

**PÉRIPÉTIES DE L'UNITÉ NATIONALE  
ET CARICATURES POLITIQUES EN ITALIE :  
quelques images et indices européens.**

**Mise au point méthodologique : la question du « modèle d'analyse »**

L'approche que je voudrais tenter est fonction d'une sémiotique de l'image autant que d'une analyse linguistique et sémantique des textes qui couronnent des illustrations caricaturales, en les anticipant dans le temps ou en les commentant dans le même espace ou bien en les résumant.

Il est évident que la sémantique de l'image caricaturale étant affaiblie par le temps, elle pourra reprendre pied à travers une mise en place de la circonstance historique qui l'a provoquée. Elle mettra en action la connaissance des faits de discours autant que celle des référents caricaturés, des symboles et emblèmes dans leur historicité. Car le surplus de signification qu'implique la satire imagée demande une double attention : et pour l'image, pour ainsi dire, archétypale et pour sa modification caricaturale, pour le référent original et pour son avatar idéologique sous forme d'interprétant caricatural.

Les moyens linguistiques qui couronnent ou supportent l'image caricaturale peuvent tantôt être tout à fait autonomes dans leur signification, tantôt être complétés par le discours iconographique, tantôt encore avoir une fonction que l'on découvre après coup, à distance, comme nécessaire pour la compréhension synthétique du message caricatural.

Un jeu intertextuel s'établit ainsi entre le texte de la caricature iconique et un texte verbal, mais aussi entre le texte verbal et d'autres textes verbaux. Ce qui peut faire penser à une opération archéologique pour une lecture la plus proche possible de celle que pouvaient faire les contemporains de la caricature, dans leur sémiosis immédiate et synthétique, et dans les meilleures conditions de réception ou dans des conditions d'interprétation les moins dispendieuses.

Or ce modèle s'est révélé approprié à l'analyse du journal politico-humoristique de Naples, « Arlecchino », selon les coupes que j'ai voulu opérer pour constituer un corpus iconographique et textuel ayant une direction et un sens facilement reconnaissables, dans la période 1860-1861.

### **Protocoles rhétoriques de la caricature : entre signification historique et autonomie esthétique.**

Je voudrais schématiser de la façon suivante (me prévalant aussi des réflexions d'E. Gombrich sur les « armes de la caricature »)<sup>1</sup> les constituants et les processus essentiels de la caricature imagée tels que je les ai reconnus dans le corpus analysé :

1. traits pertinents et déformations transparentes (rapport en visibilité/lisibilité/historicité) ;
2. contrastes forts-forcés (condensation sémiotique) ;
3. répétition sérielle et paradigmatique ;
4. métaphores naturelles et physiologiques ;
5. bestiaire ou nomenclature animalière.

Je vais m'occuper d'abord des conditions de compréhension fondamentales pour aborder les caricatures dans « Arlecchino », en me référant particulièrement aux données historiques à partir desquelles la fonction humoristique pouvait s'exercer par l'image. Après, l'analyse se fera plus serrée, suivant un ordre d'importance croissante dans le système protocolaire ci-dessus exprimé, mais sans que cet ordre suive l'énumération du schéma, qui entre cependant dans la trame du discours.

### **Panorama des journaux humoristiques italiens à l'époque du Risorgimento et quelques repères historiques.**

Le nombre des journaux et périodiques ayant pris leur essor en 1848 est très élevé, et leur nombre est fonction de la composition régionale de l'Unité italienne et du caractère éphémère de beaucoup de ces publications sur lesquelles sévissait, cela va sans dire, la censure.

*In Italia i giornali umoristico-satirici comparvero nel 1848, quando una ventata di libertà incominciò a soffiare su quasi tutta la penisola. A Milano « Lo Spiritto Follett », a Torino « Il Fischietto », a Roma « Il*

---

<sup>1</sup> E. H. Gombrich, *Les armes du caricaturiste*, in *Meditations on a Hobby Horse*, Londres, Phaidon Press, 1963.

*Don Pirlone » ed a Napoli « L'Arlecchino » furono le prime importanti testate di questo nuovo tipo di giornalismo.<sup>2</sup>*

Or la naissance de ce phénomène et ses conditions donnent indirectement raison à Baudelaire, qui ne reconnaissait pas aux caricatures italiennes le ressort du comique, mais la cause n'en était pas, comme Baudelaire le prétendait, climatologique, elle était bien plutôt historique et politique<sup>3</sup>. Autrement, comment s'expliquer le foisonnement du comique par la caricature d'une très haute qualité quand le « vent de liberté » commence à souffler dans le pays ?

