

Bulletin  
de l'Association  
des Amis  
d'Honoré Daumier

# Cahiers Daumier



## L'Europe et la caricature

07 Printemps  
2015

Entretien avec Plantu

### DOSSIER

Daumier et l'Europe, une vision prophétique

Daumier, l'Européen malgré tout

*Il Papagallo* et l'imagerie européenne

Sennep et L'Europe

La chute du mur de Berlin

### ESSAIS

De Daumier à Orens Denizard (fin)

### LECTURE

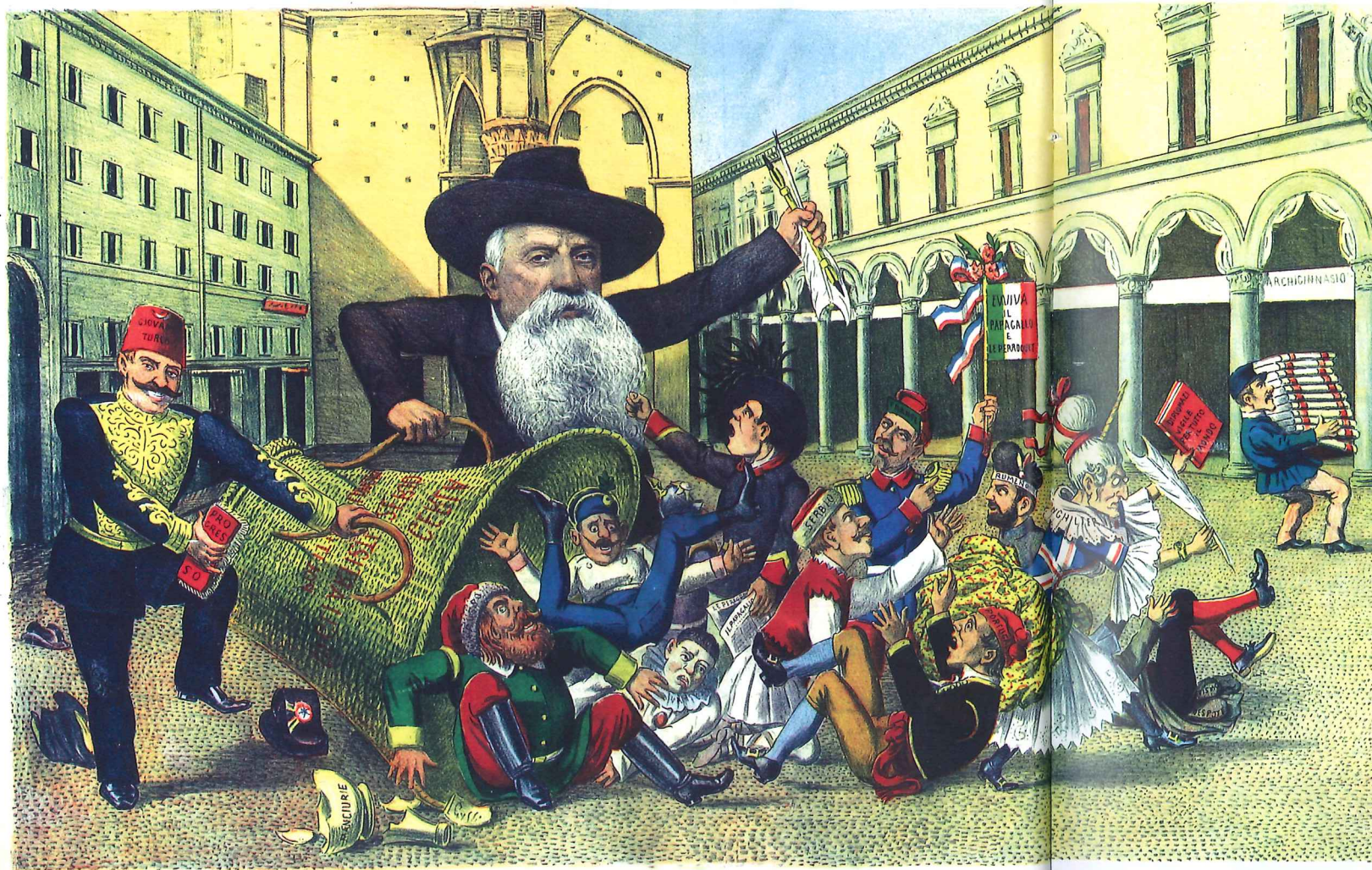
*L'Éclipse sera-t-elle totale?*

## Sommaire

Philippe Valletoux	<b>ÉDITORIAL</b>	5
Plantu	<b>Entretien</b>	7
	<b>DOSSIER L'Europe et la caricature</b>	
Noëlle Lenoir	<b>Daumier et l'Europe, une vision prophétique</b>	11
Michel Melot	<b>Daumier, l'Européen malgré tout</b>	13
Sandro Morachioli	<b>« Une véritable imagerie européenne ». Augusto Grossi, <i>Il Papagallo</i> et la géographie de la caricature entre le XIX<sup>e</sup> siècle et le XX<sup>e</sup> siècle</b>	21
Pierre Allorant	<b>Sennep et l'Europe, de Briand à Pompidou (1924-1971)</b>	33
Axelle Fariat	<b>La chute du mur de Berlin et ses conséquences à travers le dessin de presse (1989-2013)</b>	41
	<b>ESSAI</b>	
Bruno de Perthuis	<b>D'Honoré Daumier à Orens Denizard</b>	47
	<b>LECTURE</b>	
Sophie Pauliac	<b><i>L'éclipse sera-t-elle totale ?</i></b>	59

« Une véritable imagerie européenne ».  
 Augusto Grossi, *Il Papagallo* et la géographie  
 de la caricature entre le XIX<sup>e</sup> siècle et le XX<sup>e</sup> siècle

N. 52 - ANNO XXXVII) IL PAPAGALLO (BOLOGNA Italia) - LE PERROQUET (BOLOGNE Italie) Italia cent. 10 ANNÉE XXXVII)



A compimento dell'Anno trentottesimo di suo proprio lavoro, Grossi Augusto getta la Hotte dei soggetti, tanto umili, seri e pazienti alla caricatura politica, storica ed umoristica. Della presente opera, il riconoscimento della mondiale simpatia, offre in dono all'Archiginnasio di Bologna (Italia) sua patria.

En achèvement de l'Année trentehuitième de son œuvre, Auguste Grossi offre la Hotte des assujettés tant humbles, sérieux et patients à la caricature politique historique et humoristique. De cet ouvrage, le reconnaissant de la mondiale sympathie, en fait un présent à l'Archiginnasio de Bologna (Italie) sa patrie.

