 1880 de l'histoire coloniale ? Surtout, quelles fonctions recouvrent les représentations satiriques coloniales dans le corps social ? Le manque de sources sur la réception et l'usage de la presse satirique au XIXe siècle pose un certain nombre de difficultés, mais – c'est notre hypothèse – à partir d'une réflexion sur le genre de la presse satirique illustrée, nous pouvons élucider nos interrogations.

En effet, l'achat d'un magazine satirique est d'abord un acte physique et intellectuel, comme c'est le cas pour tout autre choix de lecture qu'il s'agisse de la presse mondaine, militaire ou grivoise : nous pénétrons dans un kiosque ou nous souscrivons à un abonnement ; le hasard peut également nous mettre entre les mains tel ou tel magazine ; mais, à chaque fois, grâce à divers indices paratextuels, en incluant également l'image, nous pouvons déterminer plus ou moins l'horizon d'attente, le fonctionnement, le mode de lecture

---

1. Ségolène LE MEN, « La recherche sur la caricature du XIXe siècle : état des lieux », *Perspective*, 2009-3, pp. 426-460.

2. Dominique KALIFA, Philippe RÉGNIER, Marie-Ève THERENTY, *La civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, Paris, Nouveau monde, 2011, p. 417 : « Pur produit d'un XIXe siècle qui l'a vu émerger, s'imposer se modifier, le journal satirique est longtemps resté un objet méconnu, suspect ou disqualifié, dépourvu de sérieux et d'intérêt. En effet, les historiens n'ont que rarement distingué son histoire propre, souvent établie comme annexe d'une vaste histoire des médias, et confondue avec celle, généraliste, de la presse d'information. De même, les principaux historiens de la caricature ont mésestimé ce support, en privilégiant l'étude presque exclusive de l'image caricaturale et de ses auteurs, de leurs ressorts, leurs formes et leurs imaginaires, au détriment d'une approche plus complexe invitant à prendre en compte le journal satirique comme un espace combinant le textuel et le visuel qui fondent l'esprit de satire ».

3. Catherine COQUERY-VIDROVITCH, *Enjeux politiques de l'histoire coloniale*, Marseille, Agone, 2009.

et l'usage. En tant que lecteur, nous attendons de la presse sportive une couverture événementielle ou thématique de l'univers sportif ; la presse pornographique satisfait un horizon d'attente intime et sexuel ; la presse financière répond à des objectifs économiques tandis que la presse enfantine reste liée à des usages pédagogiques et récréatifs. Cette description qui va de soi rappelle une évidence : toutes les images citées dans la première partie n'ont pas été publiées sur des feuilles blanches et volantes, mais elles proviennent bien de supports règlementés juridiquement puis mis en place par les acteurs de la chaîne éditoriale, de l'éditeur à l'artiste, à destination de lecteurs. Le processus générique participe à la construction, à la diffusion, à l'expérience, à la compréhension et à l'usage des images par le lecteur. Or, quelle place occupe précisément la presse satirique dans les kiosques à journaux et dans le paysage médiatique français ? Qu'attendons-nous de la lecture du *Charivari*, du *Don Quichotte* ou d'*Hara-Kiri* ? À quoi sert la presse satirique illustrée ?

Posons notre thèse. Avec l'émergence de la culture médiatique, la presse satirique illustrée assimile progressivement les pratiques de l'édition populaire et participe, au même titre que les romans-feuilletons ou les fascicules illustrés, à la culture de masse. Or, un des aspects de l'édition populaire impose le « déjà vu » qui solidifie donc les caractéristiques d'un genre. De là, il faut analyser les orientations imagées et la cohérence de l'imagerie coloniale satirique à travers les contraintes du genre, les relations intertextuelles et architextuelles ou encore l'univers de fiction développé parmi les titres assimilés à la presse satirique illustrée. L'actualité expansionniste, l'idéologie coloniale et même le réel sont travaillés selon les composantes structurelles du genre. La première étape de notre démonstration consiste d'abord à reconstituer la transformation de la presse satirique illustrée en un objet médiatique à part entière ; puis, à partir de là, de repérer les caractéristiques de la culture de masse ; ensuite, nous développerons les traits structurels du genre ; enfin, à partir de l'histoire, des pratiques et des caractéristiques internes, nous proposerons une analyse sur l'usage.

## 8.1 Évolution de la presse satirique illustrée

Les travaux proposant une analyse de l'évolution de la presse satirique s'articulent le plus souvent à partir du contenu et présentent, schématiquement, trois phases : 1) de la Révolution à 1835, la presse satirique, non illustrée et illustrée, est une arme politique, incarnée par le *Nain jaune* ou *La Caricature* ; 2) puis, suite aux attentats de Fieschi, le pouvoir contrôle la liberté d'expression et contraint directement et indirectement les éditeurs et les caricaturistes à s'orienter vers une presse satirique de mœurs ou de divertissement, à l'exemple du *Charivari* d'après 1835 ou du *Journal pour rire* (1848-1856) ; 3) enfin, à partir des années 1870-1880, avec la consolidation de la III<sup>e</sup> République, la presse satirique propose de nouvelles formules qui s'expliquent par un desserrement de la législation ; on parle bien souvent d'« un âge d'or » qui s'exhibe par la multiplication des titres et par une liberté d'expression. Or, ce n'est probablement pas la meilleure façon de

procéder si l'on veut rendre compte des modifications et les évolutions structurelles de la presse satirique. D'abord, le contenu politique de la première phase est indéniable, mais l'incongruité, sur laquelle se base la caricature, laisse à loisir la lecture et la réception. Par exemple, en exécutant la Poire, Philipon base son argumentaire devant la Cour d'assises sur cet élément caractéristique :

Jugez-moi, Messieurs; dites si c'est le roi que j'attaque ou le pouvoir que je personnifie par un signe de convention, et que je critique. Décidez entre le système de l'accusation, qui veut poursuivre une ressemblance, comme si elle était la propriété d'un seul homme, vous faire soulever des guenilles, faire poser le Roi, et vous faire juger si cette marionnette, si ce maçon lui ressemblent, comme si la dignité du Monarque n'était pas plus offensée par un semblable parallèle, par la publicité de ces débats, que par un croquis qu'on aurait déjà oublié depuis trois mois. Système qui vous mènerait à l'absurde : car, voyez ces traits informes, auxquels j'aurais peut-être dû borner toute ma défense. Ils sont liés l'un à l'autre par un chaînon insensible, ils se ressemblent tous. Le premier ressemble à Louis-Philippe, le dernier ressemble au premier, et cependant ce dernier..., c'est une poire! Où vous arrêteriez-vous, si vous suiviez le principe qu'on veut vous faire admettre? Condamneriez-vous le premier? Mais il vous faudrait condamner le dernier, car il lui ressemble, et, par conséquent, il ressemble au Roi! Alors vous condamneriez un homme à deux ans de prison, parce qu'il aurait fait une poire qui ressemble au Roi! Alors vous auriez à condamner toutes les caricatures dans lesquelles pourrait se trouver une tête étroite du haut et large du bas!<sup>4</sup>

Pour sa défense, Philipon insiste sur le fait qu'il ne visa aucunement Louis-Philippe, mais le pouvoir politique, à travers la figure du roi : « La personne du roi est au-dessus de toute atteinte douteuse. Une ressemblance, fût-elle parfaite, n'est jamais une attaque, vous ne devez pas la reconnaître et vous devez bien vous garder surtout de la sanctionner par un arrêt. L'injure n'est précise, n'est prouvée que par le nom du roi, par ses titres ou ses insignes accolés à son image, qui dans ce cas, ressemblante ou non, est coupable et digne de châtement »<sup>5</sup>. Il ne s'agit pas de remettre en cause la défense de *La Caricature*, dont les attaques récurrentes contre Louis-Philippe présument le contraire, mais l'interprétation retenue par le Tribunal, l'offense au roi, exhibe la lecture ouverture des images qui fonctionne grâce à l'incongruité – ici physique. De même, la teneur grivoise des images de *La Gazette grivoise* est avérée, mais la salle de rédaction joue également sur l'interprétation ouverte des images qui règne au sein du genre : « Notre dessinateur lui, parfait honnête homme s'est vu condamner à dix-huit mois de prison est à 2.000 francs d'amende pour un dessin dans lequel le tribunal *seul* a vu quelque chose de graveleux »<sup>6</sup>.

Puis, le développement de la presse satirique de mœurs, à partir de 1835, est problématique, car la portée politique des images ne disparaît absolument pas. Bien au contraire. Du fait de la dimension politique de la censure, les lecteurs sont parfaitement conscients de la chape de plomb qui pèse sur les éditeurs et les caricaturistes. On peut même parler

---

4. Auguste Audibert, « Cour d'Assises. Procès du n°35 de la *Caricature*, audience du 14 novembre 1831 », *La Caricature*, 17 novembre 1831.

5. *Ibid.*

6. Anonyme, « Notre condamnation », *La Gazette grivoise*, 3 juin 1882.

d'une bonne censure, car le caractère officiel de la censure politise le climat – ce que la Commission tente de conjurer par des incitations à l'autocensure au XXe siècle. Effectivement, après Fieschi ou sous le Second Empire, *Le Charivari* délaisse les personnalités politiques tandis que les charges satiriques (ou humoristiques) visent essentiellement la société bourgeoise louis-philipparde. Mais, par truchement, Philipon s'attaque aux fondements du régime. La satire se fait subtile et recherchée, et le lecteur, conscient du contrôle qu'exerce le régime sur les productions, est alerte à l'égard de chaque image publiée.

Enfin, les distinctions thématiques sont inopérantes pour reconstituer les traits généraux de la presse satirique. Hormis *La Caricature* et quelques titres, malgré les lignes éditoriales respectives, les titres analysés mêlent les thèmes, les sujets et l'actualité : ainsi, le léger *Gil Blas illustré* ménage une bonne place à l'imagerie sociale, tandis que le féroce *Panache* prolonge l'iconographie mondaine et culturelle des journaux satiriques antérieurs. Une histoire de la presse satirique fondée sur les thèmes et les formes serait un exercice difficile d'équilibriste entre les feuilles à intégrer et à rejeter.

À regarder de près, l'évolution de la presse satirique illustrée diffère de celle de la presse illustrée, analysée par Jean-Pierre Bacot<sup>7</sup>. Cependant, la méthodologie employée, basée sur la structure des illustrés, bien plus que sur le contenu, rend mieux compte de l'évolution. Avec l'introduction de *La presse satirique illustrée entre 1860 et 1890*, Robert Philippe-Jones se base aussi sur les éléments structurels pour présenter une courte évolution de la presse satirique. À partir de là, nous avons identifié quatre phases : le journal à estampe, le journal-affiche, le journal à images et le magazine satirique.

## 8.2 Le journal à estampe

*La Silhouette* apparaît vraisemblablement comme le premier journal satirique illustré. Auparavant, la législation répressive, les difficultés techniques de reproduction des illustrations ainsi que les axes de communication balbutiants entravent l'exploitation des corpus satiriques illustrés. En donnant à l'image une périodicité régulière, et en s'y tenant, *La Silhouette* tranche avec les expériences illustrées antérieures qui se présentent comme irrégulières et éphémères, à l'instar du *Nain jaune* ou de *La Foudre*. Toutefois, l'illustré *La Silhouette* ne se présente pas comme un journal satirique illustré ; nous entendons

7. Jean-Pierre BACOT, *La presse illustrée au XIXe siècle : une histoire oubliée*, Limoges, PULIM, 2005. Jean-Pierre Bacot identifie quatre phases d'évolution de la presse illustrée. La première phase regroupe les magazines de connaissances utiles dans l'héritage des Lumières et de l'encyclopédisme, comme *The Penny Magazine* (1832-1844), *Le Magasin pittoresque* (1833-1938) ou encore *Le Musée des familles* (1833-1900). Par leur prix volontairement bas, les magazines s'efforcent de vulgariser et de diffuser des connaissances généralistes au plus grand nombre. Bien qu'elle ne délaisse pas les connaissances utiles, la deuxième génération donne une plus grande place à l'information, à l'exemple de *The Illustrated London News* (1842-2003) ou de *L'Illustration*. La troisième génération s'appuie sur la deuxième génération, mais elle cherche un lectorat large, grâce à des prix abordables : *The Penny Illustrated Paper* (1861-1913), *Le Journal illustré* (1864-1899), *La Presse illustrée* (1866-1884). Enfin, la quatrième génération se caractérise par l'émergence des suppléments hebdomadaires illustrés des grands quotidiens d'information, comme *Le Petit Parisien supplément littéraire illustré* (1889-1912) ou *Le Petit Journal supplément illustré* (1890-1920). Les titres sont bon marché. À la fin de siècle, la généralisation de la photographie et l'émergence du magazine annihilent la spécificité de la presse illustrée.

par journal satirique illustré tout support périodique partagé et articulé originellement entre du texte et des illustrations satiriques, prises au sens large (caricature, satire, dessin humoristique) et qui utilise la mention satirique comme un argument promotionnel et commercial. En effet, *La Silhouette* se présente avant tout comme un espace artistique, comme l'annonce l'éditorial d'ouverture « Le Songe drolatique »<sup>8</sup> :

L'Artiste se frotta les yeux ; il était à la place où l'avait pris la Critique, et les feuillets de son album étaient couverts de caricatures représentant les personnages que lui avait montrés la fée maligne. Il rassembla ces croquis et jeta son rêve drolatique sur une pierre de Munich, pour en faire la préface d'un nouveau journal

Le rôle central donné à « l'Artiste » et la référence à un procédé technique, « la pierre de Munich » rappelle la provenance géographique des pierres lithographiques, renvoient, non pas tant à un journal satirique qu'au monde de l'estampe, entendu ici comme un genre artistique. Comme le montre Gervaise Brouwers, après une lente maturation dans le premier tiers du XIXe siècle, l'estampe trouve sa place dans les enjeux esthétiques et artistiques de la France de 1830, pour devenir un genre distinct<sup>9</sup>. La gravure, l'estampe puis la lithographie dépassent la fonction imitative ainsi que le rôle de diffuseur des œuvres d'art pour devenir une pratique à part entière : « Cette fois, on peut dire que la manière noire est presque vaincue. Il est impossible de produire des effets plus vigoureux, plus colorés : ces estampes ont de plus que celles à la manière noire un certain brillant, un vernis pour ainsi dire qui leur donne une partie du charme des tableaux. Pour un peintre coloriste, ce procédé est merveilleux : il offre presque autant de ressources que la palette, et il a l'avantage d'être extrêmement expéditif »<sup>10</sup>. « Le Songe drolatique » de *La Silhouette* confirme en quelque sorte la maturation de la technique et l'illustré se présente somme toute comme le héraut de la technique et du genre lithographique, compris comme un art.

La conception générale de *La Silhouette* exhibe une aura artistique, pour reprendre Benjamin<sup>11</sup>. Avec le hors-texte, *La Silhouette* et *La Caricature* présentent une mise en pages qui n'intègre pas les deux planches lithographiées. Il n'y a pas un alliage entre le texte et l'image. On ne sent pas une homogénéisation entre la partie iconographique et la partie textuelle ; on pourrait très bien éliminer l'une et l'autre partie sans que le discours général de la revue change fondamentalement. Les difficultés techniques n'expliquent pas le choix du hors-texte, car les journaux peuvent mêler texte et image à l'occasion<sup>12</sup>,

---

8. Henry Monnier, « Le Songe drolatique », *La Silhouette*, Vol. 1, livraison 1, 1829.

9. Gervaise BROUWERS, *L'estampe dans la littérature artistique en France et en Angleterre : sa redéfinition dans la Presse à l'arrivée de la lithographie*, Thèse de doctorat histoire de l'art, Ecole doctorale Milieux, cultures et sociétés du passé et du présent, Nanterre, 2011.

10. « Album lithographique par Achille Devéria », *Le Globe*, 18 décembre 1828, in Gervaise BROUWERS, *L'estampe dans la littérature artistique en France et en Angleterre : sa redéfinition dans la Presse à l'arrivée de la lithographie*, op. cit., p. 242.

11. Nathalie HEINICH, « L'aura de Walter Benjamin » in *Actes de la recherche en sciences sociales*. vol. 49, septembre 1983, pp. 107- 109.

12. On pense ici au portrait de Charles X en jésuite (« Un Jésuite ») dans *La Silhouette*, paru le 1er avril 1830, non signé mais attribué à Philipon. Pour le portrait, Bellet écope de six mois de prison et de 1000 francs d'amende.

toutefois, les premiers illustrés satiriques ne développent pas cette disposition. Les illustrés de la première génération sanctuarisent physiquement l'image que le titre complet de *La Silhouette* rappelle explicitement : *La Silhouette album lithographique : Beaux-arts, dessins, mœurs, théâtres, caricatures*. La mention « album » renvoie davantage au domaine de l'art que de la presse. Avec le placement de l'image en page 3, *Le Charivari* ne change pas fondamentalement la donne. Certes, le grammage et la qualité du papier éloignent des prétentions artistiques de *La Caricature* et de *La Silhouette*, mais la disposition en pleine page avec un pseudo hors-texte confirme une autonomie de la planche lithographiée. En s'intéressant aux autocitations du *Charivari*, les planches renvoient moins au journal qu'aux pièces iconographiques. Par exemple, avec « Oh elle est délicieuse... »<sup>13</sup> [Fig : 8.2.1], Daumier présente deux lecteurs captivés par l'image.



FIGURE 8.2.1 – Honoré Daumier, « Actualités », *Le Charivari*, 1 avril 1840 : « « Oh elle est délicieuse... » ».

L'autonomisation de l'image par rapport au texte encourage la pratique de l'anthologie. On imagine sans peine le lecteur conservant religieusement les planches des illustrés. Chaque feuille apparaît alors comme la partie d'un album, dont Philipon entretient et motive directement et indirectement la construction. De même, les nombreuses publicités pour la maison d'édition Aubert, vantant les sorties prochaines, créent une filiation avec les ouvrages d'estampes. Les prépublications et la publication des séries au sein des journaux appartenant à Philipon prolongent l'expérience de la boutique Aubert. Somme toute, on peut très bien voir dans *La Caricature* et *Le Charivari*, le magasin Aubert à domicile.

Par la suite, les illustrés satiriques se détachent du Magasin Aubert, mais les journaux restent dans une structure similaire et perpétuent une aura artistique. Par exemple, *Le Diogène* reprend la disposition du *Charivari*. Les moyens balbutiants, les tirages relativement faibles, la qualité apportée aux journaux et la mise en pages privilégiant l'image

13. H. Daumier, « Actualités », *Le Charivari*, 1 avril 1840 : « « Oh elle est délicieuse... » ».

forment finalement un journal à estampe, dans une dimension singulière, autonome et unique. En introduction de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, Benjamin cite bien la gravure sur bois, l'estampe puis la lithographie, mais, pour l'auteur, c'est la photographie et le cinéma qui affectent « l'aura » tandis la lithographie apparaît encore comme « [une] forme de créations toujours nouvelles »<sup>14</sup>. Ainsi, jusqu'aux années 1860, les journaux distinguent l'image, mais l'arrivée de *La Lune* modifie les pratiques en vigueur.

### 8.3 Le journal-affiche

*Le Géant* (1868), avec ses portraits-charges en double page, où officie Jules Chéret (1836-1932), *Le Chat, journal du dimanche/Le chat des Alpes* (1848-1853) ou encore *Le Diogène* restent dans la formule ouverte par *La Silhouette* et *La Caricature*. À partir de 1848, plusieurs éditeurs tentent et lancent de nouvelles formules. *Le Gaulois* présente deux planches, en page 3 et 5, mais l'utilisation de la pleine page rattache encore à la pratique en cours. *Le Journal pour rire* (1848-1855) puis, sa suite directe, *Le Journal amusant* (1856-1933) proposent aux lecteurs une nouvelle monture qui tranche avec les confrères satiriques. Lorsque la formule se stabilise, l'illustré propose huit pages, dont quatre sont illustrées avec des petites vignettes de Cham et de Bertall principalement. L'utilisation des vignettes se retrouve dans *Le Charivari* ou encore dans *L'Illustration*, avec bien souvent les mêmes artistes. La formule rencontre un succès et entraîne à sa suite quelques épigones plus ou moins proches, comme *Le Boulevard* (1861-1863), *La Vie parisienne* (1863-1949), *Le Bonnet de coton* (1864-1867). La formule du *Journal pour rire* participe à l'évolution de la presse satirique, mais elle n'entraîne cependant pas une dynamique structurelle. L'utilisation des vignettes et le recours à une imagerie principalement illustrative singularisent le titre des pratiques en vigueur au milieu du XIXe siècle. *Le Journal pour rire* apparaît, à l'instar de *La Vie parisienne*, comme des expériences isolées, car sous la IIe République puis le Second Empire, les titres adaptent et recyclent principalement la formule de *La Silhouette* et de *La Caricature* puis celle de *La Lune*.

En 1865, François Polo (1838-1874) lance *La Lune* (1865-1868) afin de contrer *Le Soleil* (1865-1867) de Moïse Polydore Millaud (1813-1871). Pour ce faire, Polo utilise la

---

14. Walter BENJAMIN, *Œuvres, Tome III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 67 : « Mais ces procédés ne représentent qu'une étape particulière, d'une portée sans doute considérable, du processus que nous analysons ici sur le plan de l'histoire universelle. La gravure sur bois du Moyen-Age, est suivie de l'estampe et de l'eau-forte, puis, au début du XIXe siècle, de la lithographie. Avec la lithographie, la technique de reproduction atteint un plan essentiellement nouveau. Ce procédé beaucoup plus immédiat, qui distingue la réplique d'un dessin sur une pierre de son incision sur un bloc de bois ou sur une planche de cuivre, permet à l'art graphique d'écouler sur le marché ses productions, non seulement d'une manière massive comme jusques alors, mais aussi sous forme de créations toujours nouvelles. Grâce à la lithographie, le dessin fut à même d'accompagner illustrativement la vie quotidienne. Il se mit à aller de pair avec l'imprimé. Mais la lithographie en était encore à ses débuts, quand elle se vit dépassée, quelques dizaines d'années après son invention, par celle de la photographie. Pour la première fois dans les procédés reproductifs de l'image, la main se trouvait libérée des obligations artistiques les plus importantes, qui désormais incombaient à l'œil seul ».

caractéristique de la caricature, entendue ici dans le sens d'exagération graphique, pour attirer les lecteurs. Pour susciter l'intérêt, la salle de rédaction remonte la planche, en chromolithographie, de la page 3 à la une. L'utilisation de la première page par les illustrés satiriques ne relève pas d'une franche originalité. Occasionnellement, *Le Charivari* illustre la première page ; tandis que *Le Journal pour rire* et *Le Journal amusant* attribuent systématiquement à la première page une ou plusieurs vignettes. Contrairement aux journaux cités et aux prédécesseurs, *La Lune* instrumentalise la une comme un argument promotionnel : « Les grandes charges coloriées de première page donnaient à ce journal [*La Lune*] une physionomie particulière, bien des fois imitée depuis : une tache claire et acide qui, placée aux kiosques, attirait l'œil et forçait l'attention »<sup>15</sup>.

Arsène Alexandre pointe bien l'originalité éditoriale et l'évolution structurelle. Si on peut rencontrer dès l'origine des planches en première page, il s'agit moins d'une disposition particulière que d'un coup médiatique. Pour *Le Journal pour rire*/*Journal amusant*, les deux journaux utilisent bien la première page, mais Philipon se contente bien plus de placer des images à la première page que de comprendre les impératifs de l'emplacement. Avant l'évolution, au milieu des années 1860, les unes du *Journal pour rire*/*Journal amusant* sont des vignettes alignées, superposées ou encore en cascades qui produisent somme toute des premières pages empâtées, étoffées et relativement massives – ne serait-ce que par le nombre d'images présentes. Or, le style de Gill, efficace et épuré, allant à l'essentiel, sied merveilleusement aux unes. Là où les planches fouillées, travaillées, « sculptées » de Daumier (celui de *La Caricature*) mobilisent l'attention et la compréhension du lecteur, Gill se concentre sur quelques traits distinctifs physiques, réduit ou élimine l'arrière-plan, pour tendre vers l'efficacité visuelle. Polo ne se contente pas d'illustrer la première page, il comprend d'emblée les impératifs : la visibilité, l'identification, l'efficacité. Et comme le note Arsène Alexandre, l'évolution de *La Lune* gagna l'attention des badauds et des lecteurs. Contrairement aux *Journal pour rire*/*Journal amusant* et à *La Vie parisienne*, *La Lune* amorce une formule durable. On pense à *L'Éclipse* (1868-1876), suite directe de *La Lune*, mais également à *La Lune rousse* (1876-1879), *Le Grelot* (1871-1907), *Le Don Quichotte* (1874-1893) ou encore *Le Charivari oranais* (1881-1896).

Le déplacement de la page 3 à la première page répond, entre autres, au développement de la vente en kiosque, donc de la concurrence. L'adaptation des dessins aux nouvelles données du paysage médiatique met en retrait l'autonomie et le caractère sacré de l'image de la première génération. Par ailleurs, en plaçant en une l'image, telle une affiche, celle-ci s'identifie et se fond avec l'illustré, car elle annonce, de manière visible, le projet, la ligne éditoriale et le genre de la revue. Or, on voit s'opérer un basculement entre un objet artistique et un objet médiatique, car les journaux sont : « mis en forme par et pour leur support d'inscription et de diffusion »<sup>16</sup>. Dans l'extrait d'Arsène Alexandre, reproduit auparavant, l'auteur souligne en quelques mots le changement qu'impose *La*

15. Arsène ALEXANDRE, *L'Art de Rire et de la caricature*, op. cit., p. 242.

16. Pascal DURAND, « La culture "médiatique" au XIXème siècle. Essai de définition-périodisation », in *Quaderni*, n° 39, automne 1999, « Transport matériel et immatériel », p. 29.



*Lune*. Ainsi, il nous a semblé que le terme de journal-affiche correspond assez bien à la seconde génération de la presse satirique illustrée.

## 8.4 Le journal à images

Le modèle de la *La Lune* domine les années 1870-1880 et dépasse les frontières de la presse satirique, car il influence probablement la quatrième génération de la presse illustrée qui se caractérise par l'avènement du supplément illustré<sup>17</sup>. Après le Siècle puis la Commune, qui affaiblissent le paysage médiatique français, la presse satirique redémarre mais maintient pour un temps la formule de *Polo*, à l'exemple de *La Charge* (1870-1889) : l'illustré publie en première page des portraits-charges et insère encore des portraits-charges d'Alfred le Petit en page 3. Alors que l'instabilité politique et la censure traversent la première décennie de la III<sup>e</sup> République, la presse satirique évolue et dégage une nouvelle formule, vers la fin des années 1870. *Le Pèlerin* (1877), *Le Monde parisien* (1878-1884) et *Le Triboulet* (1878-1925) réadaptent la mise en pages mixte du *Journal amusant*, c'est-à-dire une alliance entre texte/image, mais les illustrés intègrent les innovations plastiques des titres satiriques antérieurs et ils articulent dorénavant le texte et l'image de façon dynamique. En effet, *Le Journal pour rire* et *Le Journal amusant* allient le texte et l'image, mais l'utilisation massive de petites vignettes en noir et blanc s'avère éloignée des expériences plastiques des périodiques satiriques ; bien que le journal évolue à partir du milieu des années 1860. Or, *Le Monde parisien*, par exemple, intègre l'utilisation de la première page de la deuxième génération avec des planches efficaces et percutantes. À la différence de *La Lune*, le portrait-charge en une laisse place à l'illustration politique ou de mœurs ; puis, des dessins inventifs et de qualité s'intercalent avec les articles, les entrefilets et les nouvelles. À la lecture, l'illustré affiche une relative homogénéité dans l'agencement général et la mise en pages, grâce à l'utilisation de divers formats. Les innovations techniques de l'imprimerie abaissent les coûts de production et permettent des mises en pages dynamiques. *La Caricature* (1880-1904), *Le Courrier Français* (1884-1913), *Le Chat noir* (1882-1889), le *Gil Blas illustré* (1891-1903), *La Libre parole illustré* (1893-1897), *Le Pêle-Mêle* (1895-1930), *Le Psst...!* (1898-1900), *Le Sifflet* (1898-1899), *La Patrie* (1898-1900), *Le Cocorico* (1898-1903) sont quelques exemples de cette troisième génération dont la feuille symbolique reste *Le Rire*.

La troisième génération se caractérise également par la confluence des styles graphiques. Antérieurement, les périodiques s'identifient le plus souvent à un artiste ; de toute façon, la quantité éditée – généralement une ou deux planches – ne permettent généralement pas de diversifier les styles. On associe ainsi *La Caricature/Le Charivari* à Daumier et à Cham ; *Le Boulevard* et *Le Diogène* renvoient à Étienne Carjat ; tandis qu'André Gill

---

17. Jean-Pierre BACOT, *La presse illustrée au XIX<sup>e</sup> siècle : une histoire oubliée*, Limoges, *op. cit.*, p. 156 : « Une couverture attrayante permet de promouvoir ce supplément parfois qualifié de de "littéraire", mais qui marque essentiellement le public par la nouveauté d'une première page pouvant facilement s'afficher ». La presse satirique inaugure la formule théorisée par Jean-Pierre Bacot dès les années 1865, or les suppléments de la presse illustrée apparaissent véritablement à partir des années 1890.

représente *La Lune/L'Éclipse/La Lune rousse*. Cette situation n'empêche pas plusieurs artistes de collaborer au sein d'une revue, mais le style général reste homogène ; Édouard de Beaumont et Charles Vernier développent des styles similaires tandis que les manières de Cham et de Bertall restent identiques. Or, dans *Le Monde parisien* ou dans *Le Triboulet*, l'identification esthétique reste floue. La présence de plusieurs caricaturistes, qui se relayent de façon imperceptible, nivelle les personnalités artistiques au profit de l'identité visuelle du support. À partir des années 1890, à l'exemple du *Rire* ou de *L'Assiette au Beurre*, les manières et les styles se mélangent au sein d'un même titre, offrant aux lecteurs un véritable panorama visuel de la caricature, de la satire, du dessin humoristique et grivois. Les entrelacements et les libertés graphiques se retrouvent non seulement entre les titres, parmi les numéros, mais également entre les feuillets ou sur une même page. Les améliorations techniques autorisent dorénavant une plus grande liberté d'édition que les éditeurs s'empressent d'utiliser.

La troisième génération augmente la production d'image et développe une liberté typographique inventive. La presse satirique se présente dorénavant comme un journal à images. Le journal-affiche, caractérisé par la première page, se trouve remplacé par l'utilisation pleine et entière de toutes les pages du support. On pourrait être tenté de voir la victoire de l'image sur le texte, mais la réalité est toutefois moins tranchée. Des titres satiriques, comme *L'Assiette au Beurre* ou le grivois *Frou-Frou*, donnent effectivement une large place aux illustrations, tout en réduisant au passage le texte aux légendes. Mais, hormis *Le Don Quichotte*, qui légende rarement les planches, les titres n'abandonnent jamais l'écrit. Certes, l'écrit est réduit, parfois à une portion congrue, mais il demeure décisif dans la compréhension des images – sans les légendes, les planches de *L'Assiette au Beurre* seraient incompréhensibles. De plus, la majorité des journaux satiriques privilégient un relatif équilibre entre la partie textuelle et la partie iconographique, à l'exemple du *Rire*. Après la Première guerre mondiale, la formule de *L'Assiette au Beurre* n'est guère reprise à la différence de celle du *Rire* qui se perpétue dans *Le Charivari* de l'Entre-deux-guerres, *Le Progrès civique* (1919-1932), *Le Grand guignol* (1921-1928) ou, dans une moindre mesure, dans le *Gringoire* (1928-1944).

## 8.5 Le magazine satirique

D'une manière générale, durant l'Entre-deux-guerres, la presse satirique illustrée se stabilise autour de la formule du journal à images qui oscille entre la formule du *Rire*, avec la priorité donnée à l'iconographie et la mise en pages du *Canard enchaîné* où l'écrit domine. Lors des années 1960, sous l'impulsion de *Hara-Kiri*, la presse satirique se transforme. Il ne s'agit pas franchement d'une nouvelle génération, mais, probablement, d'un ajustement structurel. En effet, la formule du journal à images se perpétue, mais on assiste à deux variantes : d'abord, l'utilisation de la photographie, entendue au sens large (roman-photo, publicité, etc.) puis l'intégration de la bande dessinée modifient sensiblement le genre.

Dès l'Entre-deux-guerres, de manière parcimonieuse, *Le Canard enchaîné* utilise des photogravures et des photomontages, mais la technique reste rare, même au cours du XXe siècle. Or, l'*Hara-kiri* convoque intensivement le médium photographique qui concurrence et dépasse quantitativement la place du dessin. En début de publication, les unes sont dessinées, par la suite, la photographie remplace totalement le crayon pour les premières pages. En soi, l'utilisation de la photographie n'indique en rien un changement dans les pratiques. Il indique tout au plus l'évolution des techniques, comme lors du passage de la gravure sur bois à la lithographie. Cependant, l'utilisation massive de la photographie indique une modification des sources de la presse satirique. Au XIXe siècle, en résumant à grands traits, la presse satirique, même thématique, apparaît comme une extension de la presse d'actualité (généraliste, d'actualité, mondaine, etc.). Elle propose le plus souvent un commentaire sur un fait déjà assimilé par les lecteurs à travers la presse; l'iconographie algérienne de *La Silhouette* expose principalement le mépris (antérieur) envers de Bourmont que l'on retrouve dans la presse (notamment républicaine); tandis que l'intégration des troupes coloniales par les périodiques satiriques répond moins à une logique d'information, que l'on retrouve dans la presse illustrée, qu'à une logique d'assimilation. Or, le primat donné à la photographie expose un déplacement des sources, car la photographie reste caractéristique du magazine. Malgré les difficultés taxinomiques entourant le genre, Gilles Feyel rappelle la place prépondérante de la photographie et de la publicité au sein des magazines, à l'exemple de *Paris-Match*<sup>18</sup>. À la sortie de la Seconde guerre mondiale, la presse satirique se détourne de la presse d'information et travaille davantage dans le sillage du magazine.

Le second ajustement réside dans l'émergence de la bande dessinée. Dès l'origine, la presse satirique entretient, par le recours à l'histoire en images, des liens de parenté avec ce qu'on peut rétrospectivement identifier comme de la bande dessinée; l'un des premiers exemples est *Les aventures de M. Cryptogramme* (1845) de Töpffer. Citons également le travail de Cham, Bertall, Stop, Henriot qui utilisent régulièrement une narration illustrée séquentielle<sup>19</sup>. Au XXe siècle, *Charlie-Hebdo* (1969-1982, 1992-en activité) et surtout *L'Écho des savanes* (1972-en activité) ménagent des pages à la publication de séries et de cycles de bande dessinée. Encore, pour *Hara-Kiri*, Cavanna reconnaît la dette à l'égard de *Mad* qui intègre également la bande dessinée. *Le Rire*, de son côté, exhibe une esthétique et des thèmes relevant de l'univers *pulp* et des *dimes novels*, à l'exemple de la série « Lolly strip » de George Pichard<sup>20</sup>. Contrairement aux périodiques dix-neuviémistes, les journaux satiriques vingtiémistes utilisent pleinement les contraintes de la bande dessi-

---

18. Gilles FEYEL, « Naissance, constitution progressive et épanouissement d'un genre de presse aux limites floues : le magazine », *Réseaux*, 2001/1 no 105, p. 38 : « En 1958-1959, 70,7 % de la surface rédactionnelle sont occupés par la photographie. [...]. *Paris-Match*, avec 34 % de surface publicitaire est alors une excellente affaire ».

19. Philippe KAENEL, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880 : Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, Messene, 1996; David KUNZLE, *Father of the comic strip : Rodolphe Töpffer*, Jackson, University press of Mississippi, 2007.

20. La série est publiée à partir mars 1967. La série sort en album en 1972 : Daniel DUBOS [scénario], Georges PICHARD [dessin], *Lolly-Strip*, Paris, É. Losfeld, 1972.

née. En effet, l'innovation réside dans la publication de séries qui s'étalent sur plusieurs numéros, là où antérieurement les planches se déploient rarement au-delà de deux ou trois numéros, d'une double page ou encore d'une page. On voit là tout l'intérêt commercial à poursuivre l'édition de bande dessinée sur un temps long afin de fidéliser le lectorat. On note au passage que l'*Hara-Kiri*, tout comme Philipon en son temps, utilise les pages du journal pour prépublier et promouvoir des albums liés au groupe de l'*Hara-Kiri*. Ainsi, l'accroissement de la bande dessinée exhibe le second ajustement de la presse satirique.

L'agencement général de la quatrième génération n'évolue pas tellement. Il s'agit encore d'une alliance dynamique entre le texte et l'image qui sont par ailleurs équilibrés. De même, les périodiques comptent une multiplicité de talents, et, de fait, on associe davantage une revue à un style général plutôt qu'à un artiste en particulier. Mais l'émergence de la photographie et le développement de la bande dessinée différencient alors les titres vingtiémistes de la troisième génération. L'avènement du magazine apparaît comme partie prenante dans cette évolution, et il nous a semblé pertinent d'intituler la quatrième génération, le magazine satirique.

## 8.6 Conclusion et perspective

En janvier 1982, l'émission audiovisuelle *Droit de réponse* aborde la disparition de la première version de *Charlie-Hebdo*. Cavanna explique la mort du journal les difficultés financières qui découlent de la diminution des lecteurs. Parmi le public hétéroclite de l'émission, les lycéens interrogés, loin de s'émouvoir de la disparition du titre, expliquent crument la chute du titre : « c'est un journal de vieux »<sup>21</sup>. Malgré les innovations formelles de la quatrième phase, la presse satirique au mitan des années 1980 entre dans une phase de reflux. Alors que dans les années 1970 *Charlie-Hebdo* tire à 100 000 exemplaires, Cavanna indique 30 000 lecteurs fidèles, lors de la disparition du titre<sup>22</sup>. Les explications sont diverses. L'arrivée au pouvoir de la gauche (1981) marque l'aboutissement du consensus politique, amorcé à partir de 1974<sup>23</sup>. L'apaisement du débat politique atteint directement la presse satirique politique. Concernant les autres sous-genres, la maturation des média audiovisuels actualise la pratique de la satire qui absorbe une part des lecteurs ; le phénomène touche l'ensemble des média écrits. Ainsi, la naissance de Canal + (1984) puis la privatisation de TF1 (1987) diminuent la perspective pédagogique de la télévision française au profit de programmes de divertissement<sup>24</sup>. Or, certaines émissions

21. *Droit de réponse*, « Mort de Charlie d'Hebdo », débat animé par Michel Polac, réalisation M. Dugowson, diffusé sur TF1, 11 juin 1982. Michel Polac consacre l'émission à la disparition de l'hebdomadaire d'information satirique *Charlie Hebdo*, avec la participation de l'équipe éditoriale du magazine (Cavanna, Choron, Wolinski) ainsi qu'un journaliste de *Minute*, des lycéens et des personnalités du monde du spectacle. Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=jEdk9osELoM&spfreload=10> [consultée le 30 mai 2015].

22. *Ibid.*

23. Serge BERSTEIN, « Consensus politique et violences civiles dans la France du 20e siècle » in *Vingtième Siècle*, n° 69, janvier-mars 2001, pp. 51-60.

24. Jusqu'aux années 1980, la télévision française, divisée en trois chaînes, reste sous le contrôle de l'État qui cherche à en faire un outil pédagogique. Cf. Hélène DUCCINI, « Histoire d'une illusion : la

comico-satiriques audiovisuelles, comme le *Bébête Show* (1982-1995), *JTN* (1987-1988) et *Les Guignols de l'info* (1988-en activité) – qui s'inspire de *Spitting image* (1984-1966) – réadaptent les procédés des journaux satiriques, mais, du même coup, ils drainent les lecteurs grâce à de nouvelles esthétiques.

À présent, dans le contexte français, la presse satirique survit difficilement. À partir des années 1990, les illustrés comme *Mords-y-l'oeil* (1981), *La Grosse bertha* (1991-1993), *Siné-Hebdo* (2008-2010) ou encore *La Mèche* (2010) se situent dans le sillage de l'*Hara-Kiri* et de *Charlie-Hebdo*. Or, à chaque fois, la durée de vie et les tirages restent mineurs, du moins ils n'atteignent pas ceux des années fastes de l'*Hara-Kiri*. Si *Charlie-Hebdo* a effectivement repris la publication, le journal apparaît davantage comme une institution de la presse plutôt qu'un organe satirique dynamique<sup>25</sup>. Quoi qu'il en soit du devenir de la presse satirique, nous avons tenté de présenter les quatre étapes de l'évolution de la presse satirique illustrée française. Il est utile de rappeler que nous sommes en présence d'un phénomène culturel, et, par conséquent, l'évolution n'est pas linéaire. On relève des illustrés solitaires, des expériences hybrides ou passésistes. De même, chaque nouvelle dynamique n'entraîne pas la disparition des formules antérieures. Formellement, *Le Trait* s'inscrit à la suite de *L'Assiette au Beurre*. Les évolutions successives se nourrissent et s'influencent réciproquement

L'évolution structurelle montre le détachement progressif d'une conception artistique de la presse satirique illustrée au profit d'un objet médiatique qui se caractérise comme un espace combinatoire entre le texte et l'image. Sous la IIIe République, *Le Charivari* modifie à plusieurs reprises sa maquette afin de mieux répondre aux attentes des lecteurs. Or, au fil du temps, la presse satirique se stabilise et se consolide autour de pratiques, afin d'apparaître comme un genre distinct auquel les lecteurs et les éditeurs se réfèrent plus ou moins directement. Lorsque Schwarz lance *L'Assiette au Beurre*, il inscrit explicitement la revue dans le champ de la presse satirique : « Parce que l'*Assiette au Beurre* est la SEULE PUBLICATION satirique du monde ENTIÈREMENT tirée en couleurs ». Ce faisant, il nomme un « champ cohérent » et pose, en creux, « certains traits » :

Mais le fait d'identifier un champ cohérent en le nommant tend à l'isoler et à l'explicitier, surinvestissant les traits similaires dans l'esprit des lecteurs et des auteurs s'inscrivant dans la tradition générique. Le genre, pour jouer pleinement son rôle dans le processus de création suppose une imitation consciente par l'écrivain d'une architexte identifié, par-delà les seules effets d'inspirations intertextuelles. Si le terme choisi opère une telle cristallisation, c'est que le choix même du mot est déjà une valorisation de certains traits [...] et il est évident

---

télévision scolaire de 1945 à 1985 », *Le Temps des médias*, 2013/2 n° 21, pp. 122-133.

25. Christophe BARDIN, « Stéphane Mazurier, Bête, méchant et hebdomadaire. Une histoire de Charlie Hebdo (1969-1982) », *Questions de communication*, 15 | 2009, p. 453 : « *Charlie Hebdo* est un journal singulier dans le paysage de la presse française. Né en 1969, sous le nom d'*Hara Kiri Hebdo* (puis l'*Hebdo Hara Kiri*), interdit en 1970 pour renaître une semaine plus tard en *Charlie Hebdo*, il disparaît en 1982 après treize années d'existence. Sa reconnaissance tient moins à son nombre de lecteurs (120 000 à son apogée en 1971, 30 000 cinq ans plus tard, seulement 3 000 en 1981) qu'à son inscription durable dans l'histoire des médias ».

que les connotations du mot jouent un rôle dans la délimitation du genre.<sup>26</sup>

Nous avons prioritairement proposé une histoire de la presse satirique illustrée afin de mettre en avant l'évolution des pratiques ainsi que la transformation des titres en objet médiatique. Pour assoir les traits, revenons sur le basculement de la presse satirique en genre populaire pour observer les conventions qui permettent aux traits des feuilles satiriques de confirmer, entre autres le « déjà-vu » dans l'esprit du lecteur.

---

26. Matthieu LETOURNEUX, *Le roman d'aventures : 1870-1930*, Limoges, Pulim, 2010, p. 25.



## **Chapitre 9**

# **La presse satirique illustrée, un genre (populaire) comme un autre**



Nous entendons par genre, la mise en place de conventions discursives (graphiques, esthétiques, narratives, thématiques, stylistiques, etc.) autant chez les émetteurs que chez les destinataires. Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov précisent bien que le genre n'apparaît ni comme un univers systématique ni comme une entité fermée<sup>1</sup>. Bien au contraire, le genre dialogue continuellement avec les conventions spécifiques, là aussi, autant chez les auteurs (distance, réécriture critique, pastiche, parodie, plagiat) que chez les lecteurs (identification, comparaison, confrontation, adhésion, distance). De plus, les deux auteurs rappellent « qu'il faut cesser d'identifier les genres avec les noms des genres » et travailler davantage à partir « des caractéristiques structurales »<sup>2</sup>.

Au regard de la littérature critique, la presse satirique n'est guère abordée comme un genre. Généralement, le journal est d'abord perçu et analysé comme un support puis comme un moyen de diffusion. Pourtant le genre « presse satirique » est présent dans l'identification et la communication ; il suffit de lire les prospectus inauguraux ou la publicité. Peu importe le caractère scientifique pour le lecteur, le genre est apparent et actif. Il participe explicitement au processus de lecture et de compréhension. Si on observe les travaux scientifiques, le militantisme et les déformations visuelles caractérisent bien souvent la presse satirique. Bertrand Tillier parle à son propos « d'essence contestatrice »<sup>3</sup>. Cependant, la presse satirique spécialisée dans les mondanités (*Paris-Joyeux*), garde des liens avec la presse satirique politique. La citation des figures tutélaires (*La Caricature*, *Le Charivari*), le prolongement des formes esthétiques ou encore la présence des mêmes caricaturistes créent des relations entre les revues, au-delà des lignes éditoriales, politiques et esthétiques. Les anthologies scientifiques consacrées à la presse satirique présentent ensemble les différents sous-genres, et, en creux, les relations existantes entre la presse politique, humoristique, mondaine, grivoise<sup>4</sup>. Encore, à l'instar du *Charivari* ou du *Rire*, la quasi-totalité des journaux publie et juxtapose librement des dessins satiriques, des planches mondaines ou des illustrations humoristiques ou grivoises. Certes, certaines salles de rédaction privilégient telle ou telle forme, mais les titres n'exploitent en aucune façon un discours spécifique unique. On le voit, caractériser la presse satirique selon le contenu apparaîtrait discriminant, car les émetteurs élaborent des mises en pages inventives et déploient des contenus combinatoires. Pour des raisons similaires, les procédés stylistiques (exagération, réduction, stylisation, etc.) ne permettent pas non plus de définir le genre.

En cherchant à définir la presse satirique, à partir du contenu, les thèses respectives de Laurent Bihl et de Fabrice Erre arrivent à des conclusions mitigées (objet hybride) qui

---

1. Oswald DUCROT, Tzvetan TODOROV, « Genres littéraires », in *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1972, pp. 193-201.

2. *Ibid.*, p. 193.

3. Bertrand TILLIER, *À la charge ! La caricature en France de 1789 à 2000*, Paris, les Éd. de l'Amateur, 2005, p. 68 : « Par son essence contestatrice, le journal satirique est le lieu où les combats le plus divers peuvent être menés par la caricature, indépendamment ou en complément du pamphlet ».

4. Delphine BARGETON, *Typologie de la presse satirique à Paris entre 1871 et 1914*, Paris, D. Bargeton, 1992 ; Jacques LETHÈVE, *La caricature et la presse sous la IIIe République*, Paris, France, A. Colin, 1961 ; Philippe ROBERTS-JONES, *La presse satirique illustrée entre 1860 et 1890*, Paris, France, Institut français de presse, 1956 ; Jean WATELET, *La presse illustrée en France 1814-1914*, Lille, France, Atelier national de reproduction des thèses, 2003.

ne répondent pas à l'identification et à la caractérisation générique<sup>5</sup>. Certes, la satire, la caricature ou le dessin d'humour, en tant genres, posent des problèmes taxinomiques, de fonctionnement et de compréhension – mais il s'agit là d'une autre question –, mais le journal satirique, en tant qu'objet matériel, composé d'encre et papier, n'est ni indéterminée ni indéfinissable. Bien au contraire. C'est une niche médiatique et économique. Nous pouvons rattacher des acteurs (Philipon, Daumier, Gill). Surtout, nous nommons et nous identifions parfaitement le genre. À l'exemple de la presse enfantine ou féminine, le journal satirique engage explicitement un pacte de lecture et propose au lecteur un horizon d'attente qui lui est spécifique et dont chaque lecteur a parfaitement conscience – à divers degrés de subtilité. Le nom générique « presse satirique » dépasse la définition du mot « satire » et pour comprendre la caricature coloniale, il est nécessaire de caractériser ce genre.

## 9.1 Vous avez-dit « populaire » ?

L'utilisation du terme « populaire » dans les études et les analyses sur la presse satirique n'est pas originale. Mais, ce qualificatif pose généralement des problèmes d'interprétation. Précisons avant tout notre approche du terme. Le titre de ce développement fait référence à un article de Pierre Bourdieu qui porte précisément sur les difficultés d'appréhension et d'utilisation du mot « populaire » :

Les locutions qui comportent l'épithète magique de « populaire » sont protégées contre l'examen par le fait que toute analyse critique d'une notion touchant de près ou de loin au « peuple » s'expose à être immédiatement identifiée à une agression symbolique contre la réalité désignée - donc immédiatement fustigée par tous ceux qui se sentent en devoir de prendre fait et cause pour le « peuple » et de s'assurer ainsi les profits que peut aussi procurer, surtout dans les conjonctures favorables, la défense des « bonnes causes ». Il en est ainsi de la notion de « langage populaire » qui, à la façon de toutes les locutions de la même famille (« culture populaire », « art populaire », « religion populaire », etc.), n'est définie que relationnellement, comme l'ensemble de ce qui est exclu de la langue légitime, entre autres choses par l'action durable d'inculcation et d'imposition assortie de sanctions qu'exerce le système scolaire. [...]. Comme les concepts à géométrie variable de « classes populaire », de « peuples » ou de « travailleurs » qui doivent leurs vertus politiques au fait qu'on peut à volonté en étendre le référent jusqu'à y inclure - en période électorale par exemple - les paysans, les cadres et les petits patrons ou, au contraire, le restreindre aux seuls ouvriers de l'industrie, voire aux métallos (et à leurs ouvriers représentants attirés), la notion à l'extension indéterminée de « milieux populaires » doit ses vertus mystificatrices, dans la production savante, au fait que chacun peut, comme dans un teste projectif, en

5. Laurent BIHL, *La grande mascarade parisienne : production, diffusion et réception des images satiriques dans la presse périodique illustrée parisienne entre 1881 et 1914*, Thèse de doctorat d'histoire, Université Panthéon-Sorbonne, Paris, France, 2010; Fabrice ERRE, *L'arme du rire : la presse satirique en France 1789-1848*, Thèse de doctorat d'histoire, Université Panthéon-Sorbonne, Paris, France, 2007.

manipuler inconsciemment l'extension pour l'ajuster à ses intérêts, à ses préjugés ou à ses fantasmes sociaux.<sup>6</sup>

La question du caractère populaire de la caricature suscite des interrogations parmi les chercheurs. Par exemple, Angelika Schober démontre, entre autres, que des productions satiriques appartiennent effectivement à la culture de masse : « Elle est pour l'essentiel une forme artistique de masse, "industrielle", contrastant avec l'œuvre d'art unique dont Walter Benjamin décrit l'"aura" en rapport avec l'unicité. Un autre critère de la littérature populaire, à savoir le facteur du "déjà-vu", s'applique également aux caricatures : pour être pertinentes, elles reprennent, manient, manipulent ce qui est déjà codé. De ce fait elle n'est pas création artistique "ex nihilo", à partir du seul imaginaire du réalisateur, et ne peut pas être abstrait non plus »<sup>7</sup>. Toutefois, pour Schober, le qualificatif « populaire » s'applique uniquement pour la caricature qui s'articule en-dehors des critères de la « haute littérature » qui se définissent par le degré de déchiffrage<sup>8</sup>. Toutefois, en intégrant ni le support ni les modes de consommation, l'analyse présente la caricature comme un objet solitaire, isolé et dont seul le critère d'intelligibilité distribue la qualité « populaire » ou « intellectuelle ». Laurent Bihl développe également la valeur populaire pour la presse satirique :

Disons le dès à présent, il ne faut rien chercher de littéralement « populaire » dans une presse, même imagée, pourtant prompte à représenter « le peuple » selon toute une gamme graphique des plus inventives, allant de l'impitoyable à l'attendrissement ou la plaidoirie. Il n'en reste pas moins que les codes de lecture, le prix, les modes de diffusion, tout fait de la presse satirique un divertissement propre aux classes moyennes, les élites ne consommant apparemment que du bout des doigts des périodiques dont se délecte l'opinion, donc qu'il faut avoir eu en main. L'une des hypothèses formulées dans cette étude portera sur les modes d'appropriation d'un média bourgeois par les milieux populaires, doublement inscrit dans le temps avec démocratisation relative du périodique en lui-même, mais surtout sa survie sous une forme financièrement dévaluée et son inscription au cœur de l'imaginaire social.<sup>9</sup>

Laurent Bihl emploie le terme « populaire » dans une approche socioculturelle. Effecti-

---

6. Pierre BOURDIEU, « Vous avez dit "populaire" ? », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 46, mars 1983, *L'usage de la parole*, p. 98.

7. Angelika SCHOBER, « La caricature, genre populaire ou divertissement pour intellectuels ? » in *Ridiculosa*, n°9, 2002, p. 172.

8. *Ibid.* : « Il existe donc une correspondance partielle entre littérature populaire et caricature, limitée à certaines réalisations et qui ne peut être généralisée. Lorsqu'une caricature est difficile à décoder, elle répond aux critères de la "haute littérature" : la lecture demande un décryptage élaboré, voire un jeu subtil avec les éléments mis en scène. Peut-on dire que plus une caricature est métaphorique – les dessins de Sergueï par exemple – moins elle est populaire ? D'une certaine manière oui, car le déchiffrage suppose un effort intellectuel accru ». Sur le rapport caricature et langage populaire Cf. Adam GOPNIK, « Caricature », in *Modern art and popular culture : readings in high & low*, New York, États-Unis, Abrams in association with the Museum of Modern Art, 1990, pp. 101-151.

9. Laurent BIHL, *La grande mascarade parisienne : production, diffusion et réception des images satiriques dans la presse périodique illustrée parisienne entre 1881 et 1914*, op. cit., p. 54.

vement, la présence des cabinets de lecture, la vente au numéro à un sou sous le Second Empire ou encore la circulation des images permettent à l'image satirique de toucher un public plus large que celui des abonnés. *La Petite Lune* et *Le Petit Panache* reproduisent respectivement, à moindre prix, les images de *La Lune/L'Éclipse* et du *Panache*. Auparavant, *Le Journal pour rire* et *Le Journal amusant* rééditent les planches, en les adaptant, de *La Caricature* ou du *Charivari*. Malgré les écarts temporels, les images satiriques circulent somme toute dans les diverses strates de la société. Ce phénomène est aussi présent chez les illustrés non satiriques<sup>10</sup>. Mais notre interrogation ne porte pas tellement sur la diffusion ou les relations avec le « peuple », car l'absence d'outils d'analyse rend de toute façon problématique l'étude de la diffusion et de la réception. Nous employons ici le terme « populaire » dans le cadre de la culture médiatique et des « modalités de lecture et d'écriture qui lui sont associées »<sup>11</sup>. Pour comprendre la caricature coloniale, la question centrale reste celle des usages et il convient donc de ne pas réduire l'expérience de la presse satirique à sa destination et à sa consommation modèle. La presse satirique s'inscrit dans un bassin médiatique qui détermine les pratiques. Or, à partir de la deuxième génération, les illustrés adoptent progressivement les usages des corpus populaires, à l'instar du roman-feuilleton ou de la presse à un sou. Quels sont justement les pratiques, les artifices, les trucs qui permettent d'inscrire la presse satirique au sein des corpus populaires ?

## 9.2 Culture médiatique

Pour qu'une culture de masse se mette en place, il faut avant tout des lecteurs, du moins, un lectorat potentiel. La politique d'alphabétisation, entreprise sous la Monarchie de Juillet<sup>12</sup>, accroît le bassin des lecteurs, notamment auprès des couches populaires qui se renforcent avec le développement urbain et l'exode rural. Pourtant, il ne faut pas faire une relation de cause à effet. L'augmentation du lectorat populaire ne bénéficie pas à la presse satirique, au contraire des journaux à un sou et des romans en fascicules. Dans le contexte français, les prix affichés par la presse satirique illustrée écartent les lecteurs les moins fortunés, malgré les baisses, tandis que les thèmes trahissent le lecteur modèle. De plus, les tirages restent en deçà de la presse populaire ; *Le Magasin pittoresque* compte rapidement 100 000 abonnés en 1833 alors que *Le Charivari* peine à éditer 5 000 exemplaires, sous la Monarchie de Juillet<sup>13</sup>. Malgré l'augmentation des tirages de la presse satirique tout au long du XIXe siècle, aucun titre, à notre connaissance, n'atteignit la barre du million

10. *Le Petit Parisien supplément littéraire illustré* publié par moments des clichés de *L'Illustration*.

11. Matthieu LETOURNEUX, *Le roman d'aventures : 1870-1930, op. cit.*, p. 16.

12. François FURET, Wladimir SACHS, « La croissance de l'alphabétisation en France (XVIIIe-XIXe siècle) » in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 29e année, N. 3, 1974, pp. 714-737.

13. Marie-Laure AURENCHE, *Édouard Charton et l'invention du Magasin pittoresque (1833-1870)*, Honoré Champion, Paris, 2002, p. 156 : « De plus, un problème spécifique de tri postal s'est posé au départ de Paris : les employés de l'administration des postes étant submergés par les 50 000, puis les 100 000 exemplaires à répartir le plus rapidement possible, le personnel du *Journal* a dû effectuer lui-même le tri des envois en fonction des 14 "routes postales" que prenaient les malles-poste pour expédier le courrier dans toute la France ».

d'exemplaires que *Le Petit Parisien illustré* et *Le Petit Journal illustré* dépassèrent vers la fin du XIXe siècle<sup>14</sup>. Christophe Charle, Sarah Maza ou encore Richard Price démontrent que sous le Second Empire les classes moyennes se consolident grâce, entre autres, à l'afflux des capitaux<sup>15</sup>. Or, nous supposons que la presse satirique bénéficie, non seulement de l'émergence des classes moyennes, mais, surtout, au regard de la naissance de la littérature populaire, d'un effet de notoriété et de déplacement. Dans le souci de distinction, cher à Bourdieu, la presse satirique apparaît vraisemblablement comme un signe social de raffinement intellectuel ou de « mauvais genre ».

Le développement du chemin de fer désenclave les grandes et moyennes villes de province et augmente également le lectorat potentiel de la presse satirique. L'implantation des bibliothèques de gare, sur le modèle anglais de W. H. Smith<sup>16</sup>, inscrit durablement l'imprimé dans l'espace public, bien au-delà des librairies et du magasin Aubert. Cherchant à diversifier ses activités éditoriales et commerciales, alors que le réseau ferré entre dans une phase d'exploitation grand public, Louis Hachette (1800-1861) convainc les chemins de fer d'installer des kiosques, afin de proposer aux voyageurs des livres et surtout des journaux. En 1852, Hachette signe un accord avec la Compagnie du Nord, le premier du genre, pour l'installation et l'exploitation exclusive des bibliothèques dans les gares du réseau. Elisabeth Parinet précise la signature de 43 accords en 1853. On le sait, l'augmentation des réseaux de circulation de l'imprimé bénéficie d'abord à la presse, car, plus abordable financièrement, elle s'adapte également mieux aux demandes hédonistes et éphémères.

Ainsi, sous le Second Empire, les conditions d'une culture médiatique se mettent progressivement en place. Ce n'est pas un hasard si en 1865 *La Lune* devient, en quelque sorte, sa propre affiche, car Polo intègre l'émergence du champ médiatique et fabrique, pour y répondre et se distinguer, un journal qui dès la première page donne les éléments génériques de manière éclatante.

### 9.3 Naissance du genre

Peut-on dater précisément la naissance du genre de la presse satirique ? Depuis Jules Champfleury (1821-1889), il s'agit toujours d'un exercice difficile et périlleux<sup>17</sup>. En tant

---

14. En 1897, le tirage *Le Petit Journal illustré* dépasse le million d'exemplaires tandis que *Le Petit Parisien illustré* atteint ce chiffre en 1902. Cf. Jean-Pierre BACOT, *La presse illustrée au XIXe siècle : une histoire oubliée*, op. cit., 2005, p. 158.

15. Christophe CHARLE, *Histoire sociale de la France au XIXe siècle*, Paris, Le Seuil, 1991 ; Sarah MAZA, « Construire et déconstruire la bourgeoisie : discours politique et imaginaire social au début du XIXe siècle », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°34, 2007, pp. 21-37 ; Richard PRICE, *A Social History of Nineteenth-Century France*, London, Holmes and Meier, 1987.

16. Elisabeth PARINET, *Les bibliothèques de gare, un nouveau réseau pour le livre*, in *Romantisme*, 1993, n°80, pp. 95-106.

17. Dans *Histoire de la caricature antique*, Champfleury fait bien souvent des analogies visuelles entre les caricatures du passé antique et celles du monde contemporain Cf. CHAMPFLEURY, *Histoire de la caricature antique*, Paris, Dentu, 1867 p. 7 : « Il serait imprudent d'analyser avec plus de détails les priapées égyptiennes ; aussi m'en tiendrai-je aux planches purement satyriques données par le docteur Lepsius. Grandville ne les a pas connues, et cependant les œuvres de sa jeunesse, comme aussi ses planches pour les *Fables* de la Fontaine, ressemblent à ces papyrus. Ne soyons pas si fiers de nos découvertes et de

que phénomène culturel, la pratique de la satire visuelle est ancienne. Laurent Baridon et Martial Guédron font commencer l'histoire de la caricature à l'époque Antique, avec toutes les précautions d'usage sur le fonctionnement, le rôle ou encore la valeur des œuvres qui apparaissent rétrospectivement satiriques<sup>18</sup>. Si l'on se limite au support papier, les guerres de religion ou lors de la Révolution française, les journaux et associés pratiquent la satire, la caricature et le dessin d'humour. Mais il serait là impropre de parler d'une culture médiatique populaire. Or, la transformation de la presse satirique en genre populaire modifie autant la création que les modalités de la consommation. Nous insistons sur un point, il s'agit ni de démontrer la récupération des périodiques par les couches populaires ni d'analyser la popularisation des périodiques satiriques dans la société française, mais, dans les développements suivants, d'y observer et d'y mettre à jour les artifices, les moyens et les procédés liés à la culture populaire.

*Le Diogène* lance en premier les processus de reconnaissance puis de spécialisation qui renvoient à la culture populaire. En 1856, *Le Diogène* propose en effet au lecteur des portraits-charges de personnalités culturelles françaises. De prime abord, *La Silhouette*, *La Caricature* ou encore *Le Charivari* pratiquent à divers degrés cette inclinaison thématique et formelle. La série « Les représentants représentés » de Daumier, parue dans *Le Charivari*, offre des exemples de portraits-charges du monde politique que Carjat réadapte au monde culturel. Cependant, Amédée Rolland et Étienne Carjat, en travaillant uniquement avec le portrait-charge culturel, exhibent l'apparition d'un sous-genre et d'une sous-catégorie. Auparavant, les titres satiriques restent généralistes sur le fond et pluriels sur la forme, mais *Le Diogène* montre en creux l'acquisition des spécificités et des contraintes du milieu professionnel de la presse satirique et, en retour, des possibilités artistiques. La reconnaissance, ou l'autonomisation, débouche sur la spécialisation qui, tout en s'inscrivant dans la lignée des prédécesseurs, décide pour des raisons commerciales ou artistiques, là n'est pas la question, de privilégier un thème et une forme. On pourrait expliquer le choix du *Diogène* par le contexte répressif politique. Sans doute. Toutefois, Umberto Eco rappelle qu'il s'agit là d'un des artifices des genres populaires : « Quant au style, il usera de solutions préfabriquées, offrant au lecteur les joies de la reconnaissance du déjà connu »<sup>19</sup>. Contrairement au lecteur du *Charivari*, le lecteur du *Diogène* découvre chaque semaine, de manière immuable, un portrait-charge. Il l'achète et s'abonne à une feuille dont il connaît par avance la forme et le fond.

Comme nous l'avons présenté auparavant, l'innovation de la deuxième phase de la presse

---

nos inventions : presque toutes elles sont dessinées, sculptées, décrites il y a trois mille ans ». Champfleury réitère à plusieurs reprises l'absence de sources et de travaux pour appuyer les visées satiriques et caricaturales des images antiques.

18. Laurent BARIDON, Martial GUÉDRON, *L'art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2009, p. 10 : « Doit-on pour autant parler d'une caricature antique ? Il faudrait pour cela avoir trouvé la jonction entre ce qui décrit Aristote d'un côté et Pline de l'autre. Or, si nous avons bien conservé des exemples témoignant d'une recherche d'effets visuels comiques passant par des déformations corporelles, rien, en revanche, ne permet d'affirmer que ces effets procédaient d'un décalage intentionnel entre ressemblance et exagération, ni d'une volonté de percer au jour l'être véritable sous l'apparence des traits et des faux-semblants sociaux ».