Il suffit de rappeler, pour comprendre en particulier l'explosion et la durée d' « Arlecchino », les étapes fondamentales de l'histoire d'Italie en 1860 et 1861 :

1. Expédition sicilienne des Mille de Garibaldi (parti de Gênes avec la mission d'annexer le Royaume de Naples, qui comprenait aussi la Sicile, au Piémont);
2. Arrivée de Garibaldi à Naples le 7 septembre 1860,
3. Fuite de François II, roi de Naples, à Gaète et attente d'une intervention de l'Autriche et de ses alliés (Prusse et Russie) pour sa libération ;
4. Plébiscite favorable à l'annexion de Naples et de la Sicile au Piémont (le 21 oct.);
5. Départ de Garibaldi (le 9 nov.) et échec des espoirs démocratiques dans le sud de l'Italie, sous la poussée des alliances et accords internationaux ;
6. Chute définitive du roi de Naples à Gaète (fév.1861)
7. Proclamation du « Regno d'Italia » par le premier Parlement national à Turin (le 17 mars 1861).

#### **L'observatoire d' « Arlecchino ».**

Il peut être considéré comme le premier en date des journaux satiriques italiens. Fondé en 1848 à Naples, il dura, dans sa première série, jusqu'à 1849 (l'interruption fut causée par une loi sur la presse, limitant ses libertés, voire ses « licences »). Il reprit ses publications en 1860, le 4 novembre.

Or c'est bien à sa reprise que nous allons nous intéresser. L' « Arlecchino » était né, en effet, aussi bien des cendres de son prédécesseur de 1848-49 que des ruines de « La Torre di Babele », un autre journal dont seuls deux numéros avaient paru, le 28 octobre et le 1<sup>er</sup> novembre 1860, mort

<sup>2</sup> S. Rocchietta, *Il Dottor Politica Papagallo e Medicina*, « Kos », 15, 1985, p. 52.

<sup>3</sup> Sur l'objet et les modalités des réflexions de Baudelaire à propos du comique et de la caricature, voir V. Carofiglio, « Théorie du rire et anthropologie comparée du comique chez Stendhal et Baudelaire », in *Stendhal et le Romantisme*, Actes du XV<sup>e</sup> Congrès International Stendhalien (Mayence 1982), Aran, Editions du Grand-Chêne, 1984, p. 279-285.

lui aussi à cause de la censure avec cette motivation : « *Offende il senso morale del paese con caricature le quali si riferiscono a persone inviolabili* », selon le décret du ministre Conforti. Cette motivation (qui était rapportée dans le premier numéro du nouvel « Arlecchino ») n'est pas sans rappeler le décret de censure frappant en France Grandville en 1835<sup>4</sup>.

La continuité de « La Torre di Babele » à « Arlecchino » est assurée et signifiée en tous sens, pourrait-on dire, par la reprise de l'image de la Tour, avec une foule de gens à ses pieds en grande confusion, et par l'indication du genre « *Giornale-caos di tutti colori* », sculptée en haut sur l'image de la Tour ; mais c'est une continuité qui sera justement plus évidente à partir du premier numéro de 1861, alors que, à sa nouvelle apparition le 4 novembre 1860, la reprise était dans le sens iconographique de 1848-49, avec dominance du personnage-masque d'Arlequin.

Est-il besoin de présenter ce masque populaire si universellement connu de la Commedia dell'Arte italienne ? Il suffit d'en rappeler ici les traits burlesques les plus typiques : ses acrobaties, son habit multicolore, sa disponibilité (par nécessité) à suivre et à servir deux maîtres à la fois.

Est-ce dire que c'est la neutralité idéologique qui le distingue ? Je ne le dirais pas. En effet, malgré l'adoption du symbole du masque aux changeantes couleurs, l'« Arlecchino » de Naples révèle son efficacité idéologique, son « *carattere democratico e di opposizione anticlericale* » étant indubitable<sup>5</sup>. On pourrait même affirmer que ce journal interprète une conscience « *nazional-popolare* » (pour employer une formule de Gramsci) dès sa première série. Il faut rappeler que le 15 mai 1848, lors du coup d'Etat de Ferdinand II, il y eut des émeutes à Naples, que journalistes et caricaturistes étaient descendus dans la rue, et qu'« Arlecchino » avait combattu aux côtés du peuple contre le régime absolutiste<sup>6</sup>.

### **L'Italie comme question internationale.**

L'« Arlecchino » avait reparu avec une vision, naturellement caricaturale, du cadre européen où la « question » italienne se situait. C'était, pour le journal, une présentation appropriée de son identité et de sa vocation. Le n°1, du 4 nov. 1860, portait une caricature avec ce titre, *Terzetto finale del Convegno di Varsavia*. Elle figure un meeting international entre l'Autriche, la

<sup>4</sup> Voir A. Negri, *Grandville*, introd. à *Un Autre Monde*, Milan, Mazzotta, 1982.