On fulfilling of the thirtyeight Year of his own work, Grossi August outturn the Back-Basket of his subjects, so humble, serious and patients subduet for political historical and umoristics caricature. Of these work, the Grateful of worldly simpaty, makes a present to the Archiginnasio of Bologna (Italy) his vatherland.

BOLOGNA (Italia) - LE F. BARBIERI

Bologne, piazza Galvani, derrière la Basilique San Petronio, face à la loggia de l'Archiginnasio [Fig. 1] : c'est ici, dans le cœur de sa ville, qu'Augusto Grossi (1835-1919) met en scène la donation de la collection complète de *Il Papagallo* – journal humoristique dont il est à la fois créateur, unique dessinateur et directeur – à la bibliothèque de l'Archiginnasio<sup>1</sup>. Sur la droite, on aperçoit un porteur transportant une pile instable de volumes reliés. Au centre, Grossi brandit avec fierté les instruments du métier de journaliste et de caricaturiste, la plume et le crayon, tandis qu'il renverse sur la place une hotte renfermant les sujets de l'actualité politique internationale, personnifiés sous différents types de nationalités : Anglais, Russes, Serbes, Portugais, Autrichiens, Roumains, Italiens. Il est aidé dans son travail par un jeune Turc, dont l'air souriant fait écho à la récente déposition du sultan Abdülhamid II. Nous sommes à la fin de l'année 1910. L'image célèbre le trente-huitième anniversaire de ce journal humoristique bolognais qui a joui pendant toute sa vie d'un succès commercial extraordinaire – et à certains égards imprévisible. Si l'on en croit une déclaration publiée dans ce journal, « l'élégant café européen, le café arabe typique, la bibliothèque et le club n'oublent jamais d'avoir le *Papagallo*<sup>2</sup> ». Sa large diffusion sera favorisée, comme on le verra, non seulement par les sujets traités, toujours en lien avec la politique internationale, mais aussi par la création d'un double dans une édition française : *Le Perroquet*.

Fig. 1  
 Augusto Grossi, « A compimento del trentottesimo anno di lavoro »  
*Il Papagallo-Le Perroquet*, n° 52, 25 décembre 1910  
 Chromolithographie, Biblioteca Universitaria Bologna



Fig. 2

Augusto Grossi, «Le premier mai, reconnu depuis les siècles plus reculés qui fetaient [sic] les déesses Flora et Cérés, a été adopté par le progrès comme le jour de la frayeur et de la fin du monde politique»

*Le Perroquet*, n° 18, 3 mai 1896

Chromolithographie, Biblioteca Universitaria Bologna

De ce point de vue, *Il Papagallo* représente un cas unique ainsi qu'un chapitre important tant pour l'histoire de la caricature italienne que pour la géographie de la caricature européenne. L'analyse de l'entreprise d'Augusto Grossi nous permet en effet de tracer de nouvelles routes dans la cartographie de l'imaginaire politico-social de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans cet essai, nous nous concentrons sur l'événement éditorial et sur les dynamiques de sa diffusion, qui déterminent des parcours tout à fait inédits dans l'histoire de la caricature entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle, se soustrayant ainsi aux centres de production les plus traditionnels (français, anglais ou allemands) et à leurs rayonnements périphériques<sup>3</sup>.

Outre sa volonté commémorative, l'image de la donation du journal à une prestigieuse institution révèle une recher-

che de légitimité culturelle de la part du dessinateur humoristique<sup>4</sup>. De ce point de vue, Augusto Grossi sera sans aucun doute peu chanceux. En effet, le grand succès commercial de son journal ne trouve qu'une juste contrepartie dans son insuccès posthume. Dans l'univers du dessin de presse italien – dont la renommée n'est certes pas comparable à celle de la caricature anglaise ou française – le nom d'Augusto Grossi est bien moins connu que ceux de Scalarini, Galantara, ou Casimiro Teja. Très peu d'approfondissements ont ensuite été accordés à Grossi: son nom ne figure même pas dans les dictionnaires biographiques<sup>5</sup>. Les raisons de cet oubli sont multiples. De nombreux – et souvent décisifs – malentendus historiographiques y ont également contribué. Une première équivoque concerne son militantisme politique: à l'inverse de Teja, on peut, en partie seulement, situer Grossi comme un caricaturiste du

1. La collection complète du *Papagallo* a été par la suite transférée dans la bibliothèque universitaire de Bologne, où elle se trouve actuellement.

2. Lucia [Borghi Mambri] «Per il 1910», *Il Papagallo*, n° 52, 25 décembre 1910.

3. Voir la perspective franco-allemande sur le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle de Georg, *Geschichte der europäischen Karikatur*, Berlin, Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1980.

4. Une confirmation en ce sens nous est donnée par la lettre que Grossi lui-même adresse au directeur de l'Archiginnasio, Albano Sorbelli. Voir «Un cospicuo dono», *L'Archiginnasio*, V, 1910, p. 236-237.

5. À l'exception de Luigi Servolini, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, Gorlich, 1955, p. 403.

Risorgimento italien<sup>6</sup>. Son activité satirique commence après l'unification de l'Italie lorsque, bien que certaines questions fondamentales du Risorgimento restent encore ouvertes, la poussée propulsive du mouvement national-patriotique est en train de s'affaiblir. Son nom peut difficilement être associé au giron du mouvement socialiste, à la différence de Scalarini et Galantara. La position politique de Grossi, plus nuancée et toujours à reconstruire, est celle d'un libéral progressiste post-unification qui, par rapport aux cas cités de caricaturistes militants, affiche à de multiples occasions une forme de neutralité à l'égard des sujets représentés. La position dans laquelle Grossi se représente à l'occasion du premier mai 1896, dans l'une des rares images du *Papagallo* consacrées à la politique italienne, en est particulièrement emblématique [Fig. 2]. Alors qu'un chien hydrophobe, représentant la bête noire de la Fête du travail, court comme un fou et met en fuite des prêtres, des banquiers, des usuriers, des journalistes, des aristocrates, des magistrats, des sénateurs, des journalistes républicains corrompus et des journalistes cléricaux; alors que des ministres et des diplomates hurlent de terreur aux fenêtres; alors que les commissaires et les militaires mettent la main sur le canon des mesures répressives bien que le peuple manifeste de manière civile, le dessinateur Grossi se tient à l'écart, hors de tout camp (mais à côté d'une inscription sur le mur dirigée contre l'ex-premier ministre Francesco Crispi). Il est occupé à copier sur un petit carnet la scène qui se déroule sous ses yeux ironiques et détachés. Grossi ne se situe pas ouvertement à côté des manifestants socialistes, mais il se montre opposé aux politiques répressives du gouvernement italien, tournant en dérision la « pagaille » avec laquelle la presse et le monde politique cherchent à exorciser les tensions sociales.