19. Umberto ECO, *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993, p. 18.

satirique est la mutation en journal-affiche. Cette modification ne répond pas uniquement aux améliorations techniques, mais aussi à des fins commerciales. Pour jouer pleinement d'outil promotionnel, dans les kiosques et dans les gares, la couverture exhibe et identifie d'emblée le genre, le pacte de lecture et l'horizon d'attente. Dès lors, la pratique de la presse satirique se pense avant tout comme un genre médiatique. Si la *La Lune* reste emblématique du basculement de la presse satirique en un objet médiatique, *Le Diogène* apparaît bien comme l'initiateur. La seule utilisation du portrait-charge montre une spécialisation dans un champ structuré que les expériences artistiques de *La Silhouette*, de *La Caricature* puis du *Charivari* ont forgé. Carjat isole et investit une forme qui répond aux demandes des publics, à des intérêts personnels ou encore aux expériences formelles antérieures. *Le Diogène* s'inscrit bien dans la tradition de la presse satirique, mais son processus de création s'articule autour des possibilités offertes par les fondateurs. Le choix du portrait-charge exhibe finalement la conscience, en creux, d'un champ cohérent auprès duquel les éditeurs peuvent activer différentes caractéristiques pour plagier, se distancer ou reformuler le genre.

## 9.4 Fiction

Tout au long de la première partie, nous avons tenté de mettre en lumière les orientations de la satire coloniale. Si parfois nous avons souligné les omissions et les silences, il n'y avait aucune volonté de se faire le juge de la vérité historique. La réalité de l'histoire coloniale est une chose. La représentation satirique en est une autre. Juger de la conformité de la presse satirique à la réalité serait, d'un point de vue intellectuel, quelque peu malhonnête et surtout décevant, car le pacte de lecture n'annonce ni prétentions informatives ni pédagogiques. Pis, de nombreux indices inscrivent la presse satirique illustrée dans le champ général des œuvres fictionnelles.

La fiction n'est pas propre à l'édition populaire, mais elle reste néanmoins un domaine fortement présent, notamment au sein de l'imprimé français dix-neuviémiste. Surtout, la presse française, qui est une presse de commentaire, établit des liens étroits et intimes entre l'écriture fictionnelle et l'écriture journalistique documentaire/informative<sup>20</sup>. Dès l'apparition des premiers feuilletons, en 1800, dans l'austère *Journal des débats* (1789-1944), le journal devient un espace mixte qui accueille les deux formes d'écritures ; le feuilleton s'installe en bas de page, dit communément rez-de-chaussée. En analysant *Le Journal des voyages des aventures de terre et de mer* (1877-1949), l'une des sources importantes de l'iconographie populaire coloniale, Matthieu Letourneux souligne l'hybridité de la fiction romanesque et du récit documentaire géographique :

On le sait en effet, fiction et texte journalistique documentaire n'étaient pas aussi hé-

---

20. Marie-Eve THÉRENTY, *La Littérature au quotidien, Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Seuil, 2007. Pour un cas d'étude Cf. Matthieu LETOURNEUX, « L'enquête journalistique comme relation médiatique au monde dans les romans de Gaston Leroux » in *Le Temps des médias*, 2010/1 n° 14, pp. 62-72

térogènes à l'époque qu'ils le sont aujourd'hui, ce qui s'est traduit par un certain nombre d'échanges entre les deux types de textes, comme l'ont montré Alain Vaillant et Marie-Eve Thérénty<sup>21</sup>. Dans le domaine qui nous concerne plus particulièrement, Marie-Eve Thérénty a montré que le récit de voyage a toujours possédé dans la presse un statut ambigu, entre la littérature et le documentaire, ce qui s'est traduit, dès les années 1830, par des effets de confusion entre les formes fictives et les récits authentiques de voyage<sup>22</sup>. Cette ambiguïté vient bien sûr du statut particulier de l'espace dépaysant : si le référent existe dans la réalité, il est si lointain qu'il paraît – du moins à l'époque – ne pouvoir être abordé que par la rêverie romanesque. *Le Journal des voyages* offre une telle confusion entre les éléments rédactionnels et les textes de fiction, d'autant qu'après avoir tenté, dans sa formule initiale, d'imiter le modèle du *Tour du monde*, il a proposé, dès son changement de titre et de formule, un équilibre presque parfait entre textes de fiction et récits authentiques, donnant en particulier une place de choix à un auteur encore débutant mais appelé à connaître un grand succès, Louis Bousсенard.<sup>23</sup>

L'hybridité se joue également dans l'iconographie du *Journal des voyages* où sans une lecture attentive on ne peut pas distinguer l'illustration des romans d'aventures géographiques et coloniaux des récits documentaires de voyage. On peut faire une remarque similaire dans la presse illustrée, à l'exemple du *Petit Parisien illustré*<sup>24</sup>. Rappelons enfin que la plupart des journalistes gardent une activité littéraire, à l'instar d'Émile Zola (1840-1902) ou de Gaston Leroux (1868-1927), l'auteur du *Mystère de la chambre jaune* paru initialement en feuilleton dans *L'Illustration* (1907).

La presse satirique juxtapose également des éditoriaux, des articles journalistiques, qui commentent et s'inscrivent dans l'actualité et la réalité, mais on retrouve également des articles fictionnels, de la littérature bouffonne ou encore des récits imaginaires. Concernant la partie imagée, les représentations se situent essentiellement du côté de la fiction artistique. Peut-on repérer des indicateurs et des indices de la fictionalité ?<sup>25</sup> D'abord, le périodique affiche explicitement la valeur fictionnelle à travers le métatexte (commen-

21. [note de l'auteur] A. Vaillant et M.-E. Thérénty, *1836, l'an I de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau Monde, 2001 ; ainsi que Marie-Eve Thérénty, *La Littérature au quotidien*, Paris, Le Seuil, 2007. En particulier, le référent est devenu plus réaliste dans les œuvres de fiction, évoquant plus volontiers dates, chiffres, événements réels et noms propres pour donner le sentiment que les œuvres participent du même univers que les autres textes du journal.

22. [note de l'auteur] M.-E. Thérénty, *Mosaïques ; être écrivain entre presse et roman*, Paris, Champion, 2003. Des écrivains comme Gabriel Ferry s'étaient fait une spécialité de proposer des récits au statut ambigu, comme dans ces « scènes » qu'il publie dans *La Revue des deux mondes*.

23. Matthieu LETOURNEUX, « La colonisation comme un roman ; Récits de fiction, récits documentaires et idéologie dans le Journal des voyages », in *Idéologie et stratégies argumentatives dans les récits imprimés de grande diffusion, Belphegor*, IX, 1, 2010, p. 6-7.

24. *Le Petit parisien supplément littéraire illustré* est fréquemment convoqué pour illustrer l'iconographie coloniale. Or, un détail a échappé à bon nombre de travaux : l'illustré publie uniquement des nouvelles et des romans-feuilletons. À l'étude, Il apparaît que la production romanesque contamine les images.

25. Dorrit COHN, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001.



taires, publicité, éditoriaux). Le métatexte n'est pas proprement fictionnel, mais les discours produits autour des périodiques identifient à l'achat, à l'abonnement ou encore après la fiction, du moins, ils distinguent les périodiques satiriques des journaux sérieux. John Grand-Carteret (1850-1927) place par exemple la fiction au même titre que la réalité : « la politique, les femmes, l'art, tout ce qui, réalité ou fiction, nous empoigne à un titre quelconque ; ici, ton gros et franc rire, l'observation fine et malicieuse ; là, tes grondements sourds et terribles, qui changent en arme de passion et d'attaque ce qu'on voudrait voir rester toujours un élément d'humour et de délicate moquerie »<sup>26</sup>. Puis, la mise en avant de caricaturistes identifiés comme des artistes travaillant le champ de la fiction artistique constitue encore un indice du contrat de fiction ; Daumier, Cham ou André Gill se distinguent dans le champ de la fiction satirique et non celui du reportage documentaire. Enfin, les titres des périodiques, *Le Charivari*, *La Caricature* ou *Le Rire*, apparaissent comme des titres non factuels.

On pourrait rétorquer que les indices paratextuels (péritexte, épitexte) relèvent de l'apprentissage, donc qu'ils ne peuvent être perçus par le lecteur distrait. Or, au sein même des périodiques, on retrouve encore des indices de la fictionalité. Il y a d'abord le rejet du factuel et de la réalité au profit de la vraisemblance. Les situations honteuses, cocasses, ridicules ou édifiantes indiquent, non pas tellement le régime de fiction, mais la réarticulation du jugement du lecteur ; représenter un repas anthropophagique ou un harem ne débouche pas forcément sur la suspension volontaire de l'incrédulité. La presse satirique ne vise pas la réalité, et, partant de là, les planches ne sont pas tenues de représenter le réel. L'anthropophage devient fictionnel lorsqu'il est travaillé, non pas dans une perspective réaliste, mais dans un régime de possibilités. Par exemple, dans « Nos bons cannibales », Fernand Fau utilise un repas anthropophagique pour aborder les habitudes alimentaires françaises : « - Décidément, il n'y a que les Français, leur chair est d'un tendre et d'un savoureux... - Et dire que dans leur pays, ils mangent du cheval ! »<sup>27</sup> [Fig : 9.4.1]. En travestissant un repas cannibale en un pique-nique champêtre, dont la présence d'un pot de moutarde étiqueté « Dijon » évoque les référents du lecteur, Fau adopte une vision fictive, car il n'y a ni mensonge ni vérité dans la représentation, mais une possibilité poétique du réel. Les images de la presse satirique exposent ainsi une vision de monde qui ne s'intègre pas à la réalité du lecteur, mais, parallèlement, les représentations ne cherchent pas non plus à présenter ou à remplacer la réalité. En ce sens, on ne peut pas assimiler la presse satirique, même politique, à de la presse de propagande qui reste, elle, liée à des enjeux idéologiques de pouvoir.

---

26. John GRAND-CARTERET, *Les moeurs et la caricature en France*, Paris, Librairie Illustrée, 1888, XII, p. XII. De même, Arsène ALEXANDRE, *L'Art du rire et de la caricature*, Paris, May et Motteroz, 1893, p. 13 : « Sans doute, les charmantes fictions de la mythologie grecque n'ont pas été atteintes par les plaisanteries, et elles sont parvenues radieuses jusqu'à nous malgré les figures comiques des potiers ».

27. Fernand Fau, « Nos bons cannibales », *Le Rire*, 15 mai, 1897.

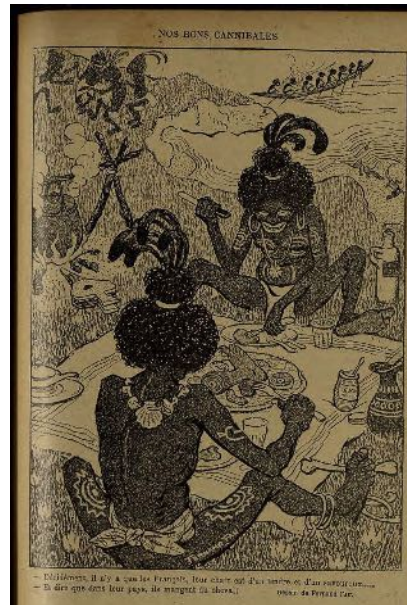


FIGURE 9.4.1 – Fernand Fau, « Nos bons cannibales », *Le Rire*, 15 mai, 1897 : « - Décidément, il n’y a que les Français, leur chair est d’un tendre et d’un savoureux... - Et dire que dans leur pays, ils mangent du cheval! ».

Ensuite, les images utilisent systématiquement des procédés fictionnels. Par exemple, dans les légendes, l’utilisation du discours direct est symptomatique de la fiction. En effet, pour investir d’un point de vue émotif les planches, je dois adhérer, du moins le temps de la consommation, aux paroles attribuées aux personnages et aux situations. Or, il est impossible de restituer les paroles et les pensées de telles ou telles figures ; plus encore lorsqu’il s’agit de personnages imaginaires. Puis, l’omniscience du journal emprunte encore aux procédés de la fiction. Pour critiquer le traitement du roi déchu Béhanzin, *Le Charivari oranais* publie une planche, avec pour légende : « Sa majesté Béhanzin dans l’exercice de ses fonctions de rentier »<sup>28</sup>. Pour me scandaliser de la situation, car c’est là l’objectif de la planche, je dois nécessairement accepter le commentaire satirique extradiégétique. Accéder aux pensées des personnages, l’ubiquité, le suspense, le quatrième mur, les caricaturistes utilisent différents procédés appartenant au régime de fiction, mis en lumière, entre autres, par Claudine Jacquenod<sup>29</sup>.

Le lecteur averti objectera que certaines planches fonctionnent sans texte, à l’exemple du *Don Quichotte*. Dans *La guerre des rêves*, en s’inspirant du régime de fiction de Genette, Marc Augé parle de « régime de perception socialement réglé »<sup>30</sup>. Effectivement *Le Don Quichotte* ne commente ni ne légende, mais la fiction reste présente dans l’inscription générique du titre. Le champ général de la presse satirique reste historiquement lié à la fiction et, dès lors, il suffit aux lecteurs du *Don Quichotte* de se reposer sur d’autres

28. Assus, « Transformation du quart colonial », *Le Charivari oranais & algérien*, 8 avril 1894.

29. Claudine JACQUENOD, *Contribution à une étude du concept de fiction*, Berne, P. Lang, 1988.

30. Marc AUGÉ, *La Guerre des rêves. Exercices d’ethno-fiction*, Paris, Le Seuil, 1997, p. 144-145.

indicateurs (titre, artistes, représentations) pour identifier la qualité fictionnelle de la revue. Peu importe le capital culturel du lecteur, les indices de la fiction s'étalent sur les premières pages, sur les dessins, à travers les discours extérieurs sur le genre ou encore parmi les artistes associés.

Les travaux Jean-Marie Schaeffer rappellent qu'il faut d'emblée éluder la question de la vérité, au profit de l'adhésion à la feintise ludique<sup>31</sup>. Il ne s'agit pas d'opposer la réalité à la fiction et encore moins de démontrer que la presse satirique est réelle ou fantaisiste. Non. Mais, dans l'appréhension et la résolution de l'usage, la caractéristique fictionnelle de la presse satirique doit être rappelée et soulignée afin de nuancer les interprétations au premier degré.

## 9.5 Sérialisation

Anne Besson met en lumière les errances et les imprécisions dès lors qu'on aborde la question de la sérialité<sup>32</sup>. En effet, on parle indistinctement de l'épopée du *Charivari*, de la saga du *Rire*, des séries des portraits-charges de Gill ou encore du cycle des *Français peints par eux-mêmes*. Il ne s'agit pas tellement de revenir sur les définitions respectives des termes, mais de rappeler que la sérialité traverse tout autant la presse satirique illustrée et participe de fait à la construction et à la consommation de l'iconographie. De manière sommaire, la sérialité peut se définir comme une publication à épisodes, séquentielle ou, tout du moins, la notion de périodicité apparaît comme fondamentale. Or, la sérialité demeure un élément caractéristique de la culture populaire. La sérialité maintient l'intérêt du lecteur, donc elle garantit pour l'éditeur des rentrées d'argent futures ; elle répond aussi aux désirs du lectorat qui peut alors poursuivre et prolonger le plaisir en renouant avec des personnages, des scènes et des intrigues déjà vues :

Selon l'esthétique moderne, les principales caractéristiques des produits des mass media étaient la répétition, l'itération, l'obéissance à un schéma préétabli et la redondance (par opposition à l'information).

Le procédé de l'itération est typique, par exemple, des publicités télévisées : le spectateur regarde distraitement le déroulement d'un sketch, puis concentre son attention sur la phrase clé qui revient à la fin de la saynète. C'est précisément sur cette réapparition prévue et attendue que se fonde son plaisir, modeste mais irréfutable.<sup>33</sup>

Allan Quatermain meurt dès le deuxième volume (*Allan Quatermain*, 1887), mais cela n'empêche pas Rider Haggard (1856-1925) de le « ressusciter » pour continuer les aventures. Théorisée entre autres par Umberto Eco<sup>34</sup>, la presse satirique repose également

---

31. Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999. Pour un cas d'étude Cf. François FLAHAULT, *La pensée des contes*, Paris, Anthropos, 2001.

32. Anne BESSON, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS, 2004.

33. Umberto ECO, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne » in *Réseaux*, 1994, volume 12 n°68, p. 10.

34. *Ibid.*, p. 24 : « Que faut-il penser de la naissance d'un nouveau public qui, indifférent aux histoires racontées (que de toute façon il connaît déjà), se délecterait uniquement de leur répétition et de ses

sur l'itération, mais, à la différence des romans populaires, les séries issues de la presse satirique illustrée sont discontinues et entrecoupées par des planches autonomes ou par d'autres séries – nous reviendrons sur ce fait dans le chapitre suivant. Les séries « La civilisation aux Îles Marquises », « Les Troupiers d'Afrique » ou encore « Au camp de St Maur », parues dans *Le Charivari*, exhibent bien l'intégration du procédé, et peu important les motivations (esthétiques ou commerciales). Qu'en est-il des autres titres ? Quels sont les indices de la sérialité ?

Lorsque *La Lune* est condamnée à cesser de paraître, elle renaît sous le nom de *L'Éclipse* et engendre par la suite, indirectement, *La Lune rousse* et *La Petite lune*. Les titres se lisent ainsi en série et le lecteur, même le moins informé, comprend les clins d'œil successifs. Les archives nationales comptent une bonne trentaine de *Charivari* : *Le Charivari savoyard*, *bordelais*, *du midi*, *marseillais*, *bourguignon*, etc. ; hors du territoire national, nous avons vu *Le Charivari oranais*, citons également *The Punch* (1841-2002), initialement sous-titré *The London Charivari* ou encore *The Indian Charivari*.

La reprise des titres impose un lignage entre les titres. Dans son étude des « Fonctions et genèses du titre en histoire de l'art », Pierre-Marc de Biasi avance que « le titre est le clone verbal de l'objet d'art, il est son double dans l'univers des échanges intellectuels et mondains ; c'est par lui que l'œuvre pourra se trouver évoquée, comparée, évaluée dans les conversations, obtenir peut-être la chance d'être citée et distinguée par le plus grand nombre, gagner en notoriété »<sup>35</sup>. Ainsi, il ne s'agit pas d'un simple plagiat ; du moins pas seulement ; mais la reprise des titres, parfois à l'identique, parfois approximatif, identifie le genre, et, auprès des lecteurs, inscrit le périodique dans une « gamme de produits » culturels et sériels. On voit là tout l'intérêt à s'inscrire dans une généalogie emblématique : lire *Le Charivari bordelais*, c'est prolonger la lecture du *Charivari* de Philippon, comme l'explique Anne-Marie Thiesse, à travers la littérature populaire :

Ces titres se présentent comme un ensemble codé, socialement significatif puisqu'il renvoie explicitement à une intertextualité. Leur fonction est de montrer que les ouvrages présentés sont bien accessibles au public populaire, qu'ils s'inscrivent (si l'on peut risquer l'anachronisme) dans une « gamme de produits » connus et maîtrisés. Les procédés sont divers, le plus apparent étant le plagiat de titres célèbres : *Les deux Orphelines*, mélodrame à succès de d'Ennery, sont imitées par *Les deux Frangines* et *Les deux Gosses* de Pierre Decourcelle (neveu du précédent) ; *Chaste et flétrie*, de Charles Mérouvel, est repris par *Flétrie* de Jules de Gastyne... Les écrivains n'hésitent pas à exploiter dans ce sens leurs propres titres, établissant ainsi des séries romanesques : par exemple *Mignon*, *Les Noces de Mignon*, *La Fille de Mignon*, *Mignon vengeance* de Michel Morphy, qui reprend en outre le titre d'un célèbre opéra-comique de Thomas. D'autre part, les titres se réfèrent à des situations convenues des romans populaires (Mère et Maîtresse, Brune et Blonde, La Fleur des ruines) et leur sémantisme est en rapport étroit avec celui des ouvrages. Le lecteur qui, par habitude, sait

variations micro scopiques ? ».

35. Pierre-Marc de BIASI, « Fonctions et genèses du titre en histoire de l'art », in Marianne JAKOBI, Ségolène LE MEN (dir.), *La Fabrique du titre, Nommer les œuvres d'art*, Paris, CNRS éditions, p. 67.

repérer les codes narratifs de cette littérature se trouve donc d'emblée dans un univers familier. Les annonces publiées dans les quotidiens pour lancer un nouveau feuilleton ont la même fonction : rassurer le lecteur en lui promettant du nouveau dans le bien connu.<sup>36</sup>

À la différence du roman, il ne s'agit pas d'un lectorat populaire, mais le procédé et la motivation restent identiques. La sérialité des titres agit comme un marqueur qui permet, entre autres, l'identification générique.

La sérialité se distingue également dans la reprise des structures éditoriales. Car à côté des titres, on note tout autant la récupération des mises en pages. *La Caricature* reprend la formule de *La Silhouette* ; *Le Diogène* de Carjat réadapte *Le Charivari* ; tandis que *Le Grelot*, *Le Don Quichotte* ou encore *Le Charivari bordelais* reprennent la mise en pages de *La Lune*. Bien souvent de manière identique, les périodiques prolongent les formules éditoriales. De même que la reprise des titres, cette pratique stabilise encore la perception du genre et la consommation sérielle qui s'exprime, cette fois-ci, visuellement.

Du côté des lecteurs, la lecture sérielle débouche sur la comparaison et la confrontation, dont la passe d'armes entre le *Psst...!* (1898-1899) et *Le Sifflet* (1898) symbolise l'acte de lecture affecté. Animé par Forain et Caran d'Ache, le *Psst...!* se présente comme antidreyfusard et antisémite. Pour répondre aux attaques et soutenir Dreyfus, Henri-Gabriel Ibels (1867-1936) répond avec *Le Sifflet*. L'originalité de l'illustré se situe dans la reprise, presque à l'identique, mais de manière satirique, de certaines planches du *Psst...!*. Par exemple, en février 1898, Forain publie en couverture du *Psst...!* un juge donnant un coup de pied dans une casquette militaire ; avec la même composition, Ibels répond par un militaire donnant un coup de pied dans une balance<sup>37</sup> [Fig : 9.5.1]. Le parti pris d'Ibels exhibe franchement la citation de Forain, mais, ce faisant, il reconnaît la dimension sérielle qui permet, elle, de véhiculer la charge. La comparaison puis la confrontation entre les deux images révèlent le caractère satirique du *Sifflet*, or, sans la dimension sérielle, le lecteur ne peut atteindre le climax de l'image. Si l'exemple du *Sifflet* et du *Psst...!* apparaît certes exagéré, il révèle néanmoins la lecture sérielle à l'œuvre dans la presse satirique.

---

36. Anne-Marie THIESSE, « Mutations et permanences de la culture populaire : la lecture à la Belle Époque » in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisation*, 39e année, n°1, 1984, p. 80.

37. Jean-Louis Forain, « Cedant arma togae », *Le Psst...!*, 19 février 1898 ; Henri-Gabriel Ibels, « Allons-y ! », *Le Sifflet*, 24 février 1898.



FIGURE 9.5.1 – Jean-Louis Forain, « Cedant arma togae », *Le Psst.. !*, 19 février 1898 / Henri-Gabriel Ibels, « Allons-y! », *Le Sifflet*, 24 février 1898.

On le voit, l'acte de consommation est affecté par la sérialité. C'est également une des raisons de la répétition des mêmes scènes (repas anthropophagique, harem, désert, etc.) et des mêmes figures (Noirs anthropophages/sauvages, Arabes et Asiatiques raffinés et cruels, etc.). Les travaux sur l'iconographie coloniale ont assimilé ces répétitions à une réduction et à une dévalorisation qui exposent une vision colonialiste et raciste des images :

Des images codées à l'extrême mettent en scène colonisateur et colonisé. Les visages en gros plan des personnages noirs, par exemple, insistent sur les stéréotypes raciaux et accentuent l'altérité, la rendant presque monstrueuse. Les caractéristiques physiques, caricaturées – les yeux en boule de loto, les lèvres lippues, les dents toutes dehors, le nez exagérément épaté –, sont associées à l'idée d'infériorité, soulignée par le langage « petit nègre », signe « évident » de l'incapacité des Noirs à assimiler la culture française. Pour les Maghrébins, les images mettent en avant le « nez sémite », le visage luisant, en partie caché, l'aspect « fourbe » : autant d'éléments qui suggèrent qu'ils sont des « traîtres » en puissance, des êtres sournois, possédant une intelligence perverse au service de la trahison. Chez l'Indochinois, les images mettent également l'accent sur l'altérité physique. La petitesse de la taille renvoie à la faiblesse physique supposée, les yeux exagérément en amande et le regard fuyant suggèrent la duplicité. Tous ces éléments constituent des récurrences fortes, que l'on retrouve tout au long de l'histoire coloniale.<sup>38</sup>

Or, nous pensons qu'il s'agit, entre autres, d'un effet sériel. Les scènes et les figures se répètent continuellement au sein de la presse satirique, formant des séries thématiques, certes discontinues, mais quasiment interrompues où les caricaturistes effectuent de légères modifications afin de motiver les charges ou l'humour. Le lecteur intègre progressivement les compétences interprétatives afin d'investir aisément le flux des images. Car, la lecture,

38. Pascal BLANCHARD, Nicolas BANCEL, *De l'indigène à l'immigré*, Paris, Gallimard, p. 21. L'argumentaire des auteurs porte sur l'image coloniale, entendue au sens large (presse, manuel scolaire, caricature, affiche, carte postale, etc.).

l'assimilation, l'interprétation puis la comparaison deviennent aisées et malléables, grâce à la production sérielle (« du nouveau dans le bien connu »).

Les séries révèlent une grande ingéniosité dans l'utilisation des stéréotypes, grâce aux détournements, aux renversements ou aux mises à distance à l'égard des personnages et des situations types. Par exemple, l'anthropophagie se retourne régulièrement contre le lecteur bourgeois tandis que la sauvagerie permet bien souvent des allusions sexuelles. Lucien Haye (1876-1940) dessine par exemple le licenciement d'un serviteur noir par une maîtresse blanche : « Maîtresse a demandé bon nègre venir ? - Oui, rends-moi ton tablier... tout de suite ! »<sup>39</sup> [Fig : 9.5.2]. Le traitement physique (nudité) et langagier (« petit-nègre ») inscrivent le serviteur dans la représentation sérielle du Noir sauvage. Mais le licenciement, qui annonce la nudité prochaine du serviteur, oriente le sens de la planche vers une représentation grivoise. Cette sérialité peut également servir des motivations racistes ou colonialistes, à l'exemple des séries sur l'Algérie française de Cham au *Charivari*, sous la IIe République. Quoi qu'il en soit, les artistes recourant à la sérialité ne cherchent pas l'originalité, du moins, à partir des années 1880, le moment où les pratiques de l'édition populaire sont pleinement intégrées par les périodiques satiriques, la sérialité permet (ou impose) des règles et des conventions qui reposent essentiellement sur la stéréotypie générique.



FIGURE 9.5.2 – Lucien Haye, Sans titre, *Le Rire*, 12 janvier 1907 : « Maîtresse a demandé bon nègre venir ? - Oui, rends-moi ton tablier... tout de suite ! ».

39. Lucien Haye, Sans titre, *Le Rire*, 12 janvier 1907 : « Maîtresse a demandé bon nègre venir ? - Oui, rends-moi ton tablier... tout de suite ! ».

## 9.6 Stéréotypie générique

Les études sur l'iconographie coloniale médiatique relèvent unanimement le caractère stéréotypé des productions :

Dès le milieu des années 1870, et surtout dans les décennies 1880 et 1890, la presse coloniale vise un public plus large, accompagnant en cela les conquêtes territoriales. Outre une floraison de titres spécifiquement voués à la vulgarisation coloniale, de nombreux articles plus encore d'images sont publiés dans des périodiques généraux, disposant d'un vaste lectorat populaire. Deux logiques complémentaires se mettent dès lors en place : un discours stéréotypé négatif sur les « indigènes », selon la terminologie en cours, associé à un discours valorisant les valeureux soldats français face aux « lâches », et la victoire du progrès sur l'archaïsme, exaltant le patriotisme au gré des conquêtes. Les colonies servaient de refuge à la gloire militaire et à la grandeur nationale ternies après la défaite de 1870.<sup>40</sup>

À observer la littérature critique, le stéréotype apparaît consubstantiel à l'iconographie coloniale. L'utilisation et la diffusion à grande échelle des stéréotypes révéleraient les préjugés, le paternalisme et le racisme des colonisateurs sur les peuples à soumettre et les colonisés. En réduisant les populations visées à des traits essentiels et négatifs, donc au bout du compte à des entités colonisables, le stéréotype préparerait et cultiverait un esprit colonial, qui, par ailleurs, marquerait encore nos imaginaires contemporains<sup>41</sup>. Il serait tout à fait malhonnête de notre part de nier l'utilisation du stéréotype au sein de la presse satirique et dans l'iconographie coloniale. Cependant, l'utilisation du stéréotype pour traiter la colonisation diffère-t-elle du traitement stéréotypé des ouvriers, de la femme, du bourgeois ou encore des voyous des mystères urbains ?

Comme nous l'avons vu, la presse satirique reste distante à l'égard de l'idéologie coloniale. Or, s'arrêter au contenu, en privilégiant une perception idéologique, n'est sans doute pas la meilleure méthode pour comprendre la fabrication, la perception et l'usage auprès du public des stéréotypes, plus encore lorsqu'il s'agit d'une source qui fonctionne fondamentalement à travers les stéréotypes<sup>42</sup>. En introduction générale de notre travail, la planche de Delannoy utilise effectivement le stéréotype de l'anthropophage, mais le stéréotype renvoie avant tout à la barbarie du colonisateur et à la conquête du Maroc. Au

40. Sandrine LEMAIRE, « La presse coloniale métropolitaine » in Dominique KALIFA, Philippe RÉGNIER, Marie-Ève THERENTY, *La civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, op. cit., p. 521.

41. Nicolas BANCEL, Pascal BLANCHARD, Laurent GERVEREAU (dir.), *Images et colonies : propagande coloniale sur l'Afrique Française de 1880 à 1962*, Paris, BDIC/Achac, 1993 ; Pascal BLANCHARD, *De l'indigène à l'immigré*, Paris, Gallimard, 1998 ; René NABA, *Du bougnoule au sauvageon : voyage dans l'imaginaire français*, Paris, L'Harmattan, 2002.

42. Laurent BARIDON, Martial GUÉDRON, *L'art et l'histoire de la caricature*, op. cit., p. 14 : « Plutôt que la caricature proprement dite, le Moyen Âge a mis au point un répertoire du monstrueux, de l'hybride et du parodique prêt au réemploi à des fins humoristiques et polémiques » ; p. 24 : « On pourra signaler ici les inoubliables portraits de médecins imbéciles, d'intellectuels prétentieux, de courtisans veules et des cardinaux hypocrites que Benvenuto Cellini, dans ses *Mémoires*, a évoqué sous l'apparence de bêtes brutales ou d'enquiquinantes bestioles ».



regard de notre enquête, sous la III<sup>e</sup> République, les feuilles satiriques attaquent violemment l'entreprise coloniale, nuancant par ailleurs une vision homogène de l'illustration des conquêtes et de l'utilisation des stéréotypes. Cependant, les stéréotypes demeurent stables – malgré le rejet, les caricaturistes ne développent guère les figures extra-européennes de la résistance. Enfin, les stéréotypes attachés à l'iconographie coloniale exhibent de nombreux retournements, renversements et, somme toute, une plasticité qui, sans être inventive, se montre ingénieuse dans les combinaisons. Ainsi, avant de développer le stéréotype et la thématique coloniale, il semble nécessaire de revenir sur le stéréotype comme marqueur de l'édition populaire.

L'édition populaire repose sur la sérialisation qui débouche, entre autres, sur la comparaison et la confrontation. Or, le plaisir du déjà-vu passe par la stéréotypie générique. Les émetteurs mettent en place, utilisent et recyclent abondamment les mêmes scènes, les mêmes figures, les mêmes tropes ou encore les mêmes passions<sup>43</sup>. Malgré les bornes chronologiques étendues de notre enquête, les stéréotypes coloniaux demeurent relativement homogènes. Anne-Marie Thiesse et Daniel Couégnas démontrent que la littérature populaire apparaît comme structurellement stéréotypée, mais, comme ils le précisent respectivement, ce n'est pas tant l'utilisation de stéréotypes qui caractérise l'édition populaire – car les stéréotypes sont autant présents dans la « haute » littérature (ou parmi les images la presse illustrée généraliste), c'est leur degré de répétition, d'insistance et leur stabilité :

Ce que le lecteur, que tout le texte incitait à s'identifier au maître de forges, peut considérer comme une sorte de retour à l'ordre, n'est autre chose que la restauration d'un ensemble de stéréotypes et d'idées reçues dont la mise en question au début du roman avait dynamisé la narration. Énonçons sans équivoque cette caractéristique fondamentale du roman populaire : *son intérêt dramatique est lié pour l'essentiel à la mise en place des éléments fictionnels qui vont permettre aux personnages d'illustrer un ou plusieurs stéréotypes* [souligné par l'auteur]. Quand la situation sera parfaitement conforme à ces stéréotypes, le dynamisme dramatique du roman sera épuisé. Le roman populaire ne tient que par cette armature de situations convenues et d'idées reçues.<sup>44</sup>

À partir de là, quelles sont alors les fonctions du stéréotype au sein, non plus du roman populaire, mais de la presse satirique ? Avant d'apporter une réponse, rappelons que la presse satirique illustrée est intrinsèquement traversée par le stéréotype, c'est-à-dire que dès *La Silhouette*, les artistes mettent en place différents stéréotypes, comme l'artiste, le soldat gauche (Pacot et Dumanet), le bourgeois, les Cocottes, les cochers, etc. La stéréotypie générique, qui émerge avec la génération du journal à images, rencontre une stéréotypie structurelle. Le fin connaisseur pourrait opposer à cette assertion les portraits-

---

43. Anne-Marie THIESSE, *Le roman du quotidien, lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Seuil, 2000, p. 49 : « L'esthétique populaire est une esthétique de la répétition et de la conformité, qui n'est conformiste que dans la mesure où tout élément insolite y est tenu pour incongru dans l'univers préalablement délimité des possibles ».

44. Daniel COUÉGNAS, « Dénouement et stéréotypes dans quelques romans populaires français du XIX<sup>e</sup> siècle » in *Loxias*, Loxias 17, pages non numérotées, mis en ligne le 11 mai 2007 URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1637>

charges de Daumier ou de Gill. Or, comme l'indique Oliver Stallybrass, le stéréotype est : « une sur-simplification de l'image mentale de quelques catégories de personnes ou événements qui est partagée dans ses traits essentiels par un grand nombre de gens. Ces catégories peuvent être larges (les Juifs, les gentils, les Blanc, les Noirs...) ou plus limitées (le mouvement de libération de la femme...) »<sup>45</sup>. Daumier et Gill produisent des portraits-charges basés sur des personnages réels, mais ils « sur-simplifient » leurs cibles à quelques éléments physiognomoniques afin de révéler les tares du sujet. Au passage, on voit ici tout l'intérêt de l'analyse de la presse satirique pour l'iconographie coloniale, car, étant stéréotypée par essence, relever cette caractéristique n'apporterait aucune réponse ; tout au plus, nous ferions preuve de redondance et de naïveté.

Précisons notre définition du stéréotype. Stallybrass parle de sur-simplification. Ajoutons à ce premier terme, la superficialité consciente, autant chez les émetteurs que chez les destinataires, comme l'explique Kamel Doraï :

Le processus de stéréotypie est un court-circuit qui « précède l'usage de la raison ». Aussi, deux variantes apparaissent dans ce « jugement déficient » ; dans un premier sens, le procédé lui-même est considéré comme inférieur parce qu'il peut s'agir d'un raisonnement illogique. Deuxièmement, les acquisitions de l'individu sont occultées par des normes sociales acceptables, ainsi il développe ses croyances à partir de sources qui ne devraient pas employer comme les rumeurs et les ouï-dire. Klineberg (1951) développe cette idée comme suit : « contrairement aux autres généralisations, les stéréotypes ne sont pas basés sur une déduction à partir d'une série de données mais sur des ouï-dire, rumeurs ou anecdotes, ce qui est à l'évidence insuffisant pour justifier une généralisation ».<sup>46</sup>

L'auteur souligne que le stéréotype renvoie d'abord aux compétences du destinataire. Le chercheur expérimenté saisit au premier coup d'œil les stéréotypes, acquis par l'expérience et le travail empirique. Pour le destinataire, il en va de même. La pratique de la presse satirique installe les compétences nécessaires à son fonctionnement et la stéréotypie générique apparaît surtout comme un exercice de style maîtrisé par les uns et les autres. Il est également nécessaire de dissocier stéréotypes et préjugés, car la plasticité entourant la pratique du stéréotype déstabilise sans cesse la perception afin de tromper les attentes du lecteur. Lors de la série consacrée au roi déchu d'Haïti Faustin Soulouque Ier (1782-1867), Daumier assimile le roi à un singe et travaille le stéréotype du Noir dans une perspective raciste et zoologique. Par exemple, en installant Soulouque dans un zoo, dans la cage aux singes, Daumier établit une analogie entre le roi et les primates qui se trouve renforcée par le visage simiesque de Soulouque [Fig : 9.6.1]<sup>47</sup>. Pourtant, la série « Au camp de St Maur » se relève nettement sensible à l'égard des troupes coloniales et Daumier caricature là les

45. Alan BULLOCK, Oliver STALLYBRASS, *The Fontana Dictionary of Modern Thought*, London, Royaume-Uni, Fontana/Collins, 1978, p. 143 : « an over-simplified mental image of (usually) some category of person, institution or event which is shared, in essential features, by large numbers of people. The categories may be broad (Jews, gentiles, whitemen, blackmen) or narrow (women's libers) ».

46. Mohammed Kamel DORAÏ, « Qu'est-ce qu'un stéréotype ? », in *Enfance*, tome 41, n°3-4, 1988, p. 49.

47. Honoré Daumier, « Actualités », *Le Charivari*, 9 mars 1856 : « Visitant l'intérieur des principaux monuments de Paris ».

préjugés racistes de la bourgeoisie parisienne. Encore, le préjugé de sauvagerie, notamment en temps de guerre, peut s'appliquer indifféremment aux Arabes, aux Indochinois, aux Allemands ou encore aux Bolchéviques. Relever la valeur positive ou négative des stéréotypes coloniaux est problématique, car la presse satirique reformule constamment les valeurs.



FIGURE 9.6.1 – Honoré Daumier, « Actualités », *Le Charivari*, 9 mars 1856 : « Visitant l'intérieur des principaux monuments de Paris ».

Cham et *Le Charivari oranais* utilisent les stéréotypes dans une perspective explicitement coloniale qui dénote des préoccupations expansionnistes, virant par moments à une attitude raciste. Toutefois, l'analyse est moins tranchée pour la masse des images visitées. Au vu de la quantité du thème colonial, de la discontinuité des sujets et de la superficialité idéologique, il est difficile de soutenir que toutes les images soutiennent pleinement l'œuvre coloniale ou qu'elles inscrivent les stéréotypes dans une rhétorique raciste. D'un point de vue idéologique, l'iconographie satirique coloniale apparaît rudimentaire, mais les stéréotypes appelés à illustrer l'iconographie coloniale restent, eux, stables. La stéréotypie générique emporte-t-elle sur l'idéologie coloniale ? Un article du *Rire* exprime le malaise entre les conventions génériques et la créativité :

Je me demande pourquoi les dessinateurs humoristiques en mal d'imagination représentent si souvent les nègres faisant bouillir dans une vaste marmite un blanc ficelé comme un poulet, mais encore coiffé du casque colonial. Alors que l'on sait fort bien que ce sont les explorateurs qui mangent les nègres. [...]. Ce préambule, tendant à purger l'imagination du lecteur d'un préjugé trop répandu en Occident, nous permettra de lui exposer l'aventure que vécut au centre de continent noir Miss Clara Penmberton, longue demoiselle d'allure sportive, de naissance et de dégaine très britanniques.<sup>48</sup>

48. Anonyme, « Le plat du jour », *Le Rire*, juillet 1959.

La nouvelle illustrée est une mystification aventureuse, mi-humoristique mi-grivoise, qui, comme de coutume dès lors qu'on approche de l'Afrique dans *Le Rire*, est illustrée avec des anthropophages – malgré l'interrogation originelle. Donc, pourquoi répéter indéfiniment les mêmes stéréotypes pour illustrer l'histoire coloniale ?

Si on considère la presse satirique comme un récit de genre populaire, chaque caricaturiste joue avec des figures et des scènes imposées. En s'inscrivant dans le genre, chaque feuille manœuvre avec des règles préexistantes – soit en tentant d'apporter une touche d'originalité soit en répétant de façon industrielle. En employant des modèles installés et assurés dans la perception et l'utilisation, confortant ainsi les attentes du lectorat, les périodiques cherchent en premier lieu la réussite et la lisibilité ; cette situation n'empêche pas de déjouer les attentes. En cherchant la réussite, c'est-à-dire une compréhension visuelle quasi immanente, la stéréotypie générique élimine progressivement les nuances, les détails ou les précisions qui entraveraient (ou ralentiraient) la compréhension de l'image. Les planches ont seulement besoin de quelques signes pour susciter la stéréotypie générique : un burnous, des ossements humains, le voile (qui peut tout à la fois renvoyer à la religion musulmane qu'au harem), une pagode, de longs ongles pour le monde asiatique ou encore l'utilisation du « petit nègre ». En observant l'imagerie des Noirs de l'Afrique de l'Ouest et des Malgaches dans *L'Illustration*, même lors des conquêtes, l'illustré différencie bien les groupes démographiques. Par exemple, pour la série « La vie noire, un voyage d'exploration au Soudan Français », *L'Illustration* publie une riche iconographie documentaire qui spécifie les sociétés africaines, à l'exemple de la double planche en couleurs « Un chef Sofa et sa maison militaire »<sup>49</sup> [Fig : 9.6.2].

De son côté, la presse satirique nivèle largement les figures des différentes régions : Afrique Noire, Madagascar ou les mers du Sud, on assiste à la construction et la perpétuation du Noir à demi nu, sauvage et/ou anthropophage. Dans notre cas, la stéréotypie générique ne se fonde pas sur la presse illustrée. On pourrait avancer un référent extérieur, comme le théâtre, la littérature, l'affiche ou encore les manuels scolaires. Mais, comme le démontre Matthieu Letourneux avec l'illustration des romans populaires, les conventions génériques priment :

L'auteur écrit en ayant des conventions génériques en tête, lui et l'éditeur mettent en évidence le lien du roman avec le genre, et le lecteur inscrit lui-même sa lecture dans une logique sérielle. Ainsi, c'est une logique architextuelle qui prévaut : la vraisemblance et le pacte de lecture ne se déterminent pas suivant la logique de l'œuvre seule, ils ne reposent pas non plus sur celle d'un référent extralinguistique, ils ne dépendent pas même d'une série d'intertextes identifiés, mais s'inscrivent dans un ensemble indéfini d'œuvres du même genre, ou obéissant aux mêmes conventions, que le lecteur n'a pas besoin d'identifier explicitement

49. Adrien Marie (1848-1891), « Un Chef Sofa et sa maison militaire », *L'Illustration*, 19 novembre 1892.



FIGURE 9.6.2 – Adrien Marie, « Un Chef Sofa et sa maison militaire », *L'Illustration*, 19 novembre 1892.

(ce qui serait de toute façon impossible) pour les convoquer comme *modus operandi* de sa lecture : on reconnaît les mécanismes de la lecture et récits de genres populaires.<sup>50</sup>

Il existe bien des stéréotypes spécifiques ; l'Indochine reste associée à la pagode ; mais ils renvoient moins à une idéologie coloniale ou raciste qu'à des conventions en place. *L'Assiette au Beurre*, qu'on ne peut guère suspecter de collusion avec l'idéologie coloniale, travaille toutefois avec les mêmes stéréotypes alors en vigueur (anthropophage, sauvage, femme indigène sexualisée). Hormis les cas particuliers de Cham et du *Charivari oranais*, les stéréotypes diffusés développent des signes extrêmement rudimentaires sur l'expansion territoriale ; la multiplication des images sur les harems et les sérails exhibent bien la superficialité. Cela ne veut pas dire que les thèses colonialistes ou la pensée raciste, dans une définition dix-neuviémiste, n'aident pas à la construction et à la réception. Si les stéréotypes convoqués restent finalement peu loquaces sur l'histoire coloniale, l'arrière-plan historique et l'idéologie coloniale se situent alors dans le contexte de publication et de réception. Donc, c'est au lecteur de faire un travail de recontextualisation à différents niveaux<sup>51</sup>.

50. Matthieu LETOURNEUX, « Illustration et sérialité dans les livraisons romanesques (1870-1910) », École des Chartes, 2008, [pages non numérotées], consulté septembre 2014. <http://www.enc.sorbonne.fr/illustration-et-serialite-dans-les-livraisons-romanesques-1870-1910>

51. Matthieu LETOURNEUX, « Répétition, variation... et autoplagiat ; Les pratiques d'écriture de Jean de La Hire et la question des stéréotypes dans les genres populaires », *Littérature et stéréotypes, Loxias*, n° 17, 15 juin 2007, consulté septembre 2014, [pages non numérotées] <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1699> : « l'amateur habitué à ce type de récit y trouvera du sens, parce que ce sera lui qui en mettra ; à l'inverse, un lecteur d'une autre génération ou aux pratiques culturelles différentes, peu accoutumé à la logique générique, ne verra plus que le vide du récit, parce qu'il sera incapable de procéder à ce travail d'extension encyclopédique, fondamental à l'impression de cohésion de l'univers

De manière générale, les stéréotypes coloniaux de la presse satirique restent indifférents aux spécificités administratives, à la géographie ou encore aux populations soumises. Les termes A.O.F et A.E.F n'apparaissent quasiment jamais<sup>52</sup>. Pourtant, les images gardent une force expressive et même le lecteur le moins informé identifierait (parfois avec peine) le caractère colonial. Où se situe alors l'énergie des stéréotypes ? Les caricaturistes du XIXe siècle, et plus encore ceux du XXe siècle, s'arrêtent à des conventions rudimentaires pour l'histoire coloniale. Par exemple, l'arrière-plan géographique de toutes les colonies confondues est bien souvent le désert. Or, on voit là un procédé similaire à celui du conte, à savoir la construction de topoï utopiques (ou plutôt dystopiques) et uchroniques. On pourrait rejeter l'argument en avançant que les feuilles satiriques, du moins les titres événementiels et politiques, s'inscrivent dans l'actualité et caricaturent parfois des personnages réels. Mais les figures et les scènes se compriment tellement au fil du temps qu'elles reposent et travaillent des traits larges (sauvagerie) et indistincts (violence). Les stéréotypes donnent et privilégient (voire épuisent) des reconstructions fictives de lieux communs. Par exemple, dans le numéro de *L'Assiette au Beurre* « Civilisons le Maroc », Bernard Naudin dénonce de manière bouleversante la guerre<sup>53</sup> [Fig : 9.6.3]. Sur une double page, l'artiste esquisse nerveusement et abruptement une plaine parsemée de cadavres. Hormis l'habillement (djellaba), la scène est épurée : l'action demeure imperceptible (bataille militaire ? massacre de civils ? dommages collatéraux des combats ?) ; les corps et les visages sont non individualisés ; tandis que l'arrière-plan reste indistinct. Naudin reprend une composition récurrente des représentations satiriques de la guerre que l'on retrouve chez Daumier, Delannoy ou encore dans *Le Panache*<sup>54</sup> [Fig : 9.6.4]. La conquête du Maroc, la topographie ou les hommes engagés dans le conflit basculent dans une représentation fictive indéfinie, qui, bien qu'elle garde sa force expressive, répond à des conventions génériques et stéréotypiques : plaine désertique, amoncellement de cadavres.

---

de fiction et à la vraisemblance du récit ; quant au lecteur élitiste, il refusera probablement le jeu de la lecture générique, s'arrêtant à la pauvreté des stéréotypes sans accepter de lire, dans chacun d'entre eux, un nœud de signification à partir duquel doivent rayonner les conventions architextuelles assurant la solidité de l'univers de fiction ».

52. A.O.F : l'Afrique-Occidentale française est une fédération, regroupant la Mauritanie, le Sénégal, le Soudan français, la Guinée, la Côte d'Ivoire, le Niger, la Haute-Volta, le Dahomey, créée en 1895 pour harmoniser la politique coloniale. De même, en 1910, l'Afrique-Équatoriale française (A.E.F) rassemble le Gabon, la République du Congo, la République Centrafricaine et le Tchad.

53. Bernard Naudin, « Le Maroc se civilise », *L'Assiette au Beurre*, 31 août 1907.

54. Honoré Daumier, « Actualités - Épouvantée de l'héritage », *Le Charivari*, 11 janvier 1871 ; Aristide Delannoy, « Antimilitariste », *L'Assiette au beurre*, 27 novembre 1907 [Fig : 0.0.1] ; Mob (?-1908), Sans titre, *Le Panache revue royaliste illustrée*, 15 janvier 1911, « Ça n'a pas d'importance... C'est pas des électeurs ! ».



FIGURE 9.6.3 – Bernard Naudin, « Le Maroc se civilise », *L'Assiette au Beurre*, 31 août 1907.



FIGURE 9.6.4 – Mob, Sans titre, *Le Panache revue royaliste illustrée*, 15 janvier 1911, « Ça n'a pas d'importance... C'est pas des électeurs! ».

Les stéréotypes accolés à l'Arabe et à l'Indochinois véhiculent souvent les mêmes traits, à savoir le raffinement (harem, femmes indigènes) et la sauvagerie (violence, rébellion). La répétition sérielle des stéréotypes parachève les représentations d'un univers satirique « en dehors » et clos que le lecteur peut investir facilement de ses propres visions du monde (mission coloniale et civilisatrice, racisme, aventure, grivoiserie, récit humoristique, etc). On peut observer la mise en place de la stéréotypie générique entre la première et la troisième génération de la presse satirique. En effet, malgré le soutien aux expériences coloniales, Cham et *Le Charivari* présentent des stéréotypes diversifiés. Par exemple, la série « La civilisation aux Îles Marquises » intègre le tatouage pour les Marquisiens. Ainsi, Édouard de Beaumont démontre une volonté de caractériser les Marquisiens. Mais, à partir des années 1880, la production des stéréotypes recycle les mêmes figures (l'anthropophage, le sauvage) tandis que les disparités physiques et culturelles entre les populations disparaissent. On voit donc s'opérer dans la presse satirique illustrée, le même phénomène de stéréotypie générique qui se met également en place dans l'édition populaire.

De fait, on comprend mieux pourquoi, malgré les lignes éditoriales et les lignes politiques – même si la colonisation n’est pas liée à une mouvance politique –, les stéréotypes se retrouvent et se dispersent de façon homogène dans le genre. Car, « la cohésion stéréotypique repose moins sur les spécificités du récit raconté (puisqu’il n’y en a pas) que sur les autres récits diffusés, images et imaginaires collectifs, vox populi que le lecteur va inconsciemment convoquer pour donner de la matière »<sup>55</sup>.

## 9.7 Intertexte et architexte

La sérialisation et la stéréotypie générique renvoient aux pratiques de l’édition populaire. La presse satirique, à partir des années 1880, dispose et travaille donc à partir d’une encyclopédie stable de motifs, partagée et acceptée, autant chez les émetteurs que chez les destinataires que la circulation des stéréotypes exhibe en creux. Or, pour que le processus de sérialisation fonctionne et que la stéréotypie générique rayonne, les deux phénomènes reposent sur les circulations intertextuelles, qui s’attachent au rapport historique entre des œuvres identifiées, et les relations architextuelles qui ne renvoient plus seulement à une ou à des œuvres identifiées, mais à l’ensemble des pratiques instituées et aux normes d’un genre<sup>56</sup>. La Poire, le bourgeois ventripotent, la grisette, Robert Macaire ou encore le bicorne exhibent bien les transmissions et les mouvements, conscients ou inconscients, parmi les titres satiriques et peu importent les motivations. Pour le lecteur averti, la simple énumération des exemples précédents a sans doute éveillé des exemples qui confirment la présence d’un corpus de signes satiriques encyclopédique actif. L’identification du bicorne, c’est-à-dire un élément tout à fait mineur, peut renvoyer, entre autres, au despotisme attribué au fil des circulations à Napoléon I, à Napoléon III ou à l’autoritarisme. Ainsi, à l’instar de la stéréotypie, l’intertextualité et l’architextualité catalysent l’identification générique, car les deux phénomènes homogénéisent les pratiques et imposent, en fin de compte, un univers cohérent. L’intertextualité et l’architextualité ne sont pas caractéristiques des genres populaires ; lors de la première génération de la presse satirique, on peut identifier les citations entre caricature et peinture, mais le phénomène de l’architextualité semble absent ; en revanche, l’édition populaire reste un lieu privilégié et extrêmement sensible, du fait de la sérialisation et des effets de continuité recherchés et apparents. Peut-on identifier les procédés intertextuels et architextuels parmi les titres satiriques ?

Identifions en premier lieu la prépondérance de l’architextualité sur l’intertextualité. Précisons que le second phénomène n’annule pas le premier, il se surajoute, car l’architextualité confirme l’assimilation et le partage d’une encyclopédie de motifs satiriques à

55. Matthieu LETOURNEUX, « Répétition, variation... et autoplagiat ; Les pratiques d’écriture de Jean de La Hire et la question des stéréotypes dans les genres populaires », *op. cit.*, [pages non numérotées] <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1699>.

56. Gérard GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982. Nous avons hésité entre le terme « intertextualité » et « intericonicité » qui est certes plus adéquat dans le cadre de notre étude, mais, à notre connaissance, il n’existe pas une alternative, pour les représentations, au terme « architextualité ». Pour éviter les confusions, nous avons opté pour les termes littéraires.



l'ensemble des titres qui s'inscrivent alors dans le genre. Prenons l'exemple de la Poire de Philipon. Lorsque Daumier convoque la Poire, au sein de *La Caricature* et par la suite au *Charivari*, il s'inscrit dans l'intertexte direct de Philipon, dont les lecteurs identifient sans peine la filiation. On peut faire la même remarque avec « Crac!!! hommage à La rue Transnonain » de Gill<sup>57</sup> [Fig : 9.7.1]. Le lecteur reconnaît la reprise explicite de la lithographie de Daumier *Massacre de la rue Transnonain*, publié 1834 dans *L'Association Mensuelle*. La composition et surtout le titre affichent la citation. On pourrait aller beaucoup plus loin. L'historien d'art expérimenté pourrait sans doute reconnaître les référents artistiques ; l'amateur de salons artistiques identifierait également les faisceaux intertextuels artistiques de Daumier et de Gill. En soi, ni la reprise de la Poire de Philipon par Daumier ni la citation de Daumier par Gill n'indiquent une pratique architextuelle, du moins comme l'entend Genette. Dans les deux cas, il ne s'agit pas tant d'une image qu'on associe à la presse satirique que la référence à une œuvre manifeste.



FIGURE 9.7.1 – André Gill, « Crac!!! Hommage à La rue Transnonain de Daumier, 1834 », *La Lune rousse*, 13 février 1877.

Précisé auparavant, à partir de la deuxième génération de la presse satirique illustrée, les émetteurs (éditeurs et artistes) exploitent progressivement le genre dans une perspective populaire (sérialité, reprise des titres, stéréotypie générique). La deuxième génération marque également le commencement du phénomène architextuel qui se densifie à partir des années 1880-1890. Revenons à la Poire qui depuis sa création rencontre une fortune indéniable. Or, à force de répétition, l'origine de la Poire s'efface – il n'est pas rare aujourd'hui d'attribuer la Poire à Daumier. Son origine disparaît progressivement tandis que sa signification tend vers une allégorie satirique de la Monarchie de Juillet. Par exemple, à diverses occasions, pour *Le Charivari oranais*, Zimmermann convoque la Poire, en même temps que la fleur de lys et Napoléon III<sup>58</sup> [Fig : 9.7.2]. Sous la III<sup>e</sup> République, on retrouve bien souvent cette association des trois anciens régimes dans une perspective à

---

57. André Gill, « Crac!!! Hommage à La rue Transnonain de Daumier, 1834 », *La Lune rousse*, 13 février 1877.

58. François Zimmermann, « Tæniafuge Freycinet », *Le Charivari Oranais & Algérien*, 13 juin 1886.

charge. Or, Zimmermann et les autres caricaturistes travaillant sous la III<sup>e</sup> République ne citent plus tellement la Poire de Philipon, ou la Poire comme représentation à charge de Louis-Philippe, mais ils la travaillent uniquement comme un signe partagé de la Monarchie de Juillet. Cela ne veut pas dire que les émetteurs et les destinataires n'identifient pas l'origine de la Poire. Toutefois, la reprise ainsi que l'association avec les autres régimes politiques exhibent la stabilisation, l'utilisation et la diffusion au sein de la presse satirique. Du côté des destinataires, nul besoin d'identifier l'origine de la Poire, du moins, l'identification n'apporte aucune valeur ajoutée. Ainsi, la Poire s'inscrit dans un ensemble défini d'éléments visuels qui sont utilisés au sein d'un même genre et qui obéissent aux mêmes conventions.



FIGURE 9.7.2 – François Zimmermann, « Tœniafuge Freycinet », *Le Charivari Oranais & Algérien*, 13 juin 1886.

Quels effets produisent les logiques intertextuelles et architextuelles sur la production ? Le plaisir de la lecture des productions populaires, ou paralittéraires, repose sur des effets de répétitions, de variations et par une séduction architextuelle. En achetant, par exemple, *Le Grelot*, je sais à quoi m'attendre, du moins, l'horizon d'attente « implique à la fois une reconnaissance (de ce qui est "ancien") et une découverte de ce qui n'est pas connu (notion de négativité, le nouveau qui nie l'ancien) sur le plan esthétique »<sup>59</sup>.

59. Inès OSEKI-DÉPRÉ, « Parallèle et horizon d'attente » in *Revue de littérature comparée*, 2001/2 n° 298, p. 275.

Jauss parle précisément : « d'un ensemble d'attentes et des règles du jeu avec lesquelles les œuvres antérieures ont familiarisé le lecteur et qui, au fil de la lecture, seront modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites »<sup>60</sup>. Ici, en proposant une étude sur la presse satirique, le connaisseur a sans doute anticipé la présence de certaines feuilles et découvert, du moins nous l'espérons, d'autres feuilles. Donc, l'intertextualité et l'architextualité proposent, non seulement des conventions que le lecteur connaît par habitude, mais les deux phénomènes rappellent qu'ils existent également des règles et des attentes auxquelles les revues doivent se soumettre dans une certaine mesure. Par exemple, en tant que lecteur de la presse satirique, je n'ai pas à me scandaliser (si ce n'est de manière feinte) à la découverte des représentations violentes, car elles répondent aux attentes et aux caractéristiques internes de la presse satirique – que nous développerons dans le chapitre suivant.

Les relations intertextuelles et architextuelles éloignent ou plutôt soumettent les référents extérieurs, comme la réalité ou l'actualité, dans la perspective de la réussite et de la lisibilité. On assiste ainsi à l'émergence d'un univers fictionnel lié aux conventions, aux attentes et aux variations que le genre constitue au fil des répétitions. Or, on comprend mieux pourquoi relever les imprécisions et les silences de la presse satirique sur l'histoire coloniale reste insatisfaisant et contre-productif, car la presse satirique s'articule selon ses propres conventions. Si l'anthropophage peut se perpétuer, autant pour dévaloriser les colonisés que les colonisateurs, c'est qu'il répond d'abord à la logique architextuelle. Les caricaturistes peuvent ainsi reproduire l'anthropophage presque indéfiniment, sans épuiser la représentation, car il ne renvoie pas tellement à une œuvre ou à un auteur identifié, mais à l'ensemble de l'encyclopédie satirique. Dès lors, dans l'analyse du pouvoir de la satire, il faut avoir constamment en mémoire que les artifices déployés ne sont pas tous issus de l'actualité ou d'une posture idéologique, mais ils proviennent également des pratiques instituées – sans que l'on puisse déterminer précisément ce qui relève du parti pris ou d'une posture répétitive.

## 9.8 L'émotivité de la presse satirique

Quelle que soit la disposition d'esprit dans laquelle on aborde la caricature coloniale et la presse satirique illustrée, il y a peu de chance de rester indifférent, d'un point de vue émotif. Au regard des reproductions, nous ressentons des émotions qui peuvent varier selon les dispositions intellectuelles, le contexte historique ou encore notre capital culturel. Indignation, terreur, réprobation, mais également rire, joie ou excitation, la presse satirique illustrée et la production coloniale suscitent des sentiments que les revendications mémorielles complexifient l'analyse. Or, on retrouve encore là un truc de l'édition populaire. Comme le rappelle Umberto Eco, pour *Love Story* (1970) : « les œuvres de ce genre sont conçues pour nous faire pleurer : donc *elles font pleurer* »<sup>61</sup>. Eco explique bien

---

60. Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 51.

61. Umberto ECO, *De Superman au surhomme*, op. cit., p. 13.

que les œuvres populaires génèrent, non pas seulement des émotions, mais reposent sur un tribut émotif. Est-il possible d'identifier les marques de l'émotion au sein de la presse satirique ?

Pour susciter l'affect, la presse satirique illustrée s'articule d'abord sur une structure qui se rapproche plus ou moins des théories sur la narrativité et de la *fabula* d'Eco. Partons d'une représentation de Jules Hénault (1859-1909), tirée de *L'Assiette au Beurre*. Sur une double page, l'agonie d'un enfant asiatique provoque la prise de conscience pathétique d'un soldat devant les horreurs de la guerre<sup>62</sup> [Fig : 9.8.1]. À la différence d'une narration écrite, la puissance de la planche d'Hénault réside dans la faculté à reconstituer les blancs et les vides de l'histoire à travers des signes et des stéréotypes partagés ; l'enfant gisant et la présence du soldat signifient une bataille ; les pagodes incendiées à l'arrière-plan conceptualisent l'espace, le contexte et l'issue tragique du combat. Dans la situation d'énonciation de *L'Assiette au Beurre*, on retrouve en premier lieu « une structure anticipée » que le lecteur valide (le journal satirique artistique *L'Assiette au Beurre*) et confronte avec une « structure actualisée » qui est la représentation d'Hénault. La confrontation des deux structures offre une tension que la légende expurge dans un exercice de catharsis. La question n'est ni de savoir où s'exerce la catharsis (au niveau du lecteur ou de l'histoire) ni les moyens employés, mais d'identifier les trois « modes d'exposition de l'action » de Sternberg qui sont le *suspense* (quelles images nous réservent ce numéro de *L'Assiette au Beurre* ?), la *curiosité* (que représente et signifie l'image d'Hénault ?) et la *surprise* (la résolution de l'image)<sup>63</sup>. Dans l'exemple, la légende offre une conclusion acceptable et autorise le lecteur à tourner la page afin de réitérer le processus. Les trois modes d'expressions sont liés par une « mise en intrigue » (qu'est-ce qui nous est présenté ?) qui nourrit la dimension passionnelle des images.

62. Jules Hénault, « En Chine », *L'Assiette au beurre*, 23 mai 1901 : « Il est à peu près l'âge de mon petit frère... ».

63. Meir STERNBERG, « Telling in time (I) : Chronology and Narrative Theory » in *Poetics Today*, n°11, 1990, pp. 901-948 ; Meir STERNBERG, « Telling in time (II) : Chronology, Teleology, Narrativity » in *Poetics Today*, n°13, 1992, pp. 463-541. Cf. Hans Robert JAUSS, « La Jouissance esthétique. Les expériences fondamentales de la poiesis, de l'aisthesis et de la catharsis » in *Poétique*, n° 39, 1979, pp. 261-274.

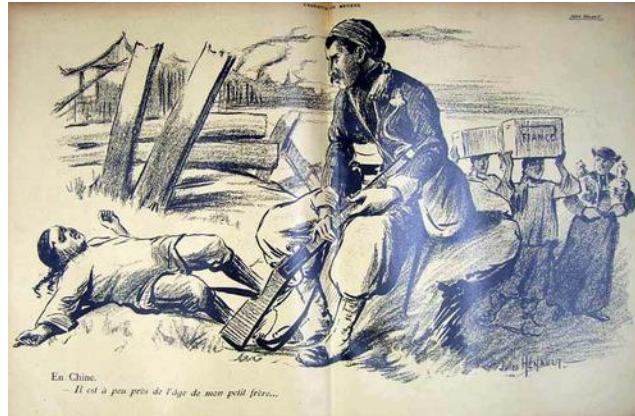


FIGURE 9.8.1 – Jules Hénault, « En Chine », *L'Assiette au Beurre*, 23 mai 1901 : « Il est à peu près l'âge de mon petit frère... ».

La caractéristique populaire « émotive » de la presse satirique répond à l'horizon d'attente. On peut observer l'émergence des passions, d'un point de vue historique, à partir des années 1880. À observer la production jusqu'aux années 1860-1870, les passions sont, non pas absentes, mais elles se révèlent soumises à des enjeux esthétiques et narratifs. D'un point de vue visuel, les œuvres de Daumier, d'Édouard de Beaumont ou encore de Grandville ne fonctionnent pas uniquement sur le tribut émotif ; leurs œuvres respectives présentent des expériences qui exhibent des expérimentations esthétiques sur la caricature, la satire ou encore le dessin humoristique. Gavarni (1804-1866) est représentatif de cette génération. La littérature scientifique consacrée à l'artiste hésite à l'assimiler complètement à un caricaturiste<sup>64</sup> ; pas assez agressif, un peu trop dandy ; mais, parallèlement, sa plume amère et cynique laisse entrevoir un redoutable observateur de la société parisienne. Son travail présente un mélange d'élégance et de tourments. L'univers zoomorphe de Grandville est également, dans un autre style, représentatif de ces auteurs et de ces œuvres « problématiques ». Contrairement à ce qu'avance Christian Delporte<sup>65</sup>, si l'histoire de l'art travaille abondamment la première moitié du XIXe siècle, ce n'est pas pour des raisons esthétiques ou artistiques – du moins pas seulement –, mais la période correspond au temps de la formation et de la réflexion sur le discours médiatique satirique qui en retour donne naissance à des œuvres « problématiques ».

