

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinzeRevue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma**53 | 2007**
Emile Cohl

« La photographie n'est pas un fromage »*Photography is not a cheese'***Clément Chéroux**

**Édition électronique**URL : <http://journals.openedition.org/1895/2353>

DOI : 10.4000/1895.2353

ISBN : 978-2-8218-0997-0

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2007

Pagination : 98-108

ISBN : 978-2-913758-54-4

ISSN : 0769-0959

Référence électroniqueClément Chéroux, « « La photographie n'est pas un fromage » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 53 | 2007, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/2353> ; DOI : 10.4000/1895.2353



Émile Cohl de dos, photographie prise dans le studio du 18, rue Saint-Laurent, 1884-1886

« La photographie n'est pas un fromage »

par Clément Chéroux

1895 /
n° 53
décembre
2007

99

Un « fromage », c'est par ce terme qu'en 1885 L.-G. Mostraille qualifie la nouvelle activité d'Émile Cohl : la photographie¹. Depuis octobre 1884, le caricaturiste a en effet ouvert à Paris, au 18, rue Saint-Laurent, un atelier de pose où il réalise autant des portraits traditionnels que des études ou documents pour artistes². Les fonds nécessaires à l'installation – 10 000 francs – lui ont été prêtés par son ami Hydropathe, le poète et dessinateur Georges Lorin³. Cohl apporte quant à lui à la société « tout son temps et ses soins⁴ », selon les termes du contrat. L'allusion au « fromage », qui selon le *Dictionnaire des expressions et locutions* désigne une situation « lucrative » ou « enviable », laisse à penser que l'entreprise était prospère⁵. Mostraille ajoute d'ailleurs que « ses ateliers qui sont déjà le rendez-vous du Tout-Paris artistique et littéraire, vont être sous peu très à la mode⁶ ». Ce ne fut malheureusement

L'auteur tient à remercier chaleureusement pour leur aide précieuse Pierre Courtet-Cohl et Valérie Vignaux.

¹ L.-G. Mostraille, *Têtes de pipes, avec 21 photographies par Émile Cohl*, Paris, Léon Vanier, 1885 [reprint, Le Bossu Bitor, 1991], p. 43.

² Il s'agit d'un local au 2^e étage auquel il ajoutera en 1885 une terrasse couverte au 4^e étage. L'atelier donne également sur le 81-83 boulevard de Strasbourg, ce qui explique la double adresse du lieu.

³ Henriette Willette (*Georges Lorin et Rollinat*, Paris, Sansot, 1928, p. 102) évoque la générosité de Lorin qui donnait tout ce qu'il avait et « qui pensait toujours à ses amis plus qu'à lui-même ».

⁴ Contrat de formation de société commerciale en commandite entre Cohl et Lorin, p. 1, conservé dans les archives familiales Courtet-Cohl.

⁵ Alain Rey, Sophie Chantreau, *Dictionnaire des expressions et locutions*, Paris, Robert, 1988, p. 460 : « Se retirer dans un fromage, avoir trouvé une sinécure lucrative (1873). La loc. fait allusion à la fable de La Fontaine, "Le rat qui s'est retiré du monde" (Fables, VII, 3). Cet emploi de fromage (situation enviable) est lexicalisé (on dit *avoir trouvé, se partager... un fromage, un bon fromage*) ».

⁶ L.-G. Mostraille, *op. cit.*, p. 43.



Émile Cohl, « Georges Lorin, auteur de *Paris-rose* »,
la Nouvelle Lune, 13 août 1884

pas le cas. L'« atelier de photographie [...] vivote-
ra pendant 3 ans⁷ », écrira plus tard le fils de Cohl.
Le 15 octobre 1886, le photographe signe une
reconnaissance de dette de 24 000 francs, il s'en-
gage à verser à Lorin, jusqu'en 1906, la somme de
mille francs par an⁸. Le studio est définitivement
fermé en 1887. « La Photographie n'est pas un fro-
mage⁹ », écrit Cohl en réponse à l'allégation de
Mostraille. Sur un dossier aujourd'hui conservé
par la famille, dans lequel Cohl a réuni des docu-
ments relatifs à cette brève et malheureuse aven-
ture, il a même ajouté de sa main « La Ruine :
Photo¹⁰ ».