À part les raisons politiques, d'autres instances médiatiques ont également contribué à générer des malentendus durables sur *Il Papagallo*. Le style à première vue grossier des dessins de Grossi et l'utilisation déchaînée de la couleur ont été indûment mis en rapport avec l'imagerie populaire d'Épinal<sup>7</sup>. Le cas du *Papagallo* d'Augusto Grossi et de son succès international doit cependant être replacé dans le contexte de l'explosion à l'échelle industrielle d'une nouvelle technique d'impression en couleur comme la chromolithographie. Cette technique, fondée sur les principes de la lithographie, est brevetée par Godefroy Engelmann en 1837, mais rentre dans un processus industriel uniquement dans les années 1860 et 1870, en s'affirmant comme

la technique phare de l'imaginaire publicitaire international<sup>8</sup>. C'est précisément en raison de son lien intrinsèque avec la production commerciale que la chromolithographie n'a pas joui du même phénomène de réévaluation critique qu'a en revanche connu la lithographie en noir et blanc à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>. En outre, la chromolithographie ne s'affirmera jamais pleinement dans le champ de la presse illustrée, où prévaudront, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les techniques de reproduction photomécanique; dans cette optique, l'esthétique de la chromolithographie constitue une trajectoire perdante par rapport aux graphismes linéaires des revues fin de siècle.

Toutefois, l'utilisation de cette technique implique des revers esthétiques et culturels tout à fait particuliers dont il faudra tenir compte. En témoigne la terrifiante caricature de « Bou Aména », qui apparaît sur *Il Papagallo* (et sur *Le Perroquet*) en 1881 [Fig. 3]. Le cheikh Bouamama était à la tête d'un groupe de rebelles sahariens qui, dans les années 1870, s'opposaient par des actions terroristes à la



Fig. 3  
Augusto Grossi, « Bou Aména »,  
*Il Papagallo - Le Perroquet*, n° 30, 18 août 1881  
Chromolithographie, Fondo Paolo Moretti, Bergamo

6. Voir GEC [Enrico Gianeri], « I caricaturisti del Risorgimento », dans Cinzia Bibolotti (dir.), *La satira al tempo di Mazzini: caricature italiane tra il 1805 e il 1872*, Pisa, Maria Pacini Fazzi, 2005, p. 45-60.

7. Voir GEC [Enrico Gianeri], *Storia della caricatura europea*, Firenze, Vallecchi, 1965, p. 95.

8. Michael Twyman, *A History of chromolithography: printed colour for all*, London, The British Library, 2013.

9. *Ibidem*, p. 9.



ROMA - Alito, soccorrimi. Non vedete, la mamma sta sotto a una spada e in pericolo di essere consumata da una isna? Perché state a ballare invece di soccorrerla?  
 CAMERA e SENATO - Puzienza min cura, per fare l'Italia vi vogliono dei sacrifici, e dopo di aver posseduto te bisogna bene chiudere un occhio se il ministro delle finanze sente il bisogno di stralzarci i denti aumentando le imposte.  
 ROMA - Tutto va bene e tutto sta bene: ma non se il ministro delle finanze non tocca mai e di rascchiare tutte le stesse unghie che vi sono?

colonisation française de l'Algérie. Ses exploits eurent un vaste écho dans la presse européenne, en particulier la presse française. Grossi le représente armé jusqu'aux dents alors que, d'un regard sanguinaire, il tient par la queue une grappe de rats. Les rats ne sont autres que les colonisateurs européens, comme on peut le lire sur le nœud rouge qui sort de la main du cheikh. La déformation grotesque est ici poussée à l'extrême. Grossi porte à son paroxysme cet imaginaire colonial et les stéréotypes orientalistes, par lesquels la presse européenne représentait les opposants à la colonisation. La légende est particulièrement significative: « Le Barbe-Bleu, vu par (sic) moyen d'un nouveau prisme, inventé tout à l'heure et placé sur la tour Asinelli en Bologne, pour voir l'Afrique, a profité de la fabrique des boîtes pour allumettes en cire<sup>10</sup> ». L'identification de Bou Amena à Barbe Bleu entoure sa figure d'un halo féérique qui le rapproche des illustrations de Gustave Doré réalisées pour les récits de Perrault (à bien y regarder, Bou Amena a même un air de Chat Botté)<sup>11</sup>. L'allusion aux boîtes d'allu-

10. En français dans la légende originale.

11. Charles Perrault, *Les contes de Perrault*, Paris, J. Hetzel, 1862.

12. Voir les chromolithographies de la *Chicorée Nouvelle / Casiez et Bourgeois*, réclame de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avec l'image de Bou Amena.

13. *La Rana* a fait récemment l'objet d'une recherche qui n'a pas pris en compte ses rapports avec *Il Papagallo*, voir Laura Ferrarini, « *La Rana*. Caricatura e cultura popolare nell'Italia di Depretis », *Contemporanea*, n°3, vol.3, 2000, p. 473-492.

Fig. 4  
 Augusto Grossi, « A proposito dell'aumento delle imposte »  
*La Rana*, 24 mars 1871  
 Lithographie, Fonds Paolo Moretti, Bergame

mettes de la légende est elle aussi importante. À travers elle, l'imaginaire journalistique et littéraire entre en contact avec les circuits iconiques de la production commerciale, dont la chromolithographie constituait la technique d'expression privilégiée. La caricature de Grossi fait ainsi allusion à la commercialisation de l'image de l'Orient rebelle. C'est précisément l'icône de Bou Amena qui était en effet utilisée comme une sorte de marque dans la production publicitaire en chromolithographie<sup>12</sup>. Un dernier élément qui a, jusqu'ici, empêché la bonne compréhension de l'entreprise du *Papagallo* concerne enfin sa contextualisation dans l'histoire (et la géographie) de la presse satirique italienne. Notamment, ses rapports décisifs avec *La Rana*, l'autre important journal humoristique auquel collabora Augusto Grossi, n'ont pas été pris en considération à leur juste mesure<sup>13</sup>. Il s'agit d'une étape fondamentale pour mettre en lumière l'histoire, la genèse et les stratégies éditoriales du *Papagallo*.