La conception du métier, l'« aura artistique », la censure ou encore les difficultés techniques obligent les artistes à intégrer et à jouer avec les contraintes du genre. Or, à partir de 1870-1880, les émotions deviennent, non pas moins intellectualisées ou recherchées, mais formellement frappantes et éclatantes. Il existe, à ne pas en douter, des artistes et des œuvres problématiques, toutefois les passions soumettent l'esthétique. C'est le moment

64. J. ARMELHAUT, Emmanuel BOCHER, *L'œuvre de Gavarni : catalogue raisonné des estampes*, Paris, l'Échelle de Jacob, 2002 ; Therese Dolan STAMM, *Gavarni and the critics*, Ann Arbor, Etats-Unis, UMI Research Press, 1981.

65. Christian DELPORTE, « Le dessin de presse en France : la fin du purgatoire ? » in *Où va l'histoire de l'art contemporain ?*, Paris, L'image/École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1997, pp. 113-127.

où les titres privilégient la violence et le sang, à l'exemple du *Grelot*, du *Don Quichotte* ou du *Panache*. Vraisemblablement, la presse satirique amorce ou prolonge « l'encre et le sang » de la Belle époque<sup>66</sup>. On voit des artistes avec un trait épuré, allant à l'essentiel, comme Forain ou Hermann-Paul. Par exemple, afin de dénoncer la politique guerrière internationale, les planches du numéro « La vision de Hugo »<sup>67</sup> sont reliées par une rivière de sang [Fig : 9.8.2]. Corps ensanglantés, enfants piétinés, têtes décapitées, Steinlen dessine l'horreur crûment, mais la violence des signes convoqués éclipse la rhétorique. Cette situation fait dire à certains une fascination pour l'outrance et la vulgarité. Elle marque surtout la prépondérance des passions dans la presse satirique.

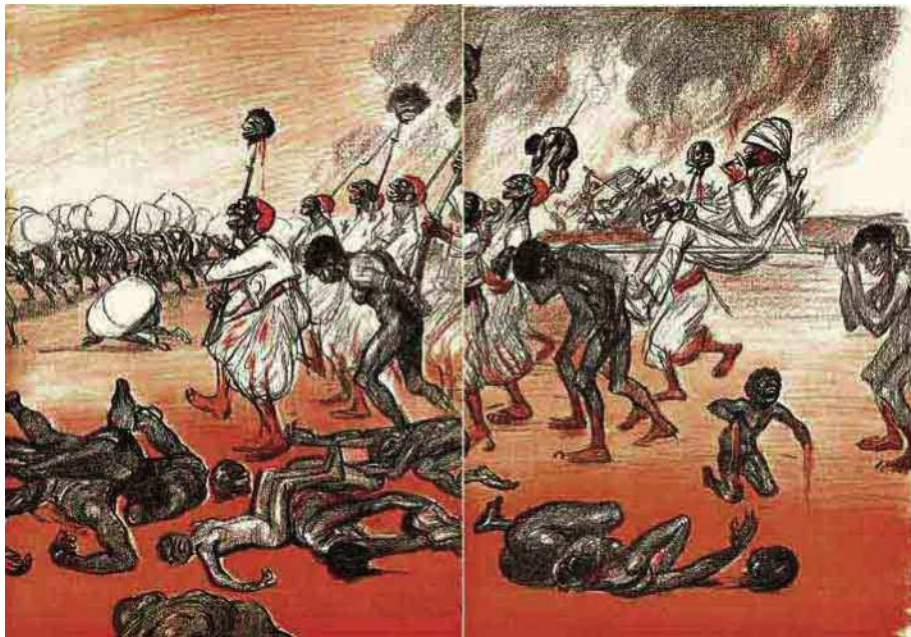


FIGURE 9.8.2 – Théophile-Alexandre Steinlen, « La Vision de Hugo », *L'Assiette au Beurre*, 28 février 1902.

Enfin, la faculté émotive de la presse satirique rejoint une des caractéristiques générales de la presse française. Au XIXe siècle, le commentaire domine, or, en tant que discours, il se rattache à la *Rhétorique* : « un art de persuader qui doit s'appuyer, pour fonder des raisonnements croyables, sur les *endoxa*, c'est-à-dire sur les choses que pense la majorité des gens »<sup>68</sup>. La presse satirique dispose de multiples procédés pour produire du *pathos* et le plus significatif reste le portrait-charge que l'on peut assimiler à une attaque personnelle : « L'attaque personnelle, l'appel à la pitié, l'excitation à la colère et aux autres

66. Dominique KALIFA, *L'encre et le sang : récits de crimes et société à la Belle époque*, Paris, Fayard, 1995.

67. Théophile-Alexandre Steinlen, « La Vision de Hugo », *L'Assiette au Beurre*, 28 février 1902.

68. Umberto ECO, « James Bond : une combinatoire narrative », in *Communications*, n°8, « Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit », 1966, p. 91.

passions analogues de l'âme ont en vue non l'affaire elle-même, mais le juge »<sup>69</sup>.

Ainsi, tout au long du XIXe siècle, la presse satirique illustrée adapte progressivement les pratiques de l'édition populaire qui s'affichent pleinement à partir des années 1880. La fictionalité, la stéréotypie générique, l'intertextualité et l'architextualité, les passions progressent et orientent les traits internes de la presse satirique. Les premières feuilles exhibent une aura artistique qui peu à peu laisse la place à des interactions entre le désir du public, la structure du marché, les ambitions commerciales et les motivations artistiques. L'augmentation des tirages et la multiplication des feuilles sous la IIIe République ne sont pas dues au hasard, elles répondent, entre autres, aux demandes des publics et au développement du marché. On présente bien souvent la loi sur la liberté de la presse de 1881 comme point de départ de l' « âge d'or » de la presse satirique. Nous pensons que le basculement de la presse satirique en objet populaire inaugure véritablement l'« âge d'or ».

---

69. ARISTOTE, *Rhétorique*, Paris, Livre de Poche, 1991, p. 76-77. Aristote relègue la passion et la polémique au profit d'une parole réglée dans l'espace de la cité.

## **Chapitre 10**

# **Traits distinctifs de la presse satirique illustrée**



Nous avons essayé de démontrer que la presse satirique illustrée emprunte et s'inscrit dans le sillage de l'édition populaire. Toutefois, qu'est-ce qui différencie fondamentalement la presse satirique de la presse féminine, de jeunesse ou encore des titres militaires ? Quelles sont les caractéristiques intrinsèques de la presse satirique illustrée ?

Plusieurs auteurs ont tenté de définir la presse satirique, mais les résultats s'avèrent incomplets. Philippe Roberts-Jones, Jean Watelet ou encore Jacques Lethève se concentrent sur le contenu et l'évolution historique. Bertrand Tillier, Fabrice Erre, Laurent Bihl travaillent franchement la presse satirique. Ils abordent et interrogent, en plus du contenu, les interactions et les rapports qui se nouent entre le support de diffusion et les différentes formes travaillées au sein des journaux, comme la caricature, la satire ou l'esthétique du rire. En histoire de l'art, les nombreuses études mettent à jour la spécificité des artistes et les procédés stylistiques. Mais, à la lecture, les auteurs ne cherchent pas tellement à définir le genre – il n'y a là aucune critique de notre part. Cependant, le genre est présent et incontournable. La dénomination « presse satirique » est constamment utilisée, sans que l'on puisse cependant déterminer les limites. Quoi qu'il en soit, la presse satirique apparaît comme un terme générique, désignant une classe plus ou moins extensible, plus ou moins floue. Pourtant, dans la compréhension de l'iconographie satirique coloniale, on gagnerait sans doute à mieux comprendre les stratégies visuelles et argumentatives qui permettent à la presse satirique de se différencier et de communiquer.

La multiplicité des styles invalide de facto le critère formel. Certes, la caricature et la satire utilisent les déformations, les outrages ou encore les exagérations, mais le critère visuel discrimine un bon nombre de feuilles et de caricaturistes qui s'orientent différemment. Daumier commence sa carrière artistique avec une facture détaillée, précise et sculpturale ; il termine avec un trait délié et enclin aux déformations visuelles – du moins son crayon s'assouplit. De même, la presse grivoise n'utilise pas un style chargé pour les représentations libidineuses. Encore, l'émergence et la prolifération des détournements photographiques au XXe siècle montrent bien que les déformations ne peuvent pas définir l'ensemble des pratiques de la presse satirique. Éliminons également la connotation contestataire (libertaire ou réactionnaire) bien souvent associée à la presse satirique. Là encore, le contenu est un critère discriminant, car les sujets travaillés sont pluriels. Ici, nous avons identifié quatre caractéristiques : l'aliénation, le fragment, l'incongruité et la transgression/mauvaise foi.

## 10.1 L'aliénation

Dans l'espace public, l'aliénation garde une connotation péjorative, « celui qui est fou ». Pour Karl Marx, l'aliénation renvoie à l'asservissement de l'homme. Pourtant, comme le rappelle Ricœur, Hegel définit également l'aliénation comme une expérience de l'en « dehors » :

À ce sujet, Hegel a employé un mot qui aura une fortune extraordinaire, qu'on a traduit par aliénation : il faut devenir un autre pour devenir soi-même ! C'est à coup d'aliénations que se fait l'expérience humaine. Mais derrière ce sens qui pèse, il faut retrouver la valeur hégélienne : être autre, et revenir à un sens encore plus primitif, qui se lisait dans les actes de commerce du XVI<sup>e</sup> siècle : « aliéner » quelque chose, c'est s'en dessaisir. L'allemand dit « passer au-dehors ». Une extériorisation est nécessaire ; et qui veut rester dans l'intimité de son existence ne se développera pas. [...]. Hegel est animé de cette conviction profonde : l'esprit se fait par ces détours.<sup>1</sup>

Parmi les étagères des kiosques à journaux, la presse satirique s'affiche comme une entité aliénée. En effet, elle se positionne bien souvent de manière extérieure à l'égard de l'actualité, du flot continu des images et des autres périodiques. Elle porte un regard sur les mœurs, la culture, l'actualité nationale et internationale ou encore sociale, mais les points de vue adoptés par la presse satirique mettent le lecteur « en dehors » du monde. Par exemple, les portraits-charges dévoilent non seulement l'extérieur, mais également l'intérieur de la victime. Pour ce faire, la presse satirique doit nécessairement « passer au-dehors », au-delà des mots et des images qui accompagnent les personnes caricaturées. Toute l'iconographie contre la mission civilisatrice joue justement sur la contradiction entre les discours humanistes et la violence des conquêtes et des colonisateurs. Il s'agit donc pour les caricaturistes de se dessaisir de l'actualité pour présenter et développer l'expérience même de la mission civilisatrice – peu importent les motivations (anticoloniales, coloniales).

On pourrait rétorquer que la presse illustrée porte également un regard extérieur et invalider du même coup ce premier élément caractéristique de la presse satirique illustrée. En effet, *L'Illustration*, *Le Petit parisien supplément littéraire illustré* ou encore *Le Journal des voyages et des aventures de terre et de mer* commentent, à divers degrés, l'actualité, qu'elle soit généraliste, événementielle ou géographique. Toutefois, la production imagée de la presse illustrée demeure liée à des impératifs mimétiques. Là où la couverture de tel ou tel événement impose l'authenticité et la véracité, le regard aliéné de la presse satirique a seulement besoin de stéréotypes et de lieux communs ; elle se borne tout au plus à une vraisemblance fictionnelle. Pour dénoncer, par exemple, l'expansion coloniale, les titres satiriques n'ont même pas à situer, nommer ou préciser les événements, mais, au contraire, à se déprendre de l'actualité pour mieux l'embrasser et la juger. On peut très bien convoquer des fantômes du passé, des anthropophages, des danseuses du ventre, puisqu'ils ne sont pour le lecteur d'aucune aide référentielle, mais ils permettent et exhibent, en creux, l'aliénation.

Les compositions employées par les caricaturistes de la presse satirique expulsent le lecteur de l'action et n'autorisent pas l'identification aux personnages caricaturés ; là où la presse illustrée cherche justement l'intégration du lecteur au monde extérieur repré-

1. Paul RICŒUR, « Hegel aujourd'hui » in *Esprit*, 2006/3, mars/avril, p. 179.

senté. Par exemple, lors de la conquête du Maroc, *Le Petit parisien supplément littéraire illustré* publie le 25 août 1907, en fin de numéro : « Massacre des Juifs et pillage des magasins pendant bombardement de Casablanca »<sup>2</sup> [Fig : 10.1.1]. La gravure présente une orgie sanguinaire perpétrée par de « sauvages » Marocains. Dans un style différent de *L'Illustration*, *Le Petit parisien* participe là à l'effort de guerre (la conquête du Maroc) à travers une rhétorique visuelle dévalorisante à l'égard des Marocains. Pour insister sur la barbarie, *Le Petit parisien* insère le lecteur à la bacchanale meurtrière. Au premier plan, deux hommes sinistres révèlent leurs besognes au lecteur ; l'un tient haut une tête fraîchement décapitée tandis que l'autre, essuyant son sabre, s'avance en direction du lecteur. Or, en observant les images satiriques sur la conquête du Maroc, les images mettent bien à distance le lecteur. En introduction, l'image de Delannoy [ Fig :0.0.1] installe le lecteur dans un entre-deux, entre la scène de bataille et le repas anthropophagique. La mise en page des deux images, en miroir, installe le lecteur en spectateur. De même, dans *Le Rire*, en représentant les morts français au Maroc, Radiguet n'insère pas le regard du lecteur dans la bataille, mais à l'extérieur, en qualité de témoin<sup>3</sup> [Fig : 10.1.2]. La presse satirique se distingue par une aliénation iconographique.



FIGURE 10.1.1 – Anonyme, « Au Maroc – Massacre des Juifs et pillage des magasins pendant bombardement de Casablanca », *Le Petit parisien supplément littéraire illustré*, 25 août 1907.

---

2. Anonyme, « Au Maroc - Massacre des Juifs et pillage des magasins pendant bombardement de Casablanca », *Le Petit parisien supplément littéraire illustré*, 25 août 1907.

3. Maurice Radiguet, « Échos du rire », *Le Rire*, 25 janvier 1908 : « Je vous assure que tout va bien au Maroc... (Déclaration de M. Clemenceau) ».

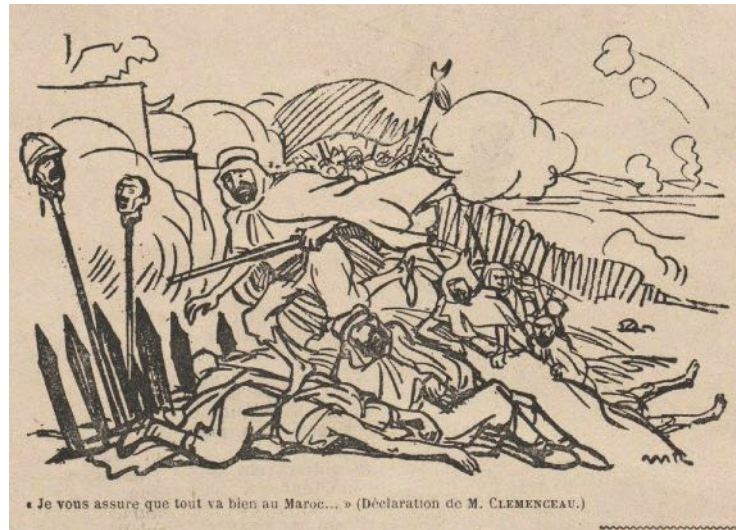


FIGURE 10.1.2 – Maurice Radiguet, « Échos du rire », *Le Rire*, 25 janvier 1908 : « Je vous assure que tout va bien au Maroc... » (Déclaration de M. Clemenceau).

Nous avons choisi aliénation plutôt qu'extériorisation, car le premier terme garde une dimension empirique. En effet, la presse satirique adopte une posture aliénée face au monde afin de faire des « expériences humaines », pour paraphraser Ricœur. Prenons l'exemple de la presse humoristique mondaine. *Le Monde parisien*, avant la politisation, et *Paris-Joyeux* caricaturent et s'amuse des mondanités. Pour ce faire, les deux titres représentent, non pas tellement l'imagerie des plaisirs bourgeois que l'expérience mondaine, à travers les discussions de boudoirs, les persifflages, les situations et les remarques cocasses, à des fins humoristiques, ironiques ou encore satiriques. L'aliénation se situe donc dans la désintégration de l'imagerie traditionnellement associée aux mondanités, qui se caractérise par le faste et le décorum, afin de faire passer le lecteur « en-dehors » de son quotidien, d'être étranger à lui-même, pour assister en spectateur à son propre monde et faire alors une expérience des mondanités au-delà des convenances. De même, une partie de l'iconographie antimilitariste (*L'Assiette au Beurre*, *Le Canard enchaîné*), se détache des représentations habituelles de la guerre (affrontement, assaut, avancées militaires et diplomatiques, logistique) pour représenter davantage le sang et les morts afin de révéler l'expérience de la guerre.

Comment se manifeste l'aliénation ?<sup>4</sup> Il ne s'agit pas ici de répondre de manière exhaustive ; la tâche n'est pas simple, car le terme recouvre une pluralité de sens qui dépasse de loin une interrogation sur l'iconographie coloniale satirique ; il s'agit bien plus de rappeler certaines manifestations de l'aliénation. D'abord, la presse satirique interroge et retourne le sujet, non contre la société, mais contre lui-même. En effet, le lectorat de chaque périodique est en même temps la cible directe et indirecte du périodique. *Paris-Joyeux* s'amuse

4. Marie-France ROUART, *Les structures de l'aliénation*, Paris, Publibook, 2008.

des mondanités, mais il s'adresse prioritairement à un lectorat mondain. On pourrait rétorquer que la presse politique pousse contre un « ennemi ». Mais, d'une part, la presse satirique républicaine, par exemple, ne se gêne absolument pas d'attaquer ses propres idées et représentants – *Le Grelot* et *Le Don Quichotte* ciblent régulièrement Ferry lors de l'expansion coloniale –, et, d'autre part, dans le contrat social rousseauiste, la presse satirique politique se retourne contre la souveraineté populaire. Or, le lecteur doit nécessairement passer « en dehors » de son monde pour apprécier l'iconographie. Dans le cas contraire, comment justifier et comprendre l'achat et la consommation d'images dont la cible est finalement l'acquéreur ?

L'aliénation se manifeste également dans la mise en place d'une iconographie de substitut face au monde. D'abord, les images de la presse illustrée présentent le déroulement plus ou moins effectif de telle ou telle guerre. Par exemple, lors de la soumission de Madagascar, *L'Illustration* dessine le hissage du drapeau national<sup>5</sup> ; la scène et l'allusion coloniale ne sont pas systématiques lors de la mise en images des conquêtes, mais *L'Illustration* répète à plusieurs occasions le motif<sup>6</sup>. Pour l'illustré, il s'agit d'un symbole de l'évolution réelle du monde. De son côté, la presse satirique consacre une partie de l'imagerie malgache à transgresser les conventions iconographiques afin de proposer un corpus de substitut pour commenter selon des intentions diverses (comique, satirique, ironique, à charge). Les images illustrent ainsi l'impuissance, la violence ou encore l'incompréhension devant la guerre. Par exemple, avec « France et Madagascar »<sup>7</sup> [Fig : 10.1.3], Pépin dessine le char de l'État, lesté de poids symboliques, comme « Budget des cultes », « Portes et fenêtres », « monopoles capital ». Identifiés comme des bêtes de trait, deux indigents tirent péniblement le char. Dans le coin supérieur gauche, tenant une affiche « Abolition de l'esclavage », Marianne se tient fièrement devant des Malgaches menottés. Pour attaquer la politique économique, fiscale et sociale, *Le Grelot* mine les motivations civilisatrices qui masquent les problèmes intérieurs de la société française. Le titre délaisse totalement l'annexion territoriale pour montrer les « véritables » problèmes, selon *Le Grelot*. L'image de substitut ne cherche pas à remplacer le monde ou à travailler avec celui-ci, elle aliène toutefois l'iconographie coloniale en vigueur, car la composition reprend puis met au second plan une représentation symbolique de la mission civilisatrice.

---

5. Anonyme, « Le Commandant Bienaimé hissant le pavillon français sur le rova de Marovoay le 2 mai », *L'Illustration*, 8 juin 1895.

6. Anonyme, « La prise de possession par la France des îles Kerguelen », *L'Illustration*, 11 mars 1893. On retrouve également la scène dans *Le Petit parisien supplément littéraire illustré* : Anonyme, « Le général Lyautey fait hisser le drapeau français sur la place d'Oudja en présence de l'Amel », *Le Petit parisien supplément littéraire illustré*, 21 avril 1907.

7. Édouard Pépin, « France et Madagascar », *Le Grelot*, 28 juin 1896 : « La Chambre des députés vient d'abolir l'esclavage à Madagascar. – C'est le travailleur français qui est content !... ».



FIGURE 10.1.3 – Édouard Pépin, « France et Madagascar », *Le Grelot*, 28 juin 1896 : La Chambre des députés vient d’abolir l’esclavage à Madagascar. C’est le travailleur français qui est content !... ».

## 10.2 Esthétique fragmentaire

À travers les mots, essayons de revivre l’expérience de la presse satirique. Sur un banc, dans un fauteuil ou dans un café, nous ouvrons et tournons les pages d’un titre satirique, une à une. Selon la mise en pages, chaque feuille peut donner une ou plusieurs pièces iconographiques. Puis, nous découvrons les thèmes des planches qui touchent bien souvent divers sujets ; des journaux politiques abordent les mondanités tandis que des feuilles de mœurs traitent aussi l’actualité internationale. Donc, de manière schématique, le journal propose une problématique à deux inconnues. Un illustré A se compose d’un nombre X d’images qui se décline selon la valeur Y ; la valeur Y représente les sujets. Si le lecteur sait plus ou moins à quoi s’attendre, car il connaît et partage le pacte de lecture et l’horizon d’attente, en revanche, le magazine doit nécessairement recéler de l’inconnu et de l’inattendu, afin de garder l’intérêt du lecteur et donc une entreprise viable sur le plan économique. Jusqu’en 1898, *Le Charivari* propose une seule planche illustrée, en page 3, mais les sujets varient à chaque numéro. Il arrive que des périodiques (*L’Assiette au Beurre*) consacrent un numéro complet à une question Y, mais nous n’avons pas rencontré au cours de nos recherches le prolongement sur plusieurs numéros<sup>8</sup>. Certes, au XXe siècle, l’arrivée de la bande dessinée dans *Le Rire* et *Hara-Kiri* impose une continuité, mais la publication des bandes dessinées dépasse rarement cinq ou six numéros, donc le

8. Cela ne veut pas dire pendant plusieurs semaines ou plusieurs mois, comme lors de la Première guerre mondiale, les illustrés ne se concentrent pas sur un thème, mais les moyens déployés varient d’image en image, de numéro en numéro.

prolongement reste relativement court ; là où le roman-feuilleton se prolonge parfois sur de longues périodes<sup>9</sup>. De plus, la bande dessinée s'insère parmi des images solitaires qui, ensemble, participent à l'économie générale. Donc, malgré la publication en chaîne et le caractère sériel, la presse satirique repose somme toute sur une esthétique fragmentaire sur le fond et la forme.

On retrouve en effet une discontinuité, une imprévisibilité et une iconographie en rupture continue. Cet état rapproche la presse satirique illustrée avec la pensée fragmentaire de Barthes<sup>10</sup>. Certes, Barthes utilise le fragment pour remettre en question les notions de genre, d'achèvement, d'unité, d'homogénéité et d'harmonie de l'œuvre moderne, mais la conception fragmentaire se retrouve dans la presse satirique illustrée. À tourner les pages, l'iconographie progresse par coupures, par recommencements et par successions, dont parfois on ne perçoit pas les motivations. D'un point de vue thématique, on ne rencontre ni début ni fin. Là où *L'Illustration* couvre, lors des conquêtes coloniales, le litige, l'embarquement des troupes et les combats, puis la victoire, avec la gravure symbolique du hissage du drapeau national, la presse satirique ne suit aucun chronotope et le lecteur se retrouve le plus souvent devant une parcellisation iconographique arbitraire. Autre exemple, *L'Assiette au Beurre* publia un numéro entier consacré à *L'Argent* (11 janvier 1902), puis il fut suivi d'un sur *Les tueurs de routes* (18 janvier 1902), après, ce fut le monde militaire *Fixe!* (23 janvier 1902), puis des *Sportsmen* (30 janvier 1902). On pourrait ainsi dérouler toute la décennie d'existence du journal que l'on ne pourrait identifier une quelconque logique thématique. Or, les journaux satiriques utilisent le fragment à tous les niveaux.

L'esthétique fragmentaire ne se situe pas uniquement du point de vue thématique, mais tout autant dans le domaine formel. Vignette, pleine page, demi-page, bandeau, images solitaires ou en série, chaque titre multiplie les présentations hétérogènes, contrairement à la presse illustrée qui maintient une relative stabilité formelle. Si les mises en pages sont plus ou moins flottantes, du moins à partir de la troisième génération, c'est également d'un point de vue stylistique que l'esthétique du fragment se révèle au sein de la presse satirique. Les deux dernières générations exemplifient à l'excès l'esthétique fragmentaire, car, avec l'augmentation d'images tirées, les éditeurs multiplient les collaborateurs ; on dénombre plus d'une centaine d'artistes pour *Le Rire* ou *L'Assiette au Beurre*. C'est également visible lors des générations précédentes, certes à une échelle moins importante, mais *Le Charivari* ne peut se résumer à Cham et Daumier, malgré leurs importances respectives.

Les sujets travaillés et les styles employés fragmentent l'appréhension de la presse satirique illustrée. Il y a en effet une forme de précarité, commandée, entre autres, par l'administration (censure), le marché, les aléas managériaux ou encore les nouveautés

---

9. *Le Comte de Monte-Cristo* paraît du 28 août 1844 au 15 janvier 1846 ; *Le Mystère de chambre Jaune* publiée, pour la première parution, dans le supplément littéraire de *L'Illustration* du 7 septembre au 30 novembre 1907.

10. Roland BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1995, p. 89 : « parce que l'incohérence est préférable à l'ordre qui le déforme ».

créatives. *Le Charivari* peut ainsi basculer dans l'humour à partir de 1835, tandis que *Le Monde parisien* peut se politiser fortement à partir des années 1880. Le fragment commande également une forme d'autonomie entre les images. Barthes assimile le fragment au plaisir des débuts : « autant de fragments, autant de débuts, autant de plaisirs »<sup>11</sup>. Or, on retrouve une appréciation et un sentiment similaire. Chaque nouveau numéro procure l'inattendu et l'imprévisible de la première phrase. Les titres peuvent ainsi faire preuve d'un racisme haineux et cruel envers des colonisés, puis faire preuve de tendresse et de bonté à l'égard des populations conquises. Par exemple, dans *Le Rire*, Benjamin Rabier transpose l'iconographie mondaine en Afrique Noire ; tandis qu'un crocodile le dévore, un Noir lance à son ami : « - Dis à ma femme qu'elle ne m'attende pas pour dîner ! »<sup>12</sup>. L'habit bourgeois (costume, chapeau haut de forme), les cigares et les cannes à marcher inscrivent les deux figures dans l'iconographie mondaine que la légende confirme au passage. Sur la page suivante, dans la rubrique *Échos du Rire*, Henri Somm reprend le tirailleur subsaharien et lui donne une allure ridicule (hypertrophie des têtes, lèvres surdimensionnées, yeux ronds) tandis que les déformations langagières parachèvent une représentation humiliante<sup>13</sup>. Chaque vignette reste indépendante et développe un récit autonome qui n'est pas la partie pour un tout, mais un fragment isolé.



FIGURE 10.2.1 – Benjamin Rabier, « Précaution », *Le Rire*, 25 juin 1898 : « - Dis à ma femme qu'elle ne m'attende pas pour dîner ! ».



FIGURE 10.2.2 – Henri Somm, « Échos du Rire - Un Brave », *Le Rire*, 25 juin 1898 : « Elle. - Vilain soldat ! Lui. - Vilain soldat... moi pas vilain soldat, moi qu'a eu fièvre jaune, mademoiselle ».

11. *Ibid.*, p. 89-90 : « Aimant à trouver, à écrire des *débuts*, il tend à multiplier ce plaisir : voilà pourquoi il écrit des fragments »

12. Benjamin Rabier, « Précaution », *Le Rire*, 25 juin 1898.

13. Henri Somm, « Échos du Rire - Un Brave », *Le Rire*, 25 juin 1898 : « Elle. - Vilain soldat ! Lui. - Vilain soldat... moi pas vilain soldat, moi qu'a eu fièvre jaune, mademoiselle ».



Les images fragmentaires sont permutables, supprimables ou encore inversables. Il n'y a jamais de fin aux fragments, car ils sont tous détachés les uns des autres et peuvent se répéter et s'articuler presque indéfiniment. *La Caricature* et le journal antidreyfusard *Psst...!* exhibent a contrario la caractéristique fragmentaire de la presse satirique. En effet, les deux journaux s'identifient et se confondent progressivement à leurs cibles respectives ; Louis-Philippe pour *La Caricature* et Dreyfus pour le *Psst...!*. Donc, l'iconographie fragmentaire cède face à des préoccupations personnelles politiques qui systématisent les attaques contre les ennemis désignés. Mais, dès lors que les événements extérieurs mettent fin aux inquiétudes ; lois de septembre 1835 pour *La Caricature* et le procès de Rennes pour *Psst...!*<sup>14</sup> ; *La Caricature* et le *Psst...!* se retrouvent *de facto* invalider, car leurs intérêts s'estompent automatiquement pour le public qui a identifié leurs problématiques respectives. Philipon, d'une part, Forain et Caran d'Ache, d'autre part, mettent un terme à leurs aventures éditoriales respectives. Avec la planche « C'était vraiment la peine de nous faire tuer », *La Caricature* met même en scène sa propre mort<sup>15</sup>. Les deux journaux ont pour particularité d'avoir ordonnancé le fragment à des fins politiques, basculant de fait dans un registre qui n'est plus tout à fait celui de la presse satirique – peut-être celui de la presse de propagande ? Hormis quelques journaux, la presse satirique pratique le fragment à tous les niveaux, à tous les registres et à une haute densité.

Au niveau de la réception, le fragment se donne comme plein et entier. On n'insistera jamais assez là-dessus, mais les périodiques satiriques illustrés commentent rarement leurs productions imagées ; tout au plus, ils se bornent à réagir à l'actualité que l'image met en scène. Or, cette situation montre en creux que le fragment visuel se suffit à lui-même, car il se donne à voir de manière immédiate et immanente. Il n'a même pas besoin de durée – de toute façon, la mise en pages l'interdit. Le fragment apparaît comme explicite ; ce qui ne veut pas dire qu'il n'existe pas des sens cachés ou implicites, mais, simplement, que le lecteur apprécie directement et individuellement les fragments. Prenons par exemple une planche du *Grelot*, « Au Maroc... et ailleurs ». La première page représente le débarquement symbolique de la France (Marianne) et de l'Allemagne (Guillaume II) au Maroc. À travers la légende, un Marocain répond à l'arrivée des nations : « Mais, refoutez donc le camp chez vous et tout ira bien !!! »<sup>16</sup> [Fig : 10.2.3]. On le voit, tout est donné. Les stéréotypes, qu'au passage le fragment vivifie, permettent de situer rapidement les personnages impliqués tandis que la composition et la physiognomonie des personnages orientent le regard du lecteur ; enfin la légende parachève la charge. Tous les éléments sont donc là, de manière agressive. L'image n'a ni besoin de développer par la suite les circonstances ni même les motivations. Le contexte peut certes aider, mais le lecteur peut tout aussi bien tirer un bénéfice de la charge, sans savoir les tenants et les aboutissants de la conquête du

---

14. En juin 1899, la première condamnation de Dreyfus est cassée par la Cour de cassation qui renvoya l'affaire devant le Conseil de guerre de Rennes. Le procès de Rennes condamna de nouveau Dreyfus pour trahison avec circonstances atténuantes. Malgré un verdict ambigu, les périodiques nationalistes et antisémites, à l'instar du *Psst...!*, se satisfirent de la décision et délaissèrent par la suite de l'Affaire.

15. Honoré Daumier, « C'était vraiment la peine de nous faire tuer », *La Caricature*, 27 août 1835.

16. Émile Gravelle, « Au Maroc... et ailleurs », *Le Grelot*, 10 septembre 1905.

Maroc. Ce procédé est impensable dans *L'Illustration*, ou dans tout autre journal illustré d'actualité généraliste, qui repose sur un récit, le construit et le développe, afin de constituer une mémoire cohérente et homogène qui peut-être activée selon le développement de telle ou telle information.



FIGURE 10.2.3 – Émile Gravelle, « Au Maroc... et ailleurs », *Le Grelot*, 10 septembre 1905 : « Mais, refoutez donc le camp chez vous et tout ira bien!!! ».

Pour terminer avec le fragment, nous voudrions ouvrir une parenthèse. Plusieurs auteurs voient dans le fragment un moyen pour aller au-delà de la perception. Barthes fait du fragment un appareil destructif de la durée narrative<sup>17</sup> ; avec son *Essai sur l'exotisme*, Victor Segalen précise : « Elle enseigne un monde discontinu. Elle enseigne une structure infiniment granuleuse, et nie l'application rigoureuse de la continuité mathématique à la réalité »<sup>18</sup> ; encore, Greimas constate que : « La seule façon d'aborder, à l'heure actuelle, le problème de la signification consiste à affirmer l'existence de discontinuités, sur le plan de la perception [...] »<sup>19</sup>. Pour ces auteurs, la discontinuité apparaît alors comme un moyen de refuser l'illusion d'un monde continu et ordonné. Or, la caricature et la satire cherchent à montrer la réalité des choses, derrière l'apparat et l'apparence du discours et des représentations. On peut se demander, si, finalement, le fragment n'apparaît pas comme le seul chemin possible pour la presse satirique.

17. Roland BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 131 : « J'imagine une critique antistructurale ; elle ne rechercherait pas l'ordre, mais le désordre de l'œuvre ».

18. Victor SEGALEN, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, Saint-Clément, Fata morgana, 1994, p. 68.

19. Algirdas GREIMAS, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1986, p. 18.

## 10.3 L'incongruité

La théorie de l'incongruité rencontre un formidable écho dans les études sur le rire dans les arts visuels et de manière globale dans les mécanismes et la compréhension du comique dans les sciences humaines<sup>20</sup>. L'incongruité est également un élément distinctif de la presse satirique illustrée. Ici, il ne s'agit pas d'analyser les effets de l'incongruité parmi les titres satiriques, mais d'observer les mécanismes redondants et perpétuels sur lesquels reposent les images. Or, on constate la prééminence de l'incongruité. Que ce soit un anthropophage à un diner mondain, un homme politique occidental pénétrant pudiquement dans un harem, un perceuteur travaillant dans un monde sauvage ou encore les incongruités physiques et langagières, la presse satirique ne cesse d'opposer les règles et les attentes. Schopenhauer définit : « Le rire n'est jamais autre chose que le manque de convenance – soudainement constaté – entre un concept et les objets réels qu'il a suggérés, de quelque façon que ce soit ; et le rire consiste précisément dans l'expression de ce contraste »<sup>21</sup>. On peut tout à fait changer le « rire » par « incongruité » que le raisonnement garderait sa valeur au sein de la presse satirique. Quels sont justement les marqueurs de l'incongruité ? Précisons que notre question n'est pas de savoir si l'incongruité fait rire ou si la résolution de l'incongruité débouche sur le rire, mais bien de repérer l'installation et la continuité de compositions visuelles incongrues. Parmi les titres, nous avons repéré trois mécanismes : l'incongruité visuelle, iconotextuelle et contextuelle.

Le portrait-charge exemplifie l'incongruité visuelle, car il repose entièrement sur des signes visuels. Par exemple, Louis-Philippe en Poire et le général Albert d'Amade en boucher sont des portraits-charges qui déforment ostensiblement leurs « victimes » à partir d'éléments contradictoires, du moins incompatibles. Toutefois, il n'y a pas besoin d'aller à de telles déformations, un élément absurde, même minime, amène une incongruité qui autorise le basculement de l'entendement. En 1883, *Le Don Quichotte* publie le portrait-charge « Le Marquis de Tseng »<sup>22</sup> [Fig : 10.3.1]. Hormis une tête légèrement hypertrophiée, le portrait en pied se présente comme descriptif ; les ongles et la queue de cheval sont des éléments stéréotypiques des représentations asiatiques. Le titre de la planche et la dénomination du personnage ne donnent aucune indication incongrue. Mais, formant un soldat avec un casque à pointe, l'ombre au sol présente une incongruité satirique visuelle germanophile. Ainsi, le portrait-charge enclenche un effet émotif à partir de l'incongruité, car la description de Gilbert-Martin contredit une représentation naturaliste ; nous entendons ici naturaliste dans le genre de la presse satirique.

---

20. Henri BERGSON, « Chapitre I : Du comique en général » in *Le rire : Essai sur la signification du comique*, Paris, Alcan, 1924, pp. 9-33 ; CHARLES BAUDELAIRE, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », in *Curiosités esthétiques*, Paris, Garnier, 1986, pp. 241-263. La question de l'incongruité fut portée à nous par la professeure Annie GÉRIN et son séminaire *Le rire comme mode rhétorique dans les arts visuels*, donné à l'UQAM, au cours de l'automne 2011.

21. Arthur SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1966, p. 93.

22. Charles Gilbert-Martin, « Le Marquis de Tseng », *Le Don Quichotte*, 2 novembre 1883.



FIGURE 10.3.1 – Charles Gilbert-Martin, « Le Marquis de Tseng », *Le Don Quichotte*, 2 novembre 1883.

Contrairement à l'incongruité visuelle, les incongruités iconotextuelles fonctionnent à partir des inscriptions, des dialogues, des pseudo-philactères ou encore des légendes<sup>23</sup>. Il s'agit d'opposer de manière conflictuelle et incongrue l'image et le texte. On retrouve ce procédé particulièrement chez Édouard de Beaumont, Cham, Bertall, Henriot ou encore Vernier. Mais les artistes du XXe siècle utilisent aussi le procédé. Par exemple, le numéro de juin 1964 de l'*Hara-Kiri* [Fig : 10.3.2] retrace rétrospectivement la journée du 18 juin 1940. Sur une double page, la salle de rédaction mélange différentes photographies afin démythifier l'appel à la résistance de de Gaulle. Sur l'une des vignettes photographiques, un petit enfant noir mange goulument une glace – on le voit aucune incongruité visuelle. Mais le journal prend soin d'insérer une bulle : « le 18 juin 40, nos ancêt'es les gaulois y zont p'is la dé'quillée pa'nos ancêt'es les Allemands »<sup>24</sup>. Pris indépendamment, le texte et l'image ne produisent aucun effet incongru, mais, associés ensemble, ils lancent l'incongruité iconotextuelle qui s'appuie, ici, sur la mission civilisatrice française.

23. Suzy LÉVY, « Les mots dans la caricature » in *Communication et langages*, n° 102, 4ème trimestre 1994, pp. 59-67.

24. Anonyme, « De Gaulle ? Connais pas », *Hara-Kiri*, juin 1964.



FIGURE 10.3.2 – Anonyme, « De Gaulle? Connais pas », *Hara-Kiri*, juin 1964 : « le 18 juin 40, nos ancêt'es les gaulois y zont p'is la dé'quillée pa'nos ancêt'es les Allemands ».

D'un point de vue quantitatif, l'incongruité iconotextuelle reste la technique dominante dans la presse satirique. Cet état répond sans doute à une logique pragmatique. En effet, on peut prendre n'importe quelle image – même celles non satiriques –, et les éditeurs ont seulement à imposer un texte, avec peu de talent. On le sait Daumier n'apposait aucune légende sur ses planches et une équipe se chargeait ultérieurement de trouver la formule juste<sup>25</sup>. Le cas de Daumier n'est pas unique, car les éditeurs ne rechignent également pas à recycler des images anciennement parues que de nouvelles légendes satiriques réactualisent. L'incongruité iconotextuelle n'est pas plus efficace, mais elle offre une marge de travail élargie.

Le troisième procédé repose sur une incongruité contextuelle ou sous-textuelle. Lors de la guerre d'Indochine, puis celle de l'Algérie, *Le Canard enchaîné* publie fréquemment les affiches d'enrôlement pour l'armée et la marine<sup>26</sup> [Fig : 10.3.3]. Les fac-similés ne subissent ni détournement visuel ni incongruité textuelle; on pourrait les découper et les publier sur un support vierge que le lecteur retrouverait toujours une affiche pour l'enrôlement. Cependant, dans le contexte satirique et pacifique du *Canard enchaîné*, les images se révèlent largement incongrues. Pourquoi publier une image qui va à l'encontre de l'idéologie et de la production du journal? Or, l'incongruité réside dans le contexte satirique du journal. Le lecteur, par habitude, a identifié *Le Canard* comme pacifique et hostile à la guerre, donc le revirement idéologique ne peut s'expliquer que par une attitude satirique qui repose sur la contradiction entre la ligne éditoriale et l'image traitée. De même, les nombreuses publicités (vraies ou fausses) de l'*Hara-Kiri* travaillent principalement l'incongruité contextuelle. Par exemple, en mars 1977, en fin du numéro, le lecteur découvre

25. Valérie SUEUR-HERMEL, « La lettre ou l'élaboration de la légende », in *Daumier : l'écriture du lithographe* [exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, site Richelieu, galerie Mazarine, 4 mars-8 juin 2008], Paris, Bibliothèque nationale de France, 2008, pp. 161-168.

26. Anonyme [affiche], Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 30 décembre 1953 : « - Tu es un homme va en Indochine défendre la liberté ». La légende précise l'origine : « Photo prise dans la salle de la mairie d'Aulnat, près de Clermont-Ferrand, par M. Levasseur ».

la publicité pour une calculatrice qui donne pour seule réponse la date de la bataille de Marignan<sup>27</sup> [Fig : 10.3.4]. Si on peut rester dubitatif sur l'usage, à l'ère du consumérisme et du gadget, il n'y a rien d'incongru. De plus, l'agencement, la composition et le langage superlatif, qui renvoient aux caractéristiques du discours publicitaire, n'exposent ni contradiction ni illogisme. Mais, à partir du contexte « bête et méchant » de l'*Hara-Kiri*, le lecteur rend incongru l'objet. Le procédé rencontre un large écho au XXe siècle, cette situation s'explique vraisemblablement par l'expérimentation de nouvelles formules incongrues par les caricaturistes et les éditeurs afin de relancer le genre.



FIGURE 10.3.3 – Anonyme [affiche, « Photo prise dans la salle de la mairie d'Aulnat, près de Clermont-Ferrand, par M. Levasseur »], Sans titre, *Le Canard enchaîné*, 30 décembre 1953 : « - Tu es un homme va en Indochine défendre la liberté ».

Les procédés ne sont pas étanches. Ils peuvent se mélanger et, selon son capital culturel satirique, le lecteur active l'un ou l'autre procédé. Quoi qu'il en soit, l'incongruité régit l'ensemble de la presse satirique, contrairement aux autres genres qui rejettent l'incongruité, afin d'éviter les malentendus, les quiproquos ou les interprétations divergentes. L'incongruité n'est pas un phénomène inconscient. Au contraire, il est parfaitement conscient et les éditeurs n'hésitent pas à se retrancher derrière l'incongruité pour justifier telle ou telle image, lors des procès, à l'exemple d'un Philippon.

27. Anonyme, « Jamais collé! », *Hara-Kiri*, mars 1977 : « Effleurez les touches M, A, R, I, G, N, A, N de votre Aide-mémoire de Poche et aussitôt apparaît la date de la célèbre bataille. Innombrables sont les occasions où vous avez à donner cette date. À chaque fois, votre Aide-mémoire de Poche vous "souffle" la réponse exacte ».



FIGURE 10.3.4 – Anonyme, « Jamais collé! », *Hara-Kiri*, mars 1977 : « Effleurez les touches M, A, R, I, G, N, A, N de votre Aide-mémoire de Poche et aussitôt apparaît la date de la célèbre bataille. Innombrables sont les occasions où vous avez à donner cette date. À chaque fois, votre Aide-mémoire de Poche vous "souffle" la réponse exacte ».

## 10.4 Transgression et mauvaise foi

L'aliénation et l'incongruité, motivées par le fragment, donnent une liberté aux journaux satiriques qui alimente une esthétique transgressive. De *La Silhouette* à l'*Hara-Kiri*, les images présentent les fausses notes, les petits couacs et les failles humaines ; même la presse mondaine, en s'intéressant aux ragots et aux infidélités, représente ce que les convenances imposent de dissimuler. On pourrait même aller plus loin, la représentation de la violence létale et de l'anthropophagie renvoient aux interdits fondamentaux de Freud. Dans *L'avenir d'une illusion*<sup>28</sup>, Freud énonce trois interdits universels dans la société des hommes, ajoutés aux règles temporelles, qui sont le meurtre, le cannibalisme et l'inceste. Au sein de l'iconographie coloniale, nous avons vu que la presse satirique affectionne particulièrement les deux premiers interdits. On fait habituellement deux lectures de la transgression. La première, la représentation de l'interdit prendrait une valeur régulatrice, car, en expurgant le corps social de ces pulsions, elle maintiendrait la cohésion sociale et symboliserait ainsi le triomphe de la culture et des valeurs d'une société donnée. La seconde, la représentation de l'interdit marquerait un espace de liberté réel et contestataire à l'ordre (moral, politique, social). À l'égard de la presse satirique, on arrive à une question concernant la fonction de la représentation de la transgression : régulatrice ou libertaire ?

Comme nous l'avons montré, la presse satirique est régie par les lois de la fiction. Donc, le destinataire accepte consciemment de suspendre la réalité et l'ordre du monde au moment où il ouvre les pages de tel ou tel titre satirique. L'aliénation amplifie en quelque sorte la fiction, car, en creux, elle demande au lecteur, non plus seulement de suspendre le réel, mais de « sortir » de la réalité. Puis, l'incongruité structurelle, qui traverse l'ensemble du genre, impose une souplesse d'esprit qui autorise et impose toutes les excentricités ;

28. Sigmund FREUD, *L'avenir d'une illusion*, Paris, Hatier, 2012.

il n'y a rien de surprenant à observer des cannibales à l'Assemblée nationale ou représenter le Maghreb parsemé de harems et de fanatiques musulmans rebelles, car, de toute façon, la fiction et l'incongruité permettent toutes les possibilités et les vraisemblances. Pour que les images fonctionnent, c'est-à-dire que nous ressentons des émotions, nous adhérons aux règles qui sont explicitement affichées, stabilisées et réaffirmées. Ainsi une simple ligne droite peut tout aussi bien représenter le Sahara, l'Afrique ou l'Océanie, sans que le lecteur soucieux des canons esthétiques et géographiques ne remette en cause la représentation et le sens. Acheter de la presse satirique, c'est attendre une représentation aliénée et incongrue du monde qui repose donc constamment sur la transgression de normes établies (esthétiques, géographiques, morales, politiques, sociales). Déterminer la valeur conservatrice ou libertaire n'a pas véritablement de sens, car la presse satirique repose sur l'exaltation de la transgression – c'est peut-être même le seul plaisir de la presse satirique. Les images fragmentaires, donc sans fin, ne cherchent pas à retranscrire le monde, ni même à le remplacer, mais à représenter indéfiniment des transgressions sur des thèmes et des espaces divers. Il n'y a aucune ambiguïté ni aucun faux-semblant concernant la transgression, car le pacte de lecture repose sur une acceptation pleine et entière des règles.

La mécanique de la presse satirique réside donc dans la présentation des interdits d'une société, du moins, ce qu'elle n'accepte pas et ne souhaite pas voir dans un temps donné. Les images ne versent ni dans l'information, car elle apparaît tellement superficielle que la sauvagerie qui caractérise l'Afrique se transpose également au Maghreb, à l'Asie du Sud-Est et à l'Océanie ; ni dans la pédagogie du seul fait que sans une maîtrise préalable de l'actualité, au sens large, les planches restent, certes accessibles, mais incomplètes. Alors qu'on assiste tout au long du XIXe siècle à la diffusion des « connaissances utiles »<sup>29</sup>, la presse satirique apparaît comme totalement gratuite. Insultes nominatives, mises en scène ridiculisantes, charges sévères ou rire léger et grivois, les convenances et les tabous ne limitent guère les caricaturistes dans la construction d'une iconographie de la transgression ; la censure apparaît tout au plus comme un contre-temps que les artistes assimilent pour mieux la détourner. Il y a donc là une situation ambivalente entre le plaisir pur de la transgression et l'émergence puis la stabilisation de la société de l'ordre moral – puisque les procès intentés montrent explicitement que la presse satirique est perçue comme une menace à l'équilibre politique et social ; pour le XXe siècle, la Commission moralise les contenus. Cependant, les procès n'enrayent guère le développement de la presse satirique d'une part et d'autre part, ils s'amenuisent au fil du temps, malgré la violence graphique des périodiques. Par exemple, *L'Assiette au Beurre* ne fut jamais inculpé<sup>30</sup>. Or, cette ambiguïté entre la transgression et l'acceptation de celle-ci par la société s'explique par les caractéristiques distinctives du genre qui répriment la force transgressive des titres sa-

29. Émile de Girardin (1802-1881) lance en 1831 *Le Journal des connaissances utiles*. Le premier numéro est tiré à 130 000 exemplaires. L'entreprise échoue, mais elle pose le prototype du *Magasin pittoresque* d'Édouard Charton.

30. Toutefois, *L'Assiette au Beurre* subit d'autres formes de condamnations, comme la saisie unilatérale. Mais, cette forme de censure (ou pression politique) s'exerce de manière insidieuse et cachée.



tiriques. La fiction et l'esthétique aliénante éloignent et coupent le lecteur du monde réel ; qui pourrait croire à la transformation d'un homme en Poire ? Le fragment isole et minimise la portée du discours, car, si le fragment permet tous les renversements, il déstabilise sans cesse le lecteur face à l'illusion d'un monde continu et cohérent. Le manichéisme, l'incohérence, l'inconstance, l'absence de finalité ou encore l'incongruité perpétuelle de la presse satirique portent indéniablement des charges transgressives, mais elles se jouent avec « les lois du genre », pour paraphraser la législation française concernant le droit à la satire<sup>31</sup>.

Les thèmes abordés et les formes utilisées dans la presse satirique illustrée travaillent systématiquement la transgression et l'interdit : le meurtre, l'anthropophagie, la violence, la sauvagerie, la bêtise humaine, les relations sexuelles explicites (le plus souvent extra-conjugales), l'intime. On le voit, dans la hiérarchie des valeurs établies de la société française (on devrait dire occidentale), la presse satirique joue contre sa propre culture. De même, loin de la tradition mimétique, certains styles graphiques se développent à distance des canons académiques. Alors, quelles attitudes se nouent entre les émetteurs et les destinataires, à propos de la transgression ? Comment accorder du crédit à des images transgressives qui rejettent toutes hiérarchies de valeurs et toutes normes sociales ? Nous soumettons l'hypothèse que seule la mauvaise foi – autant chez les émetteurs que chez les destinataires – articule la fiction, l'aliénation, l'incongruité et la transgression.

« M. Schwarz n'en figurait pas moins un robuste bourgeois attaché à l'ordre garant du Capital. Seulement le mauvais esprit se vendait bien à l'époque est le tirage c'est le tirage... »<sup>32</sup>. Le mauvais esprit qui agite *L'Assiette* au *Beurre* n'est somme toute pas différent de *La Caricature*, du *Panache*, ou de *Hara-Kiri*. La formule « mauvais esprit » n'est même pas fortuite, car on la rencontre régulièrement au XIXe siècle et encore aujourd'hui ; lors du licenciement de Siné de *Charlie Hebdo*<sup>33</sup>, Luc le Vaillant publie une tribune : « Pour que survive le mauvais esprit »<sup>34</sup>. Toutefois, la formule garde une connotation négative et nous lui substituons « mauvaise foi », que nous empruntons directement à Matthieu Letourneux<sup>35</sup>.

À la différence du mauvais esprit, qui demeure restreint à des tournures malveillantes

---

31. *Légifrance*, Article L211-3 : « Lorsque l'oeuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire : La parodie, le pastiche et la caricature, compte tenu des lois du genre ».

32. André SALMON, *Souvenirs sans fin*, Paris, Gallimard, 1959, t. 1, p. 319.

33. Le 2 juillet 2008, Siné signe une chronique dans *Charlie-Hebdo* : « Jean Sarkozy, digne fils de son paternel et déjà conseiller général de l'UMP, est sorti presque sous les applaudissements de son procès en correctionnelle pour délit de fuite en scooter. Le Parquet a même demandé sa relaxe ! Il faut dire que le plaignant est arabe ! Ce n'est pas tout : il vient de déclarer vouloir se convertir au judaïsme avant d'épouser sa fiancée, juive, et héritière des fondateurs de Darty. Il fera du chemin dans la vie, ce petit ! ». Le 15 juillet 2008, Philippe Val, directeur de *Charlie-Hebdo*, licencie Siné, sur fond d'antisémitisme et de querelles intestines. Après plusieurs procès, mêlant licenciement abusif et incitation à la haine raciale, *Charlie-Hebdo* est finalement condamné pour licenciement abusif tandis que, concernant Siné, les charges antisémites sont déboutées.

34. Luc le VAILLANT, « Pour que survive le mauvais esprit », *Libération*, 29 juillet 2008.

35. Matthieu LETOURNEUX, « "La mauvaise foi" du roman d'aventures » in *Le roman d'aventures : 1870-1930*, op. cit., pp. 349-406. « La mauvaise foi » est également évoquée dans de nombreuses études sur la presse satirique, la satire ou la caricature, sans toutefois que le concept suscite de plus amples interrogations.

ou scabreuses, la mauvaise foi englobe la totalité de la production des illustrés. Jean Paul Sartre définit le processus : « Certes, pour celui qui pratique la mauvaise foi, il s'agit bien de masquer une vérité déplaisante ou de présenter comme une vérité une erreur plaisante [...] seulement, ce qui change tout, c'est que dans la mauvaise foi, c'est à soi-même que je masque la vérité. Ainsi, la dualité du trompeur et du trompé n'existe pas ici [...] »<sup>36</sup>. Il ne s'agit pas ici de poser l'efficacité ; que nous aborderons dans le chapitre suivant ; mais de rappeler là l'une des règles fondamentales de la presse satirique.

Reprenons l'affirmation qui définit la presse satirique comme un espace contestataire et libertaire. Au sein du *Panache*, tout au long de la production de l'illustré, on retrouve des planches qui portent fermement les idées royalistes, avec l'idée de renouveau et du retour. Cependant, quantitativement, les images strictement royalistes pèsent peu à l'égard de la production anti-républicaine. Le lecteur distrait pourrait tout à fait passer à côté des signes royalistes, mais aucunement des charges contre la IIIe République. Image après image, page après page, semaine après semaine, *Le Panache* ne cesse pas d'attaquer la IIIe République ; *Le Petit panache* prolonge la haine. Le déchainement d'insultes vise à nous faire ressentir la cruauté, l'inintelligence et la corruption des républicains, mais il y a également une forme de fascination, non pour Marianne ou la République, mais bien pour la transgression – pour le dire autrement, l'insulte et la défiguration visuelle fascinent davantage la salle de rédaction que des arguments prosélytes. Les compositions graphiques mettent toujours le lecteur en position de témoin ; il ne peut avoir aucune identification avec les personnages caricaturés, car la plupart sont des êtres lamentables, repoussants ou simplement médiocres ; mais, ce faisant, il y a une forme de contemplation participative grâce au regard<sup>37</sup>. Certes, nous ne nions pas que certaines planches portent la foi royaliste, de même l'illustré est socialement réglé et perçu par les lecteurs comme royaliste et ce fait impose donc un filtre royaliste, mais, à étudier l'imagerie satirique, c'est davantage l'hostilité à la IIIe République qui domine. Or, la mauvaise foi réside derrière la justification prosélytique royaliste qui autorise alors les transgressions sociales et politiques. On pourrait objecter que l'insulte faite aux républicains sert la cause royaliste, mais certaines planches évacuent totalement les signes royalistes. Surtout, on devrait trouver un équilibre plus équivoque entre la dénonciation de la République et le projet royaliste. La remarque est valable également pour *La Caricature* de Philippon où les attaques contre Louis-Philippe sont bien plus importantes que l'imagerie républicaine.

Encore, de manière générale, la presse satirique dénonce la violence (militaire, politique, sociale, etc). Parallèlement, aucune autre source visuelle n'accorde autant d'espace à la représentation de la violence – même pour la condamner. Pareillement, la représentation des infidélités conjugales est bien souvent perçue comme une caricature ou une satire des mœurs bourgeoises. Pourtant, comme la violence, il y a une forme de complaisance dans

36. Jean-Paul SARTRE, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, p. 83.

37. Jean STAROBINSKI, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961. Dans *L'Œil vivant* et dans ses recherches, Starobinski a démontré à plusieurs reprises que le regard est déjà une forme de fascination qui débouche bien souvent sur le désir de possession.

la représentation des interdits. Tout en étant la cible des périodiques, les transgressions s'affichent, au fil des répétitions et des variantes, comme l'objectif principal. Le lecteur accepte la fiction, l'aliénation et l'incongruité, qui autorisent (obligent) alors toutes les transgressions possibles et inimaginables. Comme nous l'avons précisé, la presse satirique ne cherche pas à remplacer le monde – ni même à le corriger, car tout y est fragmentaire et discontinu –, cependant elle offre et constitue un espace propice à l'interdit de par ses mécanismes et sa pragmatique. La représentation de l'anthropophagie est acceptable dans une perspective satirique – du moins, je tire un tribut émotif –, car elle offre justement un espace de possibilités transgressives. Sous couvert de dénoncer ou d'amuser, les périodiques peuvent s'aventurer dans toutes les directions et la mauvaise foi apparaît comme le socle des représentations.

La mauvaise foi permet aux émetteurs et aux destinataires de jouer avec le monde et de contrevenir les normes. Elle est nécessaire pour enfreindre les limites, car tout en outrepassant, elle annihile la portée transgressive. Par exemple, sous la III<sup>e</sup> République, *L'Illustration* soutient l'effort des guerres coloniales. On ne saurait juger l'adhésion et la foi dans l'entreprise coloniale, mais l'illustré représente à maintes reprises la gloire des expéditions militaires. Toutefois, *L'Illustration* a également dénoncé les violences coloniales et remis en cause l'intérêt de la colonisation<sup>38</sup> [Fig : 10.4.1]. Or, un article, qui présente les horreurs commises par des militaires nationaux, remonte jusqu'à l'administration des colonies qui répond directement à *L'Illustration*. En première page, le directeur réplique sèchement :

L'administration des colonies s'est émue des faits signalés par notre dernier numéro. Elle a cherché non à les nier, ce qui n'était pas possible, mais à en atténuer la portée, par la note officielle dont voici le texte. [...]. Encore une fois, nous n'accusons personne : nous nous sommes émus des cruautés qui nous affligent comme Français et comme patriotes. S'il y a des responsabilités à mettre à jour, c'est l'affaire du gouvernement, et non la nôtre. Mon rôle se borne à établir l'exactitude de nos renseignements. Veuillez agréer, etc. Le directeur de *L'Illustration*, Lucien Marc.<sup>39</sup>

Parallèlement, la production satirique d'Henriot n'a pas cessé de critiquer les conquêtes

---

38. Anonyme, « L'œuvre de la civilisation en Afrique », *L'Illustration*, 11 avril 1891 : « S'ils sentent, en les voyant, frissonner d'horreur comme nous l'avons fait en lisant le courrier qui nous les apportait, nous leur dirons : de malheureux nègres désarmés ont été massacrés par centaines, des peuplades s'entretuent pour apporter des têtes coupées aux conquérants en gage de soumission, et ces conquérants ce sont des Français ; ces atrocités se commettent au nom de la civilisation. [...]. Notre première gravure représente une des exécutions qui ont suivi la prise de Nioro. [...]. C'est alors qu'on prit le parti de faire un exemple, autant pour terroriser les fuyards d'Ahmadou que pour ôter aux gens des villages autour de Bakel toute envie de leur donner l'hospitalité. [...]. Pourquoi les faits que nous exposons viennent-ils en contradiction avec cette dernière pensée [la mission civilisatrice et le relèvement de la race] ? La guerre explique bien des choses, dira-t-on. Dans l'espèce, nous ne le croyons pas. Nous n'admettons pas qu'elle justifie l'affolement qui va jusqu'à mettre aux mains de non-belligérants des armes pour tuer leurs frères ; nous n'admettons pas qu'elle justifie l'encouragement à l'esclavage, au meurtre et aux pires passions. Devant de pareils faits, le mot civilisation devient la plus sanglante des ironies ».

39. Anonyme, « L'œuvre de la civilisation en Afrique », *L'Illustration*, 18 avril 1891

coloniales<sup>40</sup>. On assiste alors à une situation dichotomique : d'un côté, l'administration coloniale reprit de volée l'article incriminant les autorités alors que l'illustré demeura un soutien dans l'œuvre coloniale ; de l'autre, l'administration ne se plaignit pas des caricatures. Or, c'est bien le double mouvement transgression/mauvaise foi qui permet de comprendre le rejet par l'administration des images satiriques sur l'expansion coloniale. La mauvaise foi indique que les images présentées sont quelque peu mensongères, du moins, les discours tenus ne sont pas entièrement assumés par l'émetteur. Les images satiriques reposent sur la duplicité qui s'oppose à la lucidité du reportage illustré sur les exactions. Pour le massacre, l'illustré lança une investigation et publia des images sur le vif qui stylistiquement se présentent comme descriptives et réalistes. Or, avec des exagérations autant narratives que stylistiques, Henriot et les autres caricaturistes nient le monde et pour charger ils produisent des images feintes qui, pour être acceptées par les lecteurs, reposent sur la mauvaise foi. Comme l'analyse Sartre, il n'y a pas de tromperie, il y a juste des choses que l'on cache. Avec l'expérience, les destinataires ont intégré la mauvaise foi des images satiriques et dès lors la transgression se limite à la consommation.

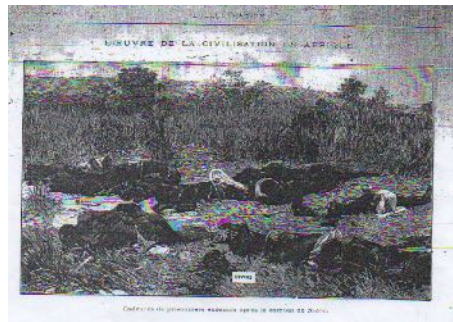


FIGURE 10.4.1 – Anonyme, « L'œuvre de la civilisation en Afrique », *L'Illustration*, 11 avril 1891 : « Cadavres de prisonniers exécutés après le combat de Nioro ».

Le lecteur familier avec les travaux sur la presse satirique s'étonnera sans doute de l'absence du rire sur les caractéristiques de la presse satirique. On pourrait discuter longuement de cette absence, mais l'écartement répond à plusieurs facteurs. D'abord, toutes les images ne cherchent pas forcément à faire rire et formaliser la production de la presse satirique autour du rire aurait un caractère discriminant. Puis, si nous reconnaissons les procédés comiques au sein de la presse satirique ; c'est notamment flagrant avec le dessin d'humour ; il faut également reconnaître que l'humour cache bien souvent d'autres desseins. La presse grivoise et la presse politique satirique utilisent abondamment le rire, mais il s'agit bien souvent de dissimuler un sous-texte sexuel ou idéologique. Quoiqu'il en soit du rire, nous avons présenté les traits distinctifs de la presse satirique illustrée.

40. Henriot, « La semaine comique », *L'Illustration*, 17 février 1894 : « Béhanzin se consolant au Sénégal de ne plus faire de sacrifices humains en regardant ceux que nous continuerons à faire en Afrique ».

À partir de l'évolution historique, des pratiques et des traits distinctifs, nous pouvons à présent réinterroger la production coloniale et proposer une analyse sur l'usage.

## **Chapitre 11**

# **Le pouvoir de la caricature coloniale**

Revenons à présent à notre point de départ. Cette enquête doctorale repose sur deux interrogations majeures : comment la presse satirique illustrée réceptionna, enregistra et considéra l'histoire coloniale française ; puis, quel est le pouvoir de la caricature coloniale. La première partie tenta de recréer l'attention et les regards des titres satiriques aux XIXe et XXe siècles. Dans la seconde partie, nous sommes attachés à reconstituer l'histoire, les mécanismes et les traits distinctifs de la presse satirique, en reléguant l'iconographie coloniale. À présent, il reste à répondre, de manière directe, à la seconde interrogation majeure. Nous allons tenter de démontrer que le pouvoir de la presse satirique, et par extension de la caricature coloniale, est nul. La fabrication et la consommation de la presse satirique reposent sur des attentes, qui, tout en invalidant le prolongement dans le corps social, isolent, construisent et limitent la consommation des images au sein des pratiques du genre.