100

Il y a différentes manières d'expliquer cet échec. Pour Cohl, ces années de photographie coïncident tout d'abord avec une série d'infortunes personnelles. Peu avant qu'il ne se lance dans la photographie, son mentor, André Gill, sombrait dans la folie. Faisant preuve d'un admirable dévouement, Cohl organise alors une exposition des œuvres de son ami afin de financer son hospitalisation à Charenton. Le fiasco de l'opération, qui grèvera un peu plus les finances de Cohl, s'ajoute à la tristesse de voir l'état de Gill empirer de jour en jour. Il s'éteint en mai 1885, laissant Cohl profondément affecté par cette disparition¹¹. La même année, sa femme le quitte pour Henri Gauthier-Villars, plus connu dans les milieux littéraires sous le pseudonyme de Willy et qui deviendra quelques années plus tard le mari de

⁷ André Courtet, *Biographie d'Émile Cohl*, tapuscrit de 20 pages, non daté, conservé dans les archives familiales Courtet-Cohl, p. 9.

⁸ Cf. Brouillon de reconnaissance de dette conservé dans les archives familiales Courtet-Cohl.

⁹ Émile Cohl, lettre à L.-G. Mostraille, reprise dans « Pièces justificatives », L.-G. Mostraille, *op. cit.*, p. 180.

¹⁰ Dossier « La Ruine : Photo » conservé dans les archives familiales Courtet-Cohl. Une note de ce dossier laisse penser que Georges Lorin était lié à Cohl par l'intermédiaire de sa cousine, mademoiselle Coulon. Cette même note indique que Cohl étant incapable de payer sa dette, Lorin l'annula et brûla la reconnaissance. Ce dernier semble avoir conservé une certaine rancœur à l'égard de la photographie si l'on en juge par un sonnet, publié en 1891 dans *le Chat noir*, qui se termine par cette phrase « Mais surtout n'être pas photographe » : Cf. Georges Lorin, « Mais surtout n'être pas photographe ! », *le Chat noir*, n° 487, 16 mai 1891, repris dans Paul Edwards, *Je hais les photographes ! Textes clés d'une polémique de l'image*, Paris, Anabet éditions, 2006, pp. 78-79.

¹¹ Cf. Donald Crafton, *Émile Cohl, Caricature, and Film*, Princeton, Princeton University Press, 1990, pp. 35-41.

Colette. Un duel d'honneur oppose les deux hommes le 26 octobre 1886¹². Il est probable que ces circonstances n'auront guère été favorables au bon développement de l'activité photographique d'Émile Cohl.

Mais surtout, le milieu des années 1880 correspond, dans l'histoire de la photographie, à une période de profonde mutation technologique. Les plaques au collodion humide, qui avaient l'inconvénient de devoir être préparées immédiatement avant la prise de vue, cèdent peu à peu la place à des supports au gélatino-bromure d'argent qui, non seulement, peuvent être fabriqués industriellement, c'est-à-dire à l'avance, mais permettent également, grâce à leur plus grande sensibilité, de réduire considérablement les temps de pose¹³. Si la conversion au gélatino-bromure offrait aux portraitistes d'indéniables avantages, elle représentait cependant un coût, en termes de renouvellement du matériel, ou d'adoption de nouvelles techniques de travail, que nombre d'entre eux étaient loin de pouvoir assumer. Une vue de l'atelier de Cohl, ainsi que les quelques épreuves issues de celui-ci qui ont été conservées, indiquent qu'il ne fut pas en mesure d'assurer cette nécessaire reconversion technologique¹⁴. Historiquement, l'avènement du gélatino-bromure d'argent correspond également au développement de l'amateurisme photographique, c'est-à-dire, pour la corporation des portraitistes, à la recrudescence de la concurrence. Car l'accès facilité à la pratique photographique non seulement encourageait de nombreux amateurs à embrasser la carrière de portraitiste et à grossir ainsi le rang des concurrents ; mais surtout, un nombre de plus en plus important de clients se contentaient de portraits réalisés par des novices et délaissaient ainsi les officines des photographes patentés. Dès le milieu des années 1880, quelques professionnels commencent d'ailleurs à s'inquiéter de l'escamotage potentiel d'une partie de leur clientèle. En 1886, *le Moniteur de la photographie* relate qu'un professionnel a récemment écrit à Hermann Vogel « relativement au nombre croissant d'amateurs, en lui demandant s'il n'y avait pas moyen de réagir contre cette augmentation, car il constatait qu'elle avait une influence nuisible sur les affaires¹⁵ ». Il est probable que cette conjoncture marquée par la « révolution » du gélatino-bromure d'argent n'aura pas été favorable à l'entreprise photographique d'Émile Cohl et aura même contribué à la faire péricliter.