Le 12 juin 1859, la ville de Bologne, libérée des Autrichiens et du gouvernement pontifical, commence à sortir d'une phase de Restauration particulièrement obscure, qui a souvent pris les traits d'une véritable désertification culturelle. L'annexion au Royaume de Sardaigne, puis au Royaume d'Italie est d'une grande utilité pour l'industrie éditoriale et typographique. Cette dernière, après l'unification de l'Italie, entame un processus de croissance et d'industrialisation qui, vingt ans après l'unification notamment, l'amènera à occuper une place non négligeable sur la scène nationale<sup>14</sup>. Dans ce contexte, la presse satirique illustrée naît à Bologne avec une décennie de retard par rapport à beaucoup d'autres villes italiennes qui, bien qu'ayant connu interruptions et vicissitudes liées au retour de la censure, avaient vu émerger une floraison de périodiques satiriques illustrés à partir de 1848<sup>15</sup>. Le premier journal humoristique imprimé à Bologne est *Il Cannocchiale* (octobre 1859), suivi d'autres journaux à la vie brève et mouvementée. Il faut citer au moins *Il Diavolo Zoppo*, fondé en 1863 par le journaliste Leonida Gioannetti, auquel a collaboré Augusto Grossi, qui venait de sortir de l'Académie des Beaux-Arts de Bologne<sup>16</sup>. C'est à Leonida Gioannetti que la tradition attribue la création de *La Rana*, dont le premier numéro paraît en novembre 1865. Le nom du journal est lié au fait que «la Grenouille, à Bologne et dans d'autres villes, signifie être fauché, ne pas avoir d'argent<sup>17</sup>». Il s'agit d'une allusion à l'impitoyable politique fiscale des gouvernements de la droite italienne. Conformément à son nom, *La Rana* commence son aventure en tant que journal ultra-économique avec des illustrations en xylographie, au prix de cinq centimes par numéro, mais dès les premiers mois de l'année 1866, son prix augmente à dix centimes et promet de «sortir en très grand format, c'est-à-dire de la dimension du *Spirito Folletto* de Milan», qui était le journal humoristique le plus important et le plus moderne dans les années 1860 en Italie<sup>18</sup>. *La Rana* sortira donc en quatre pages, dont les deux

centrales sont occupées par une ou plusieurs lithographies en noir et blanc. Durant les premières années, c'est un journal typique du Risorgimento, aussi bien par ses batailles, focalisées sur les thèmes de l'anticléricalisme et de la question romaine, que par ses modèles éditoriaux, qui en font un périodique périphérique, dans l'orbite des centres éditoriaux turinois, et surtout milanais, les plus cotés. Il est intéressant de remarquer que les modèles éditoriaux coïncident souvent avec les modèles figuratifs. L'image *A proposito dell'aumento delle imposte* [Fig. 4], par exemple, copie une allégorie sensuelle de l'Europe de Guido Gonin, l'artiste-vedette de *Lo Spirito Folletto*<sup>19</sup>, mais elle la transforme ironiquement en un cauchemar à la Füssli, qui la ramène dans le contexte italien, avec le ministre des finances Quintino Sella dangereusement penché vers le sein de l'Italie endormie. *Lo Spirito Folletto* était caractérisé par une apparence typographique élégante et présentait une gamme de références raffinées et à la mode créées *ad hoc* selon le goût de la bourgeoisie milanaise. Ses doubles pages visaient ouvertement un format luxueux de «tableau lithographique», à assembler en album. Les doubles pages de *La Rana* empruntent en revanche le chemin populaire des estampes décoratives<sup>20</sup>. Au fil des années, *La Rana* n'hésite pas à devenir le catalyseur de l'univers typo-lithographique de la presse d'occasion. Dans les bureaux de *La Rana*, on ne vend pas seulement le journal, mais également «des cartes de visite, des enveloppes, de cartes de deuil, des feuilles de papier à lettres anglais» ainsi qu'un grand assortiment d'«étiquettes colorées et dorées pour bouteilles<sup>21</sup>». Ces stratégies de vente, associées au talent graphique de Grossi, donnent rapidement des résultats. Sur le principe des années 1870, *La Rana* a désormais conquis le public citadin et mis en déroute la concurrence des autres journaux humoristiques bolonais, atteignant ainsi un état de fertilité économique qui lui permet de réaliser de nouveaux investissements. Ceux-ci seront de nouveau inspirés par *Lo Spirito Folletto* qui, en 1869, avait été imprimé dans une édition française : *L'Esprit Follet*<sup>22</sup>. En 1872, *La Rana* tente à son tour une édition en français (mais imprimée à Bologne), *La Grenouille*, qui n'aura toutefois pas le même succès que *L'Esprit Follet* : le président de la Troisième République Adolphe Thiers, fâché à cause d'une caricature de trop contre lui, interdira presque immédiatement sa vente sur

14. Voir Aurelio Alaimo, «Le tipografie a Bologna nella seconda metà dell'Ottocento e il caso della Compositori», dans Aldo Berselli (dir.), *Editoria e Università a Bologna tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Istituto per la Storia, 1991, p. 21-60.

15. Rosanna Maggio Serra, «Italia, 1848-1849. Immagini di attualità e di lotta tra storia e arte», dans Philippe Kaenel, Rosanna Maggio Serra, Rainer Schoch (dir.), *Le rivoluzioni del 1848. L'Europa delle immagini. Caricatura e illustrazione tra storia e arte*, Catalogue d'exposition, Torino, Museo Nazionale del Risorgimento, 1998, p. 75-87, p. 148-160.

16. Franco Cristofori, *Bologna come rideva: i giornali umoristici dal 1859 al 1924*, Bologna, Cappelli, 1973, p. 1-49. Sur Grossi académicien, voir Renzo Grandi (dir.), *Dall'Accademia al vero la pittura a Bologna prima e dopo l'unità*, Casalecchio di Reno, Grafis, 1983, p. 195-196.

17. «Presentazione della Rana», *La Rana*, n° 1, vol. 1, 4 novembre 1865.

18. Sur *Lo Spirito Folletto* di Edoardo Sonzogno, voir Sandro Morachioli, *L'Italia alla rovescia. Ricerche sulla caricatura giornalistica tra il 1848 e l'Unità*, Pisa, Edizioni della Normale, 2013, p. 301-324.