Avant tout, nous souhaitons préciser notre définition du mot pouvoir. Il ne s'agit pas de démontrer comment les images liées la question coloniale ont fondé un imaginaire colonial coercitif nocif. De même, nous ne cherchons pas de repérer une instance (occulte et invisible) qui, par l'image, instillerait et prolongerait la foi coloniale. Comme le démontre Michel Foucault<sup>1</sup>, le pouvoir ne s'analyse ni à partir du fondement ni à partir du contenu. Il rappelle d'abord que le pouvoir est un ensemble de relations déterminantes entre les individus et les institutions. Pour analyser de manière effective le pouvoir, il s'intéresse aux stratégies et aux tactiques qui permettent au pouvoir de se diffuser et de s'exercer. Donc, lorsque nous employons le terme de « pouvoir », il s'agit de mettre en lumière les relations et les tactiques de consommation que proposent les images.

## 11.1 Corpus fermé

La lecture sérielle, la mise en place de la stéréotypie générique et des pratiques intertextuelles et architextuelles permettent d'homogénéiser le destinataire que le périodique revendique au passage. Le sous-titre du *Panache, revue royaliste illustrée*, indique explicitement la cible. Les sujets et les thèmes du *Charivari* annoncent clairement un lecteur modèle. Le lecteur modèle et le chercheur confirmé détectent et identifient, certes pas au même niveau, les compositions, les styles ou encore les références, et, de fait, ils comprennent autant les effets recherchés que les visées. La presse satirique se présente donc comme une œuvre fermée : c'est-à-dire que tout est mis en œuvre par et pour une cible<sup>2</sup>. Et, comme le rappelle Eco, une cible : « ça coopère très peu : ça attend d'être touché »<sup>3</sup>.

---

1. Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1993 ; Michel FOUCAULT, *Naissance de la biopolitique : cours au Collège de France (1978-1979)*, Paris, Gallimard, 2004.

2. Tzvetan TODOROV, « Typologie du roman policier » in *Poétique de la prose*, Seuil, Points, 1971, p. 10 : « le chef d'œuvre de la littérature de masse est précisément le livre qui s'inscrit le mieux dans son genre ». Dans la culture populaire, Todorov montre les relations d'interdépendances entre l'émetteur et le destinataire, car un auteur est d'abord un lecteur.

3. Umberto ECO, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Librairie générale française, 1985, p. 70.

On pourrait également revenir à la distinction entre les média chauds et froids. Marshall McLuhan différencie les média froids qui requièrent la participation du destinataire et les média chauds qui, au contraire, « laissent peu de blancs à remplir et à compléter »<sup>4</sup>. Fermée ou chaude, la presse satirique ne cherche pas tellement la coopération et l'achèvement ; de toute façon, le fragment déstabilise sans cesse l'appréhension ; mais à stimuler et à susciter des effets intenses et particuliers auprès d'un lecteur modèle (rire, larme, joie, horreur, écoëurement, etc.). Certes, la première génération de la presse satirique demande une coopération, donc qui l'identifie comme un médium froid, car elle affiche une unicité, une « aura artistique » et apparaît avant tout comme une « forme de créations toujours nouvelles ». Mais, le basculement progressif de la presse satirique dans les pratiques de l'édition populaire « réchauffe » la presse satirique. Il y a toujours une coopération, mais elle repose sur les pratiques instituées, l'intertexte et l'architexte. Les blancs à compléter sont des attendus que les destinataires connaissent, du moins pour le lecteur modèle, à l'avance.

Pour continuer avec Eco, l'auteur italien précise cependant « rien n'est plus ouvert qu'un texte fermé. Mais son ouverture est l'effet d'initiative extérieure, une façon d'utiliser le texte et non pas d'être utilisé par lui, en douceur »<sup>5</sup>. La presse satirique étant un corpus texte/image, nous pensons que les thèses d'Umberto Eco peuvent tout aussi bien s'appliquer. La presse satirique est un corpus construit et consommé sous un mode fermé. Les stéréotypes, les images, les thèmes résonnent avec une destination marquée et identifiée qui, au fil des répétitions, se stabilise et se stratifie. Mais, en retour, la presse satirique laisse donc une large place aux interprétations transversales. Les procès intentés, non contre les journaux satiriques mais bien contre telle ou telle image, révèlent les lectures transgressives où une entité morale ou individuelle cesse de jouer – ou il ne tient pas compte des règles – et entre en conflit. Le caractère fermé de la presse satirique provoque en retour de nombreuses lectures transversales qui se transforment en poursuites judiciaires.

Cependant, la structure et les traits distinctifs du genre (aliénation et incongruité) ne justifient pas ces conflits. La législation française résonne explicitement avec notre propos : « Les bénéficiaires des droits ouverts au présent titre ne peuvent interdire : [4°] La parodie, le pastiche et la caricature, compte tenu des lois du genre »<sup>6</sup>. Sans expliquer

4. Marshall MCLUHAN, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, Tours, Mame, 1968, p. 42-43 : « Les média chauds, au contraire, ne laissent que peu de blancs à remplir ou à compléter. Les média chauds, par conséquent, découragent la participation ou l'achèvement alors que les média froids au contraire, les favorisent. [...] L'intensité, ou la haute définition, est génératrice de spécialisation et de fragmentation, dans la vie comme dans le divertissement, ce qui explique pourquoi il faut "oublier", "censurer" et refroidir toutes les expériences intenses avant de pouvoir les "apprendre" ou les assimiler ».

5. Umberto ECO, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, op. cit., p. 71.

6. *Légifrance*, Article L211-3, modifié par la loi n° 2011-1898 du 20 décembre 2011. On retrouve une appréciation différente dans le droit canadien : Loi sur le droit d'auteur (L.R.C. (1985), ch. C-42) : « - (2) Le gouverneur en conseil peut, par règlement : a) prévoir d'autres cas dans lesquels l'alinéa 41.1(1)a) ne s'applique pas, compte tenu des critères suivants : (iii) le fait que l'impossibilité de contourner une telle mesure technique de protection pourrait nuire à toute critique et à tout compte rendu, commentaire, parodie, satire, enseignement, étude ou recherche dont l'œuvre, la prestation ou l'enregistrement



précisément, les « lois du genre », le droit français ne tient pas compte des images de la presse satirique. Précisons notre pensée, pour éviter toute fausse lecture. Nous sommes libres d'interpréter toutes les images, quelles qu'elles soient. Je peux interpréter une caricature turque, chinoise ou japonaise de façon quasiment infinie et nul besoin d'une maîtrise particulière d'une langue ou d'un contexte. Toutefois, l'image détermine sa propre stratégie et sa propre interprétation qui sont limitées. Il ne s'agit pas d'explicitier les relations entre l'émetteur et les destinataires ; de toute façon, en culture de masse, la réception est différentielle ; mais d'interroger le pouvoir de la presse satirique à travers l'usage qu'elle, et elle seule, postule.

L'iconographie satirique politique apparaît comme la plus susceptible des lectures transgressives de la part des autorités. Étant constamment actualisée, elle parasite sans cesse le discours officiel et se trouve ainsi sur une frontière continuellement mouvante. On considère les procès intentés à la presse satirique comme des procès politiques. Pourtant, sans nier le caractère politique, il s'agit avant tout d'appréciation et de susceptibilité individuelle. On remarque que pour les affaires connues du XIXe siècle, les imprimeurs sont sanctionnés au même titre que les gérants. Cette situation montre en creux qu'il s'agit avant même la dimension politique d'une confrontation entre des personnes. Or, l'iconographie satirique coloniale, qui s'identifie le plus souvent au lointain, s'inscrit faiblement dans l'iconographie politique. Dans le corpus analysé, elle reste liée aux seuls moments militaires. Les caricaturistes n'ont jamais véritablement pu concentrer la colonisation dans une personne, un parti et même une entité morale ; du fait même de la longévité et de l'hétérogénéité du phénomène ; et, du même coup, l'illustration satirique coloniale se renferme sur des attendus. Les interprétations transgressives sont rares, au profit de lectures dévalorisantes, humanistes ou encore humoristiques qui restent fondées majoritairement sur la sauvagerie et l'anthropophagie.

À notre connaissance, le procès du général d'Amade (1856-1941), intenté contre Aristide Delannoy, pour une planche parue dans *Les Hommes du jour*<sup>7</sup> [Fig : 11.1.1], est le seul dessin colonial condamné. L'image fait référence au massacre de la *zaouïa* de Si-el-Ourimi, le 15 mars 1908 : « Le carnage d'aujourd'hui dépasse en horreur tout ce qu'on peut imaginer. Quinze cents cadavres, éventrés par les obus, troués par les baïonnettes, gisent sur les décombres fumants des douars de la *zaouïa* de Si-El-Ourimi. Parmi eux se trouvèrent des femmes et des enfants que nos schrapnells n'ont pu distinguer à trois mille mètres »<sup>8</sup>.

---

peut faire l'objet ».

7. Aristide Delannoy, « Général d'Amade », *Les hommes du jour*, n°12, 1908 : « Jusqu'à présent, il a été entendu et placé hors de toute discussion que tous les habitants du Maroc sont des barbares, et que nous, nous sommes des civilisés. C'est pourquoi, dans le désir légitime d'être utiles à ces peuples inférieurs, nous avons jugé à propos de leur apporter les bienfaits de la civilisation à coups de canons et de fusils ». Aristide Delannoy et Flax, pseudonyme de Victor Méric (1848-1920), sont condamnés à un an de prison et 3 000 Francs d'amende.

8. Hubert Jacques, « L'agonie de la révolte - Les Marocains inondés d'obus - Quinze cents cadavres », *Le Matin*, 21 mars 1908. L'auteur justifie le massacre pour des raisons militaires, coloniales et stratégiques : « On serait, malgré tout, tenté de s'apitoyer sur ces morceaux de cadavres, si l'on n'avait pas encore présentes à la mémoire les atrocités commises par les Chaouïa, tant dans Casablanca même les 5 et 6 août, que dans les combats ultérieurs ».

Pourtant, la conquête du Maroc est unanimement dénoncée dans *L'Assiette au Beurre*, dans *Le Panache* ou encore dans *Le Rire*. Pourquoi les autorités ont-elles alors uniquement condamnées le portrait-charge de Delannoy ? L'inculpation puis la condamnation de Delannoy s'expliquent d'une part par le soutien apporté à Jean Jaurès (1859-1914) puis, d'autre part, par l'identification générique de *Les Hommes du jour*. En effet, lors de la conquête du Maroc, Jaurès dénonce régulièrement à la Chambre des députés l'action militaire française. Le discours prononcé à la Chambre le 27 mars 1908 attaque directement d'Amade :

M. Jaurès. — Lorsque j'ai lu, il y a quelques jours, dans le journal *Le Matin* le long télégramme de son correspondant lui racontant qu'un rassemblement de Marocains, qui n'était pas un camp, qui n'était pas une armée, qui était un grand village nomade, un rassemblement d'hommes, d'enfants et de femmes, lorsque j'ai lu dans ce journal que ce rassemblement, qui n'a même pas essayé de se défendre, a été surpris, enveloppé par notre artillerie, foudroyé, et que nul être humain n'a échappé... [...] Donc, lorsque j'ai lu ce récit dont la conclusion était que des non-combattants avaient été massacrés, que 1.500 cadavres jonchaient le sol de la plaine, mon premier mouvement a été le doute. Je me suis dit que la presse cédait volontiers au besoin de publier des nouvelles sensationnelles [...] Eh bien, messieurs, cet autre récit, qu'on peut reconstituer aisément par les traits communs aux récits de tous les journaux, je le dis en toute conscience, il ne m'a pas rassuré, et je crains que la journée du 15 mars n'ait été une journée affligeante pour l'humanité et pour la France. [...].

M. le Président du Conseil [Clemenceau]. — Le général d'Amade a sauvé les femmes et les enfants.

M. Jaurès. — Ce n'est pas moi, je vous l'assure, qui opposerai une incrédulité systématique et coupable aux affirmations généreuses et optimistes qui viendraient démentir des récits mensongers ; mais laissez-moi vous dire que c'est la seule raison, la seule analyse des faits qui doit décider. [...]

M. le Président du Conseil. — Je vous ai dit que vous insultiez le général d'Amade, qui avait sauvé les femmes et les enfants en faisant cesser le feu. A cela vous n'avez pas répondu, et vous ne pouvez pas répondre.

M. Jaurès. — J'ai dit que, ce qu'on m'opposait d'abord, c'est que je ne pouvais pas, que je n'avais pas le droit de parler comme je l'ai fait des soldats de la France.<sup>9</sup>

Le troisième numéro de *Les Hommes du jour* est consacré à Jaurès, avec une notice biographique louangeuse qu'Aristide Delannoy illustre par ailleurs. Lors de la parution du numéro accusant d'Amade, le journal rappelle les positions de Jaurès contre d'Amade et la conquête du Maroc : « Il n'y a que Jaurès pour avoir le toupet d'élever la voix »<sup>10</sup>. Le soutien à Jaurès s'inscrit dans une ligne éditoriale anarchiste et syndicaliste qui identifie la revue, non comme une revue satirique ; le titre n'apparaît pas dans les études consacrées au recensement des feuilles satiriques ; mais bien comme une revue d'extrême-gauche. La feuille illustre glorieusement bon nombre de personnalités anarchistes et syndicalistes, comme Maximilien Luce (1858-1941) ou Sébastien Faure (1858-1942). Le soutien à Jaurès et la ligne d'extrême-gauche différencient donc *Les Hommes du jour* des revues satiriques

9. Jean Jaurès, *Contre la guerre au Maroc*, Paris, Classiques français du socialisme, 1936, pp. 23-28

10. Flax, « Général d'Amade », *Les hommes du jour*, n°12, 1908

malgré la présence des portraits-charges de Delannoy. Or, pour le pouvoir militaire, il s'agit moins de condamner une revue satirique qu'une feuille d'extrême-gauche proche, par les idées, de l'opposant principal à la conquête et à d'Amade. Les règles et l'horizon d'attente de la presse satirique annihilent la portée politique des images, grâce entre autres à la mauvaise foi, mais la ligne politique de *Les Hommes du jour* et les prises de position effacent les caractéristiques du registre satirique et ne protègent pas Delannoy qui devient alors un justiciable.



FIGURE 11.1.1 – Aristide Delannoy, « Général d'Amade », *Les hommes du jour*, n°12, 1908.

## 11.2 L'émotion comme distance au monde

L'unique source pour comprendre le pouvoir de la presse satirique est l'objet tel qu'il est conservé; le courrier des lecteurs serait d'une aide inestimable, mais, en son absence, il faut se résoudre à travailler à partir des structures des journaux et du genre « presse satirique ». Au sein de l'iconographie coloniale, de manière générale, les journaux satiriques oscillent entre scepticisme et hostilité, lorsqu'ils n'ignorent pas le phénomène. Rappelons ici que même *Le Charivari oranais* reproche l'expansion territoriale internationale qui freine la pleine colonisation de l'Algérie. Pourtant, la production coloniale, qui reste majoritairement superficielle d'un point de vue thématique et idéologique, apparaît somme toute comme un catalogue d'émotions qui repose sur le merveilleux qui englobe autant le monstrueux que l'émerveillement. Certes, on pourrait facilement, en citant ici et là des exemples, montrer le racisme, le colonialisme ou, au contraire, l'humanisme, le pacifisme ou encore l'anticolonialisme de telles ou telles planches. Nous ne le nions pas. Au contraire. Toute la première partie consacre justement la pluralité de l'iconographie. Cependant, les

traits distinctifs du genre instaurent une pragmatique des œuvres qui reposent entièrement sur des tensions, et, non pas comme en littérature populaire des dénouements, car les images n'offrent aucune fin, mais des explosions de sentiments. On associe souvent la caricature à une arme : « Je ne suis pas de ceux qui disent qu'un bon dessin vaut un article. La caricature, c'est un fusil à un coup »<sup>11</sup>. La métaphore n'est pas fortuite, car la production de la presse satirique heurte la sensibilité avant la raison et le logos. Elle est un climax perpétuel : harem, meurtre, violences sanguinaires et sanguinolentes, dénonciations des bassesses humaines. Par exemple, le 27 août 1904, le lecteur du *Rire* découvre, en fin de numéro « Le gardien du sérail » [Fig : 11.2.1]. Tenant une tenture, l'eunuque invite le lecteur à découvrir l'intérieur d'un harem, avec un certain voyeurisme. L'image se concentre sur les corps nus et, hormis quelques signes rudimentaires, le cadre spatio-temporel reste indifférent.



FIGURE 11.2.1 – Georges Delaw (1871-1938), « Le gardien du sérail », *Le Rire*, 27 août 1904 : « - Tu es heureux, toi... tu n'as pas d'histoire ».

11. Robert BELLERET, « Cabu, l'enragé volontaire ». *Le Monde*, 16-17 janvier 2005, in Bertrand TILLIER, *À la charge la caricature en France de 1789 à 2000*, *op. cit.*, p. 207. À l'instar de Bertrand Tillier, le champ sémantique « arme » identifie régulièrement la satire : Fabrice ERRE, *L'arme du rire : la presse satirique en France 1789-1848*, *op. cit.* ; Egon Larsen, *Wit as a weapon : the political joke in history*, London, F. Muller, 1980 ; Neil McWilliam (dir.), *Lines of Attack : conflicts in Caricature*, Durham, Duke University Press Books, 2010. De plus, les écrits regorgent de références : dans la préface *Les mœurs et la caricature en France* (p. VII), John Grand-Carteret utilise une anaphore, à partir du mot « Arme » : « Arme de rire, elle soulignera d'une façon piquante le ridicule des modes et des gens ; [...]. Arme de combat, elle dirigera ses traits les plus acérés contre toutes les réactions, contre tous les régimes qui créent une forte minorité de mécontents, contre tous les souverains déchus, contre tous ceux qui lui semblent prendre une trop grande place et qui veulent bien lui laisser la liberté du crayon ; [...]. Arme d'étude, d'observation, elle servira à nous donner sur les époques des notations exactes ».

La presse satirique n'offre ni dénouement ni consolation : la guerre est horrible ; les Indochinois sont des opiomanes ; les femmes indigènes sont avenantes, etc. On pourrait réduire une large partie de la production satirique coloniale à des phrases simples qui véhiculent des pointes informatives et émotives. Par ce procédé élémentaire, la presse satirique cherche vraisemblablement à provoquer des effets pour multiplier les processus de la *catharsis*. On le sait, la catharsis repose sur deux mouvements, une identification à l'égard de tel ou tel objet puis une prise de distance. On fait généralement deux lectures de la *catharsis*. Dans la première perspective, le processus cathartique purifie les pulsions du lecteur à travers le spectaculaire, la violence et la transgression, opérant du même coup la mise à distance des passions du lecteur. Nous ne retenons pas ce chemin, car, partant de là, la presse satirique apparaîtrait seulement comme un objet de cohésion et la transgression n'existerait que pour être dépassée. Or, la transgression de la presse satirique demeure un trait fondamental, et, de fait, le processus cathartique satisfait symboliquement nos désirs et penchants, afin, non pas de les transformer, mais sans doute de les purger : provocation-apaisement.

Pourquoi représenter chroniquement les repas anthropophagiques, la sauvagerie de la guerre, les femmes enchanteresses de l'Orient, si ce n'est, non pour les condamner, car la répétition dénote une fascination de la part des journaux, mais pour activer des *topoi* et par extension des effets émotifs. Dans la planche « Le gardien du sérail », on ne peut guère situer la scène ni dans le temps ni dans l'espace et seule la découverte du corps féminin importe. On peut toutefois identifier des caricaturistes (Cham, Grandjouan) qui peuvent à l'occasion proposer une production critique et problématique à l'égard de la colonisation. Mais le plus souvent les journaux satiriques perpétuent et recyclent les mêmes scènes et les mêmes personnages. Dans la répétition et la production sérielle, les images se contentent de reprendre des figures stéréotypées et des situations archétypales qui proposent aux lecteurs, non de découvrir le phénomène colonial, mais de répondre à des pulsions. Scène de massacre, cannibalisme ou luxure, le lecteur, cultivé ou ignare, ne pourrait rester de marbre, mais, en creux, la logique sensationnaliste et transgressive de la presse satirique illustrée se révèle.

À partir de là, on comprend mieux la pseudo-réalité des productions visuelles satiriques. La presse satirique ne cherche pas tellement à coller à l'actualité. Hormis à de rares occasions, la vie réelle aux colonies, les villes coloniales, les relations entre colonisés et colonisateurs, dont Albert Memmi ou Emmanuelle Saada rappellent les ambiguïtés<sup>12</sup>, restent quasiment absentes. Les événements abordés se déroulent toujours dans un univers certes reconnaissable, mais tellement équivoque que les batailles en Afrique, en Afrique du Nord, en Indochine ou encore à Madagascar sont interchangeable. Alors que *L'Illustration* publie, tout au long de son histoire, des cartes, des plans, des vues, des portraits ou encore des biographies, la presse satirique repose sur des notions générales et le plus souvent floues où progressivement la réalité de la colonisation reflue au profit d'un univers stéréotypé. Par

---

12. Albert MEMMI, *Portrait du colonisé*, Paris, Gallimard, 2002 ; Emmanuelle SAADA, *Les enfants de la colonie : les métis de l'Empire français entre sujétion et citoyenneté*, Paris, Ed. la Découverte, 2007.

exemple, « Au pays noir »<sup>13</sup> [Fig : 11.2.2], de la Nézière ne situe pas géographiquement la scène. De même, il lui importe peu de reconstituer les habitudes vestimentaires. En présentant des noirs acculturés dans des situations ridicules et humiliantes, le dessinateur utilise des déformations physiques (yeux ronds, bouches rondes et épaisses) et des signes (relativement) coloniaux, comme la chéchia, pour situer la scène dans le temps et l'espace colonial dans le prolongement de l'imagerie raciste associée à l'Afrique subsaharienne du *Rire*.



FIGURE 11.2.2 – Raymond de la Nézière, « Au pays noir », *Le Rire*, 2 septembre 1905 : « Le thé à Trounoirville-plage ».

Mais on aurait tort de voir une simple paresse intellectuelle ou un franc désintéressement, il s'agit avant tout de répondre à la mécanique de la presse satirique et aux attentes. Les traits distinctifs du genre imposent un écart et une mise en retrait du monde, sans toutefois ne jamais rompre avec celui-ci ; comment faire fonctionner l'aliénation et l'incongruité, si ce n'est en basculant sans cesse entre un univers réel et un univers caricaturé ? La pauvreté des stéréotypes (sans connotations péjoratives) et des scènes permettent justement un investissement émotif de la part du lecteur que la retranscription fidèle de la réalité oblitérerait. Pour de la Nézière, les particularismes des sociétés subsahariennes coloniales sont davantage des obstacles à la lisibilité et à la réussite émotionnelle de la planche. Pour le lecteur, identifier l'espace et les peuples caricaturés n'offre aucune plus-value. D'un point de vue historique, entre la première et la troisième génération de la

13. Raymond de la Nézière, « Au pays noir », *Le Rire*, 2 septembre 1905 : « Le thé à Trounoirville-plage ».

presse satirique, on assiste progressivement à une mise en cache du réel et à une simplification du monde. Cette situation résonne avec le développement des pratiques de l'édition populaire qui accentue alors sur le sensationnalisme de la presse satirique.

La redondance de l'excès, du mélodrame, du dramatique, du pathétique révèlent le caractère artificiel du genre, or, du point de vue de l'impact social, l'émotion se consume rapidement : « J'aime le dessin qui attaque et exprime une idée personnelle. J'aurais plutôt le travers de faire des dessins trop militants, trop engagés, qui finissent par ennuyer les gens. J'ai fait, par exemple, beaucoup de dessins antimilitaristes et on m'a souvent dit : "On en a assez, on a compris..." »<sup>14</sup>. La répétition des sentiments primaires use et dégrade le discours. Au fil du dépouillement, on remarque que les titres poussent progressivement les transgressions, chaque titre repoussant les limites des prédécesseurs ; les interdits triomphent sans conteste dans l'*Hara-Kiri* (poil pubien masculin et féminin, fausse érection masculine, prostitution infantile, scatologie, etc.) ; certains commentateurs ont vu une escalade de la vulgarité – nous ne donnons aucun caractère scientifique à ce terme – mais l'accroissement des atteintes, du sang et de la luxure répond avant tout à la démarche émotive.

En contrepartie, on assiste à une distance avec le monde. La production satirique coloniale s'abîme tout au long du XIXe siècle : la figure de l'anthropophage cannibalise l'iconographie coloniale. Dans une démarche colonialiste, Cham représente les modifications territoriales, sociales et politiques de l'Algérie, lors de la pacification. Édouard de Beaumont ironise sur l'ingérence des Français aux Îles Marquises. L'un et l'autre gardent toutefois une relative proximité avec les sujets traités, à travers des signes distinctifs, des dénominations particulières et peu importent les motivations coloniales<sup>15</sup>. Or, la production satirique vingtiémiste passe, de façon générale, à côté du phénomène. Alors que *L'Assiette au Beurre* touche aux contradictions fondamentales de la colonisation, ni *Le Canard enchaîné*, malgré son pacifisme, ni *Siné-Massacre*, avec sa proximité avec les milieux concernés, n'arrivent finalement à représenter la fin inexorable et inéluctable de l'Empire. Toutefois, l'illustration des indépendances et de la décolonisation recyclent de vieilles formules qui, bien qu'elles fonctionnent émotivement (cannibale, violence, grivoiserie), montrent un écart avec les modifications profondes qui se jouent alors.

Il apparaît que la presse satirique progresse vers le jeu des sentiments et de l'émotion instantanée et immédiate – c'est sans doute une des raisons pour laquelle, à partir du basculement de la presse satirique dans l'édition populaire, la durée de vie des périodiques

---

14. Citation de Cabu in, *À la charge ! La caricature en France de 1789 à 2000*, op. cit., p. 68.

15. Lors de la campagne de pacification de la Kabylie, Cham n'emploie ni le terme « Arabe » ni la dénomination « Maure ». Il utilise bien « Kabylie » et « Kabyle » pour montrer l'avancée des soldats. Or, par la suite, au cours de l'illustration de l'Algérie coloniale, les autres artistes exploitent presque exclusivement « Arabe » et « Musulman ». Par exemple, *Le Charivari oranais & algérien* réduit les populations indigènes à « Arabe » et « Juif ». Or, comme le démontre Kamel Kateb, l'Algérie coloniale se compose de diverses populations (Maures, Arabes, Berbères, Kabyles, Juifs, Turcs, Koulouglis, Touaregs, Noirs du Soudan français, esclaves affranchis, Européens, Circassiens, Corses, Maltais). Kamel KATEB, « La gestion statistique des populations dans l'empire colonial français (Le cas de l'Algérie, 1830-1960) », in *Histoire & Mesure*, 1998 volume 13 - n°1-2, « Compter l'autre », pp. 77-111.

s'effrite. Ni véritablement début, ni fin, les planches fragmentaires offrent avant tout des petits éclairs émotifs qui se consomment et se consomment rapidement, particulièrement au regard du continuum et de la mémoire de la presse d'information illustrée. Si on peut considérer la première génération de la presse satirique comme l'accusateur de la société, en revanche, l'apparition des caractéristiques de l'édition populaire transforme la presse satirique en un corpus de pur divertissement transgressif et de fantasmes, non seulement de la société coloniale et du monde. Pourtant, les émotions que véhicule la presse satirique, même élémentaires et superficielles, peuvent à l'occasion toucher le corps social, comme le prouvent les instructions judiciaires. Mais, le sujet colonial, répétons-le, a rarement engendré d'instructions judiciaires. Marqué du caractère du lointain (géographique, culturel, social, physique) l'iconographie satirique coloniale se présente alors sans plan ni projet – dénoncer la violence coloniale ne signifie pas dénoncer la colonisation – mais garde une fois expressive et transgressive, à travers la représentation des interdits.

Pour multiplier les émotions, les émetteurs et les destinataires renoncent aux repères temporels ou travaillent à partir d'une pseudo-temporalité. La fiction, l'aliénation et les fragments procèdent continuellement par présentification. Pour investir émotionnellement la presse satirique, je dois renoncer au temps continu et raisonner à travers le temps que propose le genre, qui, dans le flux fragmentaire des productions, propose certes une temporalité, mais qui apparaît illusoire. La plasticité du stéréotype et l'incongruité témoignent d'un temps où il n'y a ni passé ni perspectives d'avenir. Les images satiriques parasitent certes l'actualité, au sens large, non pour le modifier, mais pour le rendre sensible. Or, pour tirer un bénéfice des images, je n'ai pas à me préoccuper du passé ni de savoir comment va finir telle ou telle conquête ; je ne suis soumis à aucun impératif informatif. J'ai simplement besoin de ressentir les émotions que procure la découverte de l'iconographie. Contrairement à la presse de propagande, il n'y a aucune dimension de progrès ou de communauté derrière la presse satirique. Les images ne proposent pas non plus un nouvel ordre. Il y a un rapport au monde immobile sur lequel je peux vivre intensément et de manière personnelle la transgression.

Mais là encore, ce n'est pas seulement les images d'un côté et les lecteurs de l'autre. Le genre « presse satirique » promulgue ces effets au rang de mécanique fondamentale. Si on considère la presse satirique comme un pur exercice rhétorique ; c'est-à-dire, « un art de persuader qui doit s'appuyer, pour établir des raisonnements crédibles, sur les *endoxa*, c'est-à-dire sur ces choses que pense la majorité des gens »<sup>16</sup>, on comprend mieux pourquoi les stéréotypes, les archétypes et les situations manichéennes relèguent le réel, au profit de sentiments élémentaires. Cette situation ne veut pas dire que les artistes et les éditeurs n'ont pas de visées politiques ou sociales ; simplement, le magazine satirique postule à une pragmatique d'associations et d'oppositions émotionnelles qui fonctionne « sans scrupule et libre de tensions problématiques ».<sup>17</sup>

16. Umberto ECO, « James Bond : une combinatoire narrative » in *Communications*, 8, 1966, « Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit », p. 91.

17. Umberto ECO, *De Superman au surhomme*, op. cit., p. 18



### 11.3 La dimension ludique

Bertrand Tillier démontre que la caricature apparaît pour beaucoup comme une « image résiduelle de l'enfance de l'art »<sup>18</sup>. Ce regard porté sur la caricature développe toutefois des relations hybrides et ambiguës. En effet, la caricature déploie des artifices enfantins, infantiles ou encore régressifs sur le plan esthétique ou narratif. Il s'agit pourtant de véritables stratégies subversives qui sous l'innocence et l'ingénuité cherchent à augmenter l'incongruité et la force pénétrante du discours. Mais, ce subtil équilibre pèse sur la perception : « dans le meilleur des cas, la caricature est considérée comme une pratique ludique - un jeu avec les lignes et les formes ; mais là encore, elle reste prisonnière de l'enfance [...] »<sup>19</sup>. Tillier développe les rapports entre la caricature et un monde associé à l'enfance pour expliciter les jugements dépréciatifs qui courent sur la pratique, mais, comme il précise, tous les caricaturistes n'y adhèrent pas. Or, si on retient seulement la dimension ludique, le jeu, on peut ramener à nous l'ensemble des pratiques usitées dans la presse satirique et mieux comprendre le regard et l'usage.

Johan Huizinga définit le jeu comme : « Une action libre, sentie comme fictive et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur ; une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité »<sup>20</sup>. D'abord, assimiler la presse satirique au jeu confirme donc le caractère fictionnel et fait écho au processus cathartique : « le fait pour l'adulte de participer par le regard au jeu du théâtre a la même fonction que le jeu pour l'enfant »<sup>21</sup>. Pour apprécier le comique ou la tragédie de la presse satirique, il faut nécessairement que l'émetteur et le destinataire se trouvent en état ludique, du moins, dans un état non-sérieux. Dans les études sur le sérieux et le non-sérieux (rire, ironie, comique, etc.), les recherches opposent bien les deux niveaux : « Tout se passe comme si nous nous trouvions en face de deux mondes différents qui ne peuvent s'accorder l'un à l'autre : un monde sérieux, le monde ordinaire de notre travail, de notre vie de chaque jour, et un monde non-sérieux, parcellaire en contradiction avec le premier »<sup>22</sup>. La presse satirique, en travaillant l'incongruité, l'ironie, le rire, apparaît bien comme un espace non-sérieux.

Peut-on reconnaître les indices du jeu dans la presse satirique ? Au-delà des images coloniales, les relations intertextuelles et architextuelles exhibent les signes en circulation que les acteurs manipulent consciemment et exposent une dimension ludique. C'est-à-dire que le lecteur en achetant de la presse satirique attend un monde « déjà-vu » et « déjà-prouvé » sur lequel il demande que les émetteurs redistribuent les signes pour motiver la transgression et la logique sensationnaliste. La dimension ludique ne s'arrête pas à la

---

18. Bertrand TILLIER, *À la charge la caricature en France de 1789 à 2000*, *op. cit.*, p. 195.

19. *Ibid.*, p. 196.

20. Johan HUIZINGA, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Gallimard 1951, p. 35.

21. Sigmund FREUD, « Personnages psychopathiques à la scène » in *Résultats, idées, problèmes*, Paris, PUF, 1991, p. 123.

22. Jean CHÂTEAU, « Le sérieux et ses contraires » in *Revue philosophique*, n° 140, octobre-décembre 1950, p. 450.

structure, car on la retrouve dans les procédés employés : l'ironie, la satire, le comique, l'humour, l'esprit, les jeux de mots et d'images sont des jeux intellectuels. Visuellement, les portraits-charges proposent bien un jeu entre le sujet réel et la représentation déformée, entre la reconnaissance et la confrontation. Encore, certains sujets renvoient directement au jeu, comme la représentation des bals masqués, les déguisements ou les combats.

Dans ce monde ludique, c'est bien le périodique qui fait office d'animateur cognitif et les bandeaux de titre des périodiques prennent un rôle fondamental. En effet, ils enclenchent le jeu puis rappellent aux lecteurs le genre, les règles et la pratique des œuvres. Dans *La Caricature*, dans *Le Charivari* ou encore dans l'*Hara-Kiri*, les caricaturistes animent parfois le bandeau ou donnent vie à une représentation allégorique de l'illustré – qui est bien souvent un fou ou un bouffon. Sorte de Galatée satirique, la figure apparaît comme un conseiller auprès des lecteurs et réitère explicitement la dimension ludique. Par exemple, dans *La Caricature*, la planche d'Auguste Desperret (1804-1865) incarne *La Caricature* sous les traits d'un fou [Fig : 11.3.1]<sup>23</sup>, tirant des crayons aiguisés. Même lorsqu'ils ne sont pas visuels, les titres gardent une dimension ludique qui contraste avec les titres sérieux de la presse généraliste : *Le monde comique* (1869-1898), *La Cloche illustrée* (1895-1929), *Le Rire* ou encore *La Grosse Bertha* (1991-1993). Les bandeaux de titres et le paratexte restent fixes, car ils réitèrent et stabilisent la perception ludique du périodique.



FIGURE 11.3.1 – Auguste Desperret, « À ton nez, d'Arg... ! à ton œil Bartholo ! à vous tous, ventrus!! », *La Caricature*, 28 mars 1833.

La dimension ludique se trouve également dans la position du spectateur face aux images. En effet, les compositions des images excluent les lecteurs ou plutôt nous sommes en position de spectateur ; là où la presse populaire illustrée pousse plus en avant, en ménageant des ouvertures, le processus d'identification. Ainsi, chaque image de la presse satirique constitue un petit théâtre que les caricaturistes convoquent par ailleurs régulièrement. Lors de la conquête du Maroc, Grandjean installe littéralement les acteurs du

23. Auguste Desperret, « À ton nez, d'Arg... ! à ton œil Bartholo ! à vous tous, ventrus!! », *La Caricature*, 28 mars 1833.

conflit sur une scène de théâtre [Fig : 11.3.2]. La lourde tenture, les positions des personnages et les gestuelles grandiloquentes évoquent les mises en scène du théâtre tandis que les costumes puis les dialogues et le pseudo-aparté identifient le conflit la représentation comme un vaudeville : « La France tunisifie le Maroc mais l'Allemagne crie au voleur »<sup>24</sup>. La consommation de l'image de Grandjouan renvoie bien le lecteur vers un monde ludique.

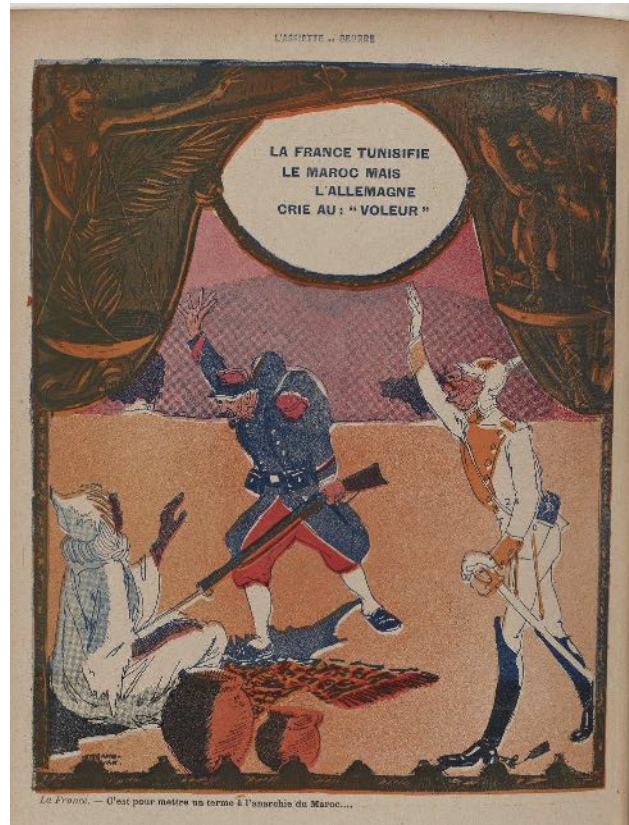


FIGURE 11.3.2 – Jules Grandjouan, « Les opprimés et les oppresseurs », *L'Assiette au Beurre*, 21 octobre 1911 : « La France tunisifie le Maroc mais l'Allemagne crie au voleur - La France.- C'est pour mettre un terme à l'anarchie au Maroc ».

Contrairement à la définition du jeu d'Huizinga, la presse satirique n'est pas totalement gratuite, du moins elle fait toujours la promesse d'un gain. De nombreuses études pointent le caractère militant ou politique de la presse satirique, mais, là encore, les choses ne sont pas si simples. Le militantisme de certaines images voisine avec des planches humoristiques ou grivoises dénuées, au premier abord, d'une portée politique ou sociale. Le gain de la presse satirique ne peut pas être un message politique ou social. Même en temps de guerre, *Le Rire rouge*, bien que propagandiste, militariste et patriotique, ne cesse jamais

24. Jules Grandjouan, « Les opprimés et les oppresseurs », *L'Assiette au Beurre*, 21 octobre 1911 : « La France tunisifie le Maroc mais l'Allemagne crie au voleur - La France.- C'est pour mettre un terme à l'anarchie au Maroc ».

totale­ment l'humour gratuit, le divertissement lâche ou la grivoiserie. La presse satirique dicte ses règles qui, à la fin de la lecture, donnent un gain : l'émotion et le plaisir de la transgression qui répondent aux caractéristiques et à l'horizon d'attente.

Si on part de l'hypothèse que la presse satirique est un monde ludique, le jeu amoindrit la portée politique et sociale du discours, car il impose en préambule une distance avec la réalité. Les traits distinctifs du genre (aliénation, incongruité, transgression) entraînent une libération et offrent un espace de liberté narratif et esthétique. Mais c'est une liberté conditionnelle, car elle reste cantonnée au seul périmètre du genre dont la condamnation de Delannoy exhibe en creux les limites. Il y a quelque chose de profondément ridicule à observer le corps politique ou le monde du spectacle dénoncer la caricature, mais ce « quelque chose », c'est justement la non-prise en compte du jeu et des règles du genre qui sont pourtant affichées. Matthieu Letourneux précise que : « jouer à transgresser les limites, ce n'est pas vraiment les transgresser »<sup>25</sup>. La presse satirique se distingue de la presse d'information qui cherche et soigne une démarche didactique dont l'objectif est de donner au lecteur un savoir, des données et une mémoire. La presse satirique ne permet pas l'acquisition de connaissances, car les postures adoptées sont discontinues, superficielles et terriblement subjectives, mais, a contrario, elles libèrent de toutes contraintes et permettent de jouer avec le monde.

Rappelons que la mutation de la presse satirique en genre populaire s'inscrit dans le développement d'une presse de loisir et de pur divertissement, au cours de la seconde moitié du XIXe siècle ; nous entendons par là, une source dont l'objectif premier est la seule distraction. Alors qu'au même moment, le réel et le naturalisme progressent et s'imposent dans les arts, à travers une relation au monde qui se fonde, en résumant, sur une concordance avec les éléments du réel (événements, actualités), la presse satirique se dégage entièrement dans le jeu esthétique, narratif et imaginaire. Le jeu ne s'oppose pas à la vérité. De même, il ne faut pas voir dans notre propos une hiérarchisation entre jeu et vérité. Non. Toutefois, dans la compréhension de l'usage de la presse satirique, le jeu impose une distance avec le réel. Dès lors, le discours se trouve relégué, voire vidé au profit du seul jeu. On pourrait opposer à cet argument, les nombreux procès, mais, finalement, ils révèlent de manière éclatante le jeu ; du moins, ils exhibent la corruption du jeu par la réalité.

## 11.4 La presse satirique, un discours de et à la marge

Le jeu impose une distance au monde et relègue en même temps le propos au profit de la dimension ludique, mais cet argument n'explique toujours pas la dimension politique, non des périodiques, mais bien de certaines images. En effet, rares sont les études à ne pas mentionner et valoriser la fonction politique et libertaire de la caricature et de la

---

25. Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures : 1870-1930, op. cit.*, p. 378.

satire ; hormis les productions antisémites<sup>26</sup>, les travaux omettent cependant la production conservatrice et réactionnaire. De nombreuses études ont déjà présenté les affrontements entre la satire et le pouvoir<sup>27</sup>. Toutefois, le genre impose une pragmatique du périodique tournée vers l'aliénation, l'imagination, l'émotion et le jeu. Pis, la presse satirique se présente comme un corpus fermé tandis que l'assimilation progressive des pratiques de l'édition populaire dégage progressivement la presse satirique vers un corpus spectaculaire. Nous arrivons à la conclusion que le périodique satirique oblitère toute conscience politique et sociale. Cependant, les procès de *La Caricature*, la condamnation de *La Lune* ou, pour le XXe siècle, la suspension d'affichage de l'*Hara-Kiri* ainsi que les inculpations de *Siné-Massacre* exposent un agir social et politique. La situation apparaît ambiguë, car comment pouvons-nous répondre, à partir de nos conclusions, à la prise en compte de la presse satirique par le corps social ?

Si l'on en revient à la production coloniale, globalement, les caricaturistes restent sceptiques ; sous le Second Empire, on célèbre bien l'Algérie française, mais l'intervention au Mexique reste sujette à caution. Les images coloniales, comme nous l'avons présenté précédemment, souffrent du caractère lointain et aucune planche coloniale n'a suscité une dynamique sociale – hormis la conquête et la pacification de l'Algérie. Au-delà du lointain, les images peinent surtout à proposer un « projet ». Nous empruntons le terme de « projet » à Umberto Eco pour qui : « l'absence de la dimension "projet" est essentielle à l'établissement d'une pédagogie paternaliste, laquelle requiert justement la secrète conviction que le sujet n'est ni responsable de son passé ni maître de son futur, pas plus qu'il n'est soumis aux lois du projet selon les trois instances de la temporalité ; cela impliquerait en effet difficultés et douleur, alors que la société est en mesure d'offrir à l'homme hétérodirigé les résultats de projets déjà réalisés, aptes à satisfaire tous ses désirs, lesquels lui ont été suggérés de façon qu'il reconnaisse, dans ce qui lui est offert, ce qu'il aurait projeté »<sup>28</sup>. L'iconographie fragmentaire et l'utilisation massive des stéréotypes peinent à retranscrire l'hétérogénéité du phénomène colonial. La législation sur les territoires occupés diverge sensiblement (département, colonie économique, protectorat, mandat, etc.), mais les images satiriques n'ont guère distingué les colonies. De même, les politiques successives des gouvernements à l'égard des pays soumis sont là encore reléguées au profit d'une imagerie sauvage. L'ambition de la presse satirique n'est certes pas de présenter et d'analyser la colonisation, mais l'imagerie dépouillée lors de la première partie expose bien une absence de projet.

Le lointain, l'absence de projet ou le désintéressement empêchent sans doute aux productions coloniales satiriques de se confronter aux productions non satiriques. De plus, la dimension sérielle et l'esthétique fragmentaire renouvèlent constamment les images.

---

26. Marie-Anne MATARD-BONUCCI, *Antisémythes : l'image des Juifs entre culture et politique, 1848-1939*, Paris, Nouveau Monde éd., 2005.

27. Robert Justin GOLDSTEIN, *Censorship of political caricature in nineteenth-century France*, Kent, Ohio, Etats-Unis, 1989 ; Jean-Michel RENAULT, *Censure et caricatures : les images interdites et de combat de l'histoire de la presse en France et dans le monde*, Montpellier, Pat à pan, 2006.

28. Umberto ECO, *De Superman au surhomme*, op. cit., p. 130.

Pourtant, le genre impose un usage qui ne peut pas distinguer les thèmes et les sujets. La consommation de l'iconographie coloniale ne diffère pas de l'imagerie mondaine, politique, sociale ou culturelle. Les caractéristiques de l'iconographie coloniale expliquent la non-prise en compte dans les affaires de la cité, mais elles n'expliquent toujours pas la dimension politique ou sociale de certaines images, comme la Poire. Donc, d'un côté, les caractéristiques et la pratique de la presse satirique invitent à une mise à distance du monde ; de l'autre, les poursuites judiciaires et administratives exhibent une conscience politique. Comment pouvons-nous interpréter cet écart entre les caractéristiques structurales et une certaine pratique des œuvres ? La presse satirique est-elle une entreprise sans projets ? Au contraire, quels sont les indices de l'agir politique et social ? La Poire, les portraits-charges de Gill, les planches sociales de Grandjouan, les photomontages de l'*Hara-Kiri*, ou encore les caricatures danoises de Mahomet ont rencontré une résonance dans le corps social qui va bien au-delà de leurs supports de diffusion, mais peut-on expliquer les raisons de ces émotions populaires ?

Revenons à la fameuse Poire de Philipon. Pourquoi la Poire, en particulier, a-t-elle rencontré un tel succès ? Nous renvoyons le lecteur vers les travaux de Ségolène Le Men et de Fabrice Erre qui retracent l'histoire, les genèses, les conditions d'émergence, les legs et les raisons du succès de la Poire<sup>29</sup>. Pour notre part, intéressons davantage à l'amorce de la dynamique. Pour expliquer la force de la Poire, Ségolène Le Men précise :

Le signe de la poire procède d'une genèse sémiotique complexe, qui s'apparente aux techniques de la propagande et du marketing publicitaire, et se décompose en deux modalités et en deux moments : tout d'abord, une genèse latente et subliminale, qui recourt aux techniques suggestives de l'image potentielle en faisant apparaître la forme de la poire, en conjonction avec la signature (en graffiti) de Philipon, et avec la représentation du monarque ou de son entourage immédiat. Puis une genèse publique dont l'acte inaugural est la publication du supplément autographié des *Croquades*.<sup>30</sup>

Comment s'opère la transition de la phase latente à la phase publique ? Quel élément concourt à articuler l'ensemble et à faire du signe Roi-Poire un objet politique ? Ce n'est pas seulement la publication, car sinon le signe resterait confiné au genre ; ni *La Caricature* ni *Le Charivari* ne sont de gros tirages. Or, la Poire dépasse largement le champ de la presse satirique pour s'inscrire dans l'histoire nationale. À bien observer la situation, c'est la judiciarisation de la Poire qui charge l'image d'une valeur politique et met parallèlement en sommeil les caractéristiques du genre. Si on s'intéresse à la mise en images de la Poire dans les publications universitaires et grands publics, les responsables ont bien souvent opté pour la planche originale, ou du moins, ils ont éliminé le paratexte. Or, comme lors de chaque affaire judiciaire, Philipon instrumentalise le procès pour porter ses idéaux et

29. Fabrice ERRE, *Le règne de la poire : caricatures de l'esprit bourgeois de Louis-Philippe à nos jours*, Seyssel, Champ Vallon, 2011 ; Ségolène Le MEN, « Gravures, caricatures et images cachées : la genèse du signe en Poire », *Genesis*, vol. 24, 2004, pp. 42-69.

30. *Ibid.*, p. 64-65.

le prospectus du *Charivari* annonçant la Poire ne déroge pas à la règle : « Les Poires, faites à la cour d'assises de Paris, par le directeur de *La Caricature* »<sup>31</sup>. La précision n'est ni anecdotique ni sensationnelle, car Philipon distingue bien l'image de la production courante du journal. En même temps, il met en scène et rejoue l'affrontement judiciaire et politique, car il faut rappeler que la Poire n'est pas l'objet des poursuites judiciaires, mais la réponse de Philipon à l'inculpation de la planche « Le replâtrage »<sup>32</sup>.

Les études sur la caricature de justice, les travaux de Foucault ou plus poétiquement *Le Procès* de Kafka, démontrent que le tribunal et le système pénal ne sont dans l'absolu ni un espace de justice ni espace de cohésion sociale. Le tribunal est le lieu où l'autorité politique se ritualise officiellement. En affrontant directement le tribunal, Philipon s'attaque au régime. Au fond, le véritable socle de l'image repose presque entièrement sur ce point de départ extérieur. De même, en lançant *L'Association mensuelle lithographique* (1832-1834), afin de payer les amendes infligées à *La Caricature*, Philipon continue la politisation des procès de presse. En lien avec les campagnes de presse hostile, l'autorité étatique décide de règlementer la médiatisation des inculpations et des condamnations. Dès les lois de septembre 1835, il est interdit de relater les procès de presse et d'annoncer des souscriptions<sup>33</sup>. Le Second Empire ne modifie pas la législation répressive ; puis, sous la IIIe République, la loi de 1881 interdit encore les souscriptions : Article 40, loi du 29 juillet 1881, sur la liberté de la presse : « Il est interdit d'ouvrir ou d'annoncer publiquement des souscriptions ayant pour objet d'indemniser des amendes, frais et dommages-intérêts prononcés par des condamnations judiciaires, en matière criminelle et correctionnelle, sous peine de six mois d'emprisonnement et de 45 000 euros d'amende, ou de l'une de ces deux peines seulement ». Pour le XXe siècle, le processus d'autocensure de la Commission empêche tout autant la publicité et la politisation des débats. Certes, la publicité et la « genèse » latente articulent le pouvoir de la Poire, mais quelle aurait pu être la destinée de l'image sans le procès ?

On retrouve également l'intervention d'un élément extérieur avec les caricatures de Mahomet. Lors de l'affaire des caricatures danoises, les travaux, notamment l'enquête journalistique de Mohamed Sifaoui et l'analyse de Jytte Klausen<sup>34</sup>, montrent bien que les caricatures ont finalement joué un rôle négligeable dans l'embrasement du Moyen-Orient. L'élément déclencheur de la crise est avant tout la tournée des islamistes radicaux da-

---

31. Charles Philipon, « Les poires », *Le Charivari*, 17 janvier 1834.

32. Charles Philipon, « Le replâtrage », *La Caricature*, 30 juin 1831.

33. « Loi du 9 septembre 1835 », *Moniteur Universel*, 10 septembre 1835 : « Art. 10 : Il est interdit aux journaux et écrits périodiques de rendre compte des procès pour outrages ou injures et des procès en diffamation où la preuve des faits diffamatoires n'est pas admise par la loi ; [...]. Art. 11 : Il est interdit d'ouvrir ou annoncer publiquement des souscriptions ayant pour objet d'indemniser des amendes, frais, dommages et intérêts prononcés par des condamnations judiciaires. Cette infraction sera jugée et punie comme il est dit à l'article précédent »

34. Mohamed SIFAOUÏ, *L'affaire des caricatures : dessins et manipulations*, Paris, Privé, 2006. Cf. Jytte KLAUSEN, *The cartoons that shook the world*, New Haven, Yale University Press, 2009. ; Risto KUNELIUS (dir.), *Reading the Mohammed cartoons controversy : an international analysis of press discourses on free speech and political spin*, Bochum, Projektverlag, 2007 ; Lélia NEVERT, *Les caricatures de Mahomet entre le Québec et la France : étude comparative des journaux « Libération » et « Le Devoir »*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2013.

nois, liés aux Frères musulmans, dans les universités égyptiennes<sup>35</sup>. Lors des conférences données par les radicaux, on retrouve certes les caricatures danoises, mais avant tout la citation de faux manifestes et de fausses propositions de lois islamophobes. De plus, dans la construction du dossier à charge, afin d'appuyer un constat de persécution au Danemark et en Europe, le Comité présenta des dessins qui n'étaient pas issus du journal incriminé (*Jyllands-Posten*), de la presse satirique danoise ou européenne, mais de sources mystérieuses<sup>36</sup>. Avec le recul, l'affaire des caricatures, au Moyen-Orient, apparaît comme une instrumentalisation politico-religieuse qui repose, entre autres, sur une manipulation des images. Or, dans la pragmatique de la presse satirique, le support aurait sans doute joué son rôle et neutralisé la dimension politique ; du moins, elle n'aurait pas dépassé les frontières danoises. Rappelons qu'avant la tournée, les caricatures ont fait l'objet de publication en Algérie et en Égypte – pays qui apparaît in fine comme central dans l'embrassement au Moyen-Orient – sans que l'on observe la moindre contestation sociale ou réprimande des autorités officielles. Or, quelle aurait pu être la destinée des caricatures danoises, sans le détournement, la tournée et l'instrumentalisation de radicaux musulmans ?

La promulgation de la Commission exhibe, en creux, une volonté de normaliser les productions, sans politiser les débats. On pourrait multiplier les exemples, mais les procès et l'agir politique de la presse satirique sont le résultat de lectures transversales et d'éléments extérieurs divers qui nient le genre. La presse satirique apparaît, et c'est notre thèse, non pas comme un espace libertaire mais comme un lieu « en-dehors » ou hétérotopique :

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies.<sup>37</sup>

35. Abu Bashar, Raed Hlayel, Ahmed Akkari, Ahmed Harbi forment le Comité européen de défense du Prophète. Le Comité est supervisé par Ahmed Abu Laban et l'ambassadrice d'Égypte à Copenhague, Mona Omar Attia. Cf Jeanne FAVRET-SAADA, *Comment produire une crise mondiale : avec douze petits dessins*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007, p. 106.

36. Mohamed SIFAOU, *L'affaire des caricatures : dessins et manipulations*, op. cit., 75-76 : « la première photo représente un homme déguisé en cochon. Sur celle-ci, il est écrit : "Ceci est la véritable image de Mahomet". En réalité, il s'agit d'une photo d'un français habitant à Tulle, en Corèze, mécanicien de son état. [...]. Cette photo a été prise lors du dernier championnat de France du cri du cochon, qui se tient chaque année en août à Trie-sur-Baïse, dans les Hautes-Pyrénées. [...]. Comment cette photo a-t-elle atterri dans le "très sérieux dossier" des imams danois ? On le saura sans doute jamais. On ne saura pas non plus comment ont atterri les autres pièces ajoutées. Vraiment insultante, l'une représentait un homme barbu à cornes de diable tenant deux poupées à la main. Sur le dessin est écrit : "Le prophète Mahomet est un pédophile". La dernière image, un photomontage, montre un musulman prosterné, en train de prier tout en se faisant sodomiser par un chien. [...]. Selon plusieurs témoignages, ce sont ces images qui ont le plus choqué les autorités musulmanes du Caire et de Beyrouth lors de la tournée des imams danois ».

37. Michel FOUCAULT, « Des espaces autres » in *Dits et écrits, 1954-1988, tome 4 (« 1980-1988 »)*,



La presse satirique est un lieu effectif. Elle appartient à une niche économique ; on peut identifier des éditeurs, des diffuseurs, des spécialistes et des lecteurs ; il existe des prix (Prix Citron) ; la société, à travers des reconnaissances officielles (expositions), identifie et inscrit la presse satirique dans ses strates et ses interstices. Mais la presse satirique n'est pas un lieu utopique :

Les utopies consolent : c'est que si elles n'ont pas de lieu réel, elles s'épanouissent pourtant dans un espace merveilleux et lisse ; elles ouvrent des cités aux vastes avenues, des jardins bien plantés, des pays faciles, même si leur accès est chimérique. Les hétérotopies inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la « syntaxe » [...]. C'est pourquoi les utopies permettent les fables et les discours : elles sont dans le droit fil du langage, dans la dimension fondamentale de la fabula ; les hétérotopies (comme on en trouve si fréquemment chez Borges) dessèchent le propos, arrêtent les mots sur eux-mêmes, contestent, dès sa racine, toute possibilité de grammaire ; elles dénouent les mythes et frappent de stérilité le lyrisme des phrases.<sup>38</sup>

Michel Foucault définit deux sortes d'hétérotopies : l'hétérotopie de crise qui correspond : « à des "lieux privilégiés ou sacrés [...] réservés aux individus en crise biologique" : collèges de garçons, casernes, voyage de nocces, etc.) et des hétérotopies de déviation (correspondant plutôt à ces lieux "que la société ménage dans ses marges, dans les plages de vides qui l'entourent [et qui sont plutôt] réservés aux individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée" : maisons de repos, asiles, prisons) »<sup>39</sup>. La presse satirique, aliénée et incongrue, contrevenant aux règles de la représentation, apparaît bien comme déviante (forme et sujet). Les traits distinctifs et les caractéristiques générales expulsent donc la presse satirique dans la marge. Pour paraphraser Foucault, la presse satirique incarne un « contre-emplacment » tandis que les images transgressives contestent et inversent constamment l'institution politique, les mœurs sociales et culturelles ainsi que les canons esthétiques. Si on part de cette thèse, à savoir que la presse satirique apparaît comme un lieu hétérotopique, on peut expliquer les relations contradictoires de la société à l'égard de la presse satirique.

Foucault montre bien que l'espace hétérotopique se transforme et évolue, à l'exemple du cimetière. L'usage de la presse satirique est également mouvant. À l'origine, les nombreux procès intentés à *La Caricature*, une vingtaine, montrent une prise en considération par le pouvoir. Par la suite, les gouvernements successifs surveillent et censurent attentivement les titres, jusqu'en 1881 – même si les procès continuent par la suite. La date de 1881 n'est pas fortuite. Grâce à l'expérience, le législateur maîtrise la presse satirique et à mesure que le genre se forge et que le corps social assimile les traits fondamentaux puis rejette le corpus dans ses marges, respectant ainsi les caractéristiques. Le cas de *L'Illustration*

---

Paris, Gallimard, 1994, p. 755-756.

38. Michel FOUCAULT, *Le Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 9-10.

39. Michel FOUCAULT, *Le corps utopique, suivi de Les Hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009, p. 26-27.

est symptomatique de l'assimilation progressive puis du rejet. À l'origine, la production caricaturale s'y déploie au milieu des pages, avec des rubriques fixes et régulières ; de plus, on y retrouve des caricaturistes renommés. Avec le temps, le journal en réduit le nombre puis il déplace la caricature dans les marges, à savoir sur la couverture de livraison et sur la quatrième de couverture. Les éditeurs ont sans doute écarté la production caricaturale afin d'augmenter la place disponible pour la production non caricaturale. Mais, on peut également avancer que les éditeurs n'ont pas voulu que le registre non-sérieux contamine le registre sérieux. Les représentations satiriques ou « en-dehors » contestent le corpus journalistique d'investigation, mais une fois expulsées dans les marges effectives du journal, l'imagerie fonctionne en vase clos, selon ses propres règles et sans inquiéter le discours général du journal.

Au XXe siècle, on assiste également à l'apposition progressive du caractère hétérotopique, avec l'*Hara-Kiri*. Comme nous l'avons présenté, l'esprit « bête et méchant » a particulièrement agacé les autorités. Pourtant, vers les dernières années, alors que se développe effectivement une imagerie érotique, voire semi-pornographique, le magazine n'est plus inquiété par la Commission. Donc, il y a là une situation ambivalente entre des intentions satiriques condamnées et des intentions libidinales explicites épargnées. À l'origine, l'*Hara-Kiri* introduit une nouvelle esthétique satirique, mais, ce faisant, il déstabilise et altère la perception du genre. En proposant de nouvelles perspectives, l'*Hara-Kiri* réinterroge le corps social (hommes politiques, association, célébrités) qui répond de manière différenciée (succès, procès). Or, les traits caractéristiques ne disparaissent pas ; ils sont soumis à l'aura artistique qui, grâce à une inventivité retrouvée et déployée, auréole le journal. Mais les traits distinctifs usent rapidement la réception, et, une fois le langage assimilé, l'*Hara-Kiri* est rejeté dans les marges, à l'instar des autres titres satiriques.

Avec son « aura », *La Caricature* connaît une vingtaine d'inculpation en l'espace de cinq ans. Le chiffre est considérable. Pourtant, *L'Assiette au Beurre* insulte de manière nominative, sans faux-semblant ; le lecteur découvre aussi les représentations crues de massacres, de têtes coupées ou encore de viols ; la violence graphique s'affiche intensément en pleine page avec des compositions brutales et des couleurs primaires<sup>40</sup>. Rien n'est épargné aux lecteurs. Pourtant, contrairement à *La Caricature*, il ne subit aucun procès. Après deux ou trois générations de lecteurs, l'outrance s'épanouit sans que la société la réprime. Avec l'acquisition des traits distinctifs du genre couplé aux pratiques de l'édition populaire, la société inscrit progressivement les déviances graphiques dans un « contre-emplacement » réel, la presse satirique, où les images transgressives se développent jusqu'à l'épuisement. À partir du moment où cet espace « en dehors » est constitué et reconnu<sup>41</sup>, une intervention

40. Nous entendons par « violence graphique », la représentation de la brutalité. Nous ne lui donnons pas un caractère scientifique, car il faudrait des indicateurs extérieurs pour juger le caractère violent ou non d'une image.

41. À partir des années 1890, chaque décès est l'occasion pour *L'Illustration* de célébrer les caricaturistes du XIXe siècle Cf. Anonyme, « André Gill », *L'Illustration*, 9 mai 1885 ; Anonyme, « Le monument de Grandville », *L'Illustration*, 17 juin 1893 ; Gustave Babin, « Caran d'Ache », *L'Illustration*, 6 mars 1909 ; Jacques Baschet, « Adolphe Willette », *L'Illustration*, 13 février 1926 ; A. C., « Un dessinateur [Henriot] n'est plus », *L'Illustration*, 19 août 1933. Toujours dans *L'Illustration*, parallèlement, à l'instar

extérieure explique bien souvent les instructions judiciaires, à l'exemple de la condamnation de Delannoy. Il faudrait réunir et analyser systématiquement les procès impliquant la presse satirique (mise en inculpation, minutes du jugement, actes de procédure, condamnation) – cela dépasse notre interrogation sur l'iconographie satirique coloniale –, mais, à regarder les affaires connues, la dynamique sociale importe davantage que la production satirique *stricto sensu*. L'image satirique devient justiciable, c'est-à-dire que l'on extirpe de son espace hétérotopique, lorsqu'elle résonne à des situations de crise. Rappelons-le, avant la tournée à charge, les caricatures danoises de Mahomet ont fait l'objet de publication dans des pays musulmans (Algérie, Égypte), sans l'on y observe une quelconque contestation.

La presse satirique ne peut ni agir socialement ni politiquement, car la société, à cause des traits du genre, la rejette dans la marge. Les prérogatives de la presse satirique restent finalement limités au seul univers du genre. Car, si on entend bien le pouvoir comme des relations déterminantes, l'impact et l'usage s'exercent uniquement parmi les périodiques satiriques. Au lecteur qui verrait donc notre propos une quelconque forme de fatalité, répétons pour conclure l'aphorisme attribué à Godard : « c'est la marge qui tient les pages »<sup>42</sup>.

---

de la réédition des œuvres de Daumier dans *Le Charivari*, on observe la construction d'une mémoire qui célèbre l'art de la caricature : Georges Grappe, « Les expositions Daumier », *L'Illustration*, 7 avril 1934 : « Toutes les qualités essentielles de notre tradition picturale française se retrouvent dans ces pages à la fois menues et puissantes ». Cf. Armand Dayot, « La caricature, à propos de l'Exposition de l'École des Beaux-Arts », *L'Illustration*, 5 mai 1888 ; Claude Roger-Marx, « Le cinquantenaire de la mort d'Honoré Daumier », *L'Illustration*, 9 février 1929 ; Sem, « Un siècle de caricature », *L'Illustration*, 26 novembre 1932.