12 Cf. Donald Crafton, *op. cit.*, pp. 41-42 ; François Caradec, *Feu Willy, avec et sans Colette*, Paris, Pauvert/Carrère, 1984.

13 Cf. André Gunthert, *la Conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France, 1841-1895*, Paris, thèse de doctorat, EHESS, 1999.

14 Des spécimens de la production photographique d'Émile Cohl sont conservés au cabinet des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France.

15 Anonyme, « Faits divers », *le Moniteur de la photographie*, 1886, p. 181.

Mais bien davantage que sur les raisons de l'échec, c'est sur celles qui ont poussé Cohl à se lancer dans la photographie qu'il faut s'interroger ici. En 1885, Cohl est un caricaturiste certes jeune, mais indéniablement prometteur. Il est connu comme l'« élève préféré de Gill¹⁶ » et s'est déjà fait un nom dans le réseau des illustrateurs de presse. Le métier de photographe n'est pas alors des plus recommandables. Il est celui que l'on choisit par dépit, après avoir tout essayé. Un pis-aller, un « métier d'imbécile », selon les mots de Nadar¹⁷. Dans un texte de 1885, Cohl retranscrit un dialogue imaginaire avec son défunt maître Gill, revenu du royaume des ombres pour lui reprocher de gaspiller son talent avec la photographie : « – L'ombre : À quoi ont servi tous mes bons conseils ? À faire de toi un... je n'ose le dire : un photographe... oui, voilà le gros mot lâché, ça m'étouffait. Je sais bien ce que tu vas me dire : qu'on s'accorde à trouver quelques qualités à tes produits collodionnesques, mais qu'est-ce que ça



Émile Cohl, photographie de Georges Rollinat publiée dans L.-G. Mostrailles, *Têtes de pipes*, Paris, Léon Vanier, 1885, p. 24

prouve ? Que tes appareils sont bons... – Moi : Ah ! mais, permettez, je ne suis pas le seul dessinateur qui ait trempé son crayon dans le nitrate d'argent : Nadar, Carjat, Bertall¹⁸... » L'extrait est éloquent : il traduit la forme de compromission que la photographie représentait alors pour Cohl. Ce n'est donc pas *naturellement*, et encore moins par *vocation*, que ce dernier en est venu à choisir cette profession. Quelles sont donc les véritables raisons qui l'ont amené à « lâcher le crayon pour l'objectif¹⁹ », pour citer à nouveau Mostraille. Il y a plusieurs réponses à cette question. Il ne faut tout d'abord pas négliger l'hypothèse que ce soit son ami Lorin qui l'ait incité à entamer cette carrière. Lorin était alors propriétaire d'une imprimerie chromolithographique qui, selon ses dires, lui rapportait 25 000 francs par an²⁰. Étant donné l'évolution rapide qui était celle des procédés d'impression photo-

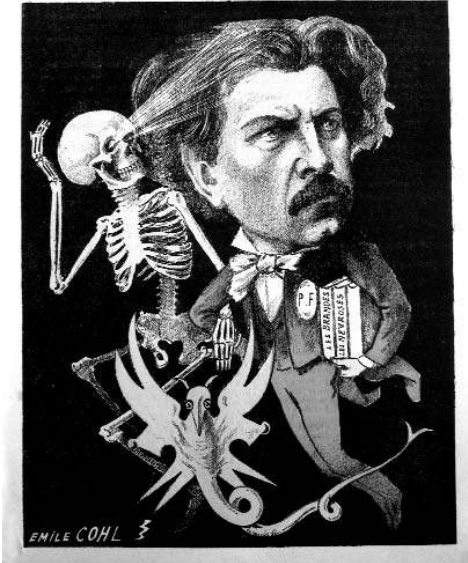
16 Ce sont les termes employés en 1899 dans une lettre de recommandation envoyée au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts pour que Cohl obtienne les palmes académiques, Archives nationales, dossier des palmes académiques, F17/40196, je remercie Marc Durand de m'avoir communiqué cette information.