19. Voir Guido Gonin, «La spada di Damocle», *Lo Spirito Folletto*, 1<sup>er</sup> octobre 1868, lithographie.

20. Et c'est selon cette logique que l'on doit lire la spécialisation de *La Rana* dans la production d'un objet typique de la presse de grande consommation, tel que le calendrier illustré humoristique.

21. «Cuccagna perenne offerta dal giornale La Rana in Bologna», dans *La Rana*, 31 janvier 1873.

22. L'opération coïncidait cependant avec l'ouverture d'une succursale à Paris par l'éditeur Edoardo Sonzogno.

le territoire français<sup>23</sup>. Entre-temps, au début des années 1870, les modèles éditoriaux de *La Rana* amorcent un virage soudain vers l'international. Ce seront ces nouveaux modèles qui constitueront la matrice originelle du *Papagallo*. Sur certaines images en double page, Grossi reprend de manière littérale les idées de composition des caricatures espagnoles du Parti démocratique, les déviant ainsi vers d'autres cibles satiriques<sup>24</sup>. Entre 1869 et 1874, l'Espagne vit la période du Sexenio Democrático, qui entraîne une remarquable floraison de la presse satirique illustrée<sup>25</sup>. Il existe en particulier un journal catalan qui arrive vraisemblablement en Italie, compte-tenu des reprises fidèles réalisées par Grossi : il s'appelait initialement *La Flaca* puis, en raison de problèmes de censure, il adopta successivement le nom de *Carcajada*, de *Madeja Política*, de *Nueva Flaca*, et résista jusqu'à la Restauration bourbonienne en 1874. Il est très probable que ce périodique espagnol ait donné à Grossi l'idée d'un journal complètement coloré en chromolithographie. Il s'agit d'un modèle éditorial tout à fait excentrique dans l'histoire de la caricature italienne, qui gravitait à l'époque du Risorgimento autour de modèles anglais et surtout français, plus rarement allemands. Au début des années 1870, *La Rana* commence à publier, bien qu'occasionnellement, des dessins en couleur : des épreuves lithographiques à deux teintes qui sont vendues séparément ou offertes aux abonnés. Peu de temps après, les expériences de *La Rana* avec la couleur s'interrompent. C'est *Il Papagallo* qui associera les deux tentatives esquissées par *La Rana* au début des années 1870 : une formule en couleur et la diffusion internationale. Cela semble être l'aboutissement d'une même stratégie.

Les débuts du *Papagallo* remontent à janvier 1873<sup>26</sup>. Il paraîtra toutes les semaines jusqu'en 1915. Le grand format est identique à celui de *La Rana* (42 x 31 cm) : les deux pages centrales sont entièrement occupées par une caricature, qui constitue évidemment le cœur du journal. Le choix du nom d'animal entre en résonance avec *La Rana*, mais il fait allusion à la couleur bariolée des perroquets. La différence fondamentale avec *La Rana* est que les caricatures sont immédiatement imprimées en couleur, sur quatre pierres

lithographiques. Ce qui rend tout à fait légitime l'autodéfinition que se donne *Il Papagallo* dans son sous-titre de « premier journal coloré humoristique italien » : avant le journal d'Augusto Grossi, l'utilisation de la couleur dans les périodiques humoristiques italiens présentait un caractère absolument sporadique. L'avènement des nouvelles possibilités offertes par le perfectionnement de la technique chromolithographique n'avait pas non plus entraîné l'adoption de la couleur de manière systématique par les plus importants journaux italiens des années 1870, tels que *Il Fischietto* et *Pasquino* : la couleur continuait à être utilisée comme une diversion et était en définitive appliquée a posteriori sur des compositions conçues en noir et blanc<sup>27</sup>. Il ne devait pas être évident, pour des journaux déjà rôdés, de changer de ligne éditoriale face à un public fidèle depuis plus de vingt ans et attaché au noir et blanc lithographique<sup>28</sup>. Paradoxalement, dans cette optique, c'est précisément grâce au fait que Bologne n'ait pas eu de grande tradition satirique lors du Risorgimento, que s'est créée l'opportunité éditoriale du journal en couleur, exploitée rapidement par Augusto Grossi. Forte de la nouveauté technique et esthétique de la caricature en couleur, l'affirmation du *Papagallo* a été pratiquement immédiate. Sur la vague de son succès vont naître en Italie d'autres journaux humoristiques en couleur, qui n'atteindront cependant pas des niveaux de popularité comparables, à l'instar de *La Trottola* (Bologne, 1878), *L'Iride* (Rome, 1876) ou *La Caricatura* (Rome, 1876). À l'inverse, la croissance des tirages du *Papagallo* est exponentielle. En 1890, on compte 24.000 exemplaires<sup>29</sup>. Ce chiffre est déjà en soi très élevé dans le contexte de la presse satirique italienne du XIX<sup>e</sup> siècle, mais il devient vraiment significatif si l'on y ajoute les chiffres du *Perroquet* qui était tiré à un nombre similaire d'exemplaires<sup>30</sup>. En 1876, trois ans à peine après sa création, *Il Papagallo* sort en effet une édition en français, grâce à laquelle il fait « son entrée souveraine en France, en Suisse, en Belgique<sup>31</sup> ». L'opération est rendue possible par des garanties précises données par le gérant Manfredo Manfredi aux bureaux du Ministère de l'Intérieur français, qui invitait « à ne jamais faire figurer le Maréchal

23. Voir Cristofori, *Bologna come rideva*, op. cit., p. 50.

24. Voir par exemple l'image, signée « A. W. » [Tomàs Padrò], et intitulée « Taller Nacional » (*La Carcajada*, 20 mai 1872), reprise par Grossi sous le titre *Il connubio italo-germanico* (*La Rana*, 13 juin 1872). Ou bien « El Absolutismo » (*La Carcajada*, 15 juin 1872), reprise dans « Studi Artistici » (*La Rana*, 4 juillet 1872).

25. Voir Marie-Angele Orobon, « Humor gráfico y democracia: algunas calas en la caricatura política en el Sexenio Democrático », dans Marie Claude Chaput, Manuelle Péloille (dir.), *Humor y política en el mundo hispánico contemporáneo*, Paris, PILAR, 2006, p. 9-30.

26. La part de texte est imprimée auprès de la Tipografia Militare, les images auprès de l'atelier lithographique de Francesco Casanova.