42. Pierre MAILLOT, *Le Cinéma français De Renoir à Godard*, Paris, Solar, 1998, p. 179.

# Conclusion et perspectives



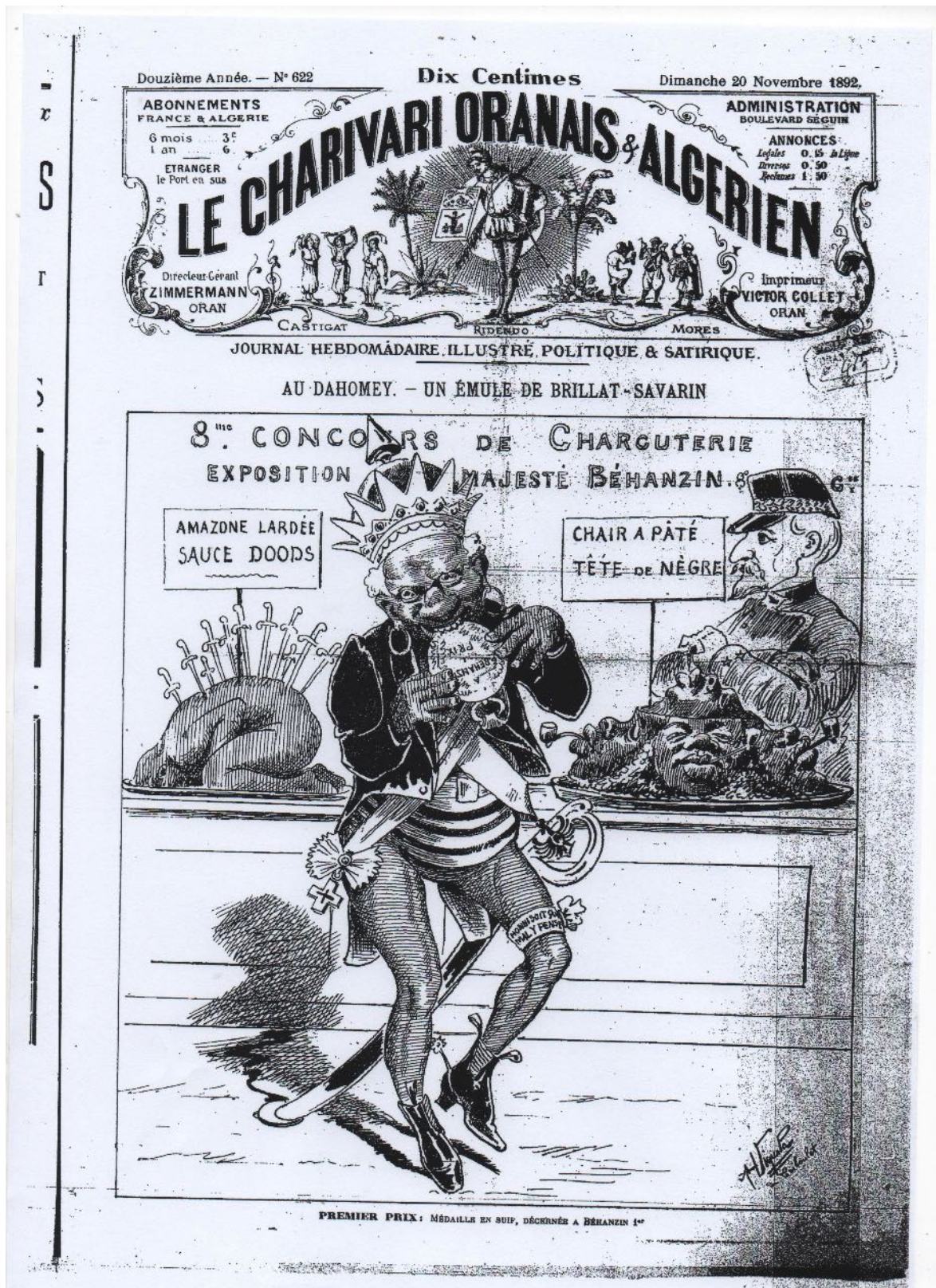


FIGURE 11.4.1 – Illisible, « Au Dahomey. - Un émule de Brillat-Savarin », *Le Charivari oranais & algérien*, 20 novembre 1892 : « « Premier prix : Médaille en suif, décernée à Béhanzin Ier » ».

Sous la III<sup>e</sup> République, lors de l'expansion dans l'Afrique subsaharienne, divers éléments privés et politiques engagent la France dans l'annexion du Dahomey (Bénin). Or, cette conquête regroupe des éléments extraordinaires : sacrifices humains, amazones, roi charismatique (Béhanzin) ou encore l'ingérence des nations européennes. La presse illustrée s'empare rapidement du sujet, et, dans une première phase iconographique, met en scène les sacrifices humains avec excès et grandiloquence. La situation est donc propice à la caricature et tous les éléments visuels sont déjà réunis. Pourtant, la presse satirique travaille davantage la figure de l'anthropophage. Par exemple, en première page, *Le Charivari Oranais* dessine le roi Béhanzin, flanqué d'une « Amazone lardée sauce Dodds » et de « chair à pâté tête de nègre », lors du 8<sup>ème</sup> concours de charcuterie<sup>43</sup> [Fig : 11.4.1]. De nombreux signes renvoient à l'anthropophagie : d'abord le titre, « un émule de Brillat-Savarin », associe Béhanzin au gastronome Brillat-Savarin (1775-1826), auteur de *La Physiologie du goût* (1825) ; puis, la présentation de plats culinaires à base de chairs humaines, par Béhanzin, évoque encore le caractère anthropophagique du roi ; enfin, en dessinant le roi dahoméen mordant sa médaille en suif, graisse que l'on peut penser d'origine humaine, le dessinateur parachève une représentation célébrant les supposés goûts culinaires de Béhanzin. Cette mise en image étonne, car les composants factuels qui accompagnent la conquête du Dahomey sont déjà, en soi, hors du commun. On pourrait argumenter une attitude désintéressée, colonialiste ou simplement raciste. Mais il s'agirait d'arguments psychologiques qui demandent à être recoupsés avec des sources sur la construction, la diffusion et la réception de l'image. De plus, sous la III<sup>e</sup> République, la presse satirique demeure hostile et suspicieuse à l'égard des conquêtes. Le travestissement du roi Béhanzin en anthropophage conduit progressivement à une impasse, où ni l'idéologie coloniale ni l'actualité ne donnent de solutions satisfaisantes. En revenant à la définition du genre, à son rôle dans la construction et l'interprétation, on peut proposer une lecture analytique plus fine de la mise en images du roi Béhanzin.

En partant du principe que le genre détermine des conventions, la mise en images du roi Béhanzin s'inscrit d'abord dans une iconographie satirique de l'Afrique subsaharienne. La planche de Delannoy, qui lança notre enquête doctorale, et l'image anthropophagique de Béhanzin n'ont ni les mêmes mécanismes ni les mêmes visées, mais elles ont recours à chaque fois à l'image du cannibale. Justement, une convention de la presse satirique est d'assimiler, dès l'origine, les Noirs à l'anthropophagie. Les caricaturistes n'utilisent guère les sacrifices humains, car ils sont hors des conventions. Cependant, rien n'empêche d'introduire les sacrifices dans la caricature. Toutefois, de par ses caractéristiques internes, la satire, au sens générique, impose une immédiateté de sens. La solution graphique adaptée à la situation doit être immédiatement reconnaissable par le destinataire qui dès lors peut faire fonctionner l'investissement émotif. La structure même du *Charivari oranais*, une seule planche en une, impose une formule percutante qui fonctionne à la fois comme une affiche, proposant le pacte de lecture, et une mise au point de l'évènement de la semaine.

---

43. Illisible, « Au Dahomey. - Un émule de Brillat-Savarin », *Le Charivari oranais & algérien*, 20 novembre 1892 : « Premier prix : Médaille en suif, décernée à Béhanzin Ier ».

---

Le recours à l'anthropophage est la solution, non la plus simple, mais la plus investie autant chez les émetteurs que chez les destinataires.

Il ne faut évidemment pas voir autre chose dans notre propos qu'une interrogation portant sur les moyens plastiques et esthétiques utilisés pour caricaturer l'actualité coloniale. La finalité de la planche, c'est-à-dire une caricature supportant l'effort de guerre, ne change pas. Le genre explicite d'abord les stratégies visuelles. L'interprétation de la figure du roi Béhanzin en anthropophage est donc liée à la conception générique de la représentation caricaturale des Noirs. Le propre de l'édition populaire est d'inviter à créer des effets de continuité chez les producteurs et chez les lecteurs ; la consommation sérielle tend vers la similitude entre les œuvres, car elle travaille avec un univers partagé ; les mécanismes de la stéréotypie générique se fondent sur une encyclopédie référentielle qui est, non pas liée à une réalité extérieure, mais davantage à des conventions stabilisées. Les destinataires et les émetteurs ne partagent pas les mêmes motivations, pourtant, la production, la diffusion et la consommation modèle s'articulent et exposent les règles communes du genre. La véracité des événements se mêle aux conventions génériques et à l'ensemble des pratiques iconographiques en vigueur au sein d'un genre. Le rapport à la réalité extérieure se dissout progressivement dans un monde fictif créé par les phénomènes de l'architextualité et de l'intertextualité. À force de répétition et de variance, on assiste peu à peu à la naissance de personnages génériques, à l'exemple de l'anthropophage. L'iconographie de Béhanzin renseigne donc davantage sur les modalités visuelles et les imaginaires satiriques en vigueur que sur l'histoire coloniale. En reconstituant le processus générique, on touche directement au pouvoir des images, entendu ici en terme de relations déterminantes, car les mécanismes de fabrication et de réception sont constamment affichés et, ce faisant, ils réitèrent le jeu avec ses règles et ses limites.

En tant qu'objet d'étude, la presse satirique se trouve dans une situation ambiguë, car les caractéristiques généralement données et analysées formalisent une source qui se présente comme hybride sur la forme et comme contestataire sur le fond. Nous refusons cette vision. La presse satirique répond à des attentes que les éditeurs, les artistes et les lecteurs maîtrisent, malgré la mauvaise foi inhérente à la pratique. Nous n'avons pas essayé de forger une définition imperméable, mais de proposer le socle sur lequel repose et s'articule presque entièrement la pratique de la presse satirique. Pour ce faire, à partir de l'iconographie coloniale, il fallait tenir compte de l'ensemble des titres qui s'inscrivent (ou qui ont pu être inscrits) dans la terminologie. Contrairement à ce que laissent penser les sous-genres et les sous-catégories, il y a finalement une relative homogénéité dans le champ général de la presse satirique, bien aidée par la circulation des artistes entre les différentes revues, au-delà des lignes éditoriales, politiques ou sociales. De même les citations intertextuelles – l'*Hara-Kiri* réédite des planches du *Rire* ou de *L'Assiette au beurre* – exhibent les relations et les échanges pratiqués au sein du genre dans le temps et l'espace.

Initialement, notre enquête portait sur le regard et le rôle de la presse satirique dans



l'iconographie coloniale. En effet, hormis *Le Charivari* du Second Empire et *L'Assiette au Beurre*, la production satirique coloniale reste largement méconnue et rarement intégrée dans les travaux sur l'iconographie coloniale. Pourtant, peu importent les positions idéologiques et les quantités émises, la presse satirique offre des perspectives qui dépassent la mise en images de l'actualité coloniale ou la retranscription descriptive du phénomène. En apportant un commentaire, la presse satirique se positionne franchement sur les événements coloniaux. Toutefois, au fil des dépouillements, ni l'histoire coloniale ni l'idéologie expansionniste n'expliquent certaines attitudes imagées. Au regard de cette situation, il nous a semblé pertinent de nous intéresser au genre pour comprendre certaines orientations iconographiques qui ne relèvent d'aucun référent réel. En conclusion, l'iconographie satirique coloniale apparaît distante, irrégulière, modulable selon les événements, active lors des temps forts, inexistante lors des faibles. Le lointain, le dépaysement, la différence et la sauvagerie constituent les axes dominants de la caricature coloniale.

Nos différentes thèses reposent sur une circulation et une consommation modèle. C'est-à-dire que pour les besoins de la démonstration, nous n'avons pas développé les situations transversales – si ce n'est pour les procès. Bien que la presse satirique se définisse comme un système clos et fermé, qui s'articule sur des attentes définies et partagées, elle s'épanouit dans un monde dynamique et évolutif qui peut à l'occasion renoncer ou méconnaître les règles. Dès lors, ces configurations demandent d'analyser, non pas seulement les images produites, mais comment les productions s'insèrent et reformulent des situations données qui mettent en retrait les règles du genre.

### **Bilan des travaux effectués**

Quel bilan peut-on tirer de notre enquête ?

Concernant l'iconographie coloniale, la production satirique reste globalement lointaine à l'égard de la colonisation, bien que le sujet soit relativement traité. Les périodiques épousent les conquêtes, puis, avec les morts et les incompréhensions, la production rejette de manière véhémente les entreprises expansionnistes, sous la III<sup>e</sup> République. Toutefois, hormis lors de la conquête de l'Algérie, on ne décèle pas une dynamique iconographique et culturelle entourant la colonisation à l'époque contemporaine. La Première Guerre mondiale, l'Entre-deux-guerres ainsi que la décolonisation et les indépendances exhibent et rappellent une relation iconographique distanciée. De nombreux auteurs ont insisté sur l'exposition coloniale de 1931, à Vincennes, mais la manifestation officielle n'enclenche cependant pas une dynamique dans la presse satirique, contrairement à la conquête et à la colonisation de l'Algérie. Le conflit indochinois et la guerre d'Algérie engendrent bien une production imagée relativement soutenue et continue, mais les images exhibent des préoccupations intérieures tandis que l'Empire disparaît progressivement. Cette situation rejoint et confirme finalement les travaux qui soutiennent que dans l'opinion publique, la colonisation reste une affaire ponctuelle, émergeant au gré de l'actualité violente. On ne relève pas dans la presse satirique une position de classe. Les images réagissent selon

---

l'actualité donnée. Préoccupations de spécialistes et d'amateurs, liées à des intérêts personnels, la colonisation apparaît finalement comme un sujet épisodique et de second plan dans la presse satirique.

### **Apports, limites et perspectives**

Quels sont les apports de notre recherche ? Alors que les positions se raidissent sur le passé colonial, dont l'exposition *Exhibition l'invention du sauvage* reflète la situation<sup>44</sup>, nous pensons que l'étude de la presse satirique peut insuffler et remotiver les études sur l'iconographie populaire coloniale. La caractéristique sensible de la presse satirique révèle les failles, les contradictions, les avancées et les reculades. Les images minent la vision d'une iconographie glorieuse ; la production révèle également les motivations banales des entreprises expansionnistes, au-delà des discours officiels ; la caricature exhibe de manière brutale et sans appareil les regards sur les populations extra-européennes où se mêlent la sauvagerie et le fantasme. L'intérêt se trouve justement dans cette relation sensible au monde. La production satirique coloniale, progressivement détachée de l'histoire coloniale, se distingue par des fluctuations, des ajustements, des adaptations tout au long des deux siècles de la France coloniale. Elle manifeste les subjectivités plurielles de la société à l'égard du phénomène qui tirent finalement vers le merveilleux.

L'iconographie satirique coloniale participa-t-elle à l'idéologie coloniale (positivement ou négativement) ? La quantité, la superficialité et la discontinuité des thèmes ainsi que les prises de position mouvantes sur le sujet nous amènent à répondre négativement. Il faudrait toutefois recouper nos dépouillements avec d'autres sources puis avec des personnalités impliqués dans le phénomène pour connaître la résonance des regards de la presse satirique. Quoi qu'il en soit, la production satirique imagée doit réintégrer l'histoire du visuel colonial, non par promotion de notre travail, mais pour se conformer aux phénomènes culturels en vigueur, lors des deux siècles de l'histoire coloniale.

La satire, la caricature et le dessin de presse jouissent d'une immense bibliographie scientifique et grand public. Pour notre part, nous avons axé nos réflexions sur le genre « presse satirique ». Notre thèse insiste sur la prise en compte du genre dans la construction, la diffusion, la réception et l'usage des représentations. En effet, les images s'insèrent dans des réseaux et des faisceaux de relations, non pas occultes, mais affichés, valorisés et exploités. Le destinataire n'est en rien un acteur passif et apathique que les images mystifieraient à loisir. Dans la pratique, grâce à l'expérience, il connaît et manipule parfaitement les attentes et les modes de consommation. Or, l'acquisition repose sur ensemble donné qui au fil de l'apparition des titres, des publications et des répétitions se stabilise et se stratifie. La prise en compte du genre dans la réflexion permet non pas d'invalider

---

44. Arndt LOTTE, « Une mission de sauvetage : Exhibitions. L'invention du sauvage au musée du quai Branly », *Mouvements*, 2012/4 n° 72, p. 120 : « Cette exposition ambitieuse proposait de montrer comment la distinction entre "nous" et "les autres" a été mise en scène à travers les siècles. Cette motivation se trouve prise au piège de plusieurs failles conceptuelles et finit par reproduire ce qu'elle aspirait à déconstruire : une rétroprojection anhistorique de concepts, l'accaparement de la parole par la voix omnisciente des commissaires et la surimposition de représentations raciales figées ».

les travaux existants sur l'iconographie coloniale, mais d'insérer des problématiques qui peuvent offrir de nouvelles pistes de recherche et des solutions.

Notre travail contribue à la découverte d'un thème iconographique ainsi qu'au genre de la presse satirique illustrée. Cependant, rappelons également les limites. La priorité fut donnée à l'étude de l'iconographie coloniale métropolitaine. De fait, nous avons sciemment négligé les relations avec l'iconographie de l'étranger et des relations internationales qui recoupent et intègrent, à des degrés divers, l'iconographie coloniale. De même, nous n'avons pas abordé l'iconographie coloniale des titres parus à l'étranger – que *Le Rire* publie par ailleurs. Au vu des lacunes à l'égard de notre sujet d'étude, il nous a semblé préférable d'analyser prioritairement les modalités médiatiques de la presse et de la presse satirique, la place de la satire, de la caricature et du dessin de presse puis l'iconographie coloniale dans le contexte français. Le corpus sélectionné ainsi que la chronologie étudiée demandent une attention importante et une maîtrise étendue qui n'auraient pu être étendues à des titres étrangers, si ce n'est de manière parcellaire et fragmentaire. Ce travail reste à faire, notamment au vu des différences entre les anciens pays colonisateurs ; comme le démontre Richard Fogarty, la France et l'Angleterre ont différemment utilisé les troupes coloniales lors de la Première Guerre mondiale<sup>45</sup>.

Pour suivre l'iconographie satirique coloniale, nous avons intégré deux titres qui appartiennent à l'iconographie de l'information/investigation généraliste. Pourtant, on n'insistera jamais assez dessus, la presse satirique appartient au champ de la fiction. Toutefois, nous avons écarté les œuvres fictionnelles à thématique coloniale. L'immensité du domaine et l'hétérogénéité qui en découle nécessitent un travail transdisciplinaire distinct. Mais, il s'agit là d'un monde aux potentialités importantes : peut-on découvrir et analyser une fiction coloniale qui transcende les supports ? Le théâtre et la presse satirique partagent-ils un univers de fiction similaire ? La presse satirique puisa-t-elle ses figures coloniales dans le roman d'aventures colonial ?

Concernant le genre, nos thèses avancées répondent au contexte français et on ne saurait dire si le modèle proposé est applicable à d'autres nations. La centralisation, caractéristique de la presse française, ne s'applique pas à des territoires vastes comme le Canada ou les États-Unis. De plus, les législations divergent selon les pays, certaines plus libertaires (Angleterre) d'autres plus répressives (Russie tsariste). De plus, les modes de consommation sont également différents : dès l'origine, la presse satirique allemande touche un public bien plus large (*Kladderadatsch*) que la presse satirique française<sup>46</sup>.

Enfin, si avons présenté les usages que postule la pragmatique des périodiques, il faudrait recouper nos thèses avec des sources extérieures, pour comprendre comment les publics utilisent les titres. Le courrier des lecteurs et les greffes des tribunaux seraient inestimables pour comprendre les relations entre les différents acteurs de la presse satirique.

---

45. Richard FOGARTY, *Race and War in France : colonial subjects in the French army, 1914- 1918*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008.

46. Ursula KOCH, « Satire et pouvoir à Berlin : des passions de 1848 à l'ordre bismarckien » in *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 1992, n°28. « L'image du pouvoir dans le dessin d'actualité. Le temps des monarches. Le temps des chefs. Le temps des leaders », pp. 12-15.

---

Pour conclure, nous tenons à rappeler qu'il n'y a eu au cours de cette étude aucune attitude à charge ou à décharge. Notre objectif est la compréhension d'un thème et d'un objet visuel. Dans le contexte de la mémoire, le passé colonial suscite des passions qui dépassent largement le cadre scientifique. Cette enquête doctorale souhaite participer au débat, mais en délaissant les revendications politiques et identitaires, en insistant sur l'étude historique des fonds et sur une réflexion sur le visuel.



# Index

## A

Abbas, Ferhat, 263, 299, 301  
Abd ar-Rahman ibn Hicham, 45  
Abd-al-Hafid, 188, 192, 337  
Abd-el-Aziz, 187, 188, 337  
Abd-el-Kader, 33, 35–37, 39, 40, 42, 45, 47,  
69, 74, 84, 96, 99–104, 108, 137, 152  
Adaramakaro, 205  
Agense, F., 296  
Albert, Grévy, 138  
Aldebert, Bernard, 306  
Alexandre, Arsène, 34, 213, 349  
Altaroche, Agénor, 21, 33  
Arafa, Mohammed Ben, 304  
Arcos, 133  
Armengol, Henri, 244  
Arnac, M., 258  
Arnoux, Guy, 244  
Assus, Salomon, 194–200, 203, 367  
Audibert, 344  
Audibert, Auguste, 21  
Avelot, Henri, 223  
Avoine, Paul Audin, 308

## B

Bac, Ferdinand, 133  
Baccouche, Slaheddine, 303  
Baille, Hervé, 244  
Balluriau, Paul, 175  
Balzac, Honoré de, 21  
Bao Dai, 290  
Barbie, Klaus, 334  
Baric, Jules, 168

Barras, Émile, 107  
Bataille, Charles, 107, 109  
Battling Siki, M'Barick Fall dit Battling Siki,  
258  
Beaumont, Édouard de, 50–54, 74, 135, 351,  
380, 386, 401, 420  
Béhanzin, 155, 337, 367  
Bella, Ahmed Ben, 307  
Bellangé, Hippolyte, 22  
Bellet, Benjamin-Louis, 21, 346  
Ben Bella, Ahmed, 301, 315, 317  
Bendjelloul, Mohammed, 263  
Berbrugger, Louis-Adrien, 36, 37  
Bernard, Édouard, 244  
Bernhardt, Sarah, 154  
Bernie, Bernard Bouton dit Bernie, 307  
Bernier, Georges dit le Professeur Choron,  
319–321, 323, 325–327  
Bertall, Charles-Albert d'Arnoux dit Ber-  
tall, 56, 65, 66, 78, 83, 84, 119, 120,  
168, 348, 351, 352, 401  
Bertre, Henri-Félix le, 21  
Bertun, E., 172  
Bettex, R. de, 238, 265  
Bib, Georges Breitel, 265, 267  
Bigot, Georges, 188  
Bil, René Pugibet dit Bil, 305  
Billot, Jean-Baptiste, 139, 140  
Bitschner, Eugène, 160  
Blachette, Georges, 295  
Bloch, Marcel, 241  
Blum, Ernest, 84

- Bogislas, Maurice Jost de Staël dit Bogislas, 259, 267
- Boirau, Charles, 270, 272
- Bonaparte, Eugène Louis Jean Joseph dit Louis-Napoléon, 122, 124
- Bonnetain, Paul, 178
- Borgeaud, Henri, 295
- Botrel, Théodore, 175
- Bouhired, Djamila, 313
- Boulanger, Georges, 120, 151
- Boumédiène, Houari, 301, 317
- Bourguiba, Habib, 307
- Bourmont, Louis Auguste Victor de Ghaisne, comte de, 23–25, 27, 29, 145, 256, 352
- Bousquet, René, 334
- Bovarini, Maurizio, 308, 312, 313
- Boyd, Alexander, 215, 216
- Brazza, Pierre Savorgnan de, 256, 337
- Bret Koch, Raymond Bret dit Bret Koch, 306
- Brévin, Paul, 306
- Brillat-Savarin, Jean Antelme, 436
- Brisson, Henri, 186
- Brod, Ernesto, 244
- Brogie, Albert de, 121
- Bruant, Aristide, 175
- Bugeaud, Thomas-Robert, 38–40, 256, 337
- C**
- Cabu, Jean Cabut, 320, 323, 327–330
- Cami, Pierre, 257
- Camus, Antoine, 160
- Candide, 141, 142
- Caran d’Ache, Emmanuel Poiré dit Caran d’Ache, 56, 133, 162, 164, 181, 182, 204, 214, 216, 222, 370, 398
- Caravage, 26
- Cardon, Jacques-Armand, 308
- Carey, Jahleel Brenton, 124
- Carjat, Étienne, 107–110, 350, 363, 364, 370
- Carl Hap, Carl Happel dit Carl Hap, 154, 175
- Carlotti, Jean-Albert, 261
- Cavanna, François, 319–321, 323, 326, 352, 353
- César, César Garcia dit César, 297, 298
- Challemel-Lacour, Paul-Armand, 139
- Cham, Amédée de Noé dit Cham, 33, 34, 40–42, 45–47, 50, 56, 68, 69, 75–78, 83–89, 93–98, 101–106, 127, 160, 164, 168, 235, 257, 348, 351, 352, 366, 372, 376, 396, 401, 418, 420
- Champfleury, Jules, 362
- Chaplin, Charlie, 265
- Charles X, 23, 346
- Charlet, Nicolas-Toussaint, 42
- Charly, 173
- Charton, Édouard, 5, 57, 119, 405
- Charton, Édouard Thomas, 57
- Chaval, Yvan, 306
- Chenz, Jacques Chenard dit Chenz, 320
- Chéret, Jules, 348
- Chikli, Samama, 229
- Clauzel, Bertrand, 29, 32, 33, 37
- Clemenceau, Georges, 186, 187, 268
- Coincey, Louis de, 162
- Coluche, Michel Colucci, 320
- Cooper, Gary, 265
- Cossé-Brissac, Jean de, 183, 184
- Courbet, Amédée, 287
- Courboin, Pierre-Eugène, 165, 167
- Courteline, Georges, 154
- Courtois, Raphaël, 206
- Couturier, Léon, 164–166
- Crémieux, Adolphe, 127
- Cruikshank, George, 65
- D**
- Dahl, André, 265
- d’Alembert, Jean le Rond, 57
- d’Amade, Albert, 187, 400, 414–416

- Damourette, Abel, 65
- d'Argenlieu, Georges Thierry, 287
- Darjou, Alfred, 89, 90, 98, 120
- Daudet, Alphonse, 154
- Daumier, Honoré, 31, 39, 52, 73, 74, 76, 90–93, 127, 181, 187, 265, 347, 349, 363, 366, 375, 376, 379, 382, 386, 390, 396, 398, 402
- Debré, Michel, 299
- Del marle, Marc Delmarle dit Del marle, 264
- Delacroix, Eugène, 60
- Delannoy, Aristide, 2–4, 8, 204, 205, 212, 308, 373, 379, 392, 414–416, 425, 432
- Delaporte, Louis, 116, 117
- Delaw, Henri Georges Deleau dit Georges Delaw, 417
- Delcassé, Théophile, 186
- Delfeil de Ton, Henri Roussel dit Delfeil de Ton, 320
- Delord, Taxile, 33
- Dépaquit, Jules, 214
- Deschanel, Paul, 186
- Desnoyer, Louis, 33
- Desperret, Auguste, 423
- Destaines, Édouard, 164
- d'Estrucci, 186, 187
- Deval, Pierre, 23
- Devéria, Achille, 21
- Dharm, Georges Simon, 258, 259
- d'Hérisson, Maurice d'Irisson, 140
- d'Hubert, René, 175
- Dick, Jean, 194–196, 201
- Dick, Robert, 189
- Diderot, Denis, 57
- Dietrich, Marlène, 265
- Dighton, Robert, 20
- Dorgelès, Roland, 280
- d'Orgoni, Louis-Charles Girodon, 108, 109
- d'Orléans, Philippe, 182
- d'Ostoya, Georges, 175, 179, 204, 206, 259, 260
- Draner, Jules Renard dit Draner, 310
- Dreyfus, Alfred, 370
- Dubochet, Jacques-Julien, 57
- Dubout, Albert, 265
- Duchesne, Jacques Charles René Achille, 215
- Dufaure, Jules, 114
- Dumont, Auguste, 174
- Duncun, Isora, 265
- Dupetit-Thouars, Abel Aubert du, 66
- Durier, Sylvestre-Nicolas, 21
- E**
- Édouard VII, Albert Edward dit Édouard VII, 185
- Effel, François Lejeune dit Jean Effel, 261, 263, 270, 272, 274, 275, 285–288, 292
- Eiffel, Gustave, 120
- Engels, Friedrich, 287
- Escaro, André, 289, 290, 294
- Estang, Vil, 191
- F**
- Fabiano, Fabien Coup de Frejac dit Fabiano, 240, 241, 258, 264
- Faidherbe, Louis, 256, 337
- Faivre, Abel, 217, 219, 223
- Falké, Pierre, 243, 261
- Farre, Jean-Joseph, 143
- Fau, Fernand, 216, 223, 366, 367
- Faure, Sébatien, 415
- Faustin Soulouque Ier, 375
- Faveल्ली, Max, 306
- Féron, Éloi Firmin, 63
- Ferry, Jules, 33, 137, 139, 144, 145, 148, 337
- Flameng, François, 231, 232, 234
- Flock, 120
- Florès, Ricardo, 175, 182, 183, 239, 241, 243, 244
- Forain, Jean-Louis, 133, 181, 182, 190, 214, 308, 370, 371, 387, 398
- Forest, Eugène, 27, 28



Fouchardière, Georges de la, 275  
 Fourichon, Léon Martin, 124  
 Fourment, Léon, 311  
 Franconi, 194, 201  
 Fred, Frédéric Othon Théodore Aristidès dit  
 Fred, 320, 321

**G**

Gad, Claude Gadoud, 306  
 Galanis, Démétrios, 204, 206, 209  
 Gallieni, Joseph, 256, 337  
 Garavini, Charles, 37  
 Garnier, Francis, 163  
 Gassier, Henri-Paul, 268  
 Gaulle, Charles de, 279, 280, 282, 292, 295,  
 298, 299, 304, 307–309, 315, 316, 331,  
 401  
 Gavarni, Paul, 386  
 Gébé, Georges Blondeaux dit Gébé, 320  
 Genty, Charles, 240, 244  
 Geoffroy, Henri, 185, 186  
 Gerbault, Henry, 244, 245  
 Gervèse, Henri, 240, 259, 261, 262  
 Gibert, Henri, 182  
 Gilbert-Martin, Charles, 126, 144–147, 194,  
 400, 401  
 Gill, André, 122–126, 150, 181, 314, 349,  
 350, 366, 368, 375, 382, 427  
 Gillray, James, 20  
 Girardin, Émile de, 405  
 Girodet, Anne-Louis, 142  
 Giscard d'Estaing, Anne-Aymone, 333  
 Giscard d'Estaing, Valérie, 333  
 Gladstone, William Ewart, 148  
 Goblet, René, 135  
 Godreuil, Jules-Pierre, 259  
 Goebbels, Joseph, 281  
 Goudeau, Émile, 150  
 Gourio, Jean-Marie, 334  
 Goussé, Henri, 217, 225  
 Grambert, Bernard, 307

Grand-Carteret, John, 366  
 Grandjouan, Jules, 205–210, 212, 214, 308,  
 418, 423, 424, 427  
 Grandville, Jean Ignace Isidore Gérard, dit  
 J. J. Grandville, 21, 31, 65, 386  
 Gravelle, Émile, 120, 147, 398, 399  
 Grenier, Philippe, 216  
 Grévy, Albert, 139  
 Grévy, Jules, 114, 138, 287  
 Grove, René Nolgrove dit Grove, 264, 285–  
 287, 289, 290, 294, 296, 300, 302,  
 304, 308  
 Grum, Robert Magrume dit Grum/Grumm,  
 272, 287, 291, 298, 299, 303  
 Guilac, Henri, 271, 272  
 Guilbert, Yvette, 175  
 Guillaume Ier, 120  
 Guillaume, Albert, 175, 179, 220, 221  
 Guydo, Guillaume, 175, 182, 183, 186–191,  
 220

**H**

Hachette, Louis, 362  
 Haggard, Rider, 368  
 Halévy, Ludovic, 90  
 Hansi, Jean-Jacques Waltz, 237  
 Harmand, Jules, 116  
 Harry, Myriam, 233  
 Hassan II, 307  
 Hauteclocque, Jean de, 303  
 Haye, Lucien, 220, 372  
 Hénault, Jules, 206, 385, 386  
 Henriot, Henri Maigrot dit Henriot, 56, 234–  
 238, 254–257, 265, 266, 352, 401, 408,  
 409  
 Hérault, Pierre, 259  
 Herbette, Jules, 147  
 Hermann-Paul, Hermann-René-Georges Paul  
 dit Hermann-Paul, 214, 218, 219, 308,  
 387  
 Hile, 172

- Hitler, Adolf, 267  
Hix, Charles Girin dit Hix, 120  
Hô Chi Minh, 286, 290  
Holbeck, 306  
Hopf, Sonja, 308  
Houdin, Robert, 256  
Houphouët-Boigny, Félix, 305  
Huard, Adrien, 84  
Huard, Charles, 245, 246  
Hugues, 192  
Hugues, Clovis, 124, 175, 191  
Hussein, Dey, 23, 60  
Huysmans, Jan-Baptist, 100  
Huysmans, Joris-Karl, 99
- I**
- Ibels, Henri-Gabriel, 370, 371
- J**
- Jaurès, Jean, 186, 415  
Jeannot, Pierre Georges, 217, 219  
Jefke, 173  
Jo Carbi, Joseph Abric Baron de Caravette  
dit Jo Carbi, 259  
Joanne, Adolphe, 57  
Job, Jacques Onfroy de Bréville dit Job, 133,  
164  
Jonas, Lucien, 229–231, 243  
Joncières, André de, 205  
Jonnart, L., 244  
Jossot, Gustave-Henri Jossot/Abdulkarim,  
154, 208, 214, 311  
Jouy, Jules, 142  
Juárez, Benito, 97, 98  
Just, Simon, 169  
Justin, Michel, 26  
Juven, Félix, 204, 213, 239
- K**
- Kb2, Roger E. Desjouis dit Kb2, 285, 292,  
293, 297, 302, 304  
Kern, Léon, 259  
Kipling, Rudyard, 149  
Klarsfeld, Serge, 334  
Knight, Charles, 5, 57  
Ko, 308  
Kupka, František, 204  
Kurtzman, Harvey, 320
- L**
- Laborde, 264  
Labroue, Henri, 154, 155  
Laforge, Lucien, 269  
Lanzmann, Claude, 334  
Lap, Jacques, 289–291, 293, 294, 299–305,  
308  
Laroche, Pierre, 295  
Lavigerie, Charles Martial, 120, 195, 253  
Le Petit, Alfred, 141–144  
Léal da Camara, Júlio, 176, 205, 211, 212  
Léandre, Charles, 175, 214, 215, 217, 239,  
241, 242  
Lebègue, Léon, 222  
Leclerc de Hauteclocque, Philippe, 287  
Leguay, Jean, 334  
Lelièvre, Hilaire Étienne, 39  
Lentin, Albert-Paul, 312  
Léonnec, Georges, 216, 220, 221  
Léonnec, Paul, 164, 165  
Lep, Raymond Leprêtre, 264  
Leroux, Alfred, 172  
Leroux, Gaston, 365  
Leroy, Louis, 84  
Leroy, Maurice, 259  
Liemano, 161  
Lissac, Pierre, 258  
Livingstone, David, 117  
Lonroy, Guy de, 162, 164  
Loubet, Émile, 188, 189  
Louis XVIII, 24  
Louis-Philippe Ier, 29, 32, 34, 49, 50, 321,  
344, 383, 398, 400  
Luce, Maximilien, 415

- Lunel, Ferdinand, 162–167  
 Luque, Manuel, 133–135, 137–140, 147–149  
 Lyautey, Hubert, 226, 253, 266, 337
- M**
- Mac-Mahon, Patrice de, 114, 121  
 Mad, Jean, 259, 263  
 Mader, Léon, 194  
 Madre, Jules Amédée, 119  
 Maizeroy, René, 175  
 Malraux, André, 315  
 Manet, Édouard, 97, 107  
 Mangin, Charles, 253  
 Maran, René, 259  
 Marc, Auguste, 83  
 Marcel, 259  
 Marcelin, Émile Planat dit Marcelin, 84  
 Marchand, Jean-Baptiste, 147  
 Maréchal, Jeanne, 268  
 Maréchal, Maurice, 268  
 Marie, Adrien, 377, 378  
 Marin, Emmanuel, 184, 185, 187, 188, 190, 191  
 Marix, 271  
 Mars, Maurice Bonvoisin dit Mars, 154, 162, 164  
 Martel, Louis, 114  
 Martignac, Jean-Baptiste Sylvère Gaye de, 20  
 Marx, Karl, 287, 390  
 Mas, Gaston, 264  
 Massu, Jacques, 298  
 Mauborget, Simon de, 154, 158  
 Maupassant, Guy de, 3, 175, 176  
 Maurras, Charles, 182  
 Maximilien Ier, 97, 98  
 Mœbius, Jean Giraud dit Mœbius, 320  
 Méhémet Ali, 29  
 Méric, Victor, 414  
 Métivet, Lucien, 219, 220, 240, 244, 261  
 Meunier, Georges, 224, 225  
 Meyer, Henri, 107  
 Millaud, Polydore Millaud, 348  
 Mob, 187, 379, 380  
 Moisan, Roland, 297, 299  
 Monet, Claude, 107  
 Monier, Henri, 271–273, 275, 285, 289, 302, 304  
 Monnier, Henry, 21, 22, 26, 27, 346  
 Montferrier, Gaston, 168  
 Monty, 264  
 Mortier, Arnold, 119  
 Moulin, Jean, 279  
 Muhammad Ahmad bin Abd Allah, 128  
 Muley-Abd-el-Rahman, 60
- N**
- Napoléon III, 75, 82, 97, 98, 100, 110, 124, 127  
 Nasser, Gamal Abdel Nasser Hussein dit Nasser, 307  
 Naudin, Bernard, 204, 208, 209, 379, 380  
 Nézière, Raymond de la, 223, 224, 419  
 Nicolas II, Nikolai Aleksandrovitch Romanov dit Nicolas II, 185  
 Nicoullaud, Charles, 133  
 Nob, Marcel Noblot dit Nob, 190, 239, 244, 245, 260, 261, 264  
 Nouail, R., 259, 261  
 Nuez, 312
- O**
- Ordner, Paul, 259, 264  
 Ouafi, Ahmed Boughéra el, 271
- P**
- Pallier, Raymond, 261, 263  
 Papon, Maurice, 334  
 Passy, Hippolyte Philibert, 29  
 Paulin, Jean-Baptiste-Alexandre, 57, 83  
 Pauvert, Jean-Jacques, 308  
 Pavis, Georges, 258, 259  
 Péa, 302

- Pépin, Édouard-Claude Guillaumin dit Pépin, 120, 121, 147, 148, 394, 395
- Pétain, Philippe, 278
- Petit, Alfred le, 120, 350
- Peyré, Joseph, 280
- Philipon, Charles, 21, 22, 29–33, 122, 123, 268, 344–347, 349, 353, 369, 382, 383, 398, 403, 407, 427, 428
- Philippoteaux, Henri Félix Emmanuel, 63
- Pichard, Georges, 306, 308, 352
- Pichon, Georges, 186
- Picq, Robert, 261
- Pierre, Pierre Cochet dit Pierre, 307
- Pinatel, Pierre, 314–319
- Plattel, Henri Daniel, 39, 40
- Pleven, René, 307
- Pol Ferjac, Paul Levain Ferjac dit Pol Ferjac, 270, 274, 275, 286, 287, 292, 293, 295–297, 300, 302, 304, 316
- Polac, Michel, 353
- Polo, François, 107, 119, 348–350, 362
- Poncy, Charles, 64
- Pontmartin, Armand de, 22
- Prangey, Marcel, 259
- Préjelan, René, 178
- Protais, Paul-Alexandre, 118
- Pruvost, Jacques, 270–273
- Q**
- Queneau, Raymond, 320
- Quillenbois, Charles-Marie de Sarcus, 65, 78
- R**
- Rabadi, 261
- Rabier, Benjamin, 154, 214, 222, 397
- Radama II, 104
- Radiguet, Maurice, 214–218, 220, 240, 244, 392, 393
- Rainilaiarivony, 104
- Rainivoninahitriniony, 104
- Ranavalona Ier, 104
- Ranavalona III, 215, 337
- Rasosherina, 104
- Ratier, Charles-Victor-Hilaire, 21
- Reb, René Besserve dit Reb, 243
- Régalis, 182
- Regamey, Félix, 124
- Régnier, Marcel, 263
- Reis, 280
- Reiser, Jean-Marc, 321, 327, 332
- Renault, Pierre Hippolyte Publius, 58
- Ribot, Alexandre, 186
- Richard, Baron, 168
- Richepin, Jean, 124
- Rit, Gaston Fritz dit Rit, 259
- Rivalta, Pierre, 258
- Rivière, Henri, 136, 150, 163, 256
- Robida, Albert, 213
- Rochefort, Henri, 84
- Rochejaquelein, Henri-Auguste-Georges de la, 73, 76
- Rolland, Amédée, 107, 363
- Roqueplan, Camille, 21
- Roubaud, Benjamin, 43–46, 63, 64, 66–69, 74, 170
- Roubille, Auguste, 208, 220
- Rousseau, Jean-Jacques, 266
- Rousset, Georges, 218
- Rouveyre, André, 220, 223
- S**
- Sadok Bey, Mohammed el-Sadik Bey, 141
- Saint-Ogan, Alain, 267
- Salan, Raoul, 298
- Salles, Robert, 159, 160
- Salmon, André, 205
- Sam, 180
- Sarcey, Francisque, 174
- Sartre, Jean-Paul, 315
- Sauvayre, Maurice, 240, 261
- Say, Jean-Baptiste, 29
- Schamyl, 101
- Schoelcher, Victor, 72

- Scholl, Aurélien, 154, 176  
 Schusler, 179  
 Schwarz, Samuel, 204, 205, 309, 354  
 Scott, Georges, 228, 231, 234  
 Sédixier, Armand, 107  
 Seigneurgens, Ernest Louis Augutin, 65  
 Senghor, Leopold Sédar, 305  
 Sennep, Jean Pennes dit Sennep, 265, 266  
 Shaoqi, Liu, 315  
 Sigl, Robert, 223  
 Silvestre, Armand, 175  
 Simont, José, 233  
 Simont, Jules, 278  
 Siné, Maurice Sinet dit Siné, 308–314, 406  
 Solon, Albert, 259, 261, 264  
 Somm, Henri, 397  
 Somm, Henry, François Clément Sommier  
 dit Heny Somm, 132, 214, 217, 397  
 Soulouque, Faustin, 101  
 Soupault, Raphaël, 261, 265–267, 281, 284  
 Spolski, J. K., 133–136, 138  
 Steinlen, Théophile-Alexandre, 171, 175–177,  
 180, 181, 204, 208, 214, 387  
 Steydlé, 206, 207, 209  
 Stop, Louis Morel-Retz dit Stop, 78, 83, 84,  
 127, 168, 352  
 Strelkoff, Sacha, 308, 311, 312
- T**
- Teyvar, Jean Ravet dit Teyvar, 264  
 Thiers, Adolphe, 34  
 Thirion, E., 194  
 Thoum-Azo, Robert Thoumazeau, 266  
 Timm, Wassili, 62, 63  
 Tirard, Pierre, 136  
 Tiret-Boguet, Georges, 133, 192, 193  
 Töpffer, Rodolphe, 65, 67, 68  
 Topor, Roland, 320  
 Toulouse-Lautrec, Henri de, 222  
 Touvier, Paul, 334  
 Traviès de Villers, Charles-Joseph, dit Tra-  
 viès, 21, 23–25, 31  
 Tréno, Ernest Raynaud dit R. Tréné/Robert  
 Tréno, 292  
 Tseng, Chi-tse [Zeng Jize], 137, 146
- V**
- Vaillant, Luc le, 406  
 Valentin, Henri, 211  
 Valerio, Roger de, 267  
 Valloton, Félix, 204  
 Van Peebles, Melvin, 320  
 Van Rompaey, Pierre, 258, 259  
 Varé, Jean, 306  
 Varner, Eugène, 107  
 Veber, Jean, 223  
 Vergès, Jacques, 313  
 Vernet, Horace, 32, 45, 55, 63  
 Vernier, Charles, 42, 43, 91, 98, 351, 401  
 Véron, Pierre, 84  
 Villon, Jacques, 217, 218  
 Vuillemin, Philippe, 334
- W**
- Waddington, William Henry, 114, 147  
 Wanil, 306  
 Wat, 269, 274  
 Watteau, Jean-Antoine, 151  
 Weiluc, Lucien, 218  
 Willette, Adolphe, 150–154, 206, 214, 239,  
 314  
 Willy, 215  
 Wilson, Daniel, 136  
 Wolff, André, 84  
 Wolinski, Georges, 320, 321, 327
- X**
- Xanrof, Léon Alfred Fourneau dit Xanrof,  
 175  
 Xianfeng, 101
- Y**
- Ylipe, Philippe Labarthe, 308  
 Youssef, Mohammed ben, 304

Youssef Bey, 37, 38

**Z**

Zimmermann, François, 194, 195, 197, 198,  
200–202, 382, 383

Zola, Émile, 120, 123, 174, 175, 365



# Bibliographie



## 5 Généralités et études spécifiques historiques

- AFFERGAN Francis, *Exotisme et altérité : essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1987.
- AGERON Charles-Robert, « Abd-el-Kader souverain d'un royaume arabe d'Orient », in *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°8, 1970, pp. 15-30.
- AGERON Charles-Robert, COQUERY-VIDROVITCH Catherine, *Histoire de la France coloniale - III. Le déclin (de 1931 à nos jours)*, Paris, Armand colin, Agora Pocket, 1996.
- AGERON Charles-Robert, « Mai 1945 en Algérie. Enjeu de mémoire et histoire », in *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 39-40, 1995, « Lendemain de libération Lendemain de guerre », pp. 52-56.
- ALDRICH Robert, *Vestiges of the colonial empire in France : monuments, museums and colonial memories*, Basingstoke, États-Unis, 2005.
- APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2005.
- ARENDT Hannah, *Les origines du totalitarisme, L'impérialisme*, Paris, Seuil, Points, 1982.
- BANCEL Nicolas, BLANCHARD Pascal, LEMAIRE Sandrine et al., *Culture coloniale, 1871-1931 : la France conquise par son empire*, Paris, Éd. Autrement, 2003.
- BANCEL Nicolas, BLANCHARD Pascal, LEMAIRE Sandrine et al., *Culture impériale, 1931-1961 : les colonies au cœur de la République*, Paris, Éd. Autrement, 2004.
- BANCEL Nicolas, BLANCHARD Pascal, Boetsch Gilles, Deroo Éric et al., *Zoos humains et expositions coloniales : 150 ans d'inventions de l'Autre*, Paris, La Découverte, ACHAC, [2e éd. entièrement refondue et fortement augmentée], 2011.
- BAYART Jean-François, *Les études postcoloniales : un carnaval académique*, Paris, Karthala, 2010.
- BENBASSA Esther, *La France en situation postcoloniale ?*, Paris, la Découverte, 2011.
- BENSON Peter, *Battling Siki : A Tale of Ring Fixes, Race, and Murder in the 1920s*, Fayetteville, University of Arkansas Press, 2006.
- BERTRAND Romain, *Mémoires d'empire : la controverse autour du « fait colonial »*, Bellecombe-en- Bauges, Éd. du Croquant, 2006.
- BHABHA Homi, *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.
- BHABHA Homi, « Of Mimicry and Man : The Ambivalence of Colonial Discourse », in *October*, Vol. 28, Discipleship : A Special Issue on Psychoanalysis, spring 1984, pp. 125-133.
- BIONDI Jean-Pierre, MORIN Gilles, *Les Anticolonialistes, 1881-1962*, Paris, Hachette Pluriel, 1993.

- BLANCHARD Pascal, DEROO Éric, et al., *Le Paris Arabe : deux siècles de présence des Orientaux et des Maghrébins*, Paris, France, la Découverte, ACHAC, 2003.
- BLANCHARD Pascal, DEROO Éric et al., *Le Paris Asie : 150 ans de présence de la Chine, de l'Indo-Chine, du Japon... dans la capitale*, Paris, La Découverte, ACHAC, 2004.
- BLANCHARD Pascal, DEROO Éric, MANCERON Gilles, *Le Paris noir*, Paris, Hazan, 2001.
- BOITTIN Jennifer Anne, « The Militant Black Men of Marseille and Paris, 1927–1937 », in *Black France/France noire : The History and Politics of Blackness*, Durham, Duke University Press, 2012, pp. 221-246.
- BROCHEUX Pierre, HEMERY Daniel, *Indochine française, la colonisation ambiguë*, Paris, La Découverte, 1994.
- BRUNSCHWIG Henri, « Colonisation - Décolonisation. Essai sur le vocabulaire usuel de la politique coloniale », in *Cahiers d'études africaines*. vol. 1, n°1, pp. 44-54.
- BRUNSCHWIG Henri, *Mythes et réalités de l'impérialisme colonial français : 1871-1914*, Paris, A. Colin, 1960.
- CHAFER Tony, SACKUR Amanda et al., *Promoting the colonial idea : propaganda and visions of empire in France*, New-York, Palgrave, 2001.
- CHAMPEAUX Antoine, DEROO Éric, *La force noire : gloire et infortunes d'une légende coloniale*, Paris, Tallandier, 2006.
- CHAUMONT Jean-Michel, *La concurrence des victimes : génocide, identité, reconnaissance*, Paris, la Découverte, 2002.
- CLAYTON Anthony, *Histoire de l'armée française en Afrique 1830-1962*, Paris, Albin Michel, 1994.
- CLIFFORD James, *Malaise dans la culture, l'ethnographie, la littérature, et l'art du XXème siècle*, Paris, Édition de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1996.
- COCK Laurence de, « Un siècle d'enseignement du « fait colonial » dans le secondaire de 1902 à nos jours », *Histoire@Politique*, 2012/3 n° 18, pp. 179-198.
- COHEN William, *Français et Africains. Les noirs dans le regard des blancs. 1530-1880*, Paris, Gallimard, 1980.
- CONKLIN Alice, *A Mission to civilize : The Republican idea of Empire in France and West Africa, 1895-1930*, Stanford, Stanford University Press, 1997.
- COOPER Frederick, STOLER Ann Laura et al., *Tensions of empire : colonial cultures in a bourgeois world*, Berkeley, 1997.
- COQUERY-VIDROVITCH Catherine, *Enjeux politiques de l'histoire coloniale*, Marseille, Agone, 2009.
- COQUERY-VIDROVITCH Catherine, DULUCQ Sophie, FRÉMIGACCI Jean, SIBEUD Emmanuelle et TRIAUD Jean-Louis, « L'écriture de l'histoire de la colonisation en France depuis 1960 », *Afrique & histoire*, 2006/2, n° 6, pp. 235-276.

- COQUIO Catherine (dir.), *Retours du colonial ? : disculpation et réhabilitation de l'histoire coloniale française*, Nantes, l'Atalante, 2008.
- DALLOZ Jacques, *La Guerre d'Indochine*, Paris, Le Seuil, 1987.
- DÉMIER Francis, *La France du XIXe siècle : 1814-1914*, Paris, Éd. du Seuil, 2000.
- DERMENJIAN Geneviève, *La crise anti-juive oranaise : 1895-1905, l'antisémitisme dans l'Algérie coloniale*, Paris, l'Harmattan, 1986.
- DEROO Éric et Gabrielle, TAILLAC Marie-Cécile de, *Aux colonies : où l'on découvre les vestiges d'un empire englouti*, Paris, Presses de la Cité, 1992.
- DEROO Éric, VALLAUD Pierre, *Indochine française : 1856-1956*, Paris, Perrin, 2003.
- DEROO Éric, LEMAIRE Sandrine, *L'illusion coloniale*, Paris, Tallandier, 2006.
- DIRKS Nicholas, *Colonialism and culture*, États-Unis, University of Michigan press, 1995.
- DOZON Jean-Pierre, *Frères et sujets. La France et l'Afrique en perspective*, Paris, Flammarion, 2003.
- DROZ Bernard, *Histoire de la décolonisation au XXe siècle*, Paris, Le Seuil, 2006.
- DROZ Bernard, « Le cas très singulier de la guerre d'Algérie », in *Vingtième Siècle Revue d'histoire*, n°5, janvier-mars 1985, pp. 81- 90.
- DULUCQ Sophie, STORA Benjamin et al., *Les mots de la colonisation*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007.
- DULUCQ Sophie, ZYTNICKI Colette, « Penser le passé colonial français. Entre perspectives historiographiques et résurgence des mémoires », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2005/2, n°86, p. 59-69.
- FERRO Marc, *Histoire des colonisations : des conquêtes aux indépendances*, Paris, Seuil, 1996.
- FERRO Marc, *Le livre noir du colonialisme : XVIe-XXIe siècle, de l'extermination à la repentance*, Paris, A. Fayard-Pluriel, 2010.
- FOGARTY Richard, *Race and War in France : colonial subjects in the French army, 1914-1918*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008.
- FRÉMEAUX Jacques, *Les colonies dans la Grande Guerre : combats et épreuves des peuples d'outre-mer*, Verdun, 14-18, 2006.
- FRÉMEAUX Jacques, *De quoi fut fait l'empire. Les guerres coloniales au XIXe siècle*, Paris, CNRS, 2010.
- GIRARDET Raoul, « L'apothéose de la "plus grande France" : l'idée coloniale devant l'opinion française (1930-1935) », in *Revue française de science politique*, 18e année, n°6, 1968. pp. 1085-1114.
- GIRARDET Raoul, *L'idée coloniale en France de (1871-1962)*, Paris, La Table ronde 1972.
- GIRARDET Raoul, *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Seuil, 1986.

- GUIRAL Pierre, *Les militaires à la conquête de l'Algérie (1830-1857)*, Paris, Critérion, 1992.
- HALL Catherine, ROSE Sonya, *At Home with the Empire. Metropolitan Culture and the Imperial World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- HALL Catherine (dir.), *Cultures of empire – a reader. Colonizers in Britain and the empire in the nineteenth and twentieth centuries*, Manchester, Manchester University Press, 2000.
- HERFRAY Charlotte, « Altérité et différence », in *Autres Temps - Cahiers d'éthique sociale et politique*, n°51, 1996, pp. 72-83.
- HODEIR Catherine, PIERRE Jean-Michel, *L'exposition Coloniale : 1931*, Bruxelles, Complexe, 1991.
- JENNINGS Eric, *Vichy sous les tropiques : la révolution nationale à Madagascar, en Guadeloupe, en Indochine : 1940-1944*, Paris, Grasset, 2004.
- KATEB Kamel, « La gestion statistique des populations dans l'empire colonial français (Le cas de l'Algérie, 1830-1960) », in *Histoire & Mesure*, 1998 volume 13 - n°1-2. « Compter l'autre ». pp. 77-111.
- LAGAN Marc, *Le Parti colonial français*, Montréal, Presses de l'Univ. du Québec, 1990.
- LIAUZU Claude (dir.), *Dictionnaire de la colonisation française*, Paris, Larousse, 2007.
- LIAUZU Claude, *Histoire de l'anticolonialisme en France : du XVIe siècle à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2007.
- LIAUZU Claude et Josette, *Quand on chantait les colonies : colonisation et culture populaire de 1830 à nos jours*, Paris, Syllepse, 2002.
- LOTTE Arndt , « Une mission de sauvetage : Exhibitions. L'invention du sauvage au musée du quai Branly », *Mouvements*, 2012/4 n° 72, pp. 120-130.
- LOUIS Jérôme, *La monarchie de juillet et la question d'orient*, Thèse de doctorat, École pratique des hautes études, Paris, section des sciences historiques et philologiques, France, 2004.
- MARSEILLE Jacques, *L'Age d'Or de la France coloniale*, Paris, Albin Michel, 1986.
- MANCERON Gilles, *Marianne et les colonies : une introduction à l'histoire coloniale de la France*, Paris, La Découverte, 2003.
- MARTIN Laurent, « Penser les censures dans l'histoire », *Sociétés & Représentations*, 2006/1 n° 21, pp. 331-345.
- MEMMI Albert, *Portrait du colonisateur ; Portrait du colonisé*, Paris, Gallimard, 1985.
- MEYER Jean, TARRADE Jean, REY-GOLDZEIGUER Annie, *Histoire de la France coloniale - I. La Conquête (des origines à 1870)*, Paris, Armand Colin, Agora poche, 1996.

- MEYNIER Gilbert, THOBIE Jacques, *Histoire de la France coloniale - II. L'Apôgée (1871-1931)*, Paris, Armand Colin, Agora poche, 1996.
- MCCLINTOCK Anne, « Race, classe, genre et sexualité : entre puissance d'agir et ambivalence coloniale », *Multitudes*, 2006/3 no 26, pp. 109-121.
- QUOC NGUYEN AI/HO CHI MINH, *Le Procès de la colonisation française*, Paris, Le Temps des cerises, 1998.
- REYNAUD-PALIGOT Carole, *La République raciale, 1860-1930*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.
- RUSCIO Alain, « La fin de la guerre d'Indochine (1953-1954) vue par *L'Humanité* », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 92 | 2003, pp. 87-101.
- RUSCIO Alain, *Le Credo de l'Homme blanc : regards coloniaux français, XIXe-XXe siècles*, Paris, Complexe, 1995.
- SAADA Emmanuelle, *Les enfants de la colonie : les métis de l'Empire français entre sujétion et citoyenneté*, Paris, La Découverte, 2007.
- SAID Edward, *Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005.
- SAID Edward, *Culture et Impérialisme*, Paris, Fayard/ Le Monde diplomatique, 2000.
- SMOUTS Marie-Claude, BALANDIER Georges et al., *La situation postcoloniale. Les « postcolonial studies » dans le débat français*, Paris, Sciences Po, les Presses, 2007.
- SPURR David, *The rhetoric of empire : colonial discourse in journalism, travel writing, and imperial administration*, Durham, Duke University press, 1993.
- STORA Benjamin, *Histoire de l'Algérie coloniale (1830-1954)*, Paris, La Découverte, 2002.
- STORA Benjamin, *Les mots de la guerre d'Algérie*, Toulouse, France, Presses universitaires du Mirail, 2005.
- TARAUD Christelle, *La prostitution coloniale : Algérie, Tunisie, Maroc (1830-1962)*, Paris, France, Payot, 2003.
- TARAUD Christelle, « Les femmes, le genre et les sexualités dans le Maghreb colonial (1830-1962) », *CLIO Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 33 | 2011, mis en ligne le 01 mai 2013. URL : <http://clio.revues.org/index10058.html>
- THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales : Europe, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Ed. du Seuil, 2001.
- TODOROV Tzvetan, « Les récits de voyages et le colonialisme », *Le Débat*, 1982/1 n° 18, pp. 94-101.
- TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989.

WESSELING Hendrik Lodewijk, *Le partage de l'Afrique : 1880-1914*, Paris, Gallimard, 2008.

## 6 Généralités et études spécifiques sur la caricature, la satire et le dessin d'humour et les modalités associées

ACKERMAN Ada, *Regards de Sergueï Eisenstein sur l'œuvre d'Honoré Daumier : une réception méconnue*, Thèse de doctorat, Histoire de l'art, Université Paris Ouest Nanterre la Défense/l'Université de Montréal, 2010.

ADER Basile, « La caricature, exception au droit à l'image », *LEGICOM*, 1995/4 N° 10, pp. 10-13.

ALEXANDRE Arsène-Pierre-Urbain, *L'Art du rire et de la caricature*, Paris, May et Motteroz, 1893.

ATTARDO Salvatore, *Linguistic theories of humor*, Berlin, Allemagne, Mouton de Gruyter, 1994.

AUCLERT Jean-Pierre (dir.), *La Grande guerre des crayons : les noirs dessins de la propagande en 1914-18*, Paris, Robert Laffont, 1981.

BACHOLLET Raymond, CHALUPA Pavel, DIXMIER michel, *À bas le monde ancien ! (l'Assiette au beurre)*, Paris, Centre tchèque de paris - Visoké Myto, 2001.

BACHOLLET Raymond, « Le Grelot », in *Le Collectionneur français, Le Catalogue des journaux satiriques*, n° 213, 1984.

BACHOLLET Raymond, « Le Rire », in *Le Collectionneur français, Le Catalogue des journaux satiriques*, n° 154, 156, 157, 1979.

BAECQUE Antoine de, *La Caricature révolutionnaire*, Paris, CNRS, 1988.

BARIDON Laurent, GUÉDRON Martial, *L'art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2009.

BATTISTELLA Gauthier , *Le général de Gaulle à travers le dessin de presse durant la guerre d'Algérie, 1958-1962*, mémoire de DEA, IEP de Paris, 1999.

BAUR André, *Le Dessin de presse. 30 mots-clés pour comprendre*, Mouans Sartoux, PEMF, 1997.

BERGSON Henri, *Le rire*, Paris, Flammarion, 2013.

BOOTH Wayne Clayton, *A rhetoric of irony*, Chicago, University of Chicago press, 1974.

BORNEMANN Bernd, SEARLE Ronald, *La Caricature : art et manifeste*, Genève, Suisse, Skira, 1974.

BRYANT Mark, *La Première guerre mondiale en caricatures*, Paris, France, Hugo & Cie, 2010.

- BRYANT Mark, *La Seconde guerre mondiale en caricatures*, Paris, France, Hugo & Cie, 2009.
- CAVANNA François, Professeur CHORON, STERNBERG Jacques et al., *1960-1985, La gloire de Hara-Kiri*, Grenoble, Glénat, 2013.
- CAVANNA François, ROUSSEL Henri, MAZURIER Stéphane, *Hara-Kiri : les belles images*, Paris, Hoëbeke, 2008.
- CHILDS Elizabeth C., *Daumier and exoticism : satirizing the French and the Foreign*, New York, P. Lang, 2004.
- CRITCHLEY Simon, *On humour*, London, Routledge, 2002.
- CUNO James-Bash, « Charles Philipon, La Maison Aubert, and the Business of *Caricature* in Paris, 1829-41 », *Art Journal*, n°43, hiver 1983, « The Issue of Caricature », pp. 347-354.
- CUNO James-Bash, *Charles Philipon and La Maison Aubert, The Business, Politics and Public of Caricature in Paris, 1820-1840*, Ph. D thesis, Harvard University, 198
- Dell'Orto Carvalho, Aline, *En noir et blanc : la représentation des noirs dans le dessin d'humour au XIXe siècle. Brésil, France, Angleterre et Portugal*, mémoire de Master 2, Histoire et Civilisations, l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2013.
- DIXMIER Michel, DUPRAT Annie, GUIGNARD Bruno, TILLIER Bertrand, *Quand le crayon attaque. Images satiriques et opinion publique en France 1814-1918*, Éd. Autrement, 2007.
- DIXMIER Elisabeth et Michel, *L'Assiette au beurre, revue satirique illustrée, 1901-1912*, Paris, F. Maspero, 1974.
- DOIZY Guillaume, HOUDRÉ Jacky, BONTE Pierre, *Marianne dans tous ses états : la République en caricature de Daumier à Plantu*, Paris, Alternatives, 2008.
- DUCCINI Hélène, POIRIER Alban, *Bibliographie française de l'image satirique*, Brest, France, Université de Bretagne occidentale, 2008.
- DUPRAT Annie, *Histoire de France par la caricature*, Paris, Larousse, 1999.
- DUPRAT Annie, LANGLOIS Claude, *Le roi décapité : essai sur les imaginaires politiques*, Paris, France, les Éd. du Cerf, 1992.
- ERRE Fabrice, « Art, peinture et caricature dans *La Silhouette* (1830-1831) » in *Ridiculosa*, n° 11, « Peinture et caricature », Brest, EIRIS-UBO, 2004, pp. 51-59.
- ERRE Fabrice, *L'arme du rire : la presse satirique en France 1789-1848*, Thèse de doctorat, Histoire, Université Panthéon-Sorbonne, Paris, 2007.
- ERRE Fabrice, « Les discours politiques de la presse satirique. Étude des réactions à l'« attentat horrible » du 19 novembre 1832 », *Revue d'histoire du XIXe siècle*

- [En ligne], 29 | 2004, mis en ligne le 07 avril 2008, consulté le 17 septembre 2014. URL : <http://rh19.revues.org/694>
- FORBES Amy Wiese, *The satiric decade : satire and the rise of republicanism in France, 1830-1840*, Lanham, Lexington Books, 2010.
- FREUD Sigmund, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1978.
- GARDES Jean-Claude, « La caricature en guerre : Allemagne, 1914-1918 », *Le Temps des médias*, 2005/1 n° 4, pp. 151-161.
- GOLDSTEIN Robert Justin, *Censorship of political caricature in nineteenth-century France*, Kent, Kent state university press, 1989.
- GOPNIK Adam, VARNEDOE Kirk, *Modern art and popular culture : readings in high & low*, New York, Abrams in association with the Museum of Modern Art, 1990.
- GRAND-CARTERET John, *Les mœurs et la caricature en France*, Paris, Librairie Illustrée, 1888.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'ironie : ou La bonne conscience*, Paris, Presses universitaires de France, 1950.
- KAENEL Philippe, *Le Métier d'illustrateur, 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Genève, Librairie Droz, 2005.
- KERR David S., *Caricature and French political culture, 1830-1848 : Charles Philippon and the illustrated press*, Oxford, Clarendon Press, 2000.
- KLAUSEN Jytte, *The cartoons that shook the world*, New Haven, Yale University Press, 2009.
- KOCH Ursula E., SAGAVE Pierre-Paul, *Le Charivari : die Geschichte einer Pariser Tageszeitung im Kampf um die Republik (1832-1882)*, Köln, Informationspresse, 1984.
- KUNELIUS Risto (dir.), *Reading the Mohammed cartoons controversy : an international analysis of press discourses on free speech and political spin*, Bochum, Projektverlag, 2007.
- KUNZLE David, « Cham, le caricaturiste "populaire" », *Histoire et critique des arts*, n° 13/14, 1980, pp. 197-224.
- KUNZLE David, LENT John, *Comic art of Europe : an international comprehensive bibliography*, London, Greenwood Press, 1994.
- KUNZLE David, *Father of the comic strip : Rodolphe Töpffer*, University press of Mississippi, 2007.
- KUNZLE David, *History of the comic strip : The nineteenth century*, Berkeley, University of California Press, 1994.
- LANGLOIS Claude, *La Caricature contre-révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988.