17 Lettre de Nadar à George Sand, conservée à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, Collection Sand, G. 4794, cité par Anne McCauley, « Caricature and Photography in Second Empire Paris », *Art Journal*, vol. 43, n° 4, hiver 1983, note 8, p. 360 ; sur ce sujet, voir aussi Paul Edwards, *op. cit.*

18 Émile Cohl, « Nos dessinateurs par eux-mêmes », *le Courrier français*, 13 septembre 1885, p. 2.

19 L.-G. Mostraille, *op. cit.*, p. 44.

20 Henriette Willette, *op. cit.*, p. 104.



Émile Cohl, caricature de Georges Rollinat, *les Hommes d'aujourd'hui*, n° 303, s. d.

mécaniques à l'époque, il n'est pas exagéré de penser qu'en aidant Cohl à monter son affaire de photographie, Lorin ait envisagé tout le bénéfice qu'il pourrait en tirer dans le cadre de la diversification de sa propre entreprise.

Il convient également d'envisager une hypothèse plus prosaïque. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, Cohl ne fut pas le seul caricaturiste à se lancer ainsi dans la photographie. Nadar, Marville, Carjat, Vallou de Villeneuve, Aubry, Cousin, Bertall..., ils sont en effet assez nombreux à avoir – momentanément, ou durablement – troqué l'exagération du portrait charge contre la précision de l'objectif. Comme s'il y avait eu un véritable atavisme de cette génération de caricaturistes à devenir photographes. Plusieurs observateurs ont été

tentés d'interpréter cette reconversion générationnelle comme le signe d'une évolution professionnelle : l'image argentique étant amenée à remplacer le dessin dans les journaux, il leur semblait dès lors naturel que les caricaturistes se muent volontairement en photographes²¹. Dans un article intitulé « Caricature and Photography in Second Empire Paris », l'historienne américaine Anne McCauley a bien montré que cette perception *évolutionniste* du problème ne permettait pas de rendre pleinement compte d'une réalité socio-économique complexe²². En s'appuyant sur les exemples de Nadar et de Carjat, elle explique que ce sont aussi des raisons pécuniaires qui les ont poussés à se lancer dans la photographie. La biographie de Nadar révèle, par exemple, qu'il avait essayé de gagner de l'argent par d'autres moyens avant d'ouvrir son studio²³. De même, c'est à la suite de la faillite du journal dans lequel il exerçait ses talents de caricaturiste, et après s'être essayé à différents métiers, que Carjat ouvrit

21 « La photographie tuera le burin », écrivait Philippe Burty en 1863, cf. Philippe Burty, « La gravure et la lithographie », *Gazette des beaux-arts*, août 1863, p. 147, cité par Philippe Kaenel, *le Métier d'illustrateur 1830-1880*, Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré, Paris, Messene, 1996, p. 54. Sur cette question voir également les nombreux textes reproduits par André Rouillé dans *la Photographie en France, textes et controverses : une anthologie, 1816-1871*, Paris, Macula, 1989.

22 Cf. Anne McCauley, art. cit., pp. 355-360.

23 Cf. Nadar, *les années créatrices, 1854-1860*, Paris, Musée d'Orsay, 1994 ; Nadar, *Quand j'étais photographe* [1900], Paris, Seuil, 1994.



Dessin de Marcelin décrivant les déformations dues à l'objectif photographique, illustrant son article « À bas la photographie », *Journal amusant*, 6 septembre 1856

son atelier de photographie²⁴. Plus qu'une quelconque prescience de l'évolution du métier d'illustrateur, ce sont donc bien des raisons pragmatiques qui ont poussé Nadar et Carjat à embrasser la carrière de photographe. Anne McCauley remarque par ailleurs que ni l'un ni l'autre n'ont réellement renoncé à leur activité de caricaturiste en se lançant dans la photographie, mais l'ont bien plutôt poursuivie en parallèle. Ils n'ont donc pas arrêté la caricature pour la photographie, c'est au contraire cette dernière qui leur a permis de poursuivre leur passion première.