27. Il y eut toutefois d'intéressantes tentatives d'utilisation de la chromolithographie dans la presse humoristique italienne, comme la *Galleria cromolitografica* de *Lo Spirito Folletto* (1875-1876), série de caricatures personnelles en couleur des principaux personnages politiques de l'époque, réalisée par le caricaturiste espagnol José Parera (Don Sancio) sur le modèle des portraits caricaturaux qu'André Gill dessinait depuis les années 1860 pour *La Lune* ou *L'Éclipse* (mais la coloration était faite à la main ou au pochoir).

28. Ce n'est pas un hasard s'il faut attendre le début du XX<sup>e</sup> siècle pour que des journaux comme *Il Fischietto* et *Pasquino* passent définitivement à la couleur. Mais cela se produira avec des techniques photomécaniques et non lithographiques.

29. Nicola Bernardini, *Guida alla stampa periodica italiana*, Lecce, Tipografia editrice salentina, 1890, p. 309.

30. Le chiffre apparaît sur le journal même en 1890.

31. « Trionfo Papagallesco », *Il Papagallo*, 30 avril 1876.



N. 17 - ANNO XXXVII IL PAPAGALLO (BOLOGNA Italia) - LE PERROQUET (BOLOGNE Italia) in Italia cent. 10 ANNÉE XXXVII



Il passato ed il presente è l'opera del pittore. Chi vince in virtù ed in guerra; chi porta civiltà, costituzione, libertà e progresso; fu relegato ed isolato dalla patria; tutto, perché vive l'ignoranza, l'ignoranza, la superstizione e l'assolutismo della sempre vecchia, la Gerarchia, la gerarchia.

Le présent et le passé, est l'œuvre des peintres. Qui vainquit en vertu et en guerre; qui apporte la civilisation, la Constitution, la liberté et le Progrès. Fut banni, exilé et isolé de la patrie; tout cela parce qu'il vit la gourmandise, la superstition et l'absolutisme de la toujours vieille, la hiérarchie.

The past and present time forms the painter's work; he who won by virtue and at war; he who brought civility, constitution, freedom and progress, was banished and separated from fatherland, all that because the Avidity, ignorance, superstition and Absolutism of the old literally he living.

BOLOGNA (Italia) - Dr. P. HARRIS

Fig. 5

Augusto Grossi, « Le présent et le passé, est l'œuvre des peintres. Qui vainquit en vertu et en guerre; qui apporta la Civilté, la Constitution, la Liberté et le Progrès. Fut banni, exilé et isolé de la patrie; tout cela pour que vive la gourmandise, la superstition et l'absolutisme de la toujours vieille, la Hiérarchie »

*Il Papagallo*, n° 17, 25 avril 1909

Chromolithographie, Biblioteca Universitaria Bologna

Président [Mac Mahon] dans les dessins de son journal<sup>32</sup>», *Le Perroquet*, toujours imprimé à Bologne, est identique à *Il Papagallo* dans le format et dans le choix des images.

32. L'événement des autorisations à l'entrée du *Perroquet* en France peut être reconstruit à partir de la busta 262 conservée à l'Archivio di Stato di Bologna, Gabinetto di Prefettura.

33. John Grand-Carteret, *Bismarck en caricatures*, Paris, Librairie Académique Didier Perrin et C., 1890, p. 210.

34. Voir Cristofori, *Bologna come rideva*, op. cit., p. 109.

35. John Grand-Carteret, « Les journaux à caricature italiens et le *Fischietto* », *Il Fischietto nella fausta ricorrenza del suo cinquantenario, la storia di un giornale ai suoi abbonati riconoscenti dedica*, Torino, Tipografia del Fischietto, 1898. Le concept du *Papagallo* comme « le côté international de la caricature italienne » était déjà contenu chez John Grand-Carteret, *Crispi, Bismarck et la Triple-Alliance en caricatures*, Paris, Delagrave, 1891, p. 15.

Les textes et les légendes sont en revanche écrits dans un français plutôt « piémontais », du moins d'après ce qu'en disent les critiques francophones les plus cordiaux<sup>33</sup>. En 1879, *Le Perroquet* sera suivi d'une édition anglaise, *The Parrot*, qui ne vivra pas longtemps et cessera de paraître en 1881<sup>34</sup>. En attendant, l'entreprise du *Papagallo* évolue de plus en plus vers un véritable dispositif interculturel : à partir de la structure verbale-visuelle – aux longues légendes en deux ou trois langues (italien, français, anglais) s'ajoute dans les années 1880 une rubrique d'explication des dessins – jusqu'au choix des nouvelles politiques à traduire en images. En 1898, le grand historien des images John Grand-Carteret soulignait justement la vocation internationale de *Il Papagallo*, en l'opposant au caractère national des turinois *Il Fischietto* et *Pasquino*, et au localisme de la plupart des journaux satiriques italiens : « Nationale à Turin, la caricature italienne se présente, à Bologne, avec un caractère plus européen, plus international, aimant du reste à se servir à la fois du Français et de l'Italien pour mieux répandre ses idées. C'est à Bologne, dans les grandes compositions du *Papagallo*, de *la Rana*, de *la Toupie*, sorte de tableaux politiques, que se peuvent suivre toutes les péripéties de la question d'Orient et la question des Balkans. Augusto Grossi tiendra certainement la première place en ce genre qu'on chercherait vainement ailleurs<sup>35</sup> ». À propos des sujets traités dans *Il Papagallo/Le Perroquet*, Cristofori remarquait avec justesse que Grossi choisissait « ses cibles