- LETHÈVE Jacques, *La caricature sous la IIIe République*, Paris, A. Colin, 1961.
- MELOT Michel, *L'Œil qui rit : le pouvoir comique des images*, Fribourg, Office du livre, 1975.
- MEN Ségolène Le (dir), *L'art de la caricature*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2011.
- MEN Ségolène Le, *Daumier et la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2008.
- MEN Ségolène Le, « Balzac, Gavarni, Bertall et les Petites Misères de la vie conjugale », in *Romantisme*, 1984, n°43. « Le livre et ses images », pp. 29-44.
- MEN Ségolène Le, « La recherche sur la caricature du XIXe siècle : état des lieux », *Perspective* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 24 juillet 2014, consulté le 31 juillet 2014. URL : <http://perspective.revues.org/1332>
- MEN Ségolène Le, « Gravures, caricatures et images cachées : la genèse du signe du roi en Poire », in *Genesis*, n°24, 2005, pp. 42-69.
- PERTHUIS Bruno de, « Le péril jaune à travers la caricature selon René Pinon », *Sociétés & Représentations*, 2009/1, n° 27, p. 249-265.
- PORTERFIELD Todd (dir.), *The efflorescence of caricature 1759-1838*, Farnham, Ashgate, 2011.
- PREISS Nathalie, « De "pouff" à "pschitt" ! - de la blague et de la caricature politique sous la monarchie de juillet et après », in *Romantisme*, 2002, n° 116, pp. 5-17.
- RABATEL Alain, « La déliaison des énonciateurs et des locuteurs dans la presse satirique », *Langage et société*, 2004/4 n° 110, pp. 7-23.
- RAGON Michel, *Le dessin d'humour : histoire de la caricature et du dessin humoristique en France*, Paris, Seuil, Point, 1992.
- RENAULT Jean-Michel, *Censure et caricatures : les images interdites et de combat de l'histoire de la presse en France et dans le monde*, Montpellier, Pat à pan, 2006.
- RESHEF Ouriel, *Guerre, mythes et caricature*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1984.
- RIBEYRE Félix, Cham, *sa vie et son œuvre*, Paris, Plon, 1884.
- RIVIÈRE Philippe, TILLIER Bertrand, *La caricature, le dessin de presse et le dessin d'humour en France, de la Révolution à nos jours*, Lyon, France, 2005.
- RIOUT Denys, « Les Salons comiques », in *Romantisme*, 1992, n°75. pp. 51-62.
- ROBERTS-JONES Philippe, *La Caricature du Second Empire à la Belle époque*, Paris, Club français du livre, 1963.
- ROBERTS-JONES Philippe, *De Daumier à Lautrec : essai sur l'histoire de la caricature française entre 1860 et 1890*, Paris, Les Beaux-arts, 1960.

- ROYNETTE Odile, « Le comique troupier au XIXe siècle : une culture du rire », in *Romantisme*, 2013/3 n° 161, pp. 45-59.
- REGNIER Philippe, BELLET Roger et al., *La caricature entre République et censure : l'imagerie satirique en France de 1830 à 1880, un discours de résistance ?*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1996.
- SAGAVE Pierre Paul, « La France : les pouvoirs caricaturés (1830 - 1870) », in *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 1992, n°28, pp. 8-11.
- SCHOENTJES Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, France, Éd. du Seuil, 2001.
- SCHOBBER Angelika, «Caricature, genre populaire ou divertissement pour intellectuels ? », *Ridiculosa*, n°9, « Jules Champfleury ».
- TILLIER Bertrand, *À la charge ! : la caricature en France de 1789 à 2000*, Paris, Éd. de l'Amateur, 2005.
- TILLIER Bertrand, « Cham, le polypier d'images », in *Cham, Parodies littéraires*, Paris, Phileas Fogg, et Jaignes, La Chasse au Snark, 2003, pp. 7-28.
- TILLIER Bertrand, *La républicature : la caricature politique en France, 1870-1914*, Paris, CNRS, 2002.
- WILLEMS Philippe, « Rhétorique texte/image, minimalisme et jeux de perspective : l'héritage de Cham », *Comicalités* [En ligne], « Histoire et bande dessinée : territoires et récits », mis en ligne le 18 avril 2014, consulté le 05 novembre 2014. URL : <http://comicalites.revues.org/1964>
- WILLEMS Philippe, « Rodolphe Töpffer and Romanticism », in *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 37. 3 & 4, Spring-Summer 2009, pp. 227-246.
- YANG Yin-Hsuan, *Les salons caricaturaux au XIXe siècle : des origines à l'apogée*, Thèse de doctorat, histoire de l'art, Université de Paris Ouest Nanterre la Défense, 2012.

## 7 Généralités et études spécifiques sur la culture médiatique et les média

- ADHÉMAR Jean, « Le public de l'estampe », *Nouvelles de l'estampe*, janvier-février 1978, pp. 7-19.
- ANGENOT Marc, « Ceci tuera cela, ou : la chose imprimée contre le livre », in *Romantisme*, 1984, n°44, « Le livre et ses mythes », pp. 83-104.
- AUDET René, GEFEN Alexandre, *Frontières de la fiction*, Québec, Ed. Nota bene, 2002.
- AUDET René, SAINT-GELAIS Richard et al., *La fiction, suites et variations*, Québec, Canada, France, Nota Bene, 2007.

- BAKHTINE Mikhaïl Mikhaïlovitch, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982.
- BAKHTINE Mikhaïl Mikhaïlovitch, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
- BARTHES Roland , *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil, 2014.
- BAUDELAIRE Charles, *De l'essence du rire : et généralement Du comique dans les arts plastiques*, Paris, Éd. Sillage, 2008.
- BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard, 1985.
- BESSON Anne, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS, 2004.
- BOUCHARD Anne-Marie, *Figurer la société mourante Culture esthétique et idéologique de la presse anarchiste illustrée en France 1880-1914*, Thèse de doctorat, Histoire de l'Art, Université de Montréal, 2009.
- BROCHON Pierre, « La Littérature populaire et son public », in *Communications*, 1, 1961, pp.70-80.
- BRUNET François, « Théorie et politique des images : W. J. T. Mitchell et les études de visual culture », *Études anglaises*, 2005/1 Tome 58, pp. 82-93.
- CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990.
- CHEVREL Claudine, *Les Caricatures, presse satirique 1830-1918*, Paris, Bibliothèque Forney, 1979.
- CORNU Gérard, MATTELART Michèle, « une ou multiples, les voies de la sérialisation », in *Réseaux*, 1985, Vol 3 n°13, pp.127-135.
- COUÉGNAS Daniel, « Dénouement et stéréotypes dans quelques romans populaires français du XIXe siècle », *Loxias* 17, mis en ligne le 11 mai 2007 URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1637>
- COUÉGNAS Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Éd. du Seuil, 1992.
- DARMON Jen-Jacques, *Le colportage de librairie en France sous le Second Empire*, Paris, Plon, 1972.
- DUFAYS Jean-Louis, JOUVE Vincent, *Stéréotype et lecture : essai sur la réception littéraire*, Bruxelles, P.I.E P. Lang, 2010.
- DURAND Pascal, « Culture populaire, culture de masse ou culture de mass-médias ? Autour de cinq thèses moins une d'Antonio Gramsci » , in *Quaderni*, n° 57, printemps 2005, « Gramsci, les médias et la culture, pp. 73-83.
- DURAND Pascal, « La "culture médiatique" au XIXème siècle. Essai de définition-périodisation, in *Quaderni*, n° 39, Automne 1999, « Transport et immatériel », pp. 29-40.

- DURAND Pascal, « Presse ou médias, littérature ou culture médiatique ? Question de concepts », *Contextes* [En ligne], 11 | 2012, mis en ligne le 18 mai 2012, consulté le 03 août 2014. URL : <http://contextes.revues.org/5392>
- ECO Umberto, *De Superman au surhomme*, Paris, Le grand livre du mois, 1993.
- ECO Umberto, Daedalus, GAMBERINI Marie-Christine, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », in *Réseaux*, 1994, Vol.12 n°68. pp. 9-26.
- ECO Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Librairie générale française, 1985.
- FISCHBACH Franck, « Transformations du concept d'aliénation. Hegel, Feuerbach, Marx », *Revue germanique internationale* [En ligne], 8 | 2008, mis en ligne le 30 octobre 2011, consulté le 10 octobre 2012.
- FLAHAULT François, HEINICH Nathalie, « La fiction, dehors, dedans », *L'Homme*, 2005/3 n° 175-176, pp. 7-18.
- FRYE Northrop, *L'écriture profane : essai sur la structure du romanesque*, Paris, Circée, 1998.
- GAULUPEAU Yves, « L'Afrique en images dans les manuels élémentaires d'histoire (1880-1969) », in *Images et Colonies (1880-1962)*, Paris, ACHAC/ BDIC, 1993.
- GAULUPEAU Yves, « Les manuels par l'image : pour une approche sérielle des contenus », in *Histoire de l'éducation*, n°58, mai 1993, pp. 103-135.
- GENETTE Gérard, *Des genres et des œuvres*, Paris, Ed. du Seuil, 2012.
- GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éd. du Seuil, 2004.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1982.
- GENETTE Gérard, JAUSS Hans-Robert, SCHAEFFER Jean-Marie, *Théorie des genres*, Paris, Éd. du Seuil, 1986.
- GUISE René, « Étudier le roman populaire », in *Romantisme*, 1986, n°53. « Littérature populaire », pp. 3-8
- HEINICH Nathalie, « Les limites de la fiction », *L'Homme*, 2005/3 n° 175-176, pp. 57-76.
- JACQUENOD Claudine, *Contribution à une étude du concept de fiction*, Berne, P. Lang, 1988.
- JOST François, STEIMBERG Oscar, VASEN Marguerite, « Des genres populaires à la télévision : étude d'une transposition », in *Réseaux*, 1997, volume 15 n°81. pp. 47-59.
- HOGGART Richard, *La Culture du pauvre*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.
- LETOURNEUX Matthieu, « L'enquête journalistique comme relation médiatique au monde dans les romans de Gaston Leroux », *Le Temps des médias*, 2010/1 n° 14, pp. 62-72.

- LETOURNEUX Matthieu, *Le roman d'aventures : 1870-1930*, Limoges, Pulim, 2010.
- LETOURNEUX Matthieu, « Répétition, variation... et autoplagiat. Les pratiques d'écriture de Jean de La Hire et la question des stéréotypes dans les genres populaires », in *Loxias*, n°17, mis en ligne le 07 juin 2007 URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1699>
- LETOURNEUX Matthieu, « Supports, réseaux, définitions - logiques sérielles et cohérences discursives dans les collections populaires pour la jeunesse de l'entre-deux guerres », *Strenæ* [En ligne], 6 | 2013, mis en ligne le 20 décembre 2013, consulté le 12 mai 2014. URL : <http://strenae.revues.org/1065>
- LETOURNEUX Matthieu, « "Voir les bandits à l'œuvre". Document et fiction dans l'illustration de faits-divers (1877-1918) », in *Les cahiers du GRIT*, Louvain-la-Neuve, 2011, « Des fictions qui construisent le monde », pp. 34-53.
- MCLUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, Tours, France, Mame, 1968.
- MIGOZZI Jacques, « Littérature(s) populaire(s) : un objet protéiforme », *Hermès, La Revue*, 2005/2 n° 42, pp. 93-100.
- MOUILLAUD Maurice. « Grammaire et idéologie du titre de journal », in *Mots*, mars 1982, N°4. pp. 69-91.
- NATHAN Michel, *Splendeurs et misères du roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.
- PARINET Elisabeth, *Les bibliothèques de gare, un nouveau réseau pour le livre*, in *Romantisme*, 1993, n°80, pp. 95-106.
- PASQUIER Dominique, *La culture des sentiments. L'expérience télévisuelle des adolescents*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999.
- PETITAT André, « Fiction, pluralité des mondes et interprétation », *A contrario*, 2006/2, Vol. 4, pp. 85-107.
- PIA Pascal, *Les livres de l'Enfer : bibliographie critique des ouvrages érotiques dans leurs différentes éditions du XVIIe siècle à nos jours*, Paris, Fayard, 1998.
- PICHOIS Claude, « Les cabinets de lecture à Paris, durant la première moitié du XIXe siècle [Pour une sociologie des faits littéraires] », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 14e année, n° 3, 1959, pp. 521-534.
- SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éd. du Seuil, 2011.
- SAINT-GELAIS Richard (dir.), *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, Nuit blanche, 1998.
- SCHAEFFER Jean-Marie, « Quelles vérités pour quelles fictions ? », *L'Homme*, 2005/3 n° 175-176, pp. 19-36.

- SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éd. du Seuil, 1989.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éd. du Seuil, 1999.
- STORA-LAMARRE Annie, *L'Enfer de la IIIe République : censeurs et pornographes (1881-1914)*, Paris, Imago, 1989.
- TILLIER Bertrand, « La Revue satirique, objet hybride » in *La Belle Époque des revues (1880-1914)*, Paris, Éditions de l'IMEC, 2002, pp. 223-233.
- THÉRENTY Marie-Ève, VAILLANT Alain, *1836, l'an 1 de l'ère médiatique : étude littéraire et historique du journal « La Presse », d'Émile de Girardin*, Paris, Nouveau monde, 2001.
- THÉRENTY Marie-Ève, « Pour une histoire littéraire de la presse au XIXe siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003/3 Vol. 103, pp. 625-635.
- THÉRENTY Marie-Ève, « Pour une poétique historique du support », *Romantisme*, 2009/1 n° 143, pp. 109-115.
- THIESSE Anne-Marie, « Mutations et permanences de la culture populaire : la lecture à la Belle Époque », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 39e année, n°1, 1984. pp. 70-91.
- TODOROV Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Éd. du Seuil, 1978.
- VAILLANT Alain, *Esthétique du rire*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012.
- VENAYRE Sylvain, « La Belle époque de l'aventure (1890-1920) », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 24|2002, pp. 93-110.

## 8 Généralités et études spécifiques sur les représentations

- AMBROISE-RENDU Anne-Claude, « Du dessin de presse à la photographie (1878-1914), histoire d'une mutation technique et culturelle », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 39-1, 1992, pp. 6-28.
- APRILE Sylvie, BENSIMON Fabrice, *La France et l'Angleterre au XIXe siècle : échanges, représentations, comparaisons*, Paris, Créaphis, 2006.
- BACHOLLET Raymond et KOFI Yamgnane, *Négripub : l'image des Noirs dans la publicité*, Paris, Somogy, 1994.
- BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », in *Communications*, 4, 1964. pp. 40-51.
- BAZIN Laurent, « De la prise de pouvoir à la prise de conscience : construction et déconstruction de l'idéologie coloniale dans l'œuvre illustrée de François Place », *Strenæ* [En ligne], 3 I 2012, mis en ligne le 15 février 2012, consulté le 12 mai 2014. LTRL : <http://str-enaerevues.org/530>

- BERENSON Edward, « Le charisme et la construction des héros de l'Empire en Grande-Bretagne et en France, 1880-1914 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2010/5 n° 185, pp. 62-81.
- BANCEL Nicolas, BLANCHARD Pascal, *De l'indigène à l'immigré*, Paris, Gallimard, 1998.
- BANCEL Nicolas, BLANCHARD Pascal et al., *Images d'empire 1930-1960 : trente ans de photographies officielles sur l'Afrique française*, Paris, la Documentation française/La Martinière, 1997.
- BANCEL Nicolas, BLANCHARD Pascal, GERVEREAU Laurent, *Images et colonies, 1880-1962. Iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à 1962*. Paris, BDIC-ACHAC, 1993.
- BANCEL Nicolas, BLANCHARD Pascal, BOËTSCH Gilles et al., *L'Autre et nous. Scènes et Types*, Paris, ACHAC/Syros, 1995.
- BERNASCONI Dominique, « Mythologie d'Abd-el-Kader dans l'iconographie française au XIXe siècle », *Gazette des Beaux-Arts*, t. LXXVII, n° 1224, 1071, p. 51-62.
- BLAIS Hélène, « Coloniser l'espace : territoires, identités, spatialité », *Genèses*, 2009/1 n° 74, pp. 145-159
- BLANCHARD Pascal, DEROO Éric, « Du Sauvage au Bon Noir. Le sens de l'image dans six représentations du tirailleur sénégalaises », In *Quasimodo*, n° 6, printemps 2000, « Fictions de l'étranger », pp. 167-171.
- BLANCHARD Pascal, « La représentation de l'indigène dans les affiches de propagande coloniale : entre concept républicain, fiction phobique et discours racialisant », *Hermès, La Revue*, 2001/2 n° 30, pp. 147-168.
- BLANCHARD Pascal, « Regard sur l'affiche : des zoos humains aux expositions coloniales », *Corps*, 2008/1 n° 4, pp. 111-128.
- BOIDIN Carole, « Le Jugurtha des Français ? Représentations d'Abd-el-Kader dans la littérature et la culture de jeunesse françaises à l'époque coloniale », *Strenæ* [En ligne], 3 I 2012, mis en ligne le 21 janvier 2012, consulté le 12 mai 2014. LTRL : <http://strenae.revues.org/474>
- BOULAY Roger, DIBIE Pascal, *Kannibals et vahinés : imagerie des mers du Sud*, La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube, 2000.
- BRANLAND Marine, *La gravure en Grande Guerre : donner corps à son expérience (France, Belgique, Angleterre)*, Thèse de doctorat, Histoire des arts et des représentations, Paris Ouest Nanterre la Défense, France, 2013.
- BROUWERS Gervaise, *L'estampe dans la littérature artistique en France et en Angleterre : sa redéfinition dans la Presse à l'arrivée de la lithographie*, Thèse de doctorat, histoire des arts et des représentations, Paris Ouest Nanterre la Défense, France, 2011.

- CHABANNE Thierry, LEDUC-ADINE Jean-Pierre, « Les Salons caricaturaux », in *Romantisme*, 1991, n°71. pp. 104-106.
- COTTAIS Aurélie, « Les salles d'Afrique : construction et décor sous la monarchie de Juillet (1830-1848) », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [en ligne]. URL : <http://crcv.revues.org/10498>
- COVO Jacqueline, « L'image de Juárez dans la presse française à l'époque de l'intervention au Mexique (1862-1867) », in *Bulletin Hispanique*, Tome 73, N°3-4, 1971. pp. 371-395.
- DELISLE Philippe, « Le reporter, le missionnaire et l'homme-léopard". Réflexion sur les stéréotypes coloniaux dans l'œuvre », in *Outre-mers*, tome 96, n°362-363, 1er semestre 2009, « L'atlantique Français », pp. 267-281.
- DELPORTE Christian, *Images et politique en France au XXe siècle*, Paris, France, Nouveau monde, 2006.
- DELPORTE Christian, *Les crayons de la propagande*, Paris, France, CNRS, 1993.
- DELPORTE Christian, DUPRAT Annie (dir.), *L'événement. Images, représentations, mémoire*, Grâne, Créaphis, 2003.
- DIDI-HUBERMAN Georges, « Peuples exposés (à disparaître) », *Chimères*, 2008/1 n° 66-67, pp. 21-42.
- ESSE Karin (dir.), *Caricatures d'Europe : trois siècles d'histoire à travers les dessins de presse*, Scy-Chazelles, Maison de Robert Schuman, 2006.
- FARWELL Beatrice, *French popular lithographic imagery, 1815-1870, 9 : Historicism and exoticism*, Chicago, University of Chicago press, 1989.
- FARWELL Beatrice, *French popular lithographic imagery : 1815-1870, 10 : Tourism and travel*, Chicago, University of Chicago, 1992.
- GIBERT-JOLY Nathalie, « Jean Bruller, dessinateur et illustrateur de la littérature coloniale pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres : de *Loulou chez les nègres* (1929) à *Baba Diène et Morceau-de-Sucre* (1937) », *Strenæ* [En ligne], 3 | 2012, mis en ligne le 15 février 2012, consulté le 06 juin 2014. URL : <http://strenae.revues.org/493>
- GOERG Odile, « "Entre infantilisation et répression coloniale" Censure cinématographique en AOF, "grands enfants" et protection de la jeunesse », *Cahiers d'études africaines*, 2012/1, n°205, p. 165-198.
- GOHARD-RADENKOVIC Aline. « "L'altérité" » dans les récits de voyage », *L'Homme et la société*, n° 134, 1999. « Littérature et sciences sociales », pp. 81-96.
- GOODMAN Nelson , *Langages de l'art*, Paris, Hachette, 2005.
- GOODY Jack, *La peur des représentations*, Paris, La Découverte, 2003.
- HAMAIDE-JAGER Eléonore ,« "Cachez ce sang que je ne saurais voir". Les images de la guerre d'Algérie dans les albums et les documentaires pour la jeunesse »,



- Strenæ* [En ligne], 3 | 2012, mis en ligne le 27 janvier 2012, consulté le 12 mai 2014. URL : <http://strenae.revues.org/637>
- HAMON Philippe, *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*, Paris, Éditions José Corti, 2001.
- HAUDOT Jonathan, *Shoah et bande dessinée*, Paris, l'Harmattan, 2012.
- HEINICH Nathalie, « L'aura de Walter Benjamin », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 49, septembre 1983, pp. 107- 109.
- JAHIER Bernard « L'apologie de la politique coloniale française dans la littérature pour la jeunesse avant 1914 : un soutien sans limites ? », *Strenæ* [En ligne], 3 | 2012, mis en ligne le 22 janvier 2012, consulté le 12 mai 2014. URL : <http://strenae.revues.org/503>
- JAKOBOWICZ Nathalie, « Les pratiques d'affichage dans l'espace public à Paris en 1830 », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 39, 2009/2, pp. 17-36.
- MEN Ségolène Le, VELAY-VALLANTIN Catherine, « Avant-propos : Images, Imagerie et imaginaire du conte », in *Romantisme*, 1992, n°78. « Le conte et l'image ». pp. 3-10.
- MABIRE Jean-Christophe, *La représentation iconographique des colonies françaises à travers les périodiques illustrés (1881-1939)*, Thèse de Doctorat, IEP, Paris, 1996.
- MACÉ Éric, « Postcolonialité et francité dans les imaginaires télévisuels de la nation », in *Ruptures postcoloniales*, La Découverte, 2010, pp.. 391-402.
- MACKENZIE John MacDonald (dir.), *Imperialism and popular culture*, Manchester, Manchester University Press, 1986.
- MACKENZIE John MacDonald (dir.), *Propaganda and empire : the manipulation of British public opinion, 1880-1960*, Manchester, Manchester University Press, 1984.
- MICHAUD Stéphane, MOLLIER Jean-Yves, SAVY Nicole, AGULHON Maurice, *Usages de l'image au XIXe siècle*, Paris, Créaphis, 1992.
- MONNIER Yves, *L'Afrique dans l'imaginaire français : (fin du XIXe-début du XXe siècle)*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- NABA René, *Du bounoule au sauvageon : voyage dans l'imaginaire français*, Paris, France, 2002.
- PELUAU BÉATRICE, « Engagement du sujet et altérité », in *Langage et société*, n°73, 1995. pp. 53-64.
- PERNOUD Emmanuel, « Le Dessin de presse » in *Revue de l'art*, n° 143, 1/2004, pp. 67-74.
- PORTERFIELD Todd B., *The allure of empire : art in the service of French imperialism, 1798-1836*, Princeton, Princeton University Press, 1998.

- PUISEUX Hélène, *Les figures de la guerre : représentations et sensibilités, 1839-1996*, Paris, Gallimard, 1997.
- RIDLEY Hugh, *Images of Imperial Rule*, London, St. Martins press, 1983.
- SCHAUB Nicolas, *L'Armée d'Afrique et la représentation de l'Algérie sous la Monarchie de juillet*, Thèse de doctorat, Histoire de l'art, Strasbourg France, 2010.
- SCHNEIDER William Howard, *An Empire for the masses : the French popular image of Africa, 1870-1900*, Westport, Greenwood Press, 1982.
- SURUN Isabelle, « Les figures de l'explorateur dans la presse du XIXe siècle », in *Le Temps des médias*, 2007/1 n° 8, pp. 57-74.
- SEGALEN Victor, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, Saint-Clément, Fata morgana, 1994.
- TÉTU Jean-François, « L'illustration de la presse au XIXe siècle », *Semen* [En ligne], 25 | 2008, mis en ligne le 09 juin 2010. URL : <http://semen.revues.org/8227>
- TISON Guillemette, « La conquête de l'Algérie racontée aux enfants », *Strenæ* [En ligne], 3 | 2012, mis en ligne le 21 janvier 2012, consulté le 12 mai 2014. URL : <http://strenae.revues.org/449>

## 9 Généralités et études spécifiques sur la presse

- ALMEIDA Fabrice d', DELPORTE Christian, *Histoire des médias en France de la grande guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, 2003.
- AUDIN Marius, *Histoire de l'imprimerie par l'image*, Paris, France, H. Jonquières, 1928.
- AVENEL Henri, *Histoire de la presse française depuis 1789 jusqu'à nos jours*, Paris, E. Flammarion, 1900.
- BACOT Jean-Pierre, *La presse illustrée au XIXe siècle : une histoire oubliée*, Limoges, PULIM, 2005.
- BACOT Jean-Pierre, « Le rôle des magazines illustres dans la construction du nationalisme au XIXe siècle et au début du XXe siècle », in *Réseaux* 2001/3, n° 107, pp. 265-293.
- BARGETON Delphine, *Typologie de la presse satirique à Paris entre 1871 et 1914*, Paris, mémoire de maîtrise, Histoire, 1992.
- BELLANGER Claude, GODECHOT Jacques, GUIRAL Pierre, TERROU Fernand, *Histoire générale de la presse française*, Paris, PUF, 5 vol., 1969-1976,
- BIHL Laurent, *La grande mascarade parisienne : production, diffusion et réception des images satiriques dans la presse périodique illustrée parisienne entre 1881 et 1914*, Thèse de doctorat, Histoire, Université Panthéon-Sorbonne, Paris, France, 2010,

- CHOLLET Roland, *Balzac journaliste : le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983.
- CREPIN Thierry, GROENSTEEN Thierry, *On tue à chaque page ! La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Paris, Éditions du Temps, 1999.
- DIDIER Bénédicte, *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIXe (1878-1889) : Panurge, Le Chat noir, La Vogue, Le Décadent, La Plume*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- DOTTIN-ORSINI Mireille, GROJNOWSKI Daniel, « La prostitution dans la presse parisienne à la fin du XIXe siècle », in *Littératures*, 69 | 2013, 187-211, p. 187-212.
- ÉVENO Patrick, *L'argent de la presse française des années 1820 à nos jours*, Paris, France, CTHS, 2003.
- FEYEL Gilles, *La presse en France des origines à 1944 : histoire politique et matérielle*, Paris, Ellipses, 2007.
- FEYEL Gilles, COOPER-RICHET Diana, ÉVENO Patrick, *La distribution et la diffusion de la presse, du XVIIIe siècle au IIIe millénaire*, Paris, Éd. Panthéon-Assas, 2002.
- GEUENS Geoffrey, « Pouvoir d'État et pouvoir sur les médias : l'hégémonie du capital et ses monopoles », in *Quaderni*, n°57, Printemps 2005. « Gramsci, les médias et la culture ». pp. 93-100.
- JOUBERT Bernard, *Dictionnaire des livres et journaux interdits : par arrêtés ministériels de 1949 à nos jours*, [2e éd revue et actualisée], Paris, Éd. du Cercle de la librairie, 2011.
- KALIFA Dominique, RÉGNIER Philippe et THERENTY Marie-Ève, *La civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, Paris, Nouveau monde, 2011.
- KALIFA Dominique, VAILLANT Alain, « Pour une histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle », *Le Temps des médias*, 2004/1 n° 2, pp. 197-214.
- LEYMARIE Michel, MOLLIER Jean-Yves, PLUET-DESPATIN Jacqueline, *La Belle Époque des revues (1880-1914)*, Paris, Editions de l'IMEC, 2002.
- MARCHANDIAU Jean-Noël, *L'Illustration (1843-1944), vie et mort d'un journal*, Toulouse, Privat, Bibliothèque historique, 1987.
- MARTIN Laurent, « Culture et médias : quelles approches aujourd'hui? », *Le Temps des médias*, 2009/1 n° 12, pp. 261-277
- MARTIN Laurent, *Le « Canard enchaîné » : histoire d'un journal satirique, 1915-2005*, Paris, Nouveau Monde, 2005.
- MARTIN Marc, « Retour sur "l'abominable vénalité de la presse française" », *Le Temps des médias*, 2006/1 n° 6, pp. 22-33.

- MAZURIER Stéphane, *Bête, méchant et hebdomadaire : une histoire de « Charlie Hebdo »*, 1969-1982, Paris, Buchet Chastel, 2009.
- MAZURIER Stéphane, « *Hara-Kiri* de 1960 à 1970 un journal d'avant-garde » in *Histoires littéraires*, n° 26, Paris, Histoires littéraires, 2006, p. 5-28.
- MUSSO Pierre, RICHERI Giuseppe, « Réflexion sur Gramsci et le journalisme », in *Quaderni*, n°57, Printemps 2005. « Gramsci, les médias et la culture ». pp. 85-91.
- ROBERTS-JONES Philippe, *La presse satirique illustrée entre 1860 et 1890*, Paris, France, Institut français de presse, 1956.
- THERENTY Marie-Ève, VAILLANT Alain, *Presse, Nations et mondialisation au XIXe siècle*, Paris Nouveau Monde, 2010.
- THIESSE Anne-Marie, *Le roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, France, Seuil, 2000.
- TOSSEL André, « La presse comme appareil d'hégémonie selon Gramsci », in *Quaderni*, n°57, Printemps 2005, « Gramsci, les médias et la culture », pp. 55-71.
- WATELET Jean, *La presse illustrée en France 1814-1914*, Lille, France, Atelier national de reproduction des thèses, 2003.

## 10 Outils

Les revues *Ridiculosa* et *Humoresque* sont inévitables et indispensables pour toutes recherches sur le comique, le rire, l'humour, la caricature, la satire, dans tous leurs aspects disciplinaires (littéraires, linguistiques, historiques, sociologiques, anthropologiques, psychologiques, graphiques) et sur toutes les aires géographiques. Les sites internet respectifs des revues ainsi que le site *Caricatures & Caricature*, dirigé par Guillaume Doizy, contiennent des articles, des analyses, des bibliographies ou encore des liens et des contacts qui offrent des outils efficaces et orientent utilitairement le chercheur.

Hormis les trois sites mentionnés, la presse satirique bénéficie des campagne de numérisation. Les références indiquées ci-après proposent librement des titres, parfois entiers, souvent lacunaires, ou des planches de la presse satirique française :

- [Bibliothèque de Heidelberg](#)
- [Brandeis institutional repository](#)
- [British Museum](#)
- [Cité internationale de la bande dessinée et de l'image](#)
- [Gallica](#)
- [Harvard Art Museums](#)
- [Joconde - Portail des collections des musées de France](#)
- [Töpfferiana - Littératures graphiques des XIXe et début XXe siècles](#)



## Chronologie sélective

- 1791 : Déportation des récidivistes de droit commun, dans les territoire coloniaux.
- 1792 : Première déportation politique en Guyane.
- 1793 : Toussaint Louverture proclame l'abolition de l'esclavage à Saint-Domingue.
- 1802 : Paix d'Amiens.
- 1804 : Indépendance d'Haïti.
- 1805 : Méhémet-Ali prend le titre de pacha d'Égypte.
- 1814 : Traité de Paris.
- 1816 : Guerre anglo-ashanti.
- 1823 : Fondation du Liberia par la Société américaine de colonisation.
- 1827 : (avril) Le « coup de l'éventail » infligé au consul Duval par le dey Hussein d'Alger ; (juin) Blocus d'Alger.
- 1830 : Prise d'Alger.
- 1831 : Création des chasseurs d'Afrique.
- 1833 : Commission d'enquête sur la prise d'Alger.
- 1834 : Acte de naissance de l'Algérie coloniale ; la France reconnaît l'autorité d'Abd-el-Kader.
- 1835 : Victoire d'Abd-el-Kader au marais de la Macta.
- 1836 : Départ de la mission Dupetit-Thouars.
- 1837 : Traité de la Tafna.
- 1838 : L'affaire Pritchard.
- 1839 : Bouet-Willaumez débarque au Gabon ; acquisition de Nossi-Bé ; guerre de l'Opium ; mission scientifique de Le Febvre en Abyssinie.
- 1841 : Acquisition de Mayotte.
- 1842 : Protectorat imposé à la reine Pomaré IV par Dupetit-Thouars ; traité de Nankin ; création des saphis.
- 1843 : Prosper Enfantin publie *La colonisation de l'Algérie*.
- 1847 : Reddition d'Abd-el-Kader.
- 1848 : (mars) Abolition de l'esclavage ; (novembre) « Le territoire de l'Algérie et des colonies est déclaré territoire français » (Article 109 de la Constitution du 4 nombre 1848).
- 1849 : Révolte de l'oasis des Zibans (Zaatacha).
- 1850 : Pacification de la Kabylie.

- 1851 : Naissance de la Banque d'Algérie ; l'empereur d'Annam exécute deux missionnaires français.
- 1852 : Le décret organique du 2 février abroge la représentation des territoires d'outre-mer au Sénat ; débarquement de Faidherbe à Gorée.
- 1853 : Occupation officielle de la Nouvelle-Calédonie.
- 1854 : Campagne de Randon, en Kabylie ; Armée d'Afrique en Crimée ; victoire du capitaine Protet sur les Toucouleurs.
- 1855 : Alliance diplomatique entre Faidherbe et Sambala, pour stopper El-Hadj Omar et contrôler le commerce.
- 1856 : Seconde guerre de l'Opium.
- 1857 : L'affaire Doineau ; les travaux de terrassement de la ligne Alger-Boufarik inaugurent la mise en valeur du domaine colonial : Faidherbe organise les tirailleurs sénégalais ; renouvellement de la flotte française ; révolte des Cipayes.
- 1858 : Création du Ministère de l'Algérie et des Colonies.
- 1859 : Traité de Pékin ; Prise de Saïgon.
- 1860 : Visite officielle de Napoléon III en Algérie ; Traité de Médine.
- 1863 : La Tunisie emprunte 36 millions à Paris ; protectorat français au Cambodge ; création de la « Compagnie de Madagascar ».
- 1864 : Insurrection de la Kabylie orientale ; Maximilien est proclamé empereur du Mexique.
- 1865 : Second voyage officiel de Napoléon III en Algérie ; annexion de Kayor ;
- 1866 : Exploration du Mékong par Garnier
- 1867 : Bombardement de Tananarive ; les troupes françaises quittent le Mexique
- 1868 : Occupation de la Cochinchine par les Français ;
- 1869 : La France, l'Angleterre et l'Italie imposent à la Tunisie la création de la Commission financière de la dette.
- 1870 : Le décret Crémieux accorde la nationalité française aux Juifs algériens.
- 1871 : La Kabylie se soulève.
- 1872 : Pierre Anoux fonde la compagnie d'Obock.
- 1873 : Le général Gallifet occupe l'oasis Goléah ; Garnier prend la citadelle de Hanoï.
- 1874 : Paul Leroy-Beaulieu publie *De la colonisation chez les peuples modernes* ; traité Philastre.
- 1875 : Exploration de la Volta par Bonnat ; lieutenant Delaporte commence l'exploration du Cambodge ; création de la Banque d'Indochine.
- 1876 : Création du condominium franco-anglais en Tunisie.
- 1878 : La Suède rétrocède Saint-Barthélémy à la France ; insurrection des Canaques.
- 1880 : Traité Brazza-Makoko ; protectorat au Mali ; Tahiti devient une colonie française.
- 1881 : Traité du Bardo ; Ali ben Khalifa prend les armes en Tunisie ; instauration du code de l'indigénat en Algérie ; révolte au Sénégal (Lat Dior) et en Côte-d'Ivoire

- 
- (Baoulés) ; protectorat au Fouta-Djalon ; guerre entre la France et la Chine pour le contrôle de l'Annam.
- 1883 : Traité de La Marsa ; protectorat sur l'Annam ; traité de Hué.
  - 1884 : Conférence de Berlin sur l'organisation du partage de l'Afrique ; traité de Tien-Tsin.
  - 1885 : Acte de Berlin ; désastre de Lang Son ; second traité de Tien-Tsin ; protectorat sur l'Annam et le Tonkin.
  - 1886 : annexion du Gabon et de Cayor.
  - 1887 : Création de l'Union indochinoise.
  - 1888 : Création de Djibouti.
  - 1889 : Fondation de l'École coloniale ; protectorat sur la Côte-d'Ivoire.
  - 1890 : Correspondance entre l'Angleterre et la France concernant Zanzibar et Madagascar ; création du Comité de l'Afrique française.
  - 1892 : fondation du Parti colonial au Parlement ; convention franco-anglaise sur le Cameroun.
  - 1893 : Création de l'Union coloniale ; annexion de la Côte-d'Ivoire ; W.E.B Du Bois développe le concept de panafricanisme.
  - 1894 : Convention franco-congolaise ; annexion du Dahomey.
  - 1895 : Création de l'AOF.
  - 1896 : Gallieni arrive à Madagascar.
  - 1897 : Conquête du Tchad.
  - 1898 : Convention franco-anglaise concernant le Niger ; accords franco-allemands sur la répartition des colonies portugaises ; crise Fachoda ; capture de Samori Touré.
  - 1899 : Déclaration franco-anglaise qui règle la question de Fachoda ; expédition Voulet-Chanoine.
  - 1900 : Accord franco-italien sur l'organisation de l'Afrique du Nord.
  - 1904 : « Entente cordiale ».
  - 1906 : Acte d'Algésiras.
  - 1910 : Création de l'AEF (capitale Brazzaville).
  - 1911 : Traité franco-allemand concernant le Maroc et le Congo.
  - 1912 : Protectorat au Maroc.
  - 1914 : Blaise Diagne, premier député noir à l'Assemblée ; création à Istanbul du Comité de défense islamique.
  - 1915 : Vagues de recrutements volontaires et forcés dans différentes parties de l'Empire ; suppression du permis de voyage facilite l'immigration économique ; émotions populaires dans les Comores.
  - 1916 : Création du service de l'organisation des travailleurs coloniaux ; l'empereur d'Annam, Duy Tham, est déposé pour trahison ; multiples tentatives de révoltes au Vietnam et Sud Constantinois.
  - 1917 : Soulèvement du Grand Sud au Sahara ; Imbola mène une révolte à Mada-



- gascar ; décès de la reine Ranavaloa III ; Lénine est favorable à l'autodétermination ; premières grèves au Sénégal contre le coût de la vie.
- 1918 : Quatorze points de Wilson.
  - 1919 : Grève Dakar-Saint-Louis ; la France récupère le Togo et le Cameroun.
  - 1920 : Création de la colonie de Haute-Volta ; famine en Algérie.
  - 1921 : Création du Groupe des socialistes des originaires des colonies ; nombreuses grèves au Vietnam ; pacification du Maroc.
  - 1922 : Exposition coloniale de Marseille.
  - 1923 : Protestation contre la fiscalité à Porto-Novo ; exposition coloniale de Bordeaux.
  - 1924 : Code de l'indigénat en AOF.
  - 1925 : Reddition d'Abd el-Krim.
  - 1926 : Création de l'Étoile nord-africaine.
  - 1927 : Création du parti national à Hanoï.
  - 1930 : Révolte au Tonkin ; centenaire de la conquête de l'Algérie.
  - 1931 : Exposition coloniale à Paris.
  - 1932 : Organisation des semaines coloniales
  - 1934 : Fondation du Néo-Destour en Tunisie.
  - 1935 : Création de *L'Étudiant noir*.
  - 1937 : Dissolution de l'Étoile nord-africaine.
  - 1941 : Création du Viet-Minh.
  - 1944 : Conférence de Brazzaville.
  - 1945 : Norodom Sihanouk proclame l'indépendance du Cambodge ; les émeutes de Sétif et de Guelma sont violemment réprimées.
  - 1946 : De Gaulle se retire ; création de l'union française et du FIDES ; la France reconnaît la République du Vietnam au sein de l'Union française ; le débarquement français à Haïphong lance la guerre d'Indochine ; création de mouvements politiques indépendantistes : RDA à Bamako, CRADS à la Réunion, MDRM à Madagascar ; MTLD en Algérie ; suppression du travail forcé en Afrique Noire ; création des DOM.
  - 1947 : Les mouvement indépendantistes malgaches sont violemment réprimés.
  - 1950 : répression en Côte-d'Ivoire.
  - 1952 : Crise marocaine et tunisienne.
  - 1954 : La victoire de Diên Biên Phû annonce l'indépendance de l'Indochine ; Conférence de Genève ; création du MNA en Algérie ; début officiel de la guerre d'Algérie.
  - 1955 : répression au Cameroun.
  - 1956 : Indépendance du Maroc ; Indépendance de la Tunisie.
  - 1957 : Bataille d'Alger ; indépendance du Cameroun.
  - 1958 : Indépendance de Madagascar ; retour de de Gaulle ; plan de Constantine ; indépendance de la Guinée ; dissolution de l'AOF ; révolte de l'armée française en Algérie.

- 
- 1960 : Indépendances des colonies d'Afrique Noire.
  - 1961 : Le peuple approuve largement l'autodétermination de l'Algérie ; création de l'OAS ; répression sanglante d'une manifestation FLN à Paris.
  - 1962 : Accords d'Evian ; sécession du Katanga.
  - 1965 : Indépendance de la Gambie.
  - 1977 : Indépendance de Djibouti.



# Table des matières

<b>Résumé</b>	<b>i</b>
<b>Abstract</b>	<b>v</b>
<b>Remerciements</b>	<b>vii</b>
<b>Introduction</b>	<b>1</b>
<b>L'histoire coloniale au miroir de la presse satirique illustrée</b>	<b>17</b>
<b>1 La conquête de l'Algérie, entre rire d'Orient et angoisse coloniale</b>	<b>19</b>
1.1 La fondation de l'iconographie satirique coloniale : <i>La Silhouette</i> et la prise d'Alger . . . . .	20
1.2 <i>La Caricature</i> coloniale absente . . . . .	29
1.3 <i>Le Charivari</i> à la conquête . . . . .	33
1.3.1 Les personnages de la conquête algérienne . . . . .	34
1.3.2 Clichés d'Occident et d'Orient et au-delà . . . . .	40
1.3.3 La mission civilisatrice métropolitaine et coloniale . . . . .	48
1.4 <i>L'Illustration journal universel</i> . . . . .	56
1.4.1 L'Arabe sauvage et l'Algérie barbare . . . . .	65
<b>2 La IIe République et l'Algérie française</b>	<b>71</b>
2.1 La pacification algérienne . . . . .	72
2.1.1 Le miroir colonial . . . . .	73
2.1.2 L'Algérie française . . . . .	75
<b>3 Le Second Empire, le Royaume Arabe et les aventures coloniales</b>	<b>81</b>
3.1 <i>L'Illustration</i> , chronique de la vie sous les colonies . . . . .	83
3.2 <i>Le Charivari</i> libéral et colonial . . . . .	84
3.2.1 La pacification culturelle . . . . .	85
3.2.2 Frères et sujets . . . . .	89
3.2.3 L'intervention au Mexique . . . . .	96

3.2.4	Le mythe d'Abd-el-Kader . . . . .	99
3.2.5	Madagascar . . . . .	104
3.3	<i>Le Diogène</i> . . . . .	106
<b>4</b>	<b>L'expansion coloniale triomphante sous le feu de la presse satirique</b>	<b>113</b>
4.1	Le deuil national 1870-1880 . . . . .	115
4.1.1	<i>Le Grelot</i> . . . . .	119
4.1.2	<i>La Lune Rousse</i> . . . . .	122
4.1.3	<i>Le Don Quichotte</i> . . . . .	126
4.2	La presse satirique politique et l'hostilité coloniale . . . . .	127
4.2.1	La presse conservatrice . . . . .	130
4.2.2	La presse républicaine . . . . .	141
4.2.3	L'hostilité coloniale satirique . . . . .	144
4.3	Les feuilles thématiques . . . . .	150
4.3.1	La presse montmartroise . . . . .	150
4.3.2	La presse mondaine . . . . .	154
4.3.3	La presse militaire . . . . .	160
4.3.4	La presse grivoise . . . . .	170
4.3.5	La presse royaliste . . . . .	181
4.3.6	La presse coloniale . . . . .	193
4.3.7	La presse artistique . . . . .	203
4.3.8	La presse humoristique . . . . .	212
<b>5</b>	<b>La Première Guerre mondiale et l'appel aux colonies</b>	<b>227</b>
5.1	Les troupes coloniales dans la guerre . . . . .	228
5.2	<i>Le Charivari</i> à contretemps . . . . .	238
5.3	<i>Le Rire rouge</i> . . . . .	239
<b>6</b>	<b>L'Entre-deux-guerres et l'intégration de l'iconographie coloniale</b>	<b>249</b>
6.1	L'Empire illustré . . . . .	252
6.2	<i>Le Rire</i> cannibale . . . . .	258
6.3	<i>Le Charivari</i> passéiste et polémique . . . . .	265
6.4	<i>Le Canard enchaîné</i> : rejet et perpétuité . . . . .	267
<b>7</b>	<b>La dissolution de l'Empire satirique</b>	<b>277</b>
7.1	La presse satirique collaborationniste . . . . .	279
7.1.1	« Mais alors pourquoi les Français ont-ils tant de colonies ? » <sup>47</sup> . . . . .	281
7.2	1945-1960 : La « sale guerre » et le drame algérien . . . . .	284
7.2.1	La guerre d'Indochine, la « sale guerre » . . . . .	284

---

47. Propos attribué à Joseph Goebbels (1897-1945) in Charles-Robert AGERON, Catherine COQUERY-VIDROVITCH, *Histoire de la France coloniale - III. Le déclin (de 1931 à nos jours)*, Paris, Armand Colin, Agora Pocket, 1996, p. 145.

7.2.2	L'Algérie, le drame national . . . . .	291
7.2.3	La décolonisation absente . . . . .	302
7.3	1960-1990 : « L'Empire, c'est un slogan » . . . . .	305
7.3.1	<i>Le Rire</i> rose . . . . .	305
7.3.2	<i>Siné-Massacre</i> . . . . .	308
7.3.3	<i>Le Trait</i> . . . . .	314
7.3.4	<i>Hara-Kiri</i> . . . . .	319
7.3.4.1	Les nouvelles contraintes : censure administrative et politique . . . . .	322
7.3.4.2	L'imagerie coloniale : conclusion . . . . .	327

## **Presse satirique illustrée, genre, hétérotopie et pouvoir politique 339**

<b>8</b>	<b>Histoire de la presse satirique illustrée</b>	<b>341</b>
8.1	Évolution de la presse satirique illustrée . . . . .	343
8.2	Le journal à estampe . . . . .	345
8.3	Le journal-affiche . . . . .	348
8.4	Le journal à images . . . . .	350
8.5	Le magazine satirique . . . . .	351
8.6	Conclusion et perspective . . . . .	353
<b>9</b>	<b>La presse satirique illustrée, un genre (populaire) comme un autre</b>	<b>357</b>
9.1	Vous avez-dit « populaire » ? . . . . .	359
9.2	Culture médiatique . . . . .	361
9.3	Naissance du genre . . . . .	362
9.4	Fiction . . . . .	364
9.5	Sérialisation . . . . .	368
9.6	Stéréotypie générique . . . . .	373
9.7	Intertexte et architexte . . . . .	381
9.8	L'émotivité de la presse satirique . . . . .	384
<b>10</b>	<b>Traits distinctifs de la presse satirique illustrée</b>	<b>389</b>
10.1	L'aliénation . . . . .	390
10.2	Esthétique fragmentaire . . . . .	395
10.3	L'incongruité . . . . .	400
10.4	Transgression et mauvaise foi . . . . .	404
<b>11</b>	<b>Le pouvoir de la caricature coloniale</b>	<b>411</b>
11.1	Corpus fermé . . . . .	412
11.2	L'émotion comme distance au monde . . . . .	416
11.3	La dimension ludique . . . . .	422

11.4 La presse satirique, un discours de et à la marge . . . . .	425
<b>Conclusion et perspectives</b>	<b>433</b>
<b>Index</b>	<b>443</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>453</b>
5 Généralités et études spécifiques historiques . . . . .	454
6 Généralités et études spécifiques sur la caricature, la satire et le dessin d'humour et les modalités associées . . . . .	459
7 Généralités et études spécifiques sur la culture médiatique et les média . .	463
8 Généralités et études spécifiques sur les représentations . . . . .	467
9 Généralités et études spécifiques sur la presse . . . . .	471
10 Outils . . . . .	473
<b>Chronologie sélective</b>	<b>475</b>
<b>Table des matières</b>	<b>481</b>
<b>Table des figures</b>	<b>485</b>

# Table des figures

0.0.1	Aristide Delannoy, « Antimilitaristes », <i>L'Assiette au Beurre</i> , 27 novembre 1907 : « Quels sont les sauvages, les vrais sauvages ? Ceux qui se battent pour manger les vaincus, ou ceux qui se battent pour tuer, rien que pour tuer ? » . . . . .	2
1.1.1	Charles-Joseph Traviès, « Grands projets », <i>La Silhouette</i> , Vol. 1, livraison 12, 1830 : « Attitude calme et imposante. Pour cette fois, il n'y a plus à reculer » . . . . .	24
1.1.2	Anonyme, « Promenade militaire », <i>La Silhouette</i> , Vol. 2, livraison 9, 1830.	25
1.1.3	Henry Monnier, « Souvenir d'Alger », <i>La Silhouette</i> , Vol. 2, livraison 13, 1830. . . . .	27
1.1.4	Eugène Forest, « Nom d'un dey... Porte mon sac, souris de Mahomet... ou j't'estermine... car je suis féroce comme l'beudoin », <i>La Silhouette</i> , Vol. 3, livraison 4, 1830. . . . .	28
1.3.1	Anonyme, « Abd-el-Kader », <i>Le Charivari</i> , 17 janvier 1836. . . . .	35
1.3.2	Anonyme, « Algérie - Mustapha Ben Ismaïl et sa famille », <i>Le Charivari</i> , 19 septembre 1842. . . . .	38
1.3.3	Henri Daniel Plattel, « Macédoine », <i>Le Charivari</i> , 30 avril 1840 : « Hé bien... Prince des Moricauds... il faut le dire si tu n'aimes pas Lelièvre de France, on t'en resservira, nous en avons encore accompagnés de fameux lapins » . . . . .	40
1.3.4	Cham, « Mœurs algériennes chinoiserie turques », <i>Le Charivari</i> , 19 août 1844. . . . .	41
1.3.5	Charles Vernier, « Sidi-Brahim Morts des braves commandés par le colonel de Montagnac », <i>Le Charivari</i> , 11 novembre 1845. . . . .	43
1.3.6	Benjamin Roubaud, « Les Troupiers d'Afrique - Une razzia », <i>Le Charivari</i> , 24 février 1845 : « Ne lâches pas le prisonnier... nous le fricoterons joliment ce soir!... - Ah! le gueux comme il court... j'tiens toujours la queue, mais j'commence à perdre l'haleine... » . . . . .	44



1.3.7 Benjamin Roubaud, « Un bonheur oriental », <i>Le Charivari</i> , 17 février 1845 : « Saprebleu, charmante Aïcha... je me fais à vos usages... j'avais d'abord l'intention de vous franciser mais je trouve bien plus doux de me bédouiniser! ». . . . .	45
1.3.8 Cham, « À la guerre comme à la guerre - Ça ne vaut pas l'eau filtrée!! », <i>Le Charivari</i> , 11 février 1846 : « Quand je te disais Pacot, que je te trouverais une fontaine pour te désaltérer! . . . je connais l'endroit, j'y ai noyé deux arabes, il y a quinze jours ». . . . .	46
1.3.9 Cham, « À la guerre comme à la guerre - V'là soixante lieues d'avalées! », <i>Le Charivari</i> , 8 mars 1846 : « Plus qu'une trentaine de lieues et on se reposera... Abd-el-Kader finira bien par se fatiguer, que diable!... ». . . .	47
1.3.10 Anonyme, « Les Arabes à Paris », <i>Le Charivari</i> , 18 janvier 1845 : « Venus en France pour tout voir et même pour tout entendre, les chefs arabes étaient trop courageux pour reculer devant l'annonce d'un grand concert. Ils se rendirent à un festival Bédouino-musical. Presque tous les morceaux parurent vivement les impressionner et ils promirent d'en conserver éternellement le souvenir! ». . . . .	49
1.3.11 Anonyme, « Les Arabes à Paris », <i>Le Charivari</i> , 11 janvier 1845 : « Tenez frères... Regardes là bas... voilà qui nous rappelle notre chère patrie... il paraît que chaque soir, il se fait ainsi dans les rues de Paris des razzias par des Bédouins de la tribu des Béni-Escarpes!... ». . . . .	49
1.3.12 Édouard de Beaumont, « La civilisation aux Îles Marquises - La Charade », <i>Le Charivari</i> , 24 octobre 1843 : « - Eh bien! mon ami... tu ne travailles donc pas aujourd'hui?... - Comment je ne travaille pas! voilà plus de cinq heures que je suis sur cette charade... je ne peux pas en trouver le mot... mais bien certainement je ne dinerais pas avant d'avoir fini ma besogne!... ». 51	51
1.3.13 Édouard de Beaumont, « Victime de la mode », <i>Le Charivari</i> , 19 juin 1843 : « Mais.. tailleur... il m'est absolument impossible de remuer bras ou jambe dans les vêtements que vous m'apportez là... - C'est ce qu'il faut... c'est justement ce qu'il faut... À Paris les gens riches ne s'habillent pas autrement... plus on gêné dans ses habits et plus on passe pour être à son aise! ». . . . .	51
1.3.14 Édouard de Beaumont, « Les Bols d'eau chaude », <i>Le Charivari</i> , 14 juillet 1843 : « - Vous ne connaissez pas encore ici l'usage des bols...à Paris depuis longtemps dans les grandes maisons tout le monde se rince la bouche après diner, et se lave les mains...comment trouver vous cet usage mon cher Ta-Ti-Toué? - Je le trouve aussi distingué que malpropre!... si vous aviez les mains sales, je crois que vous auriez mieux fait de les laver avant de vous mettre à table! ». . . . .	53

1.3.15	Édouard de Beaumont, « La civilisation aux Îles Marquises - Un mari vexé », <i>Le Charivari</i> , 24 juillet 1843 : « - Malheureux! Qu'allez-vous faire?... - Parbleu! une volée à l'amant de ma femme... - Ce serait vous perdre de réputation... suivez la mode européenne, envoyez un cartel à votre rival... demain matin vous irez sur le terrain... ce monsieur vous brulera la cervelle... et au moins vous eu complète satisfaction ». . . . .	53
1.3.16	Édouard de Beaumont, « La civilisation aux Îles Marquises - Le percepteur des contributions », <i>Le Charivari</i> , 31 mai 1843 : « Vous avez deux fenêtres à cet appartement... à sept francs l'une cela nous fait quatorze francs... Voulez-vous payer tout de suite?... si cela vous gêne vous ne paierez que demain matin ». . . . .	54
1.3.17	[Publicité], « Les Français peint par eux-mêmes - Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle », <i>Le Charivari</i> , 2 mars 1842. . . . .	56
1.4.1	Anonyme, « Expédition du colonel Renault dans le Sud », <i>L'Illustration</i> , 5 décembre 1846 : « [Vign. 1] Arba-Tat'hani; [Vign. 2] Si-Ammed-bea-Hameur, caïd des Ouled-Ziad; [Vign. 3] Source d'Aïn-Sébala ». . . . .	59
1.4.2	Anonyme, « Abd-el-Kader », <i>L'Illustration</i> , 11 mars 1843. . . . .	61
1.4.3	Anonyme, « Hussein, le dernier dey d'Alger », <i>L'Illustration</i> , 20 janvier mars 1844. . . . .	61
1.4.4	Wassili Timm, « Types militaires de l'Algérie - Types Français », <i>L'Illustration</i> , 25 juillet 1846 : « Chasseur d'Orléans; Tirailleur indigène; Zouave en Caban; Artilleur; Infanterie légère (voltigeur); Chasseur d'Afrique; Saphis, maréchal des logis et autres; Soldat du train des équipages ». . . . .	62
1.4.5	Wassili Timm, « Types militaires de l'Algérie - Types Indigènes », <i>L'Illustration</i> , 25 juillet 1846 : « Chef de la province d'Oran; Kabyle du Jurjora; Chef de la province de Constantine; Chef arabe Djebel-Amour; Chef de la province d'Alger; Arabe de Ouarsenis, armé de la fronde et de la massue ferrée ». . . . .	63
1.4.6	Benjamin Roubaud, « Fête mauresque aux environs d'Alger - Salon de 1845 », <i>L'Illustration</i> , 22 mars 1845. . . . .	64
1.4.7	Anonyme, « Repas aux chefs Arabes », <i>L'Illustration</i> , 1 février 1845. . . . .	64
1.4.8	Benjamin Roubaud, « Scipion l'Africain », <i>L'Illustration</i> , [extrait] 21 juin 1845 : [Fig. 1] Mais comme Scipion se défie désormais du beau sexe africain, il veut voir la vertu, et s'adresse en conséquence au père, qui lui répond : [Fig. 2] "Épouse d'abord, tu verras après". Scipion trouve la réponse originale. Cependant on consent à lui laisser voir le grand-père de sa future. [Fig. 3] La vue de ce vieillard le décide. Scipion épouse, puis il jouit de la vue de son Africaine, et reconnaît qu'il faut venir en Afrique pour trouver ce genre de beauté, inconnu en Europe ». . . . .	66

1.4.9	Rodolphe Töpffer, « L’histoire de M. Cryptogramme, par l’auteur de M. Vieux-bois, de M. Jabot, de M. Crépin, du docteur Festus », <i>L’Illustration</i> , 29 mars 1845 : « Une fois dégelés, les Algériens tirent le yatagan, montent sur le pont, et massacrent l’équipage du baleinier » . . . . .	67
1.4.10	Rodolphe Töpffer, « L’histoire de M. Cryptogramme, par l’auteur de M. Vieux-bois, de M. Jabot, de M. Crépin, du docteur Festus », <i>L’Illustration</i> , 29 mars 1845 : « Les officiers du dey, sur l’avis qu’il y avait trois chrétiens à bord, viennent pour en pendre possession, et ils commencent par destiner Elvire au sérail de leur maître » . . . . .	68
1.4.11	Cham, « Épisodes de l’histoire d’une nation sauvage, ou les bienfaits de la civilisation », <i>L’Illustration</i> , 11 juillet 1846 : « Grande joie des I-o-way, qui bénissent la civilisation ; Le jour même, les allumettes chimiques ayant incendié quinze villages, les I-o-ways commencent à réfléchir aux bienfaits de la civilisation » . . . . .	69
2.1.1	Honoré Daumier, « Les représentants représentés - Larochejacquelin », <i>Le Charivari</i> , 2-3 novembre 1849 : « Costume dont s’était paré ce citoyen le jour où il s’est rendu à l’Assemblée nationale pour déposer son mémorable bulletin de vote dans lequel il demandait pour Président de la République française!... Abd-el-Kader » . . . . .	73
2.1.2	Édouard de Beaumont, « Quartier de la boule rouge », <i>Le Charivari</i> , 19 janvier 1848 : « Essayant d’apprivoiser des sauvages » . . . . .	74
2.1.3	Cham, « L’Algérie sous le régime des lois françaises - Études sociales », <i>Le Charivari</i> , 20 juillet 1848. . . . .	75
2.1.4	Cham, « Voyage d’agrément en Afrique », <i>Le Charivari</i> , 25 octobre 1849 : « Ah! Grand Dieu! Un chameau aux pieds de ma femme! Imbécile! Ne vas-tu pas croire qu’il me fait une déclaration? ... Il m’invite simplement à monter sur son dos » . . . . .	77
2.1.5	Cham, « Voyage d’agrément en Afrique », <i>Le Charivari</i> , 1 novembre 1849 : « Comment, mon scélérat de mari se promène avec trois femmes!... - Ma chère, il faut se faire aux mœurs du pays, la loi du prophète m’autorisait même à en prendre six, mais je te compte pour trois » . . . . .	77
3.2.1	Cham, « Croquis », <i>Le Charivari</i> , 24 avril 1864. . . . .	86
3.2.2	Cham, « Actualités », <i>Le Charivari</i> , 7 septembre 1857 : « - Chers Kabyles!... vous avez toute mon estime!... aussi je déplore vivement que la nature m’ait favorisé d’un physique qui peut devenir pour vous un sujet d’envie ou d’humiliation... mais croyez-le, c’est involontaire!... » . . . . .	88
3.2.3	Cham, « Actualités », <i>Le Charivari</i> , 5 septembre 1857 : « Mon cher Kabyle, je suis heureux de t’avoir rencontré! Nous ferons la route ensemble » . . . . .	88

3.2.4	Cham, Sans titre, <i>Le Charivari</i> , 1860 : « Le Zouave. - Jaloux de turcos, va!... me sauter par-dessus la tête pour arriver avant moi... décidément il n'y a que les zouaves pour avoir de belles manières!... » . . . . .	89
3.2.5	Alfred Darjou, « Actualité », <i>Le Charivari</i> , 26 avril 1865, : « Tiens la particulière du Lieutenant qui se met un poignard z'au chignon, heureusement que les bonnes n'en portent pas, qu'il me faudrait subrepticement confier mon coupe-choux à Françoise » . . . . .	90
3.2.6	Honoré Daumier, « Au Camp de St Maur - Visite aux tentes des Turcos », <i>Le Charivari</i> , 13 aout 1859 : « Tiens!... ils dorment comme des hommes ordinaires.... » . . . . .	91
3.2.7	Honoré Daumier, « Au Camp de St Maur », <i>Le Charivari</i> , 15 août 1859 : « La Dame - Oh! mon ami...., quel beau turco!... quel beau turco!! laisse-moi le contempler encore un peu!... - Le Mari. - Non...., allons nous-en tu oublies, bichette, que tu es dans une situation intéressante je crains que tu n'attrapes un regard.... et que tu n'accouche d'un petit nègre! » . . . .	92
3.2.8	Honoré Daumier, « Actualités », <i>Le Charivari</i> , 31 août 1859 : « Mme Potard. - N'est-il pas vrai., brave turco, que vous préférez les Françaises aux Africaines?... - M. Potard - Chut!... ma bonne...., tu vois bien que tu vas le faire rougir! » . . . . .	93
3.2.9	Cham, « Retour des Turcos en Afrique, croquis », <i>Le Charivari</i> , 11 septembre 1859 : « Rentré dans ses foyers au retour de son voyage à Paris, le turco Abdallah s'aperçoit pour la première fois de sa vie que son épouse Fathma a un drôle de teint et qu'il y a mieux » . . . . .	94
3.2.10	Cham, « Actualités », <i>Le Charivari</i> , 26 juillet 1865 : « - Il veut voir l'Africaine! mais où est son billet? - Depuis quand que les troupiers ont besoin de billet pour voir leur payse? » . . . . .	95
3.2.11	Cham, « Actualités », <i>Le Charivari</i> , 30 août 1870 : « « Laid, c'est possible! Mais quel est l'homme qui ne serait pas fier de lui ressembler? » . . . . .	96
3.2.12	Jan-Baptist Huysmans, <i>Abdelkader sauvant les chrétiens de Damas en 1860</i> , 1861, huile sur toile, dimensions inconnues, collection particulière. .	100
3.2.13	Cham, « Actualités », <i>Le Charivari</i> , 12 janvier 1860 : « Abd-el-Kader, Schamyl et Soulouque attendant qu'on leur envoie l'empereur de la Chine, pour faire une partie à quatre!... » . . . . .	101
3.2.14	Cham, « Actualités », <i>Le Charivari</i> , 16/17 août 1865 : « - Monsieur Abd-el-Kader, nous n'avons pas l'honneur de vous connaître... mais il faut absolument que vous assistiez à la distribution des prix de la pension de ma fille » . . . . .	102
3.2.15	Cham, « Actualités », <i>Le Charivari</i> , 9 septembre 1865 : « - Voilà Abd-el-Kader! Je vais courir le voir. - Que t'es bête! T'aurais beau courir! C'est un homme qu'on a jamais pu attraper » . . . . .	103