Il en va exactement de même pour Cohl. Durant la période du studio de la rue Saint-Laurent, il publie régulièrement ses portraits chargés à la une des *Hommes d'aujourd'hui*, de *la Nouvelle Lune*, ou dans d'autres journaux. Prenant exemple sur celui qui l'avait introduit auprès de Gill, son ami Carjat, Cohl ouvrit son atelier en espérant qu'il lui procurerait des revenus suffisants pour pouvoir s'adonner à cette occupation passionnante, mais assez peu lucrative, qu'était la caricature. Si Carjat a sans doute constitué une sorte de modèle pour Cohl, il est peu probable qu'il lui ait conseillé de se lancer dans la photographie. Dans un poème de 1875, Carjat écrivait en effet : « Si, pour un trafic lucratif, / Tu veux désertier la peinture, / Ne vas pas choisir l'objectif : / C'est un instrument de torture ! / Ses deux lentilles de cristal / Qu'enferme un long tube de cuivre, / Mènent leurs hommes à l'hôpital, / Et je te défends de m'y suivre²⁵. » Il est plus vraisemblable que ce soit auprès d'un autre photographe, Charles Gallot, dit Selrach, que Cohl se soit formé au maniement du collodion. Cohl travailla avec celui-ci au journal *le Masque*, en 1883, c'est-à-dire l'année qui précéda l'ouverture du studio. Pour tous ces caricaturistes, et comme le fils de Cohl le confirmera plus tard, la photographie n'était alors qu'un « supplément de subsides²⁶ ». À défaut d'être un « fromage », la photographie n'était en somme qu'une manière de mettre un peu « de beurre dans les épinards²⁷ », pour reprendre une autre formule de Mostraille et continuer ainsi à filer la métaphore alimentaire.

²⁴ Cf. Elizabeth Fallaize, *Étienne Carjat and « Le Boulevard »*, Genève, Éditions Slatkine, 1987 ; Sylviane Heftler, *Étienne Carjat, 1828-1906. Photographe*, Paris, Musée Carnavalet, 1982.

²⁵ Étienne Carjat, « Lamento du Photographe » [1875], *Artiste et Citoyen*, Paris, Tresse éd., 1883, cité par Sylviane Heftler, *op. cit.*, p. 7.

²⁶ André Courtet, *op. cit.*, p. 9 : « En 1884, décidé à trouver un *supplément de subsides* dans une autre profession, il ouvre un atelier de photographie », je souligne.

²⁷ L.-G. Mostraille, *op. cit.*, p. 43.



Émile Cohl, « Portrait garanti ressemblant », Salon des Incohérents, 1883

Il y a enfin une troisième manière d'expliquer pourquoi Cohl opta pour la photographie plutôt que pour toute autre source de revenu complémentaire. Elle consiste à considérer la photographie non plus simplement comme un *support financier*, mais bien comme un *support technique* aidant à la réalisation des portraits charges. Sans doute est-ce là l'hypothèse la plus difficile à envisager tant caricature et photographie semblent relever de modes de représentations et de productions différents. En effet, le comique de la caricature repose généralement sur l'élection, puis la condensation ou l'exagération d'une particularité du sujet. À l'opposé, la photographie ne choisit pas, elle représente tout avec la même précision. « L'essence même de la caricature, écrit Anne McCauley, repose sur sa *transformation* de la réalité, alors que la photographie, telle qu'elle est perçue

par le plus grand nombre, est *identique* à la réalité²⁸. » Pourtant, il y a entre les deux médiums beaucoup plus d'affinités qu'il n'y paraît au premier abord. Il faut avant tout rappeler que, dans les premières décennies de la photographie, pour des raisons de temps de pose, les opérateurs étaient contraints d'utiliser des objectifs à courte focale et de petits formats qui conféraient aux portraits des allures de caricatures. En mai 1852, le photographe Ziegler écrivait ainsi dans *la Lumière* : « Le reproche le plus juste et le plus constant qu'aient mérité les portraits daguerriens, dès qu'ils sortaient des dimensions microscopiques, était la déformation. Les nez, les mains, les genoux étant obligés de correspondre à une même surface optique, il en résultait des poses guindées, sinon des proportions difformes²⁹. » Ces problèmes optiques continueront à contrarier les photographes jusqu'à une date avancée. En 1904, un chroniqueur note encore dans le *Photo-Magazine* : « Le photographe qui cherche à obtenir la représentation aussi parfaite et aussi agréable que possible d'un personnage ou d'une scène quelconque devra se mettre en garde contre certaines exagérations de perspective qui feraient de l'image rapportée une véritable caricature³⁰. » Cohl avait d'ailleurs très bien perçu cette tendance naturelle de la photographie à caricaturer ses modèles, comme le confirme son envoi au Salon des Incohérents en 1883. Dans le coin inférieur gauche de l'image, une carte de visite photographique du modèle semble avoir été