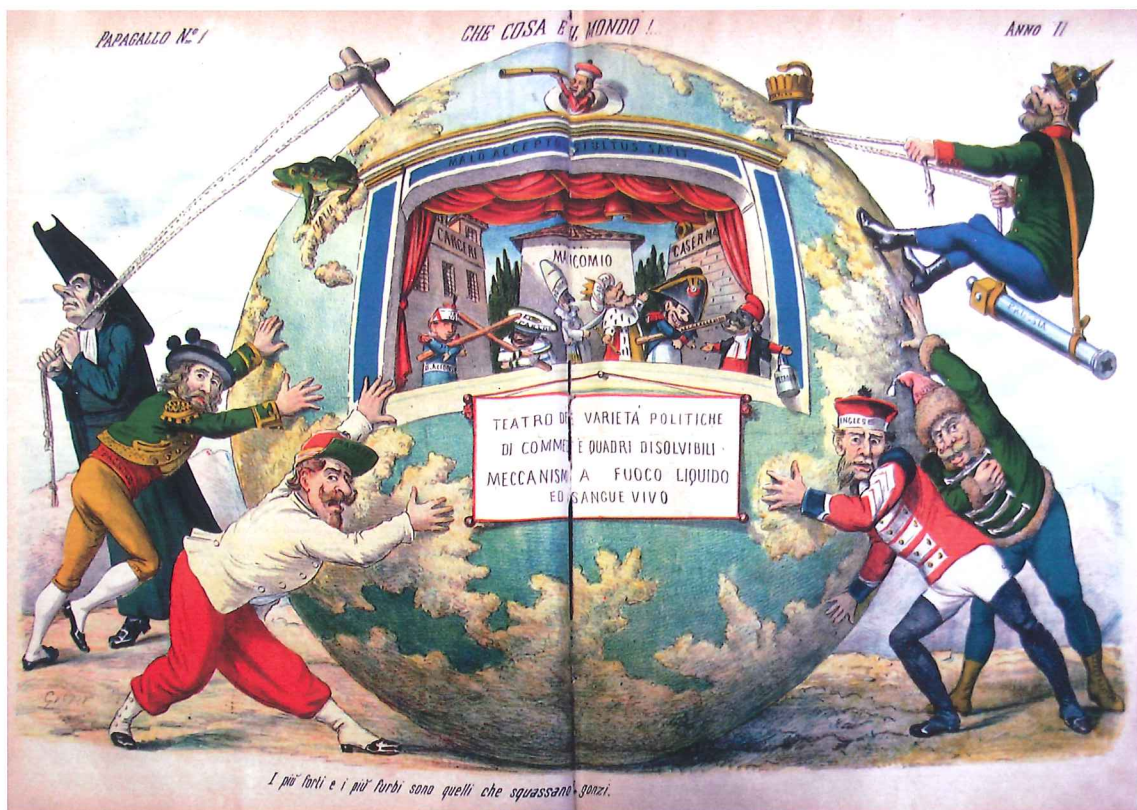


Fig. 6  
Augusto Grossi, « Che cosa è il mondo »  
*Il Papagallo*, n° 26, 28 juin 1875  
Chromolithographie, Fonds Paolo Moretti, Bergame

en fonction d'habiles critères de diffusion<sup>36</sup>». Cosmopolitisme et stratégie commerciale vont de pair : les sujets abordés par *Il Papagallo/Le Perroquet* coïncident avec l'histoire de sa diffusion et de son public cosmopolite, qu'il faudra analyser plus attentivement que ce que nous pouvons faire ici. On peut toutefois noter une ouverture progressive qui, partant d'une perspective européenne occidentale, parvient à impliquer le monde arabe et l'Europe de l'Est : notamment à partir des années 1880, lorsque la question balkanique émerge et que s'accroît la crise de l'Empire ottoman. En effet, au cours de sa longue existence, *Il Papagallo* ne sera pas distribué uniquement en France, en Suisse, en Belgique et en Angleterre, mais également en Espagne, en Grèce, dans les Balkans, en Afrique du Nord, à Constantinople. Le plus grand caricaturiste bulgare du début du XX<sup>e</sup> siècle, Alexander Bozhinov, écrivait par exemple dans ses mémoires que « le journal humoristique italien *Papagallo* était diffusé dans toute la Bulgarie. Il n'y

avait pas un restaurant, un bar ou une petite boutique dont les murs ne fussent recouverts de ce journal<sup>37</sup> ». Le fort impact décoratif de ses grandes images colorées allait ainsi au-devant des attentes d'un public plus populaire. En même temps, le journal bolonais devait fonctionner comme une fenêtre sur le monde pour les élites cosmopolites des pays où étaient en train de naître des processus de modernisation historiques, comme en témoigne sa diffusion au sein du mouvement des Jeunes-Turcs au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>38</sup>. D'autre part, la diffusion du *Papagallo* dans les Balkans devait être effectivement assez étendue, puisque durant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, d'autres journaux humoristiques balkaniques ouvertement conçus comme imitation

36. Voir Cristofori, *Bologna come rideva*, op. cit., p. 106.

37. Voir Dobrinka Parusheva, « "They are all rotters!" Political culture and political caricature in South-Eastern Europe, Late 19<sup>th</sup> and Early 20<sup>th</sup> century », *Études Balkaniques*, vol. XLIV, n° 4, 2008, p. 60.

38. Voir le cas d'une allégorie de la Constitution Ottomane (1908) réimprimée plusieurs fois à la demande des abonnés turcs. Voir « *Avviso* », *Il Papagallo*, 24 juillet 1910.

39. En 1892 parut le *Perroquet de l'Est*. En 1910, le *Perroquet Bulgarien*. En 1915, c'est au tour du plus important de ces journaux, le *Perroquet Balkanique*. Voir Petar Petrov, Katerina Gehl, « Das bunte Gefieder der bulgarischen *Papagaien*. Das Bild des Westens in der politischen Wandbildkarikatur (1915-1945) », dans Petar Petrov, Katerina Gehl, Klaus Roth (dir.), *Fremdes Europa? Selbstbilder und Europa-Vorstellungen in Bulgarien (1850-1945)*, Berlin, Lit, 2007, p. 197-278. Voir notamment p. 199-208.

et prolongement du *Papagallo* bolonais virent le jour<sup>39</sup>. Les dynamiques interculturelles mises en œuvre par l'entreprise de Grossi sont complexes et prévoient une sorte d'échange avec les lecteurs étrangers qui, comme le montre cette annonce parue sur *Il Papagallo*, sont impliqués dans la construction des images: «Faisant appel à votre gentillesse, nous vous prions, vous qui vous trouvez dans des pays lointains et différents du nôtre, de nous envoyer s'il vous plaît (si possible) une carte illustrée ou un dessin représentant les coutumes masculines et féminines de chez vous<sup>40</sup>». Ce qui est certain, au stade actuel des analyses, c'est que, malgré les nettes ouvertures globales, le lexique visuel de Grossi repose solidement sur la tradition italienne, qui l'aide à filtrer dans son langage figuratif les stimulations venues de l'étranger. Le répertoire de la caricature du Risorgimento constitue ainsi un réservoir inépuisable, aussi bien moral que figuratif, de tout son parcours de caricaturiste. En 1861, le caricaturiste de *Il Fischietto*, Francesco Redenti avait, par exemple, instauré une comparaison visuelle entre l'exil de Napoléon sur l'île d'Elbe et le retrait de Giuseppe Garibaldi à Caprera<sup>41</sup>. À environ cinquante ans de distance, Grossi reprend littéralement la similitude de Redenti, mais il la situe dans une perspective positiviste d'histoire globale, à propos de l'exil des Jeunes-Turcs à Salonique: c'est le XX<sup>e</sup> siècle en personne qui fait le portait d'un Jeune-Turc à Salonique et qui le dispose près des tableaux de Napoléon et Garibaldi, vus comme porteurs de progrès<sup>42</sup> [Fig. 5]. Outre ce contexte, il y a chez Grossi un courant iconographique très fertile à caractère local, typiquement bolonais, déterminé par les reprises des eaux-fortes de Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718). Fils du peintre Agostino, Mitelli est connu pour ses gravures de traduction des peintures des Carracci et de l'école bolonaise, mais aussi pour ses nombreuses bizarreries graphiques qui ont eu beaucoup de succès sur le marché des gravures de large diffusion<sup>43</sup>. Sa présence a été constante tout au long de la carrière de Grossi. Par exemple, dans l'idée d'un monde traversé par des intérêts opposés (des aspirations impériales, prussiennes et cléricales) et constamment menacé de rupture, Grossi s'inspire juste-