3.2.16	Cham, « Actualités - Une femme qui à de l'aplomb », <i>Le Charivari</i> , 17 avril 1856 : « La Reine de Madagascar, offrant le défi à ceux de Messieurs les militaires français qui voudront bien l'honorer de leur confiance!... ». . . . .	105
3.2.17	Cham, « Actualités », <i>Le Charivari</i> , 14 octobre 1865 : « À Tunis - Vous devez vous rappeler l'histoire de l'ancien Dey d'Alger ? Eh bien ! entre Dey et Bey, il n'y a qu'une lettre de différence. À bon entendeur les frégates cuirassées salut ! ». . . . .	106
3.3.1	Étienne Carjat, « Général d'Orgoni », <i>Le Diogène</i> , 9 novembre 1856. . . . .	110
4.1.1	Anonyme, « Prisonniers français dans les baraquements de Francfort », <i>L'Illustration</i> , 29 avril 1871. . . . .	115
4.1.2	Anonyme, « La mission française aux ruines cambodgiennes, dirigée par M. Delaporte, Lieutenant de Vaisseau », <i>L'Illustration</i> , 28 août 1874 : « Transport sur le torrent de de Pracan des sculptures rapportées en France ». . . . .	117
4.1.3	Anonyme, « Livingstone », <i>L'Illustration</i> , 7 février 1874. . . . .	118
4.1.4	Anonyme, « L'expédition française aux ruines cambodgiennes », <i>L'Illustration</i> , 12 septembre 1874 : « Embarquement des sculptures rapportées en France – M. Bouillet. Docteur Harmand. M. Ratte ». . . . .	118
4.1.5	Édouard Pépin, « Trop tard!... Ils sont tous mangés », <i>Le Grelot</i> , 26 janvier 1879. . . . .	121
4.1.6	André Gill, « Le lieutenant Carey », <i>La Lune Rousse</i> , 31 août 1879. . . . .	125
4.1.7	André Gill, « L'ordre règne à Zululand », <i>La Lune Rousse</i> , 28 septembre 1879 : « Pif! Paf! All right! ... encore un de civilisé!... ». . . . .	125
4.2.1	Anonyme, « L'expédition anglaise contre les Ashantis », <i>L'Illustration</i> , 21 mars 1874 : « Réception, par un chef de tribu, d'un émissaire venant annoncer l'approche des anglais ». . . . .	129
4.2.2	Anonyme, « Un envoyé du roi koffi se suicidant après avoir vu les effets d'une mitrailleuse », <i>L'Illustration</i> , 4 avril 1874. . . . .	129
4.2.3	Anonyme, « La révolte du Soudan contre l'Égypte – Éclaireurs du Mahdi surveillant la vallée du Nil », <i>L'Illustration</i> , 2 février 1884. . . . .	130
4.2.4	Anonyme, « L'expédition du Tonkin : Attaque des forts de Hue, le 20 août », <i>L'Illustration</i> , 20 octobre 1883. . . . .	131
4.2.5	Anonyme, « Le Prince Diaoulé Karamoko », <i>L'Illustration</i> , 21 août 1886. . . . .	132
4.2.6	J. K. Spolski, « L'annexion de Taiti à la France », <i>Le monde parisien</i> , 18 septembre 1880 : « « À ce moment, l'orphéon joue la <i>Marseillaise</i> ... (Messager de Tahiti, juillet 1880) ». . . . .	134
4.2.7	J. K. Spolski, « La Chute d'un ministre », <i>Le Monde parisien</i> , 29 juillet 1882 : « M. Goblet. - Bien humiliant, d'être jeté par terre par un Cochinchinois : heureusement que demain on me relèvera. Un peu d'arnica parlementaire, et il n'y paraîtra plus ». . . . .	136

4.2.8	Manuel Luque, « Le crédit tonkinois », <i>Le Monde parisien</i> , 2 juin 1883 : « M. Wilson. - Assommants, ces gens qui viennent mourir entre vos jambes ! M. Tirard. - Ne faites pas attention ! Sauvons seulement la caisse ». . . . .	137
4.2.9	J. K. Spolski, « La guerre au Tonkin », <i>Le Monde parisien</i> , 8 décembre 1883 : « M. Jules Ferry. - Regardez donc, Monsieur le Président, ces fi- gures ! Quelle victoire facile ce sera ! ». . . . .	138
4.2.10	J. K. Spolski, « Le Plan de Mme Valtesse », <i>Le Monde parisien</i> , 16 juin 1883. . . . .	139
4.2.11	Manuel Luque, « La question d'Hérisson », <i>Le Monde parisien</i> , 4 novembre 1882 : « Le général Billot. - O Sire Lion : voici son livre et voici sa tête. Que vous voulez-vous encore ? La République, vous savez, ne reculera devant aucune platitude ». . . . .	140
4.2.12	Candide, « La complainte du Bey de Tunis », <i>Le Grelot</i> , 24 avril 1881. . .	142
4.2.13	Alfred Le Petit, « Actualité », <i>Le Grelot</i> , 25 septembre 1881. . . . .	143
4.2.14	Alfred Le Petit, « Des lions conduits par un âne », <i>Le Grelot</i> , 2 octobre 1881 : « Nous espérons que nos lecteurs voudront nous pardonner d'ap- pliquer au général Farre le qualificatif d'âne. Il traduit mal notre pensée, mais la langue française est si défectueuse que nous n'avons rien trouvé d'assez fort pour la rendre d'une façon complète ». . . . .	144
4.2.15	Charles Gilbert-Martin, « La mort éclairant le Tonkin », <i>Le Don Qui- chotte</i> , 2 novembre 1886. . . . .	145
4.2.16	Charles Gilbert-Martin, « Un "gage" », <i>Le Don Quichotte</i> , 29 août 1884. .	146
4.2.17	Édouard Pépin, « Hypocrisie », <i>Le Grelot</i> , 6 novembre 1898 : « John Bull. - C'est au nom de la civilisation que l'Angleterre réclame Fashoda. Mar- chand. - C'est au nom des mêmes principes que la France y restera ». . . . .	148
4.2.18	Manuel Luque, « L'Annexion de la Nouvelle-Guinée », <i>Le Monde parisien</i> , 28 avril 1883 : « - M. Gladstone. - Mais, Monsieur Ferry, vous avez là dans l'œil une paille de blé de Tunisie qui doit bien vous faire souffrir ! M. Ferry. - Parbleu, je vous conseille de parler. Et cette poutre ? ». . . . .	149
4.3.1	Adolphe Willette, « La Reine de Saba : France, rassure-toi ; si tu n'as pas l'union politique, je t'apporte l'Union des Mines d'or », <i>Le Pierrot</i> , 12 octobre 1888. . . . .	153
4.3.2	Anonyme, « Au Dahomey », <i>Le Petit Parisien Supplément littéraire illus- tré</i> , 16 mars 1890 : « 1. Portrait de M. Bayol lieutenant-gouverneur du Sénégal. - 2. Les Exécutions devant le roi de Dahomey. - 3. Le Temple des Serpents, à Whiddah. - 4. Les Amazones au combat. - 5. L'Arbre des Crucifiés. - 6. La Plate-forme des Supplices ». . . . .	156
4.3.3	Anonyme, « L'expédition du Dahomey », <i>L'Illustration</i> , 19 novembre 1892 : « Au bivouac, le matin de la bataille de Dogba ». . . . .	157

4.3.4	Anonyme, « Béhanzin », <i>L'Illustration</i> , 17 mars 1894. . . . .	157
4.3.5	Anonyme, « Au Dahomey », <i>Paris-Joyeux</i> , 3 décembre 1893 : « - Alors, tu m'aimes beaucoup, hein ? - Oh ! oui, moi manger vous avec plaisir... ». . . . .	158
4.3.6	Robert Salles, « Petite correspondance ( <i>sic</i> ) », <i>Paris-Joyeux</i> , 10 juin 1894. . . . .	159
4.3.7	Anonyme, « Songe d'une nuit d'été », <i>La Vie militaire</i> , 28 novembre 1868. . . . .	161
4.3.8	Paul Léonnet, « Devant Bac-Ninh », <i>La Vie militaire illustrée</i> , 23 février 1884. . . . .	165
4.3.9	Ferdinand Lunel, « Dans les rizières », <i>La Vie militaire illustrée</i> , 12 janvier 1884. . . . .	166
4.3.10	Léon Couturier, « Au Tonkin », <i>La Vie militaire illustrée</i> , 21 juin 1884. . . . .	166
4.3.11	Ferdinand Lunel, « Au pays du Soleil », <i>La Vie militaire illustrée</i> , 15 mars 1884. . . . .	167
4.3.12	Théophile-Alexandre Steinlen, « Boitelle », <i>Gil Blas illustré</i> , 2 avril 1882. . . . .	177
4.3.13	Théophile-Alexandre Steinlen, « Une Chinoise », <i>Gil Blas illustré</i> , 23 septembre 1894. . . . .	178
4.3.14	Albert Guillaume, « Le Dahomey à Paris », <i>Gil Blas illustré</i> , 30 avril 1894. . . . .	179
4.3.15	Anonyme, « Les bons pour l'exposition », <i>Gil Blas illustré</i> , 21 septembre 1900 : « Qu'est-ce que c'est que ça ? Bon expositionne... donner droit réductionne pour entrées attractionne... - Eh bien, mon vieux, t'as pas peur ! ». . . . .	180
4.3.16	Théophile-Alexandre Steinlen, « M'Fatoua », <i>Gil Blas illustré</i> , 29 septembre 1895. . . . .	181
4.3.17	Jean de Cossé-Brissac, « Assaut français – Assaut républicain », <i>Le Panache revue royaliste illustrée</i> , 15 octobre 1905. . . . .	184
4.3.18	Emmanuel Marin, « La pénétration pacifique », <i>Le Panache revue royaliste illustrée</i> , 5 septembre 1905 : « Les premiers bienfaits de l'Entente Cordiale ne tardèrent pas à se produire ». . . . .	185
4.3.19	Henri Geoffroy, « Entente cordiale – Édouard VII à Paris », <i>Le Panache revue royaliste illustrée</i> , 5 mai 1905 : « - Mon cher Édouard ! . . . . - Ma chère Marianne ! . . . . - À vous Fashoda ! À vous l'Égypte ! À vous Terre-Neuve ! . . . . À vous tout ce que vous voudrez... - À vous le Maroc... à vous la pénétration pacifique !... ». . . . .	186
4.3.20	Emmanuel Marin, « L'audience du sultan Abd-el-Aziz », <i>Le Panache revue royaliste illustrée</i> , 3 novembre 1907 : « Le Sultan. - Messieurs les Français, je suis on ne peut plus heureux de trouver une occasion d'exprimer à votre gouvernement mes profondes sympathies. Personne n'ignore au Maroc mon dévouement à la France, que j'aime comme ma seconde patrie et qui sera toujours, ou à peu près, la bienvenue au Maroc... À propos, vous n'auriez pas un million à me prêter ?... ». . . . .	188

4.3.21	Guillaume Guydo, « Les scandales coloniaux (Affaires Gaud-Toqué & cie ) », <i>Le Panache revue royaliste illustrée</i> , 15 octobre 1905 : « Les fonctionnaires de Marianne initiant les nègres congolais aux avantages de la fraternité républicaine ». . . . .	189
4.3.22	Hugues, « Le gouffre Marocain », <i>Le Petit Panache revue illustrée</i> , 22 mars 1908. . . . .	192
4.3.23	Georges Tiret-Bognet, « Les physionomies de Moulay-Hafid », <i>Le Petit Panache revue illustrée</i> , 27 août 1911 : « Il n'y a que l'Empereur Guillaume pour me trouver bien comme ça!... ». . . . .	193
4.3.24	Jean Dick, « Les terrains électoraux », <i>Le Charivari oranais &amp; algérien</i> , 26 juillet 1885 : « Électeurs, choisissez votre terrain ». . . . .	196
4.3.25	Salomon Assus, « La question du jour », <i>Le Charivari oranais &amp; algérien</i> , 27 juillet 1890 : « - Allons, Bébé, sois sage, tu en auras aussi ». . . . .	196
4.3.26	Salomon Assus, « Arrivée de Duong-Chacr à Djelfa », <i>Le Charivari oranais &amp; algérien</i> , 10 septembre 1893 : « Le prince. - « Et quoi moi vais manger, ici ? L'adjoint. - « Douze mille francs de rente, Excellente! ». . . . .	197
4.3.27	Anonyme, « Les arabes à l'école française dans un village (Projet de la Commission sénatoriale) », <i>Le Charivari oranais &amp; algérien</i> , 21 juin 1891 : « Physionomie de la classe - Élève Salem Ben Farina, tu sens mauvais : Balek ! Va te laver, fissa ! ». . . . .	199
4.3.28	Anonyme, « Accueil réservé au décret de naturalisation des Arabes », <i>Le Charivari oranais &amp; algérien</i> , 7 février 1886 : « Moi fir Francis ? lala!!! ». . . . .	200
4.3.29	Anonyme, « Les sept plaies du colon algérien », <i>Le Charivari Oranais &amp; Algérien</i> , 5 juin 1887. . . . .	201
4.3.30	Anonyme, « Les Arabophiles en l'an de grâce 1882 », <i>Le Charivari Oranais &amp; Algérien</i> , 22 octobre 1882 : « Votre devise, à vous du <i>Montakheb</i> et de <i>La Bataille</i> , est écrite avec du sang sur votre drapeau. La nôtre, à nous, Colons, est : TRAVAIL, HONNEUR ET PATRIE ! À vos insultes, nous répondrons par le mépris.... » . . . . .	202
4.3.31	Salomon Assus, « L'Algérie dans dix ans », <i>Le Charivari oranais &amp; algérien</i> , 14 mai 1893. . . . .	203
4.3.32	Jules Granjouan, « La Civilisation », <i>L'Assiette au Beurre</i> , 9 mai 1903 : « - Nous mettons sur notre absinthe : eau-de-vie anisée, et le Gouvernement n'y voit que du feu. - Le nègre aussi ! ». . . . .	207
4.3.33	Steydlé, « Mieux vaut la violence », <i>L'Assiette au Beurre</i> , 15 avril 1911 : « Le Nègre. - Je ne demandais rien, moi ! Pourquoi m'a-t-on battu et forcé de payer des impôts pour ce qu'on appelle me civiliser, c'est-à-dire faire naître chez moi par l'éducation, avec des besoins inconnus jusqu'ici et tous les vices de blancs, ce que vous déclarez être un progrès social et que j'estime le plus grand des maux : l'individualisme ! ». . . . .	207



4.3.34 Jules Grandjouan, « Colonie française », <i>L'Assiette au Beurre</i> , 9 mai 1903.	208
4.3.35 Bernard Naudin, « Civilisons le Maroc », <i>L'Assiette au Beurre</i> , 31 août 1907. . . . .	209
4.3.36 Jules Grandjouan, « Colonie française », <i>L'Assiette au Beurre</i> , 9 mai 1903 : « Coloniser, c'est lancer deux misères l'une contre l'autre ». . . . .	210
4.3.37 Léal da Camara, « Fallières en Tunisie », <i>L'Assiette au Beurre</i> , 22 avril 1911 : « Pénétration pacifique ». . . . .	212
4.3.38 Alexander Boyd, « La vraie histoire du télescope de Tananarive », <i>Le Rire</i> , 19 octobre 1895 : « - Sa majesté ordonne à ses ministres (14e et 13e honneurs) de lui rendre compte du canon-sorcier français. <i>Le compte rendu</i> . - Le 1er ministre a vu une énorme tête de diable; le 2e ministre a vu une toute petite. Ces merveilles et ce désaccord prouvent qu'il a sorcellerie. La Reine commande la destruction du télescope ». . . . .	216
4.3.39 Maurice Radiguet, « A Madagascar », <i>Le Rire</i> , 19 septembre 1896 : « Soignez-le bien, <i>my darling</i> ; dès qu'il sera en âge de rapporter, je vous en débar-rasserai ». . . . .	217
4.3.40 Maurice Radiguet, Sans titre, <i>Le Rire</i> , 17 février 1900 : « - Ben quoi, Moissieu, on joue aux pionniers de la civilisation... On assomme un nègre ». . . . .	218
4.3.41 Hermann-Paul, « La Civilisation au Congo », <i>Le Rire</i> , 4 mars 1905 : « ... une mauvaise tête ». . . . .	219
4.3.42 Lucien Métivet, Sans titre, <i>Le Rire</i> , 24 août 1895 : « - Chouette! Un copain!... ». . . . .	220
4.3.43 Albert Guillaume, « Les gaités du thermomètre », <i>Le Rire</i> , 11 novembre 1911 : « - Réjouissez-vous, monsieur, c'est un gros garçon! - Mais... est-ce qu'il n'est pas un peu... nègre? - Le Docteur dit que ça n'a rien d'éton-nant.... étant données les chaleurs extraordinaires de cette année... ». . . . .	221
4.3.44 Georges Léonnec, « Amour noir et blanc », <i>Le Rire</i> , 18 juin 1910 : « - C'est bien vrai, ti m'aime malgré moi tout noir? - Pourquoi pas? J'aime bien les truffes! ». . . . .	221
4.3.45 Henri de Toulouse-Lautrec, « Chocolat dansant dans un bar - Sois bonne ô ma chère inconnue! », <i>Le Rire</i> , 28 mars 1896. . . . .	222
4.3.46 Raymond de la Nézière, Sans titre, <i>Le Rire</i> , 20 septembre 1902 : « Croyez-moi, chère amie, il y a encore économie à tout faire venir de Paris, les toilettes on tellement de chic qu'un rien vous habille ». . . . .	224
4.3.47 Georges Meunier, « À l'exposition : expansion coloniale », <i>Le Rire</i> , 19 mai 1900 : « Lui - Un vrai singe, n'est-ce pas baronne? Elle, à <i>part</i> - Andouille!! ( <i>Parlé.</i> ) Oui, j'ai justement deux jolies petites noix de coco que je lui offrirai ». . . . .	225
5.1.1 Lucien Jonas, « Les nouveaux rois mages », <i>L'Illustration</i> , 26 décembre 1914. . . . .	230

5.1.2	Lucien Jonas, « Le rideau de lourdes vapeurs asphyxiantes », <i>L'Illustration</i> , 8 mai 1915. . . . .	231
5.1.3	François Flameng, « Ruines de l'église de Dompierre », <i>L'Illustration</i> , 5 mai 1917 . . . . .	232
5.1.4	François Flameng, « Abreuvoir des saphis, au Sud de la Somme - Dans les ruines de Vermandovillers », 26 mai 1917 . . . . .	232
5.1.5	Georges Scott, « Le comptoir des soldats alliés à la coopérative du camp de Mailly », <i>L'Illustration</i> , 29 juin 1918. . . . .	234
5.1.6	Henriot, « Les Croquis de la semaine », <i>L'Illustration</i> , 17 octobre 1914 : « - Cipaye, permets-moi de présenter un fils de Bouddah à un fils de Mahomet... On ne se connaît pas, mais on est tous des frères! ». . . . .	235
5.1.7	Henriot, « Robinson et Samedi », <i>L'Illustration</i> , 9 mars 1918 : « ... Nous sommes ici dans le seul endroit du globe où l'on vive tranquille et vous voudriez attirer l'attention su nous?... Mais permettez-moi de vous présenter mon fidèle... - Vendredi? - Samedi... natif du Sénégal. - Monsieur Samedi, dit le naufragé, le ciel vous protège, car si vous n'étiez pas ici, vous combattriez avec vos frères blancs en Flandre ou en Champagne... Samedi ne comprit rien à cette histoire, mais il proposa : ». . . . .	236
5.1.8	Henriot, « Les croquis de la semaine », <i>L'Illustration</i> , 17 avril 1915 : « Kamarath, on m'affait tit que du manchais le brisonniers. - Ah! non, mon vieux... li noir, mais li ni mangi que choses propres! ». . . . .	236
5.1.9	Hansi, « La bataille de la Marne », <i>L'Illustration</i> , 20 février 1915. . . . .	237
5.3.1	Maurice Radiguet, « Œufs de Pâques », <i>Le Rire</i> , 11 avril 1914 : « Demandes-en un petit morceau... : je te dis que c'est un œuf en chocolat qu'elle lui fait fait manger ». . . . .	240
5.3.2	Fabien Fabiano, « Flirt 1914 », <i>Le Rire rouge</i> , 21 novembre 1914. . . . .	241
5.3.3	Charles Léandre, « « Le Général Mangin et ses exécutants », <i>Le Rire rouge</i> , 17 février 1917 : « Musique de Guerre. - Un Noir vaut deux Boches ». . . . .	242
5.3.4	Ricardo Florès, « Pays reconquis », <i>Le Rire rouge</i> , 7 septembre 1918 : « - Eh bien, mon vieux sidi, tu peux te croire chez toi, ici : tu as le soleil et le désert... - Oui, il y a aussi la chasse aux chacals ». . . . .	243
5.3.5	Nob, Sans titre, <i>Le Rire rouge</i> , 3 février 1917 : « - Des équipes nègres vont aider à l'enlèvement des ordures ménagères... - Oh!... ». . . . .	245
5.3.6	Henry Gerbault, « Encore une légende », 1 septembre 1917 : « Non, c'que t'es froid! Et on parle de l'expansion coloniale!!! ». . . . .	245
5.3.7	Charles Huard, « Résolution », <i>Le Rire rouge</i> , 12 juin 1915 : « Hein! mon vieux Sidi, t'en auras à raconter quand tu vas rentrer au Sénégal. - Moi rester ici, mon-z-ami. Sénégal triste, nègres bêtes, tous les copains maintenant Français ». . . . .	246

6.1.1	Anonyme, « Propagande allemande - La Honte noire : La fiction/La réalité », <i>L'Illustration</i> , 13 août 1921 : « La fiction – Une prise de vues bien réglée : comment des noirs, recrutés par l'entreprise cinématographique Film Brüfstelle de Munich, et costumés en bleu horizon, surprennent et enlèvent une blonde artiste qui joue le rôle de la jeune Rhénane qu'un chevaleresque Allemand essaie en vain de protéger ; La réalité – Un tirailleur sénégalais authentique, photographié à Mayence en 1919, avec deux de ses victimes » . . . . .	253
6.1.2	Henriot, « Notes de voyage d'un chef noir », <i>L'Illustration</i> , 19 août 1922.	255
6.1.3	Henriot, « Timbres coloniaux », <i>L'Illustration</i> , 30 mai 1931. . . . .	257
6.2.1	Georges d'Ostoya, « Après la semaine coloniale », <i>Le Rire</i> , 30 juin 1928 : « - Je cherche une bonne d'enfants. Savez-vous les soigner ? Les aimez-vous - Moi, si longtemps y en a ai mangés, plus savoir si bon goût » . . . . .	260
6.2.2	Henri Gervèse, « Extrême-Orient », <i>Le Rire</i> , 29 mars 1919 : « - Cette fois, pas d'erreur : c'est des vraies boites de singe » . . . . .	262
6.2.3	Jean Effel, « L'école des nègres », <i>Le Rire</i> , 14 avril 1934 : « - Celui qui m'a remis une copie noire va aller me faire le corrigé de la version au tableau blanc » . . . . .	263
6.4.1	Jacques Pruvost, « La proposition de paix (histoire sans parole) », <i>Le Canard enchaîné</i> , 5 mai 1926. . . . .	270
6.4.2	Henri Monier, « Vieux jeu », <i>Le Canard enchaîné</i> , 13 mai 1931 : « Toi y en être vini à Paris, pitit nègre... Toi y en être content ? ; - Pardon, monsieur, vous ne pouvez pas parler comme tout le monde ? » . . . . .	273
6.4.3	Illisible, « Implacable logique », <i>Le Canard enchaîné</i> , 15 juin 1927 : « - Pitié ! C'est la Semaine de Bonté ! - Justement ! Tu n'en seras que meilleur ! » .	274
7.1.1	Reis, « Les marraines d'Afrique », <i>Le Rire</i> , 15 mars 1940 : « - J'y ti brode une zoli moustiquaire » . . . . .	280
7.1.2	Anonyme, « Majunga », <i>Gringoire</i> , 18 septembre 1942 : « - On ne peut pas tous les jours débarquer à Dieppe ! » . . . . .	281
7.2.1	Jean Effel, « Anastasie est partie pour l'Indochine », <i>Le Canard enchaîné</i> , 16 mai 1945. . . . .	286
7.2.2	Jean Effel, « Le dernier avatar de Brahmâ-Bloum (maquette pour la restauration des bas-reliefs d'Angkor) [vignette 3], <i>Le Canard enchaîné</i> , 8 janvier 1947. . . . .	288
7.2.3	Anonyme, Sans titre, <i>Le Canard enchaîné</i> , 22 février 1950. . . . .	289
7.2.4	André Escaro, Sans titre, <i>Le Canard enchaîné</i> , 7 janvier 1953 : « - On ferme ! » . . . . .	290
7.2.5	Grum, Sans titre, <i>Le Canard enchaîné</i> , 4 juillet 1951. . . . .	291
7.2.6	Pol Ferjac, « Prise d'Alger », <i>Le Canard enchaîné</i> , 8 février 1956. . . . .	293

7.2.7	Grove, « France-Algérie », 30 décembre 1959 : « Bonne fin d'armé et meilleurs jeux... ».	294
7.2.8	Pol Ferjac, « Le collègue inique », <i>Le Canard enchaîné</i> , 15 février 1956.	295
7.2.9	Anonyme, « Les jumelages », <i>Le Canard enchaîné</i> , 4 juillet 1956 : « Il y a maquis et maquis, terroristes et terroristes... On est prié de ne pas confondre! ».	296
7.2.10	César, « Putschez pas! », <i>Le Canard enchaîné</i> , 5 mars 1958.	298
7.2.11	Grum, « Swift », <i>Le Canard enchaîné</i> , 9 juillet 1958.	299
7.2.12	Anonyme, « On ne sait pas où on va... mais on y va! », <i>Le Canard enchaîné</i> , 6 décembre 1961 : « [vignette 4] Va-t-on vers un jumelage avec Chicago ».	300
7.2.13	Jacques Lap, Sans titre, <i>Le Canard enchaîné</i> , 14 mars 1962 : « - Vous croyez qu'ils vont nous entendre!... ».	301
7.2.14	Illisible, Sans titre, <i>Le Canard enchaîné</i> , 11 juillet 1962.	301
7.2.15	Jacques Lap, « La satisfaction du devoir accompli », <i>Le Canard enchaîné</i> , 16 avril 1952.	303
7.2.16	Pol Ferjac, « Le gouvernement français règle la question marocaine une vue des délibérations », <i>Le Canard enchaîné</i> , 10 août 1955.	304
7.2.17	Jacques Lap, « Mais c'est pas ça la Communauté », <i>Le Canard enchaîné</i> , 8 juillet 1959.	305
7.3.1	Siné, « Bon réveillon », <i>Siné-Massacre</i> , 27 décembre 1962.	309
7.3.2	Siné, « Les pieds noirs - Huit pages exclusives sur le douloureux problème des rapatriés », <i>Siné-Massacre</i> , 3 janvier 1963.	310
7.3.3	Siné, Sans titre, <i>Siné-Massacre</i> , 3 janvier 1963 : « Une colline plus haute que la butte de Montmartre : les détritrus de Paris en 1964 - France soir ».	311
7.3.4	Siné, « Colonies », <i>Siné-Massacre</i> , 9 avril 1964.	312
7.3.5	Maurizio Boverini, Sans titre, <i>Siné-Massacre</i> , 9 avril 1964.	313
7.3.6	Pinatel, « Salut les cocus », <i>Le Trait</i> , 10 février 1964 : « Le grand Charles qui, sur la scène internationale, voulait supprimer la vedette américaine, donner un récital de rock'n Gaulle qui le consacra "idole des Jaunes", devra, déçu, faire une croix (de Lorraine) sur ses rêves de G. monie et se contenter de son B'oui-oui hexagonal ».	316

7.3.7	Pierre Pinatel, « Communauté... Communauté... Communauté... », <i>Le Trait</i> , juillet 1963 : « Pour qui sait lire, l'information ne se trouve pas en manchette à la une des journaux. La vérité se cache dans des entrefilets de 3 lignes en bas de page en caractère minuscule. Que devient donc la fameuse "communauté", fœtus avorté de l'impuissance gaulliste, et dont on parle tant à la naissance, et point du tout à sa discrète disparition dans les latrines politiques de la Grandeur ? Deux minuscule informations répondent à la question : 1) La consommation d'engrais est 14 fois plus élevée qu'au début du siècle. 2) La maison Lalique, (les fameux cristaux) vient de faire livrer à la femme d'un Président de la République de l'ex-communauté, et aux frais de la princesse (la notre) un bidet de cristal, symbole transparent de la politique française. La communauté réduite au baquet ».	317
7.3.8	Pierre Pinatel, « ce que parler (dialectiquement) veut dire », <i>Le Trait</i> , janvier 1965 : « Pourtant, assez mécontent, déjà, de voir son frère bouffé à la sauce soumialot dans les diners d'apparat de l'Afrique évoluée, le blanc européen commence à se demander s'il est bien nécessaire de fournir aussi les couverts en or massif. En France sous-développée, seul se développe rapidement un courant d'idées, violemment apostrophé "Selon que vous serez noirs ou blancs..." "Les jugements de gourde vous rendront plaisant ou misérables" ».	318
7.3.9	Anonyme, « L'Angelus », <i>Hara-Kiri</i> , avril 1961.	327
7.3.10	Anonyme, Sans titre, <i>Hara-Kiri</i> , avril 1966 : « Il vient de toucher sa prime d'engagement. Il est heureux ! Faites comme lui : Engagez-vous Rengagez-vous dans les troupes coloniales ».	329
7.3.11	Cabu, « Mon cher Hernandez », <i>Hara-Kiri</i> , avril 1962.	330
7.3.12	Cabu, « Un ancien d'Algérie », <i>Hara-Kiri</i> , novembre 1971.	330
7.3.13	Anonyme, « Si la France doit quitter Djibouti », <i>Hara-Kiri</i> , mars 1976 : « C'est la civilisation occidentale qui disparaîtra à jamais de cette partie du globe. Qu'est-ce qu'on va devenir ? ».	332
8.2.1	Honoré Daumier, « Actualités », <i>Le Charivari</i> , 1 avril 1840 : « « Oh elle est délicieuse... ».	347
9.4.1	Fernand Fau, « Nos bons cannibales », <i>Le Rire</i> , 15 mai, 1897 : « - Décidément, il n'y a que les Français, leur chair est d'un tendre et d'un savoureux... - Et dire que dans leur pays, ils mangent du cheval ! ».	367
9.5.1	Jean-Louis Forain, « Cedant arma togae », <i>Le Psst.. !</i> , 19 février 1898 / Henri-Gabriel Ibels, « Allons-y ! », <i>Le Sifflet</i> , 24 février 1898.	371
9.5.2	Lucien Haye, Sans titre, <i>Le Rire</i> , 12 janvier 1907 : « Maîtresse a demandé bon nègre venir ? - Oui, rends-moi ton tablier... tout de suite ! ».	372

9.6.1	Honoré Daumier, « Actualités », <i>Le Charivari</i> , 9 mars 1856 : « Visitant l'intérieur des principaux monuments de Paris ».	376
9.6.2	Adrien Marie, « Un Chef Sofa et sa maison militaire », <i>L'Illustration</i> , 19 novembre 1892.	378
9.6.3	Bernard Naudin, « Le Maroc se civilise », <i>L'Assiette au Beurre</i> , 31 août 1907.	380
9.6.4	Mob, Sans titre, <i>Le Panache revue royaliste illustrée</i> , 15 janvier 1911, « Ça n'a pas d'importance... C'est pas des électeurs! ».	380
9.7.1	André Gill, « Crac!!! Hommage à La rue Transnonain de Daumier, 1834 », <i>La Lune rousse</i> , 13 février 1877.	382
9.7.2	François Zimmermann, « Tæniafuge Freycinet », <i>Le Charivari Oranais &amp; Algérien</i> , 13 juin 1886.	383
9.8.1	Jules Hénault, « En Chine », <i>L'Assiette au Beurre</i> , 23 mai 1901 : « Il est à peu près l'âge de mon petit frère... ».	386
9.8.2	Théophile-Alexandre Steinlen, « La Vision de Hugo », <i>L'Assiette au Beurre</i> , 28 février 1902.	387
10.1.1	Anonyme, « Au Maroc – Massacre des Juifs et pillage des magasins pendant bombardement de Casablanca », <i>Le Petit parisien supplément littéraire illustré</i> , 25 août 1907.	392
10.1.2	Maurice Radiguet, « Échos du rire », <i>Le Rire</i> , 25 janvier 1908 : « Je vous assure que tout va bien au Maroc... (Déclaration de M. Clemenceau). ».	393
10.1.3	Édouard Pépin, « France et Madagascar », <i>Le Grelot</i> , 28 juin 1896 : La Chambre des députés vient d'abolir l'esclavage à Madagascar. C'est le travailleur français qui est content!... ».	395
10.2.1	Benjamin Rabier, « Précaution », <i>Le Rire</i> , 25 juin 1898 : « - Dis à ma femme qu'elle ne m'attende pas pour diner! ».	397
10.2.2	Henri Somm, « Échos du Rire - Un Brave », <i>Le Rire</i> , 25 juin 1898 : « Elle. - Vilain soldat! Lui. - Vilain soldat... moi pas vilain soldat, moi qu'a eu fièvre jaune, mademoiselle ».	397
10.2.3	Émile Gravelle, « Au Maroc... et ailleurs », <i>Le Grelot</i> , 10 septembre 1905 : « Mais, refoutez donc le camp chez vous et tout ira bien!!! ».	399
10.3.1	Charles Gilbert-Martin, « Le Marquis de Tseng », <i>Le Don Quichotte</i> , 2 novembre 1883.	401
10.3.2	Anonyme, « De Gaulle? Connais pas », <i>Hara-Kiri</i> , juin 1964 : « le 18 juin 40, nos ancêt'es les gaulois y zont p'is la dé'quillée pa'nos ancêt'es les Allemands ».	402
10.3.3	Anonyme [affiche, « Photo prise dans la salle de la mairie d'Aulnat, près de Clermont-Ferrand, par M. Levasseur »], Sans titre, <i>Le Canard enchaîné</i> , 30 décembre 1953 : « - Tu es un homme va en Indochine défendre la liberté ».	403

10.3.4	Anonyme, « Jamais collé ! », <i>Hara-Kiri</i> , mars 1977 : « Effleurez les touches M, A, R, I, G, N, A, N de votre Aide-mémoire de Poche et aussitôt apparaît la date de la célèbre bataille. Innombrables sont les occasion où vous avez à donner cette date. À chaque fois, votre Aide-mémoire de Poche vous "souffle" la réponse exacte » . . . . .	404
10.4.1	Anonyme, « L'œuvre de la civilisation en Afrique », <i>L'Illustration</i> , 11 avril 1891 : « Cadavres de prisonniers exécutés après le combat de Nioro » . . .	409
11.1.1	Aristide Delannoy, « Général d'Amade », <i>Les hommes du jour</i> , n°12, 1908.	416
11.2.1	Georges Delaw (1871-1938), « Le gardien du sérail », <i>Le Rire</i> , 27 août 1904 : « - Tu es heureux, toi... tu n'as pas d'histoire » . . . . .	417
11.2.2	Raymond de la Nézière, « Au pays noir », <i>Le Rire</i> , 2 septembre 1905 : « Le thé à Trounoirville-plage » . . . . .	419
11.3.1	Auguste Desperret, « À ton nez, d'Arg... ! à ton œil Bartholo ! à vous tous, ventrus !! », <i>La Caricature</i> , 28 mars 1833. . . . .	423
11.3.2	Jules Grandjouan, « Les opprimés et les oppresseurs », <i>L'Assiette au Beurre</i> , 21 octobre 1911 : « La France tunisifie le Maroc mais l'Allemagne crie au voleur - La France.- C'est pour mettre un terme à l'anarchie au Maroc » .	424
11.4.1	Illisible, « Au Dahomey. - Un émule de Brillat-Savarin », <i>Le Charivari oranais &amp; algérien</i> , 20 novembre 1892 : « « Premier prix : Médaille en suif, décernée à Béhanzin Ier » . . . . .	435

## THÈSE

présentée pour obtenir le titre de DOCTEUR en  
Histoire de l'art

### LA PRESSE SATIRIQUE ILLUSTRÉE FRANÇAISE ET LA COLONISATION (1829-1990)

#### VOLUME II - ÉTUDE STATISTIQUE

Sofiane TAOUCHICHET  
Thèse dirigée par Ségolène LE MEN et Todd PORTERFIELD

**Soutenue publiquement le 13 devant un jury composé de :**

<i>Rapporteurs</i>	Rapporteur 1	Université 1
	Rapporteur 2	Université 2
<i>Examineurs</i>	Examineur 1	Université 3
	Examineur 2	Université 4
<i>Directeur de thèse</i>	Directeur 1	Université 5





# Table des matières

Table des matières	i
<b>Analyse statistique</b>	<b>1</b>
<b>1 Processus de recherche</b>	<b>3</b>
<b>2 Analyse générale de l'iconographie coloniale satirique</b>	<b>7</b>
2.1 Frise chronologique corpus . . . . .	8
2.2 Nombre total d'images du corpus (1829-1990) . . . . .	9
2.3 Évolution chronologique (1829-1990) . . . . .	10
<b>3 Relevé et analyse des titres dépouillés</b>	<b>11</b>
3.1 <i>L'Assiette au Beurre</i> . . . . .	12
3.2 <i>Le Canard enchaîné</i> . . . . .	14
3.3 <i>La Caricature</i> . . . . .	20
3.4 <i>Le Charivari</i> . . . . .	22
3.5 <i>Le Charivari oranais &amp; algérien</i> . . . . .	31
3.6 <i>Le Diogène</i> . . . . .	34
3.7 <i>Le Don Quichotte</i> . . . . .	36
3.8 <i>Gil Blas illustré</i> . . . . .	38
3.9 <i>Le Grelot</i> . . . . .	40
3.10 <i>Hara-Kiri</i> . . . . .	42
3.11 <i>L'Illustration journal universel</i> . . . . .	44
3.12 <i>La Lune Rousse</i> . . . . .	55
3.13 <i>Le Monde parisien</i> . . . . .	57
3.14 <i>Le Panache Revue royaliste illustré</i> . . . . .	59
3.15 <i>Le Petit Panache Revue illustrée</i> . . . . .	61
3.16 <i>Paris-Joyeux</i> . . . . .	63
3.17 <i>Le Pierrot</i> . . . . .	65

TABLE DES MATIÈRES

---

3.18 <i>Le Rire</i> . . . . .	67
3.19 <i>La Silhouette</i> . . . . .	75
3.20 <i>Siné-Massacre</i> . . . . .	77
3.21 <i>Le Trait</i> . . . . .	79
3.22 <i>La Vie militaire et héritiers</i> . . . . .	81

# **Analyse statistique**



# **Chapitre 1**

## **Processus de recherche**

Le présent recueil regroupe l'analyse statistique des périodiques analysés au cours de l'étude. Pour les dépouillements, nous avons établi un processus afin de prendre en considération les informations techniques, les sensibilités éditoriales, les lignes iconographiques, les procédés stylistiques employés et l'imagerie satirique coloniale.

Dépouillée de la première à la dernière page, notre démarche se décompose en quatre temps :

1. Identification et information historique du titre.
2. 1er lecture : comptabilisation des images publiées.
3. Catégorisation thématique et formelle
4. 2ème lecture : extraction de l'imagerie coloniale.
5. Répartition statistique.

Les images ne sont pas quantifiées de manières individuelles, mais elles sont divisées par unité narrative. Par exemple, composés bien souvent d'une douzaine de vignettes, les « Croquis de Cham » représentent dans la transcription statistique une entrée. Nous n'avons écarté la publicité, les images ornementales, syntaxiques ainsi que les images indiquées comme extérieures à la revue, à l'exemple du « *Le Rire à l'étranger* ».

Dans l'article « La statistique en sociologie »<sup>1</sup> de Maurice Halbwachs et dans l'ouvrage collectif *L'Art et la mesure*<sup>2</sup>, les auteurs respectifs pointent la difficulté à ramener une réalité sociale et culturelle à une transcription statistique. Au cours des dépouillements, nous partageons le ressenti. Jouant constamment sur l'incongruité, la presse satirique déstabilise le processus de catégorisation qui, rappelons-le, en matière d'édition populaire reste différentiel. De plus, la thématique coloniale résonne à l'occasion avec la politique intérieure, l'actualité internationale ou encore l'iconographie de mœurs. Là encore, le processus d'identification est constamment

---

1. Maurice HALBWACHS, « La statistique en sociologie » in *La statistique, ses applications, les problèmes qu'elle soulève*, Paris, les Presses universitaires de France, 1944, pp. 113-134.

2. Béatrice JOYEUX-PRUNEL, Luc SIGALO SANTOS et al., *L'art et la mesure : histoire de l'art et méthodes quantitatives*, Paris, Ed. rue d'Ulm, 2010.

---

parasité. De fait, les graphiques présentés par la suite ne caractérisent nullement une vision immuable de la production, mais ils développent avant tout un instantané de la production générale de la presse satirique illustrée française orienté par l'analyse de la satire coloniale.

La qualité des microfilms, les manquants, la chronologie ainsi que les quantités produites, on peut estimer le pourcentage d'erreur entre 2 et 5 %.

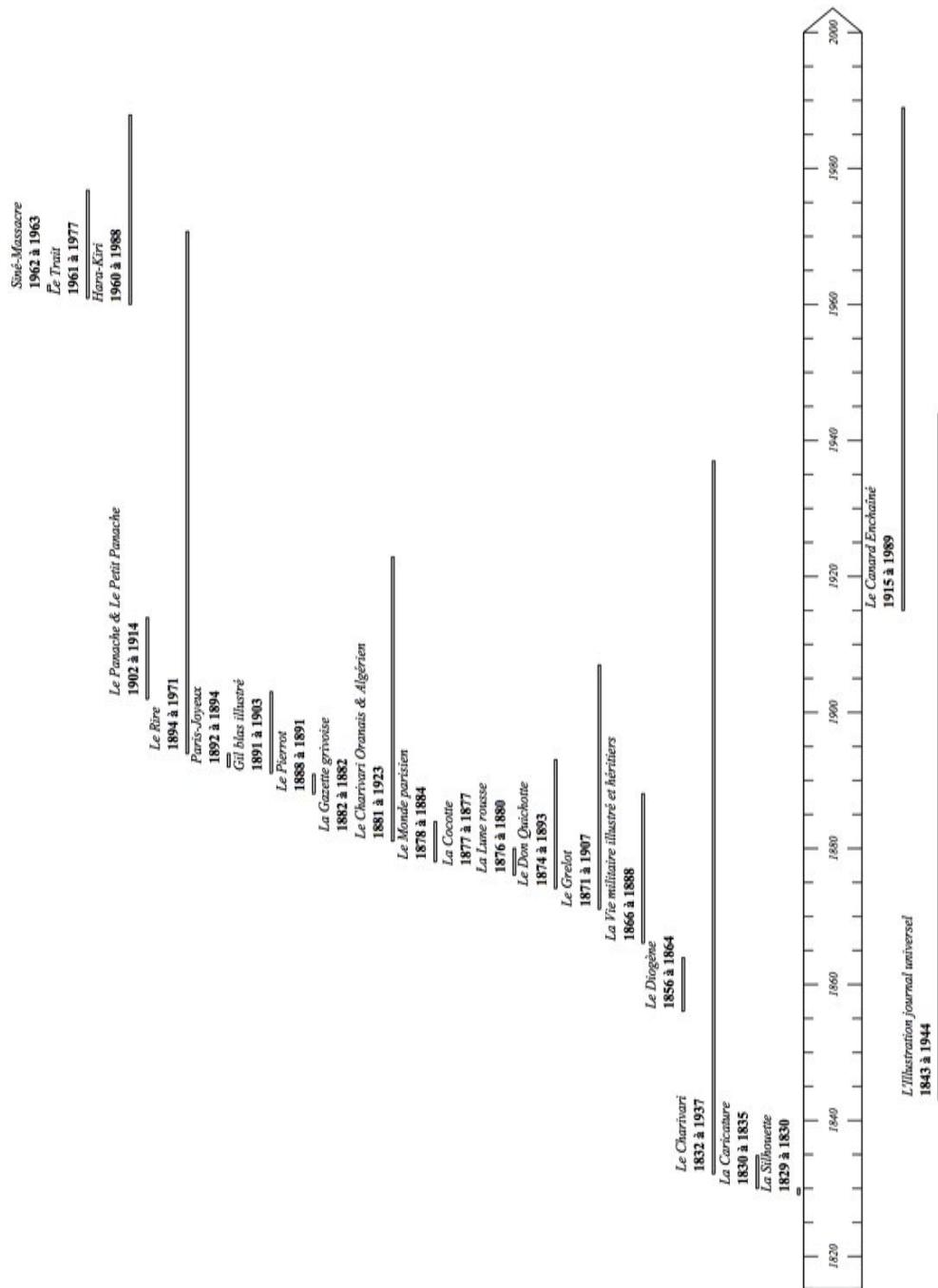




## **Chapitre 2**

# **Analyse générale de l'iconographie coloniale satirique**

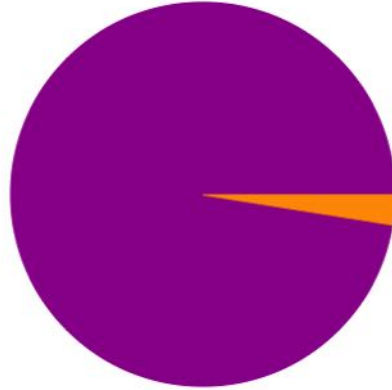
## 2.1 Frise chronologique corpus



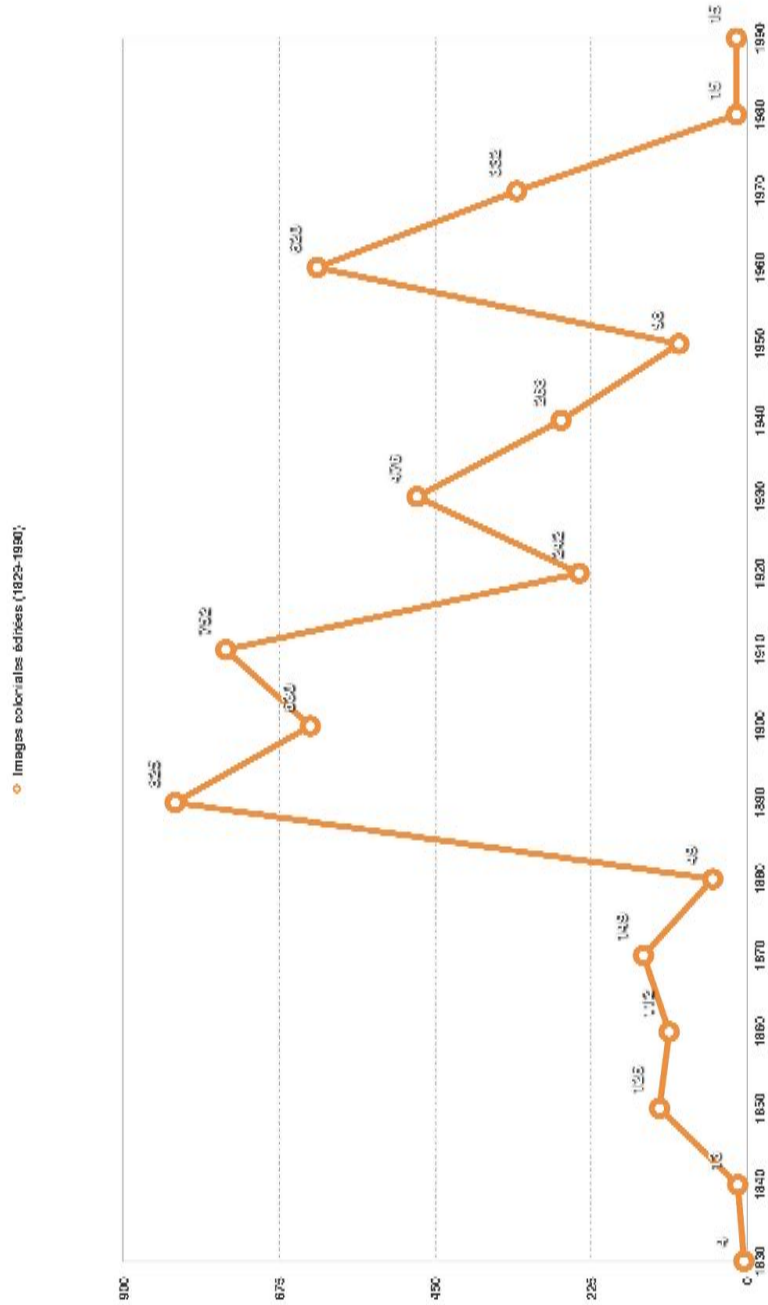
## 2.2 Nombre total d'images du corpus (1829-1990)

97.5 % ■  
Production générale : 196157

2.5 % ■  
Production coloniale : 4726



## 2.3 Évolution chronologique (1829-1990)



# **Chapitre 3**

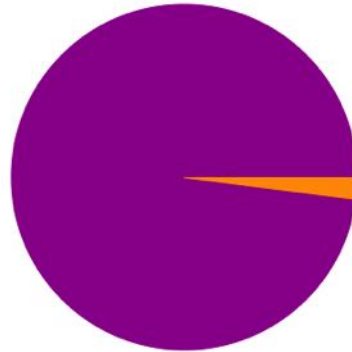
## **Relevé et analyse des titres dépouillés**

### 3.1 L'Assiette au Beurre

#### Nombre total d'images (1901-1912)

98 % ■  
Production générale : 9464

2 % ■  
Production coloniale : 200



#### Division thématique (1901-1912)

29.5 % ■  
Culture : 2840

27.5 % ■  
Actualité nationale : 2659

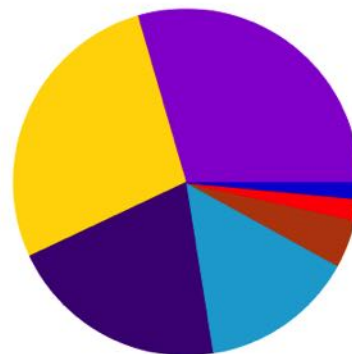
20.5 % ■  
Moeurs : 1971

14.5 % ■  
Actualité internationale : 1415

4.5 % ■  
Militaire : 449

2 % ■  
Colonsation : 200

1.5 % ■  
Médias : 130



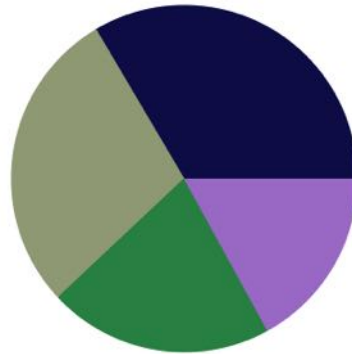
### Division formelle (1901-1912)

33,5 % ■  
Satire : 3237

28,5 % ■  
Caricature : 2755

21 % ■  
Dessin d'humour : 2029

17 % ■  
Portrait : 1643



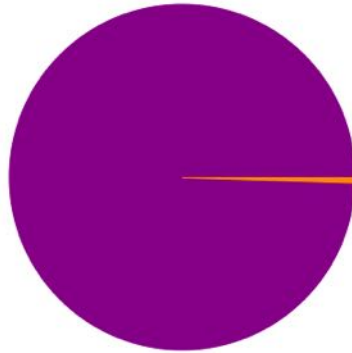


## 3.2 Le Canard enchaîné

### Nombre total d'images (1915-1918)

99.5% ■  
Production générale : 624

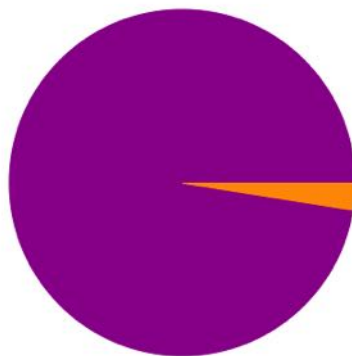
0.5% ■  
Production coloniale : 3



### Nombre total d'images (1919-1938)

97.5% ■  
Production générale : 11610

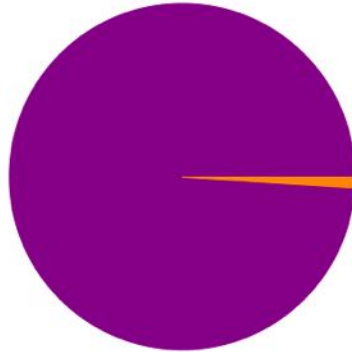
2.5% ■  
Production coloniale : 310



### Nombre total d'images (1939-1945)

99 % ■  
Production générale : 2294

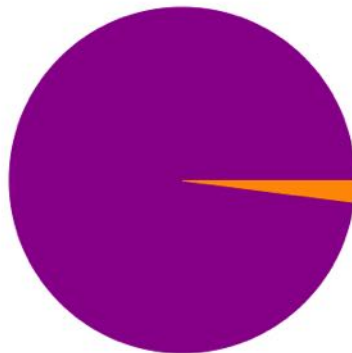
1 % ■  
Production coloniale : 23



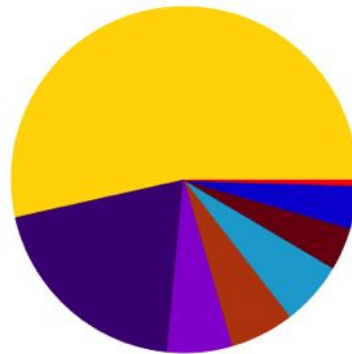
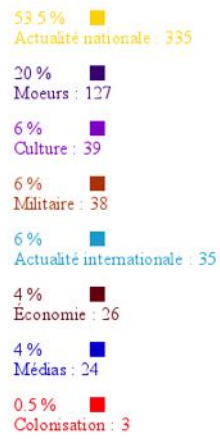
### Nombre total d'images (1946-1989)

98 % ■  
Production générale : 49304

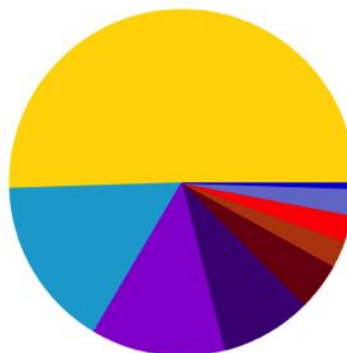
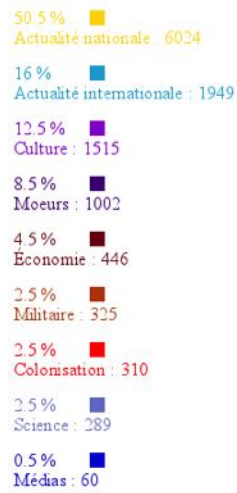
2 % ■  
Production coloniale : 859



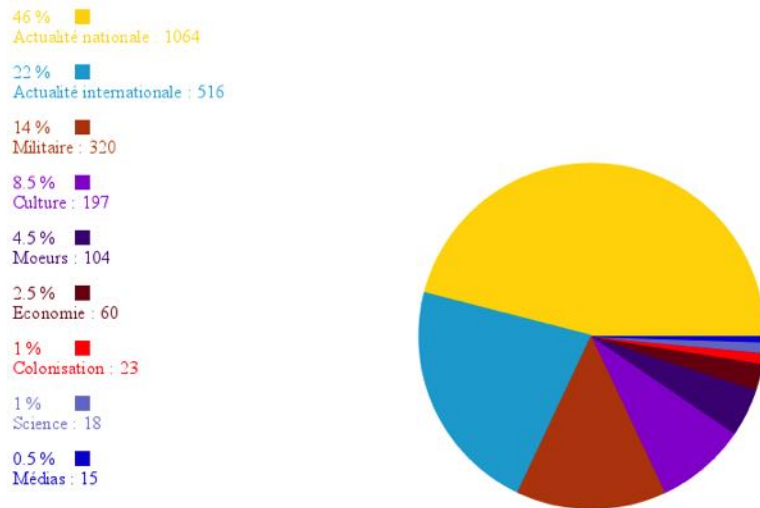
## Division thématique (1915-1918)



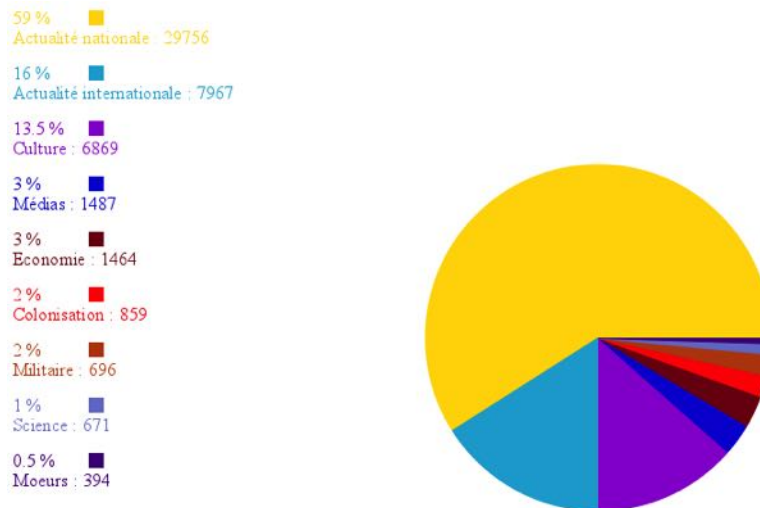
## Division thématique (1919-1938)



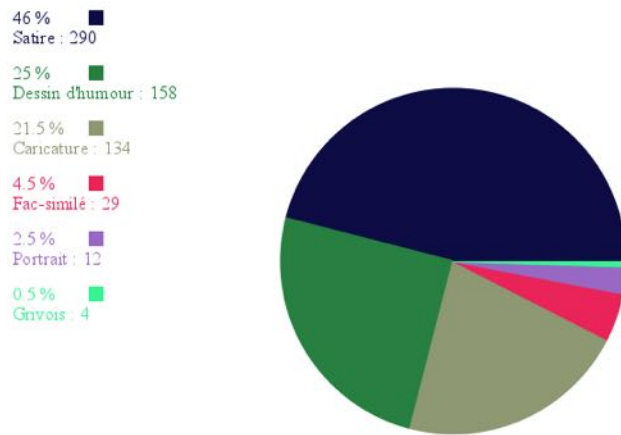
### Division thématique (1939-1945)



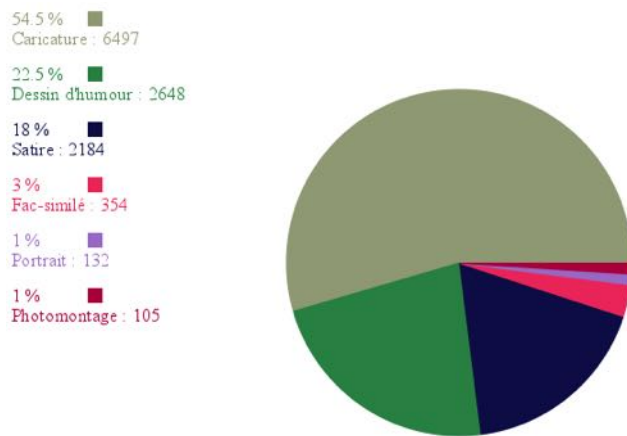
### Division thématique (1946-1989)



### Division formelle (1915-1918)

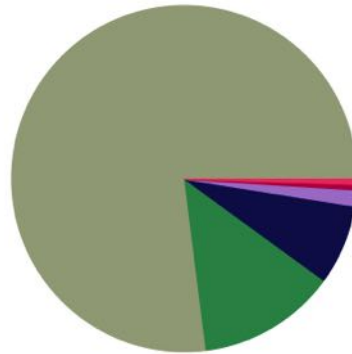


### Division thématique (1919-1938)



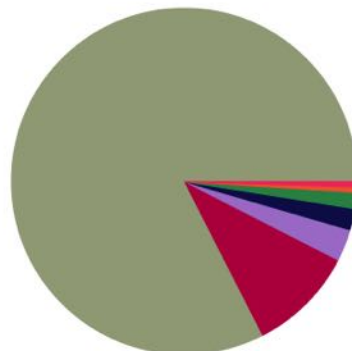
### Division thématique (1939-1945)

77 % ■ Caricature : 1787  
13 % ■ Dessin d'humour : 297  
7.5 % ■ Satire : 178  
1.5 % ■ Portrait : 34  
0.5 % ■ Photomontage : 14  
0.5 % ■ Fac-similé : 7



### Division thématique (1946-1989)

82.5 % ■ Caricature : 41279  
10 % ■ Photomontage : 5029  
3 % ■ Portrait : 1593  
2 % ■ Satire : 1080  
1.5 % ■ Dessin d'humour : 627  
0.5 % ■ Absurde : 352  
0.5 % ■ Fac-similé : 203

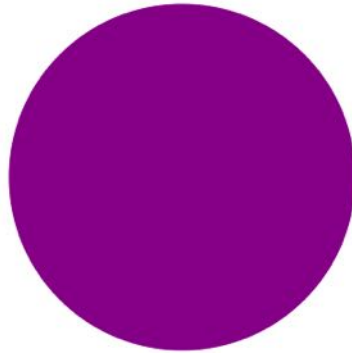


### 3.3 La Caricature

#### Nombre total d'images (1830-1835)

100 % ■  
Production générale : 465

0 % ■  
Production coloniale : 0



#### Division thématique (1830-1835)

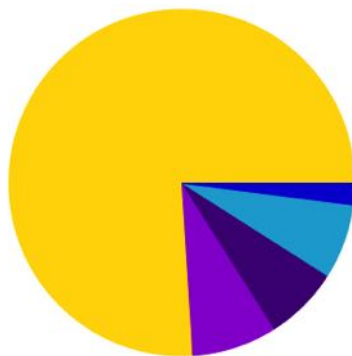
76 % ■  
Actualité nationale : 354

8 % ■  
Culture : 37

7 % ■  
Moeurs : 32

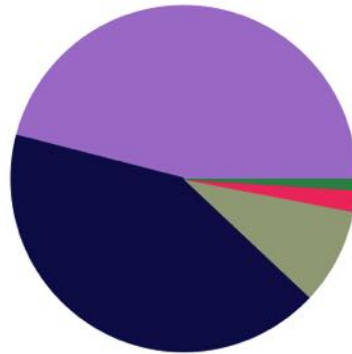
7 % ■  
Actualité internationale : 31

2 % ■  
Médias : 11



### Division formelle (1830-1835)

46 % ■ Portrait : 214  
42 % ■ Satire : 195  
9 % ■ Caricature : 42  
2 % ■ Fac-similé : 10  
1 % ■ Dessin d'humour : 4



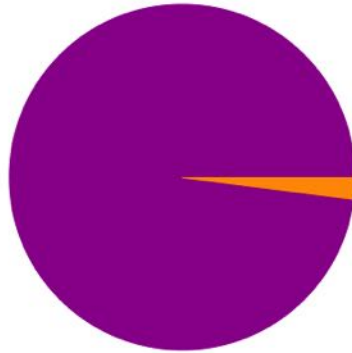


### 3.4 Le Charivari

#### Nombre total d'images (1832-1848)

98 % ■  
Production générale : 5393

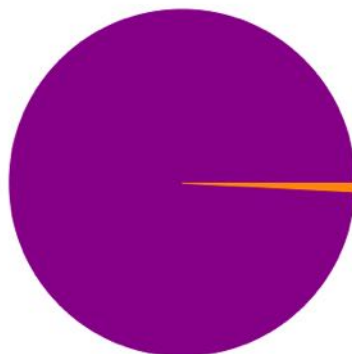
2 % ■  
Production coloniale : 120



#### Nombre total d'images (1849-1852)

99,2 % ■  
Production générale : 1439

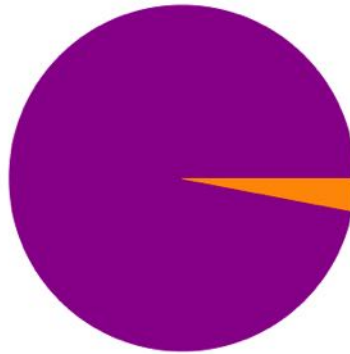
0,8 % ■  
Production coloniale : 11



### Nombre total d'images (1853-1869)

97 % ■  
Production générale : 5933

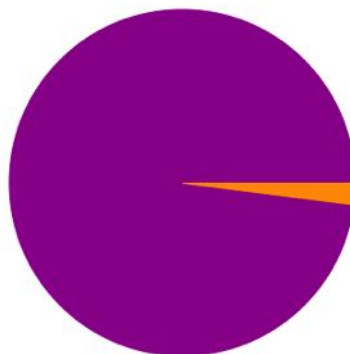
3 % ■  
Production coloniale : 178



### Nombre total d'images (1870-1913)

98 % ■  
Production générale : 24078

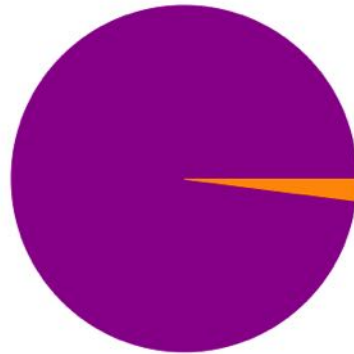
2 % ■  
Production coloniale : 524



### Nombre total d'images (1914-1918)

98% ■  
Production générale : 219

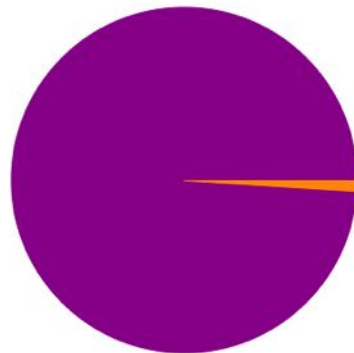
2% ■  
Production coloniale : 4



### Nombre total d'images (1919-1937)

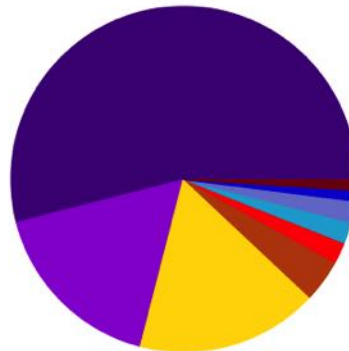
99% ■  
Production générale : 3177

1% ■  
Production coloniale : 42



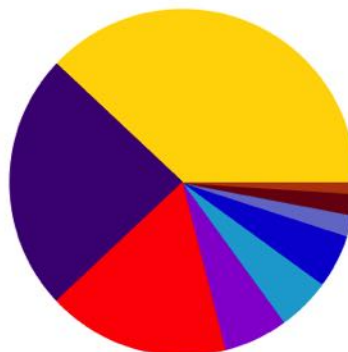
### Division thématique (1832-1848)