28 Anne McCauley, art. cit., p. 335, je souligne.

29 Ziegler, « Note sur le collodion », *la Lumière*, 1^{er} mai 1852, p. 75.

30 C. C. [C. Chaplot], « Les Surprises de la perspective », *Photo-Magazine*, 1904, p. 73.



Portrait d'Émile Cohl réalisé au White Way Photo, Broadway, New York, 1913

glissée dans le cadre. À côté, un cartel porte l'inscription : « Il suffit de donner une photographie pour avoir un portrait aussi ressemblant que celui-ci. » S'il conserve, en effet, une vague ressemblance avec la photographie, le portrait accumule surtout les disproportions et déformations, comme s'il s'agissait pour Cohl d'affirmer, selon le principe de la litote, qu'il suffit de copier la photographie pour obtenir *automatiquement* un portrait charge.

S'il semble donc y avoir, à l'époque, quelque chose de naturellement caricatural dans la photographie, l'inverse est tout aussi vrai. Dans un chapitre de sa *Psychanalyse de l'art*, écrit avec Ernst Gombrich, Ernst Kris rappelle que si la caricature ébranle l'ordre de la représentation, elle se garde bien de le détruire entièrement en s'aventurant trop avant sur le terrain de l'abstraction³¹. Car l'excentrique à l'état pur ne fait pas rire, pour être comique, il est nécessaire que l'anomalie introduite se détache sur un fond de normalité. « La caricature correspond, chez les peintres et sculpteurs, à une méthode consistant à faire un portrait le plus ressemblant possible mais aussi, pour s'amuser, ou parfois pour se moquer de leur modèle, à augmenter et à accentuer exagérément les défauts des traits qu'ils copient. Ainsi le portrait, dans son ensemble, est parfaitement conforme au modèle, alors que les traits qui le composent sont modifiés. C'est l'identification de la ressemblance dans la dif-

³¹ Cf. Ernst Kris, Ernst Gombrich, « Principes de la caricature », dans Ernst Kris, *Psychanalyse de l'art* [1952], Paris, Presses universitaires de France, 1978, pp. 231-250.

férence qui produit l'effet comique [...]»³². » Bien que reposant sur l'exagération de certains traits du modèle, la caricature se doit donc de conserver avec celui-ci un air de ressemblance, une veri-similitude quasiment photographique. Les caricaturistes l'avaient bien compris. Comme l'explique parfaitement Anne McCauley, nombre de portraits chargés de Nadar, ceux de Delacroix, Halévy, Rossini ou Doré, pour n'en citer que quelques-uns, sont exécutés d'après ses propres photographies³³. De même, pour ses caricatures, Carjat eut abondamment recours aux portraits des grands studios parisiens avant d'ouvrir le sien. À une époque où les visages des célébrités étaient largement moins diffusés qu'aujourd'hui, les caricaturistes qui souhaitaient éviter une fastidieuse séance de pose avec le modèle n'avaient finalement guère d'autres ressources, pour s'assurer de sa ressemblance, que de se procurer son portrait photographique. Loin d'être une singularité, l'utilisation de la photographie par les caricaturistes de la seconde moitié du XIX^e siècle était donc somme toute assez courante.

Émile Cohl n'a pas dérogé à cet usage de la profession. Ses premiers pas en caricature semblent même directement placés sous le signe de la photographie. En juillet 1870, alors qu'il est à peine âgé de 13 ans, Cohl envoie un dessin au journal *la Charge*. Son principal caricaturiste, Alfred Le Petit, lui répond dans la livraison du 16 juillet : « Vos croquis ne sont pas assez indiqués. M. Le Petit s'imposera les plus grands sacrifices pour vous envoyer sa *photographie* [...]»³⁴. » En clair, son dessin n'est pas suffisamment précis – il manque d'*indications* –, mais il pourra aisément remédier à ce défaut en utilisant la photographie. Que Cohl ait soigneusement conservé cet entrefilet dans ses archives montre l'importance que cette expérience inaugurale eut pour lui. Il se souviendra en tout cas du conseil et aura, par la suite, à diverses reprises, recours à la photographie pour ses caricatures. Une lettre de l'écrivain Émile Bergerat, également conservée dans les papiers de Cohl, révèle qu'il lui avait demandé sa photographie pour réaliser son portrait chargé³⁵. Plusieurs de ses caricatures, comme celle de Maurice Rollinat publiée à la une des *Hommes d'aujourd'hui*³⁶, ont bel et bien été exécutées d'après ses propres photographies prises dans l'atelier de la rue Saint-Laurent. Il apparaît ici clairement que l'intérêt de Cohl pour la photographie était toujours entièrement tourné vers l'utilisation qu'il pouvait en faire dans son métier de caricaturiste. C'est dans cette logique qu'il ouvrit son propre studio de portraits. La photographie n'aura en somme été pour lui qu'un avatar de sa passion pour la caricature.