ment de gravures de Mitelli (*Sol e per questo il mondo in armi e fuoco*, 1692; *Mondo maledeto interesse ognun mi sbrana*, 1686), montrant ainsi comment, dans *Il Papagallo*, la perspective globale est éclairée par la tradition locale [Fig. 6]. Dans cette optique, le cas de *La Rana* – sur lequel il nous faut revenir en conclusion – apparaît légèrement différent, puisque la thématique nationale y constitue la note dominante et que les iconographies sacrées jouent un rôle bien plus considérable<sup>44</sup>.

La tradition historiographique parle d'une immobilité de *La Rana* à partir de 1873, lorsque Grossi passa à *Il Papagallo*<sup>45</sup>. Cette thèse est en contradiction tant avec la longévité du journal *La Rana* – il sortira jusqu'en 1912 et en 1890 il sera tiré à 4.000 exemplaires<sup>46</sup> – qu'avec les dynamiques de son accroissement. Dès 1879, *La Rana* sortira en deux éditions différentes, toutes deux en italien: une édition en noir et blanc, à bas prix, et une en couleur, sur papier de luxe, à 20 centimes. Lorsque naît *Il Papagallo*, la signature de Grossi disparaît effectivement des caricatures de *La Rana* et apparaît sur son nouveau journal. En 1874, dans *La Rana*, la signature du dessinateur bolonais Bordoni alterne avec la mystérieuse signature de «Grossi Padre», avec une nette distribution des tâches: Bordoni s'occupe des caricatures, tandis que «Grossi Padre» réalise des planches lithographiques relevant d'un registre plus grave et grandiloquent, mettant en jeu les modèles de la peinture académique. En l'absence d'informations sur le père de Grossi, on peut envisager que la signature de «Grossi Padre» appartienne à Augusto Grossi lui-même, qui exerçait ici dans un registre soutenu, conforme à sa formation académique. De fait, au moins jusqu'à la moitié des années 1880, beaucoup d'images non signées paraissent dans *La Rana*, que l'on peut attribuer à la main d'Augusto Grossi, qui atténue souvent le recours aux déformations grotesques par rapport aux caricatures du *Papagallo*. À partir de 1879, les dessins de *La Rana* ne sont quasiment jamais signés, contrairement à ceux du *Papagallo*, où ne manque jamais de figurer le nom de Grossi. Prenons-en pour preuve la planche poétique qui paraît dans l'édition en couleur de *La Rana* de 1883, au moment des flux migratoires des Italiens vers les Amériques [Fig. 7]. On y voit «des joueurs d'orgue de Barbarie et de trompettes, des guitaristes, des peintres» et bien d'autres, alors qu'ils partent pour le pays de cocagne, c'est-à-dire l'Amérique. L'image n'est pas signée, mais on peut l'attribuer à Grossi, étant donné sa proximité stylistique avec une autre planche [Fig. 8], tout aussi «surréaliste» et rêveuse, signée par Grossi pour *Il Papagallo* où, dans une atmosphère suspendue, des visiteurs angéliques ondoient vers le plafond pour admirer les tableaux de l'exposition des beaux-arts.

40. «Avviso», *Il Papagallo*, 20 novembre 1909.

41. Francesco Redenti, «Originale e copia», *Il Fischietto*, 9 mai 1861, lithographie.

42. C'est précisément à Salonique qu'était situé un important centre de distribution du *Papagallo*, qui imprimait même une édition en langue grecque. Voir «Avviso», *Il Papagallo*, 27 novembre 1910.

43. Francesco Sorce, «Giuseppe Maria Mitelli», *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 75, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2011.

44. En ce qui concerne les iconographies sacrées, voir l'analyse de Ferrarini, *op. cit.*

45. La thèse est reprise par Ferrarini, *op. cit.*, p. 474.

46. Voir Bernardini, *Guida alla stampa*, *op. cit.*, p. 308.

TUTTI NEL MONDO NUOVO!

LA RANA N. 45



Fig. 7  
 [Augusto Grossi?], « Tutti nel mondo nuovo »

*La Rana*, n° 45, novembre 1883  
 Chromolithographie, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano

En effet, durant les années 1870 et 1880, les deux journaux ne semblent pas concurrents, mais associés. En plus du dessinateur, ils utilisent souvent les mêmes usines typographiques et lithographiques auxquelles ils confient le travail d'impression<sup>47</sup>. Dans la pratique, ils se partagent le marché avec une certaine finesse stratégique : à *La Rana* incombe le marché national italien, tandis que *Il Papagallo* gère le marché international. L'esprit commercial de cette étrange entreprise éditoriale est confirmé par les mots avec lesquels une collaboratrice de Grossi, Lucia Borghi Mambrilla, exalte le travail du caricaturiste de Bologne. Bien qu'elle précise que « L'Art et le Génie humain ne se mesurent pas

en bras ou en mètres carrés », les mérites de Grossi sont affirmés par l'éloge du fait que, après une statistique attentive des produits de sa longue carrière, « Augusto Grossi a couvert au total avec son dessin 3382,0592 m<sup>2</sup> ». La caricature, à l'époque positiviste, est également une question de quantité<sup>48</sup>.



47. Parmi ceux-ci figurent aussi l'usine Wenck et la Litografia Casanova.

48. Lucia Borghi Mambrilla, « Tre quarti di secolo », *Il Papagallo*, 25 septembre 1910.

Fig. 8  
Augusto Grossi, « Esposizioni del giorno »  
*Il Papagallo*, n° 21, octobre 1880  
Chromolithographie, Fondo Paolo Moretti, Bergamo