54 % ■ Moeurs : 2989  
17 % ■ Culture : 938  
17 % ■ Actualité nationale : 915  
4 % ■ Armée : 240  
2 % ■ Colonisation : 120  
2 % ■ Actualité internationale : 106  
2 % ■ Science : 89  
1 % ■ Médias : 62  
1 % ■ Economie : 54

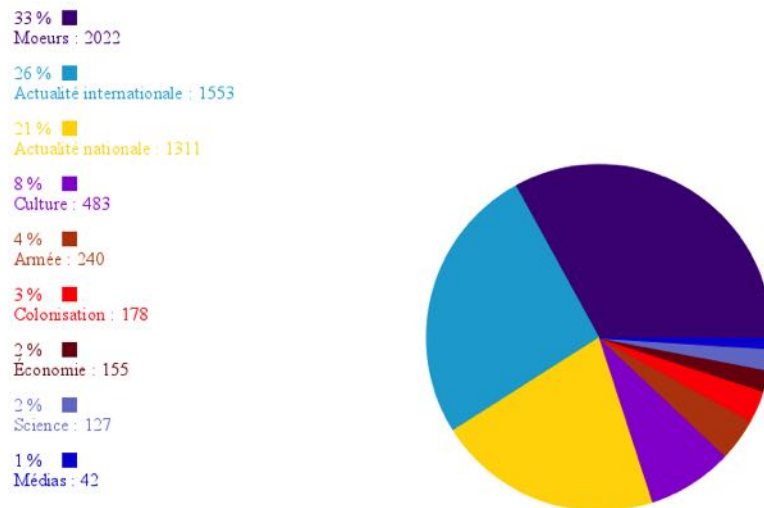


### Division thématique (1849-1852)

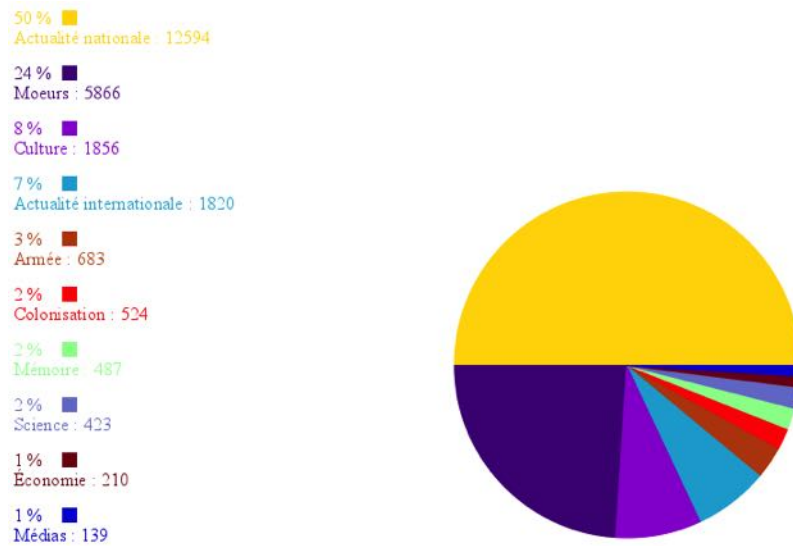
38 % ■ Actualité nationale : 557  
24 % ■ Moeurs : 344  
17 % ■ Colonisation : 251  
6 % ■ Culture : 84  
5 % ■ Actualité internationale : 77  
5 % ■ Médias : 73  
2 % ■ Science : 29  
2 % ■ Economie : 24  
1 % ■ Armée : 11



## Division thématique (1853-1869)



## Division thématique (1870-1913)



### Division thématique (1914-1918)

59 % ■  
Actualité nationale : 132

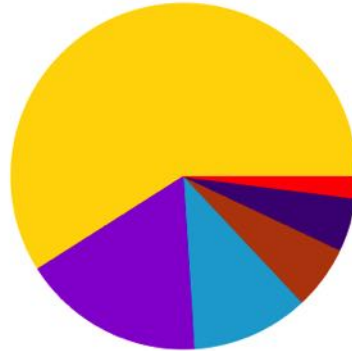
17 % ■  
Culture : 38

11 % ■  
Actualité internationale : 24

6 % ■  
Armée : 13

5 % ■  
Moeurs : 12

2 % ■  
Colonisation : 4



### Division thématique (1919-1937)

56 % ■  
Actualité nationale : 1798

21 % ■  
Culture : 672

12.5 % ■  
Actualité nationale : 396

4.5 % ■  
Moeurs : 146

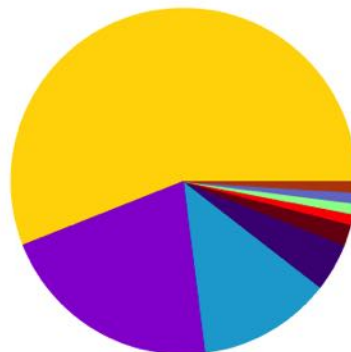
2 % ■  
Économie : 64

1 % ■  
Colonisation : 42

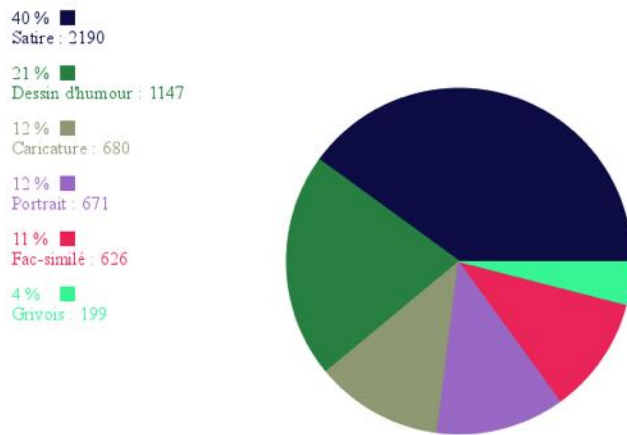
1 % ■  
Mémoire : 41

1 % ■  
Science : 34

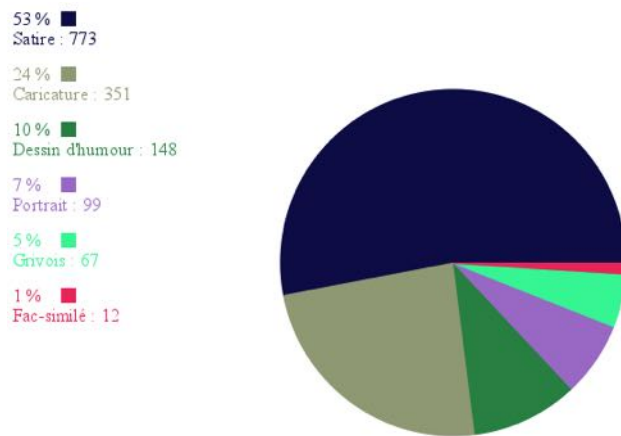
1 % ■  
Militaire : 26



### Division formelle (1832-1848)



### Division formelle (1849-1852)



### Division formelle (1853-1869)

52 % ■  
Satire : 3174

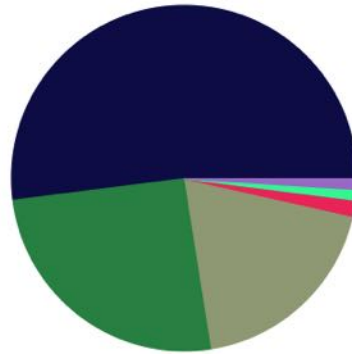
25.5 % ■  
Dessin d'humour : 1551

19 % ■  
Caricature : 1160

1.5 % ■  
Fac-similé : 94

1 % ■  
Grivois : 82

1 % ■  
Portrait : 50



### Division formelle (1870-1913)

41 % ■  
Caricature : 10065

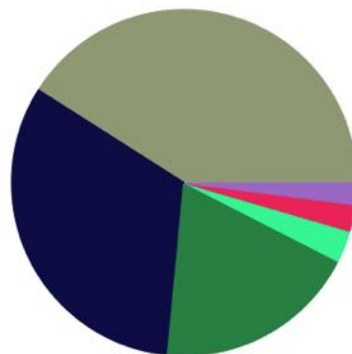
32.5 % ■  
Satire : 7987

19 % ■  
Dessin d'humour : 4601

3 % ■  
Grivois : 796

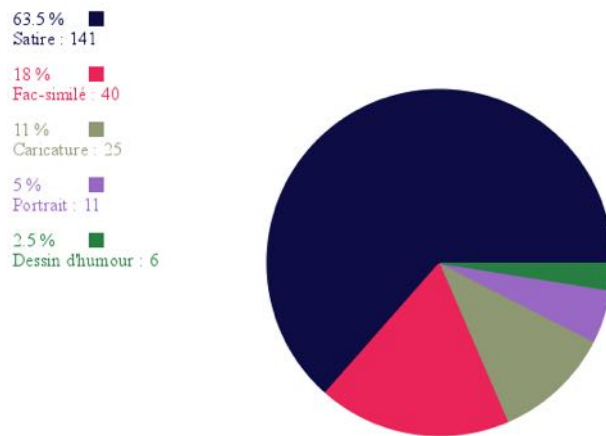
2.5 % ■  
Fac-similé : 622

2 % ■  
Portrait : 531

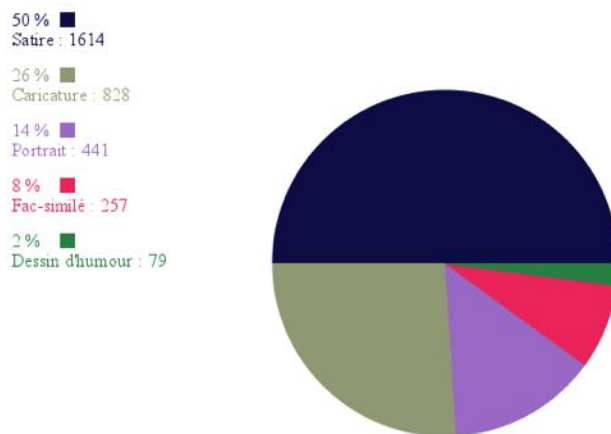




### Division formelle (1914-1918)

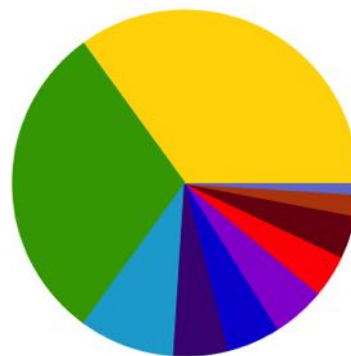
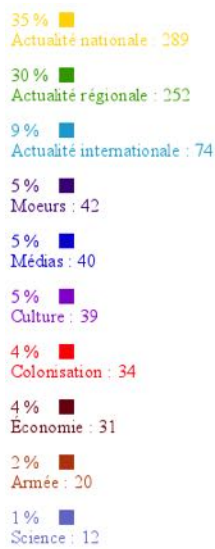


### Division formelle (1919-1937)

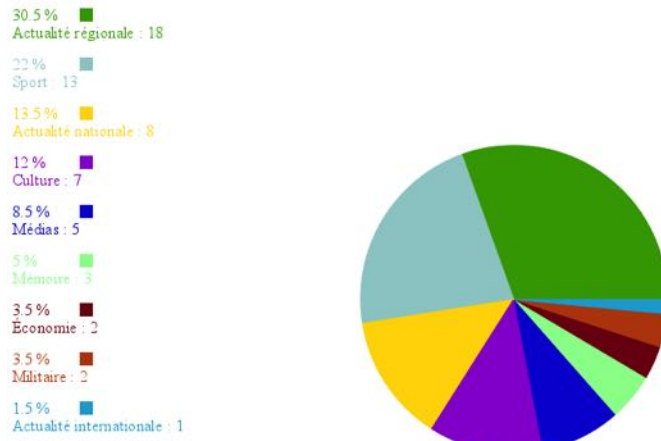


### 3.5 Le Charivari oranais & algérien

#### Division thématique (1881-1896)



### Division thématique (1900-1923)



### Division formelle (1881-1896)

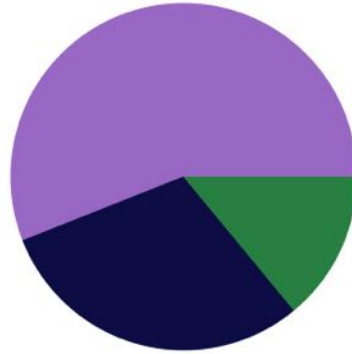


### Division formelle (1900-1923)

56 % ■  
Portrait : 33

30 % ■  
Satire : 18

14 % ■  
Dessin d'humour : 8

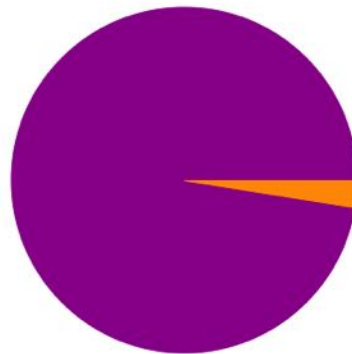


### 3.6 Le Diogène

#### Nombre total d'images coloniales (1856-1867)

97.5% ■  
Production générale : 113

2.5% ■  
Production coloniale : 3



#### Division thématique (1856-1867)

72% ■  
Personnalité culturelle : 83

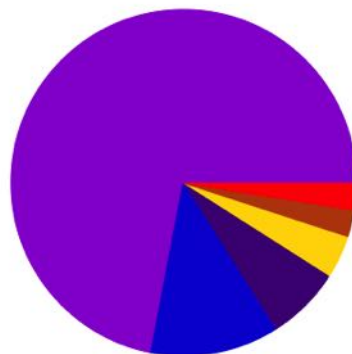
10% ■  
Personnalité médiatique : 14

7% ■  
Moeurs : 8

4% ■  
Personnalité politique : 5

2.5% ■  
Personnalité militaire : 3

2.5% ■  
Personnalité coloniale : 3



### Division formelle (1856-1867)

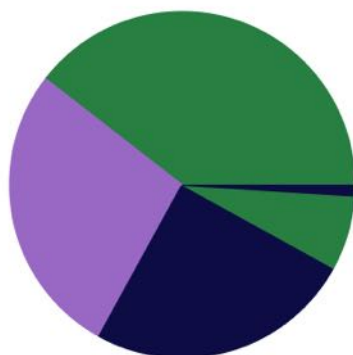
39.5 % ■  
Portrait comique : 47

27.5 % ■  
Portrait : 32

25 % ■  
Portrait satirique : 29

7 % ■  
Dessin d'humour : 7

1 % ■  
Dessin satirique : 1

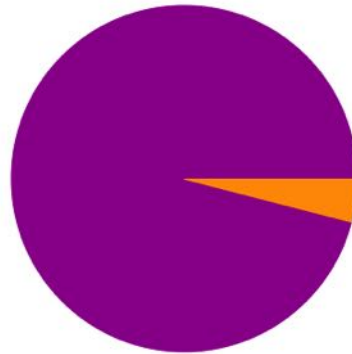


### 3.7 Le Don Quichotte

#### Nombre total d'images (1874-1892)

96 % ■  
Production générale : 882

4 % ■  
Production coloniale : 39



#### Division thématique (1874-1892)

75.5 % ■  
Actualité nationale : 695

8.5 % ■  
Actualité internationale : 79

4.5 % ■  
Actualité régionale : 40

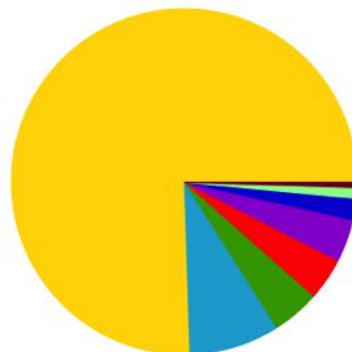
4 % ■  
Colonisation : 39

4 % ■  
Culture : 36

2 % ■  
Médias : 16

1 % ■  
Mémoire : 11

0.5 % ■  
Économie : 5

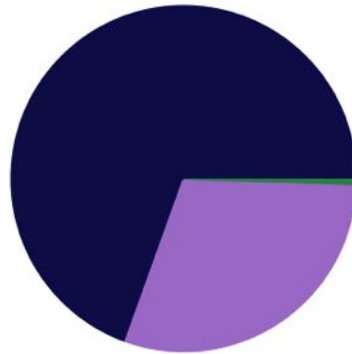


### Division thématique (1874-1892)

69.5 % ■  
Satire : 642

30 % ■  
Portrait : 275

0.5 % ■  
Dessin d'humour : 4



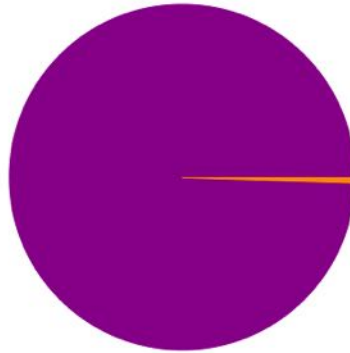


### 3.8 *Gil Blas illustré*

#### Nombre total d'images (1891-1903)

99.5 % ■  
Production générale : 2346

0.5 % ■  
Production coloniale : 12



#### Division thématique (1891-1903)

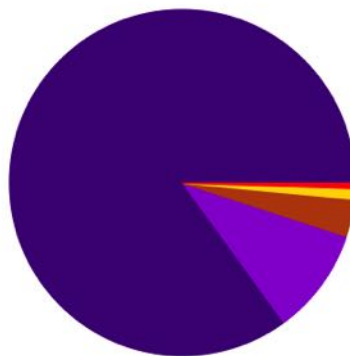
85 % ■  
Moeurs : 2004

10 % ■  
Culture : 241

3.5 % ■  
Militaire : 79

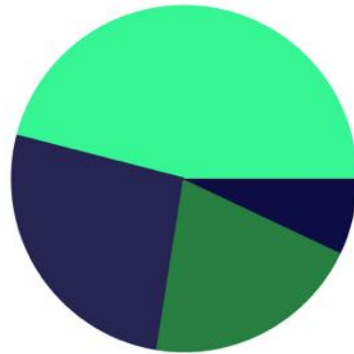
1 % ■  
Actualité nationale : 22

0.5 % ■  
Colonisation : 12



### Division formelle (1891-1903)

46 % ■ Grivois : 1083  
26.5 % ■ Dessin naturaliste : 628  
20.5 % ■ Dessin d'humour : 484  
7 % ■ Satire : 163

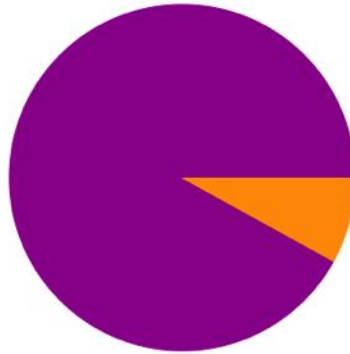


### 3.9 Le Grelot

#### Nombre total d'images (1871-1907)

92 % ■  
Production générale : 1887

8 % ■  
Production coloniale : 168



#### Division thématique (1871-1907)

65 % ■  
Actualité nationale : 1335

17 % ■  
Actualité internationale : 345

8 % ■  
Colonisation : 168

2.5 % ■  
Culture : 52

2 % ■  
Médias : 41

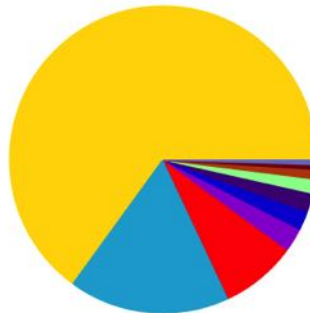
2 % ■  
Moeurs : 37

1.5 % ■  
Mémoire : 34

1 % ■  
Armée : 24

0.5 % ■  
Économie : 11

0.5 % ■  
Science : 8



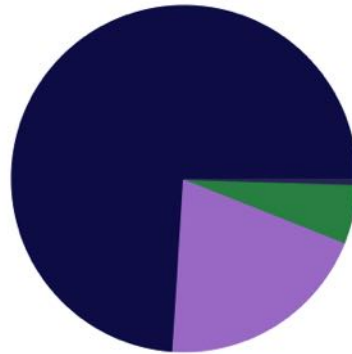
### Division formelle (1871-1907)

74 % ■  
Satire : 1522

20 % ■  
Portrait : 413

5.5 % ■  
Dessin d'humour : 114

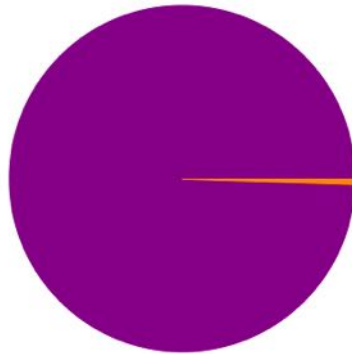
0.5 % ■  
Dessin naturaliste : 6



### 3.10 Hara-Kiri

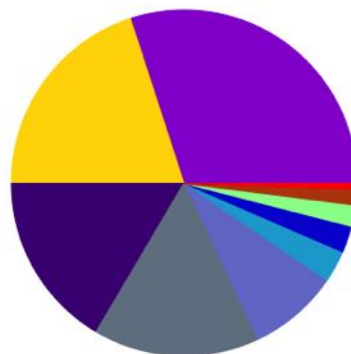
#### Nombre total d'images (1960-1989)

99.5 % ■ Production générale : 8433  
0.5 % ■ Production coloniale : 51



#### Division thématique (1960-1989)

30 % ■ Culture : 2549  
20 % ■ Actualité nationale : 1669  
16.5 % ■ Moeurs : 1414  
15.5 % ■ Publicité : 1303  
8.5 % ■ Science : 736  
3 % ■ Actualité internationale : 272  
2.5 % ■ Médias : 197  
2 % ■ Mémoire : 159  
1.5 % ■ Militaire : 134  
0.5 % ■ Colonisation : 51



### Division formelle (1960-1989)

46 % ■  
Photomontage : 3972

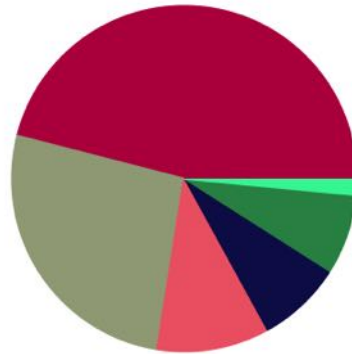
26.5 % ■  
Caricature : 2229

10.5 % ■  
Absurde : 866

8 % ■  
Satire : 657

7.5 % ■  
Dessin d'humour : 643

1.5 % ■  
Gnivois : 117

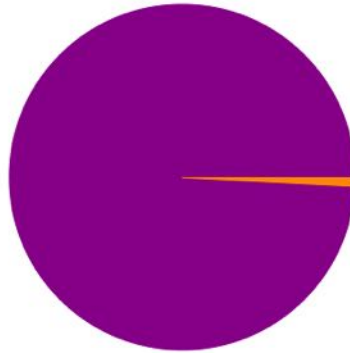


### 3.11 *L'Illustration journal universel*

#### Nombre total d'images (1843-1848)

99.2% ■  
Production générale : 1659

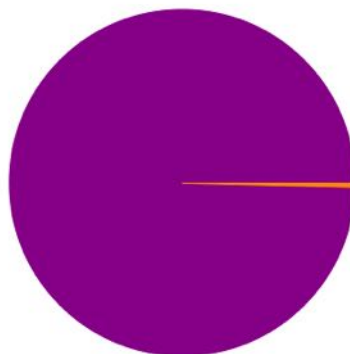
0.7% ■  
Production coloniale : 12



#### Nombre total d'images (1849-1852)

99.6% ■  
Production générale : 1174

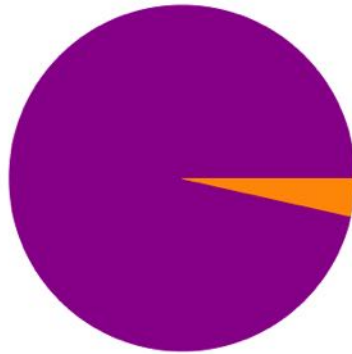
0.4% ■  
Production coloniale : 5



### Nombre total d'images (1853-1869)

96.5% ■  
Production générale : 2033

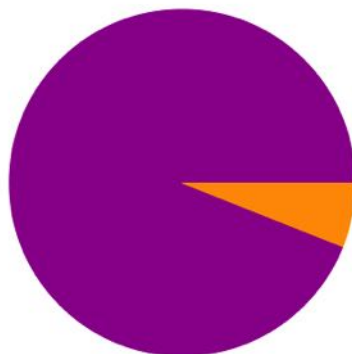
3.5% ■  
Production coloniale : 73



### Nombre total d'images (1870-1913)

94% ■  
Production générale : 3461

6% ■  
Production coloniale : 217

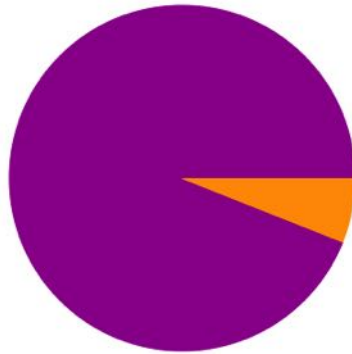




### Nombre total d'images (1914-1918)

94 % ■  
Production générale : 297

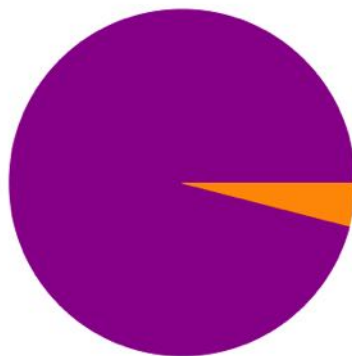
6 % ■  
Production coloniale : 21



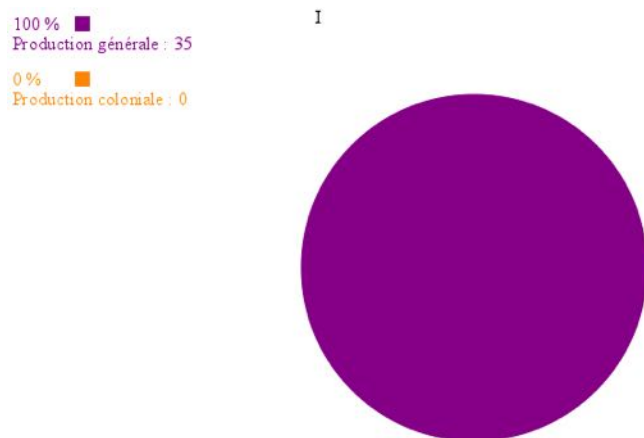
### Nombre total d'images (1919-1938)

96 % ■  
Production générale : 1750

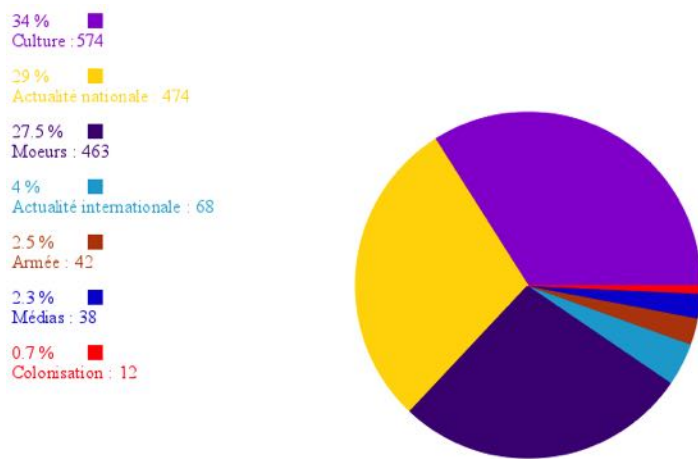
4 % ■  
Production coloniale : 76



## Nombre total d'images (1939-1944)

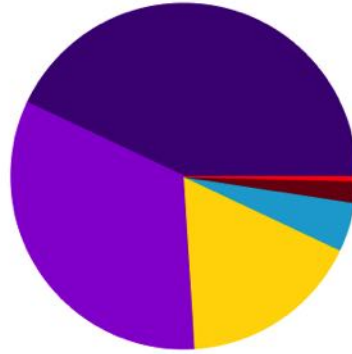


## Division thématique (1842-1848)



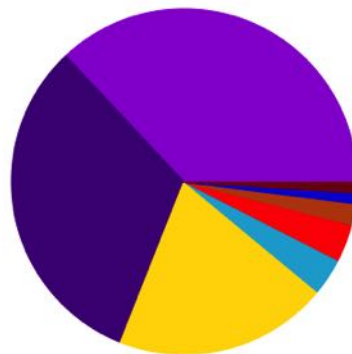
## Division thématique (1849-1852)

43 % ■ Moeurs : 509  
33 % ■ Culture : 386  
17 % ■ Actualité nationale : 205  
4.6 % ■ Actualité internationale : 54  
2 % ■ Économie : 20  
0.4 % ■ Colonisation : 5



## Division thématique (1853-1869)

37 % ■ Culture : 772  
32 % ■ Moeurs : 677  
20 % ■ Actualité nationale : 413  
3.5 % ■ Actualité internationale : 74  
3.5 % ■ Colonisation : 73  
2 % ■ Militaire : 37  
1 % ■ Médias : 29  
1 % ■ Économie : 21



### Division thématique (1870-1913)

63 % ■  
Actualité nationale : 2320

14 % ■  
Culture : 521

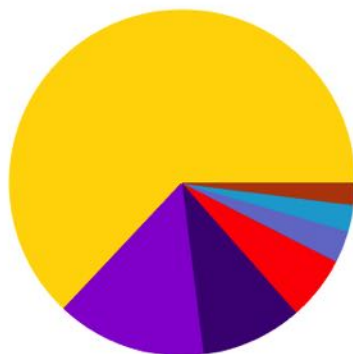
9.5 % ■  
Moeurs : 353

6 % ■  
Colonisation : 217

3 % ■  
Science : 107

2.5 % ■  
Actualité internationale : 98

2 % ■  
Armée : 62



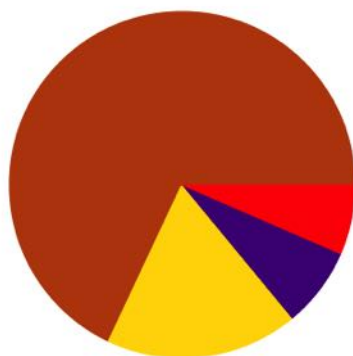
### Division thématique (1914-1918)

68 % ■  
Militaire : 216

18 % ■  
Actualité nationale : 57

7.5 % ■  
Moeurs : 24

6.5 % ■  
Colonisation : 21



### Division thématique (1919-1938)

53 % ■  
Actualité nationale : 962

25 % ■  
Moeurs : 463

7 % ■  
Culture : 127

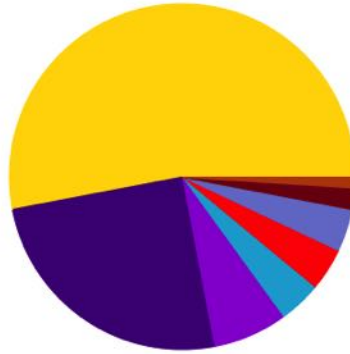
4 % ■  
Actualité internationale : 76

4 % ■  
Colonsation : 76

4 % ■  
Science : 70

2 % ■  
Économie : 37

1 % ■  
Militaire : 15

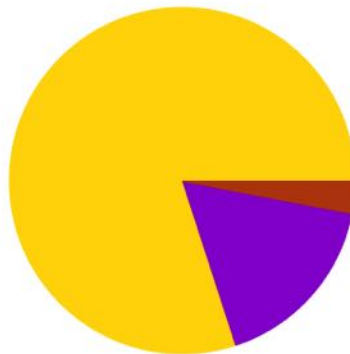


### Division thématique (1939-1944)

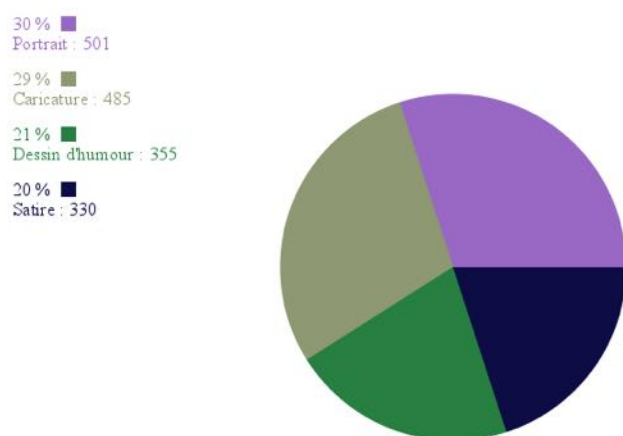
80 % ■  
Actualité nationale : 28

17 % ■  
Moeurs : 6

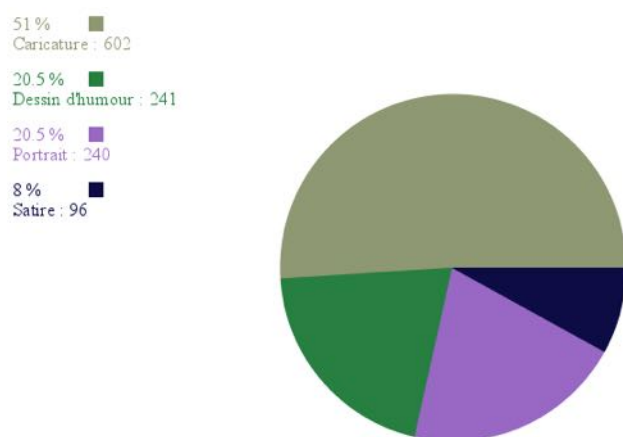
3 % ■  
Militaire : 1



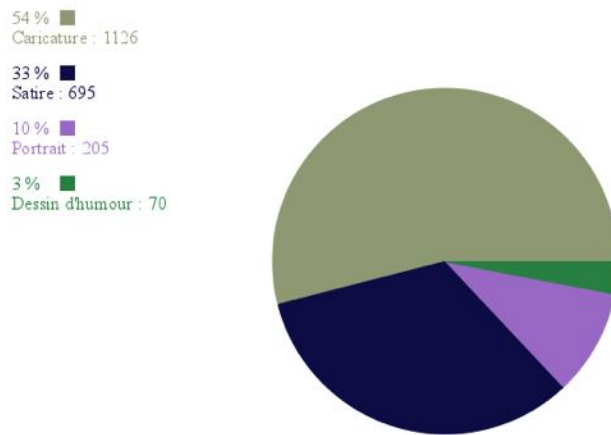
### Division formelle (1842-1848)



### Division formelle (1849-1852)



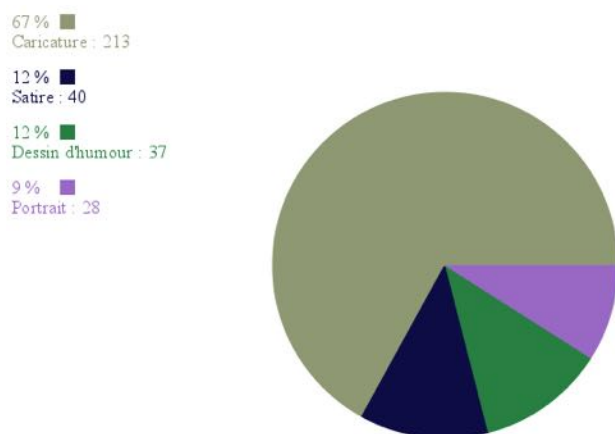
### Division formelle (1853-1869)



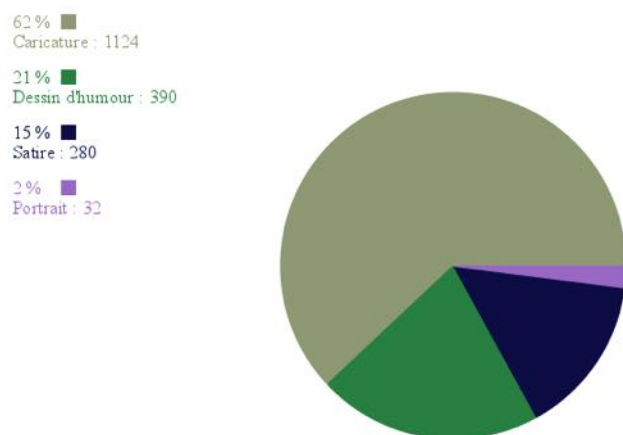
### Division formelle (1870-1913)



### Division formelle (1914-1918)



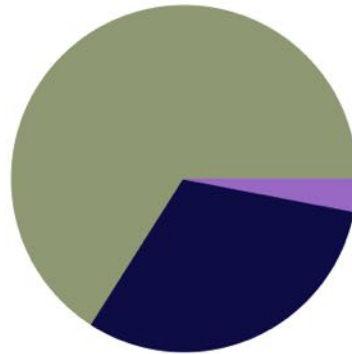
### Division formelle (1919-1938)





### Division formelle (1939-1944)

66 % ■ Culture : 23  
31 % ■ Satire : 11  
3 % ■ Portrait : 1

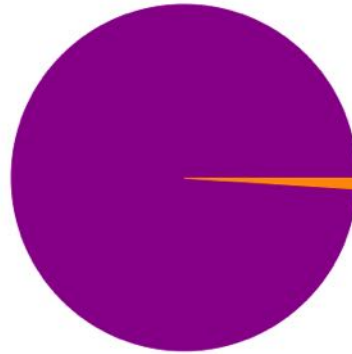


## 3.12 La Lune Rousse

### Nombre total d'images (1876-1880)

99% ■  
Production générale : 216

1% ■  
Production coloniale : 3



### Division thématique (1876-1880)

61% ■  
Actualité nationale : 133

14% ■  
Culture : 30

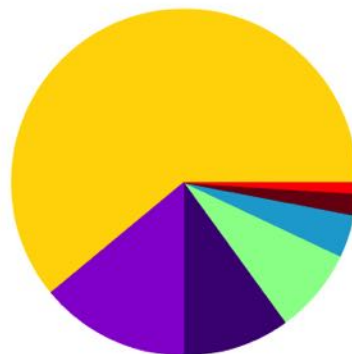
10% ■  
Moeurs : 23

8% ■  
Mémoire : 17

4% ■  
Actualité internationale : 8

2% ■  
Economie : 5

1% ■  
Colonisation : 3



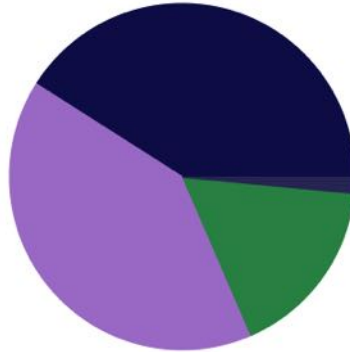
### Division formelle (1876-1880)

41 % ■  
Satire : 90

40.5 % ■  
Portrait : 89

17 % ■  
Dessin d'humour : 37

1.5 % ■  
Dessin naturaliste : 3

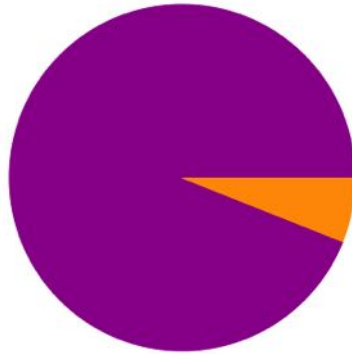


### 3.13 *Le Monde parisien*

#### Nombre total d'images (1878-1884)

94 % ■  
Production générale : 727

6 % ■  
Production coloniale : 51



#### Division thématique (1878-1884)

46 % ■  
Actualité nationale : 360

20 % ■  
Culture : 154

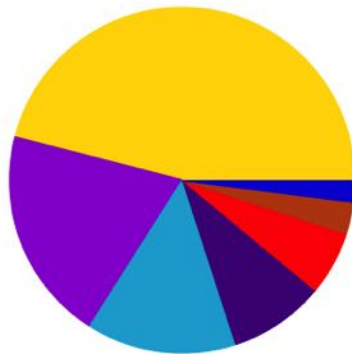
14 % ■  
Actualité internationale : 107

9 % ■  
Moeurs : 69

6 % ■  
Colonisation : 51

3 % ■  
Armée : 24

2 % ■  
Médias : 13



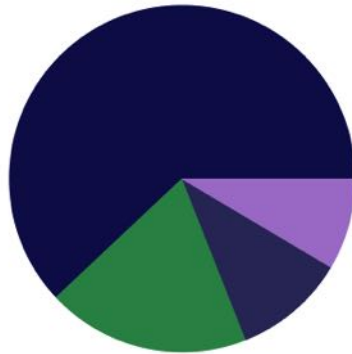
### Division formelle (1878-1884)

62% ■  
Satire : 483

19% ■  
Dessin d'humour : 148

10.5% ■  
Dessin naturaliste : 81

8.5% ■  
Portrait : 66

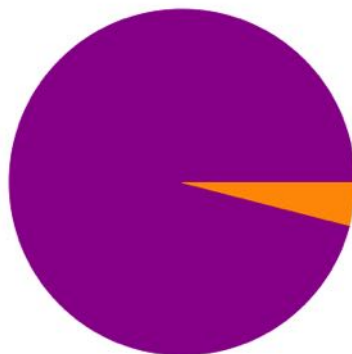


### 3.14 *Le Panache Revue royaliste illustré*

#### Nombre total d'images (1902-1914)

96 % ■  
Production générale : 969

4 % ■  
Production coloniale : 46



#### Division thématique (1902-1914)

78 % ■  
Actualité nationale : 790

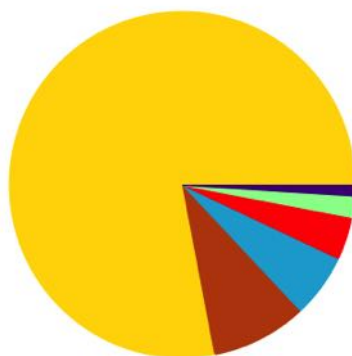
9 % ■  
Armée : 95

6 % ■  
Actualité nationale : 59

4 % ■  
Colonisation : 46

2 % ■  
Mémoire : 17

1 % ■  
Mœurs : 8

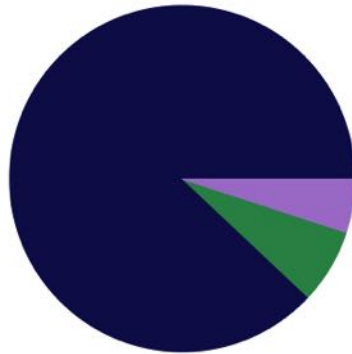


### Division formelle (1902-1914)

88 % ■  
Satire : 892

7 % ■  
Dessin d'humour : 75

5 % ■  
Portrait : 48

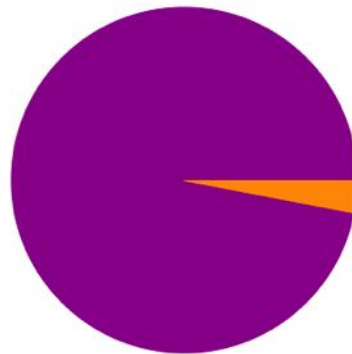


### 3.15 *Le Petit Panache Revue illustrée*

#### Nombre total d'images (1905-1913)

97 % ■  
Production générale : 1033

3 % ■  
Production coloniale : 29



#### Division thématique (1905-1913)

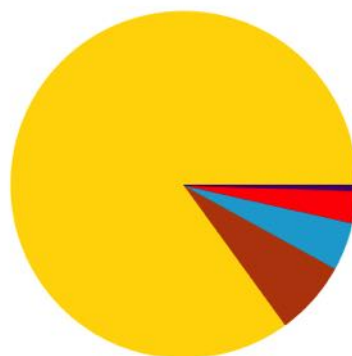
85 % ■  
Actualité nationale : 892

7 % ■  
Armée : 78

4.5 % ■  
Actualité internationale : 49

3 % ■  
Colonisation : 29

0.5 % ■  
Moeurs : 4



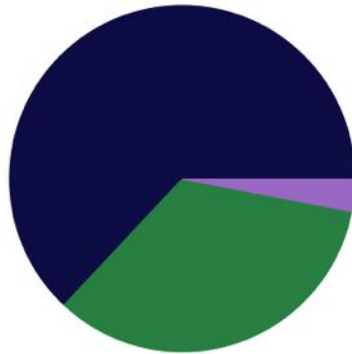


### Division formelle (1905-1913)

63 % ■  
Satire : 664

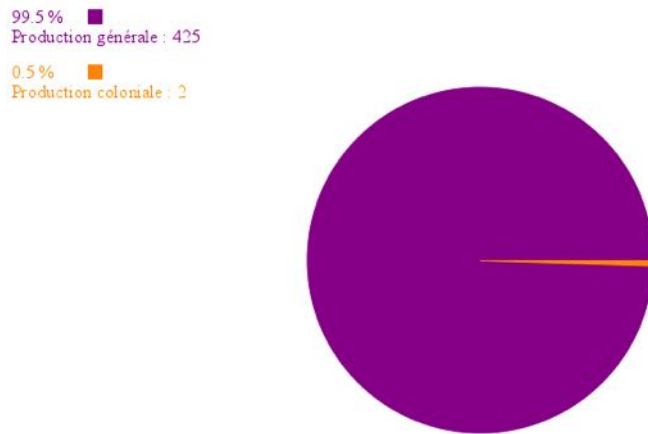
34 % ■  
Dessin d'humour : 354

3 % ■  
Portrait : 34

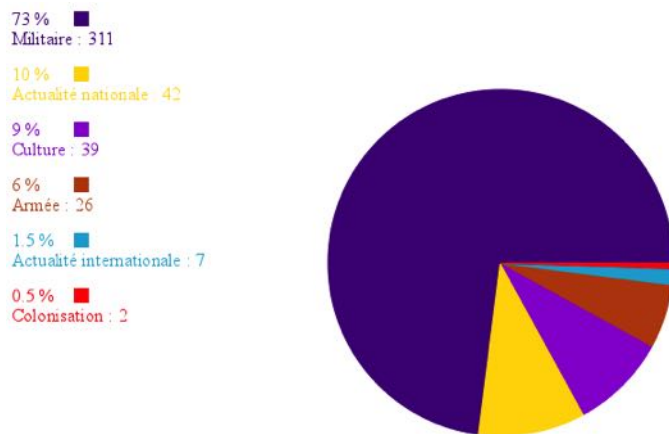


### 3.16 Paris-Joyeux

#### Nombre total d'images (1892-1894)

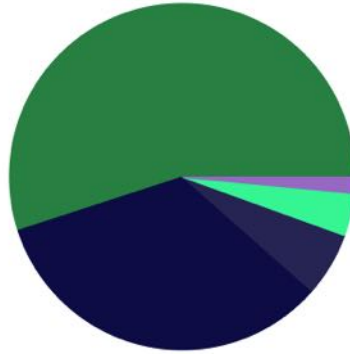


#### Division thématique (1892-1894)



### Division formelle (1892-1894)

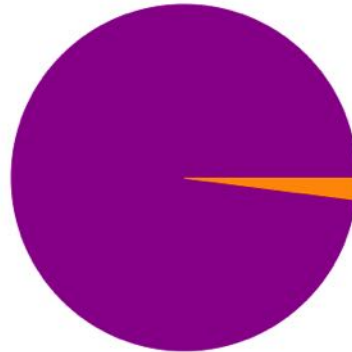
55% ■ Dessin d'humour : 234  
33.5% ■ Satire : 143  
6% ■ Dessin naturaliste : 26  
4% ■ Grivois : 18  
1.5% ■ Portrait : 6



### 3.17 Le Pierrot

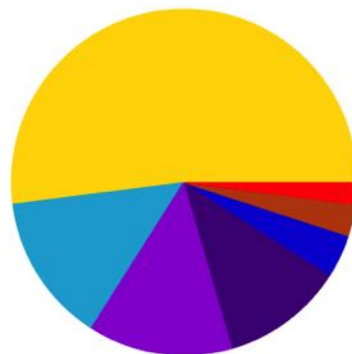
#### Nombre total d'images (1888-1891)

98% ■ Production générale : 102  
2% ■ Production coloniale : 2



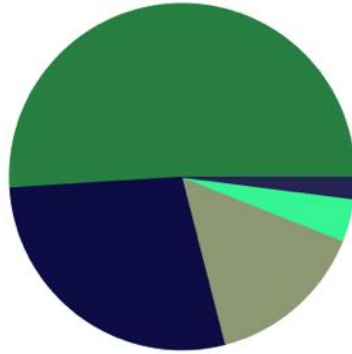
#### Division thématique (1888-1891)

52% ■ Actualité nationale : 54  
14% ■ Actualité internationale : 15  
13.5% ■ Culture : 14  
11.5% ■ Mœurs : 12  
4% ■ Médias : 4  
3% ■ Armée : 3  
2% ■ Colonisation : 2



### Division formelle (1888-1891)

51 % ■ Dessin d'humour : 53  
28 % ■ Satire : 29  
15 % ■ Caricature : 16  
4 % ■ Grivois : 4  
2 % ■ Dessin naturaliste : 2

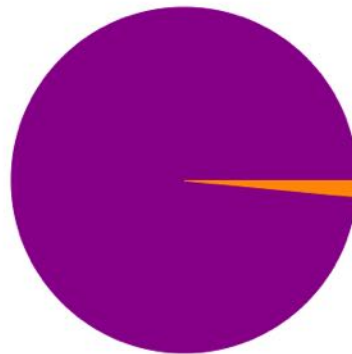


### 3.18 *Le Rire*

#### Nombre total d'images (1894-1913)

98.5% ■  
Production générale : 15968

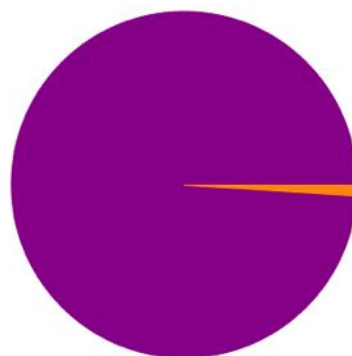
1.5% ■  
Production coloniale : 257



#### Nombre total d'images (1914-1918)

99% ■  
Production générale : 4961

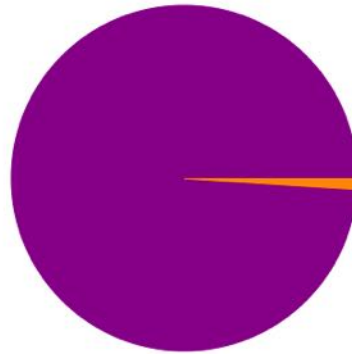
1% ■  
Production coloniale : 45



### Nombre total d'images (1919-1938)

99 % ■  
Production générale : 20723

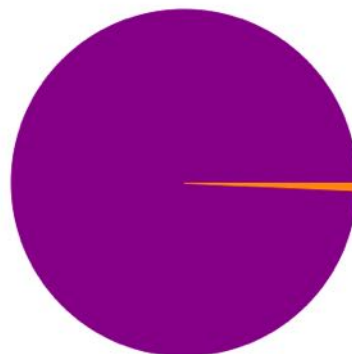
1 % ■  
Production coloniale : 257



### Nombre total d'images (1939-1945)

99.3 % ■  
Production générale : 983

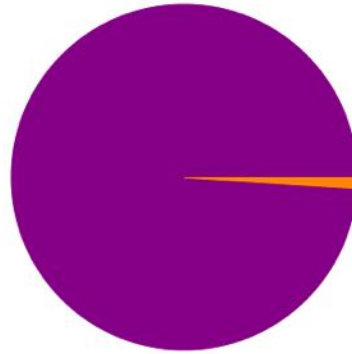
0.7 % ■  
Production coloniale : 7



## Nombre total d'images (1946-1971)

99 % ■  
Production générale : 10877

1 % ■  
Production coloniale : 112



## Division thématique (1894-1913)

47 % ■  
Moeurs : 7596

19.6 % ■  
Actualité nationale : 3188

19.3 % ■  
Culture : 3143

5 % ■  
Actualité internationale : 805

3.8 % ■  
Armée : 624

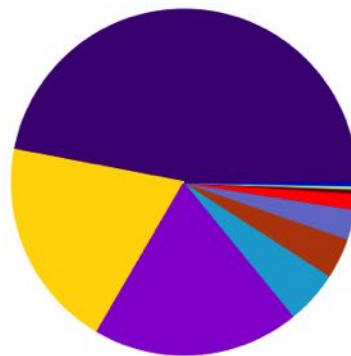
2.8 % ■  
Science : 449

1.5 % ■  
Colonisation : 257

0.4 % ■  
Economie : 63

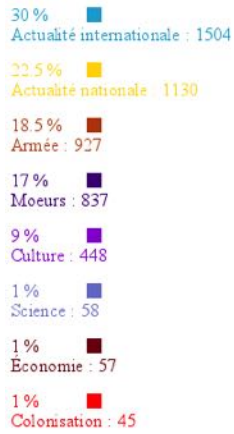
0.3 % ■  
Mémoire : 56

0.3 % ■  
Médias : 44

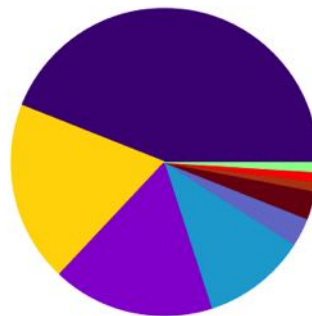




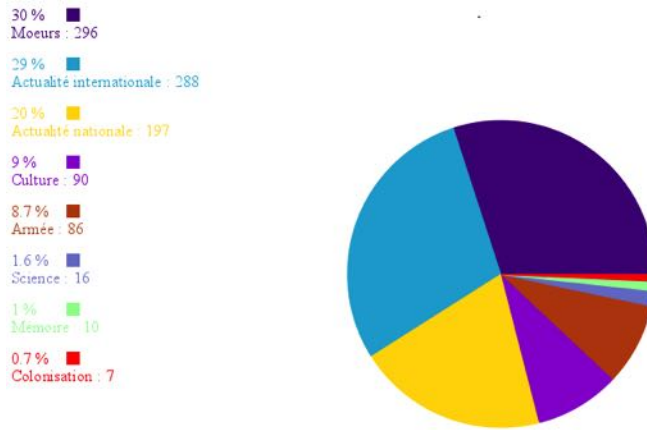
## Division thématique (1914-1918)



## Division thématique (1919-1938)



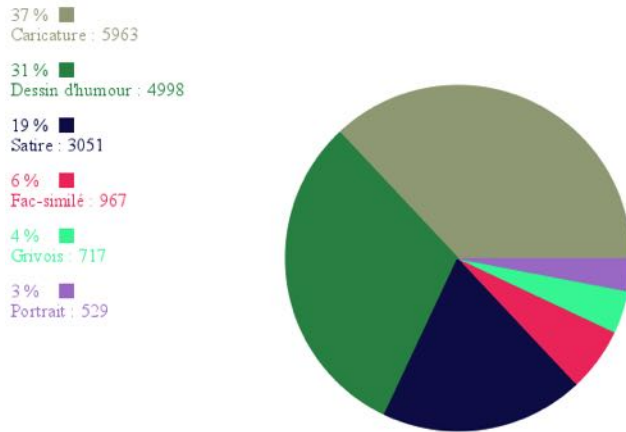
### Division thématique (1939-1945)



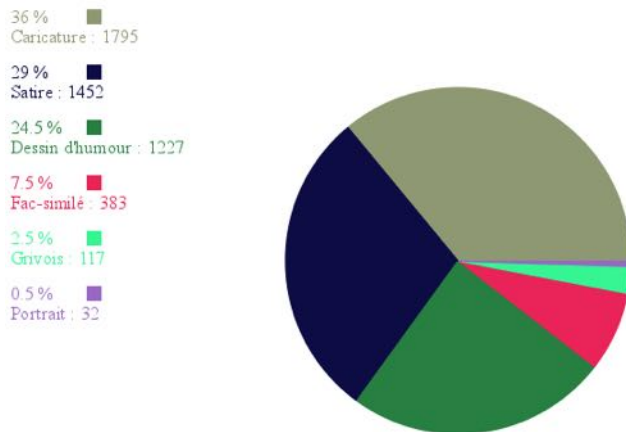
### Division thématique (1946-1971)



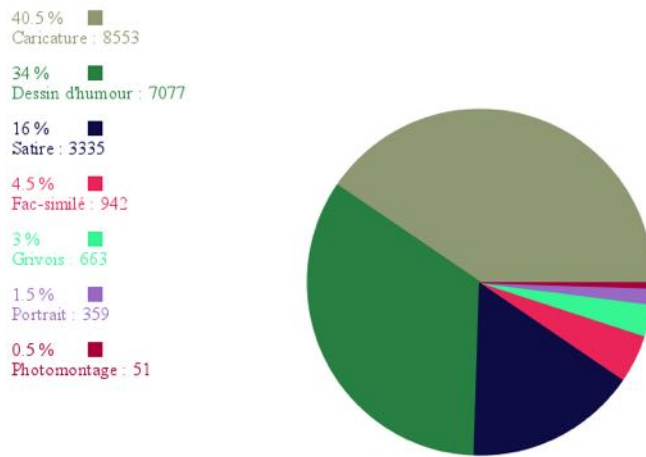
### Division formelle (1894-1913)



### Division thématique (1914-1918)



### Division thématique (1919-1938)

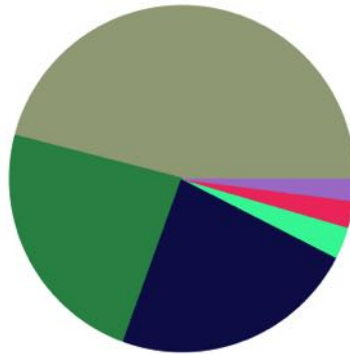


### Division thématique *Le Rire* (1939-1945)



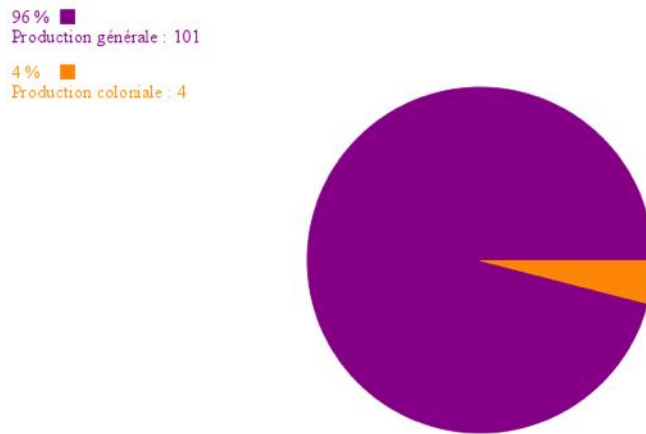
### Division thématique (1946-1971)

46 % ■ Caricature : 5018  
23,5 % ■ Dessin d'humour : 2604  
23 % ■ Grivois : 2535  
3 % ■ Portrait : 314  
2,5 % ■ Satire : 272  
2 % ■ Fac-similé : 246

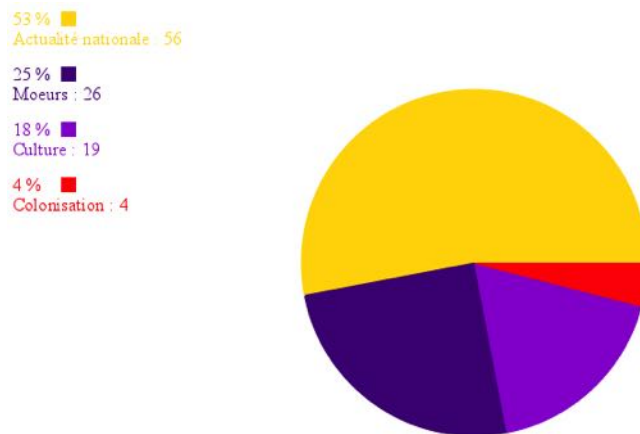


### 3.19 La Silhouette

#### Nombre total d'images (1829-1831)



#### Division thématique (1829-1831)



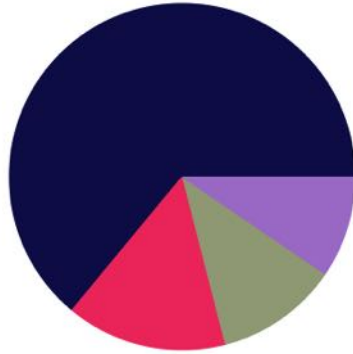
### Division formelle (1829-1831)

64 % ■  
Satire : 67

15 % ■  
Fac-similé : 16

11,5 % ■  
Caricature : 12

9,5 % ■  
Portrait : 10

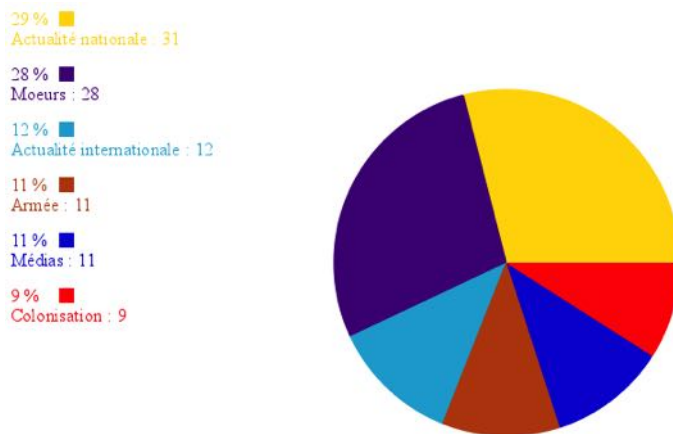


### 3.20 Siné-Massacre

#### Nombre total d'images coloniales (1962-1963)

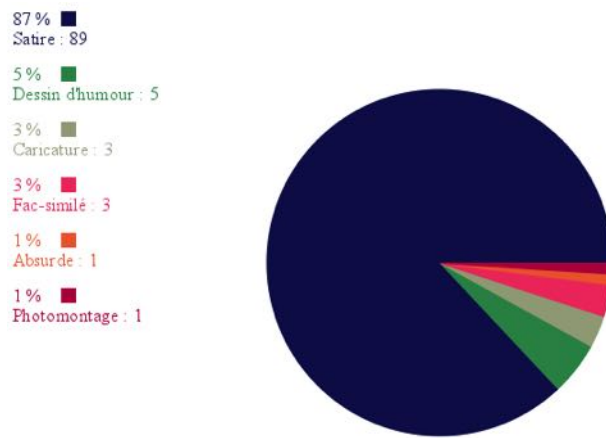


#### Division thématique (1962-1963)





### Division formelle (1962-1963)

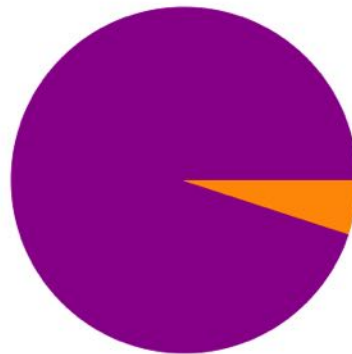


### 3.21 *Le Trait*

#### Nombre total d'images (1961-1977)

95% ■  
Production générale : 749

5% ■  
Production coloniale : 41



#### Division thématique (1961-1977)

56% ■  
Actualité nationale : 442

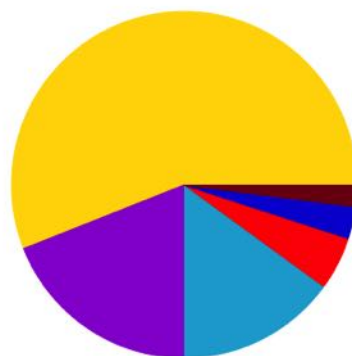
19% ■  
Culture : 151

15% ■  
Actualité internationale : 118

5% ■  
Colonisation : 41

3% ■  
Médias : 25

2% ■  
Economie : 13



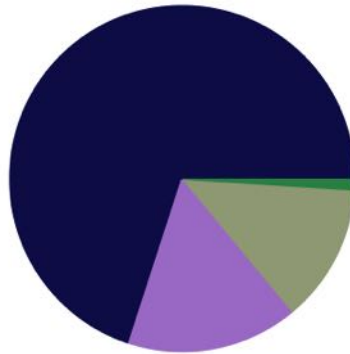
### Division formelle (1961-1977)

70 % ■  
Satire : 554

16 % ■  
Portrait : 126

13 % ■  
Caricature : 100

1 % ■  
Dessin d'humour : 10

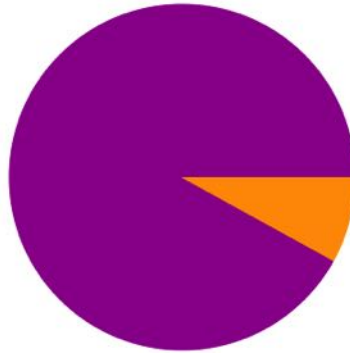


## 3.22 La Vie militaire et héritiers

### Nombre total d'images (1866-1888)

92% ■  
Production générale : 183

8% ■  
Production coloniale : 18



### Division thématique (1866-1888)

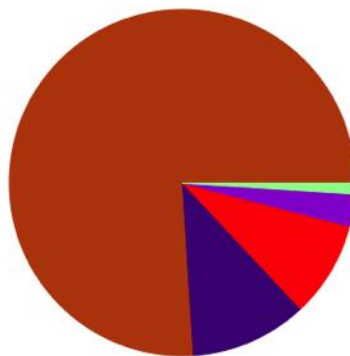
76% ■  
Armée : 153

11% ■  
Moeurs : 22

9% ■  
Colonisation : 18

3% ■  
Culture : 6

1% ■  
Mémoires : 2



### Division formelle (1866-1888)

74 % ■  
Fac-similé : 149

16 % ■  
Dessin d'humour : 32

10 % ■  
Portrait : 20