³² *Ibid.*, p. 232.

³³ Cf. Anne McCauley, art. cit., p. 356.

³⁴ *La Charge*, 16 juillet 1870, p. 3, je souligne. L'article est conservé dans les archives familiales Courtet-Cohl.

³⁵ Lettre d'Émile Bergerat, Saint-Lunaire, 30 mai 1886, conservée dans les archives familiales Courtet-Cohl : « Monsieur, je n'ai pas de photographie de moi ici, mais vous en trouverez d'excellentes chez Nadar. Vous n'avez qu'à lui demander une carte de ma part, en lui présentant mes amitiés. Cordialement vôtre Émile Bergerat. »

³⁶ Voir la caricature de Cohl « Maurice Rollinat », *les Hommes d'aujourd'hui*, s. d. [1878-1899] n° 303, p. 1 et son portrait photographique également réalisé par Cohl et publié dans L.-G. Mostraille, *op. cit.*, p. 24.

De son expérience de photographe, Cohl retirera une certaine habileté technique qu'il mettra largement à profit lorsqu'il deviendra « truqueur » pour le cinéma. Mais surtout, de ces années comme portraitiste, il conservera un attachement particulier pour la photographie. À la fin du XIX^e siècle, il pratique assidûment la photographie en amateur. Par la suite, il ne manquera pas une occasion d'essayer les toutes dernières nouveautés photographiques dans le domaine du portrait. En 1909, tout juste un an après la commercialisation par les frères Lumière du premier procédé industriel de reproduction des couleurs, Cohl se fait photographe, avec toute sa famille, en Autochrome. Dans ces mêmes années, il fait également radiographier sa main. Rien n'indique – sur le cliché aux rayons X, ou dans la biographie de Cohl – que cela ait été fait dans le cadre d'une procédure clinique. Sans doute aura-t-il réalisé cette image par simple curiosité visuelle, dans l'une des nombreuses baraques de foire, ou autres établissements de démonstrations scientifiques qui proposaient alors ce divertissement. À New York, en 1913, quelques années avant que Marcel Duchamp, Francis Picabia ou Henri-Pierre Roché ne succombent à la même



Photomaton, c. 1929

attraction, Cohl se fait encore photographe sur Broadway dans un studio de « multiphotographie³⁷ ». Le procédé consiste à placer le modèle entre deux miroirs formant un angle d'environ 60°. Il apparaît alors en conciliabule avec lui-même, unique acteur d'une étrange séance de table tournante. À son retour en France, Cohl pose également, accompagné de sa femme et de son fils, dans un studio du boulevard des Italiens qui propose d'animer les portraits grâce au tout nouveau procédé du réseau ligné. Lorsqu'en 1928, les premières cabines de Photomaton sont installées à Paris, Cohl ne manque pas non plus de s'y essayer. Il a dépassé les 70 ans, mais ni l'âge, ni la fatigue physique qui se lit sur son visage, ne l'empêchent de soumettre son faciès à l'appareil automatique... , seul demeure, pour lui, le plaisir de l'expérimentation photographique. Pour Cohl, la photographie n'aura donc jamais été un « fromage », tout juste un instrument de travail, dont, une fois passées les années difficiles, il n'aura finalement retenu que l'aspect le plus ludique.

37 À l'époque, plusieurs studios de photographie installés sur Broadway proposaient la même attraction photographique. C'est au White Way Photo, au n° 1341, que se rendit Cohl, tandis que c'est au Broadway Photoshop, au n° 1591, que Duchamp, Picabia et Roché se firent photographe.