<sup>5</sup> Catalogue des *Periodici popolari del Risorgimento*, par D. Bertoni Jovine, 2 vol., Milan, Feltrinelli, 1959-1960, en plus du catalogue proprement dit. Voir aussi C. A. Petrucci, *La caricatura italiana dell'Ottocento*, Rome, De Luca, 1954, et (Biblioteca Istituto di Storia Moderna e Contemporanea), *Caricatura e satira politica in Italia dal 1848 all'Unità*, Rome, 1975.

<sup>6</sup> Voir B. Schneider, *Sulle barricate con Arlecchino e Pulcinella*, dans le catalogue *Henri Daumier. Il ritorno dei barbari*, Milan, Mazzotta, 1987, p. 163.

Prusse et la Russie, sur la base d'un mémorandum français à propos de la chute du Royaume de Naples et de l'occupation des Marches et de l'Ombrie, donc d'une bonne partie de la Péninsule.

Rien de concret ne sortit de ce colloque entre les trois puissances, qui, selon la caricature, se seraient limitées à boire un bon coup de rouge. Les observateurs qui grimpent le long de la bouteille et qui ricanent signifient le ridicule de cette rencontre où le roi de Naples espérait voir confirmée sa légitimité perdue. Mais un autre vent soufflait sur l'histoire, et si la bouche était bien le royaume de Piémont, les poumons étaient situés ailleurs, en France précisément.

Quant à Naples, plus particulièrement, il faut rappeler que dans son histoire récente il y avait eu des « moments forts » d'influence française.

La République napolitaine de 1799 avait été déclarée sous le signe des idées jacobines de 1789 et des années suivantes : elle subit un sort malheureux, que l'occupation napoléonienne racheta par le royaume de Joachim Murat, à son tour malheureusement tombé en 1815. Le mouvement jacobin ne cessa pourtant pas à Naples dans les décennies suivantes. L'influence et les oscillations mêmes de Napoléon III face à la question de Naples doivent être vues aussi en fonction de cet héritage jacobino-napoléonien. Et c'est à partir de ces données que la caricature du premier numéro d' « Arlecchino » en 1860 prend son sens.

Cette mise en perspective de la présence française à Naples nous autorise donc à justifier la coupe que nous avons opérée dans le corpus choisi, et qui va dans le sens justement d'une mise en évidence dans l'imagerie caricaturale d' « Arlecchino » de quelques personnages dans lesquels la France est représentée et résumée aux plus hauts niveaux de signification symbolique et de popularité nationale.

Nous verrons, en effet, que deux personnages français s'imposent à notre attention dans les pages d' « Arlecchino ».

Nous n'avons qu'à suivre le fil du discours, en concentrant, pour des raisons de brièveté, sa démarche autour d'un noyau qui, sous l'apparence épistémologique, n'est que le titre pour un passage à la lecture critique d' « Arlecchino », selon les clés que je me suis données.

### **Répétition sérielle et paradigmatique.**

La répétition de l'image caricaturale est très fréquente pour certains personnages historiques : certainement, Napoléon III (le « tisserand » de l'Europe) et Cavour (le « Tessitore » de l'unité italienne), sont parmi les plus

prestigieux. Elle n'a pas la même fréquence pour d'autres acteurs du Risorgimento : Garibaldi et Mazzini, notamment.

Les cinq caricatures que je choisis représentent de façon exemplaire le rôle central joué en Europe par Napoléon III en ces années, par rapport à la situation italienne en particulier.

Celle qui porte le titre (fig. 1) *Gran tela di ragno europea* (« Arlecchino », 20 janvier 1861) présente une grande toile d'araignée, tissée par l'Empereur qui est bel et bien au centre et accroche ses victimes sous formes humaines (militaires, civiles et religieuses) ou animalières. On reconnaît facilement les traits physiologiques de l'araignée-Napoléon III, ceux de Cavour, de François II (roi de Naples), de l'empereur d'Autriche sous forme emblématique (l'aigle à deux têtes), et on comprend les nombreuses références aux autres pays par les traits de personnages-fantoches.

La composition est très efficace dans sa condensation, qui dit la formation systématique de l'ordre européen et universel autour d'un noyau. Napoléon dirige bien ses affaires et en tire le maximum d'avantage, au détriment des autres pays. Le filet est à peine visible, mais il est visqueux, et l'araignée guette les gestes des autres, et les frappe mortellement ou les laisse simplement s'agiter dans sa bave perfide.<sup>7</sup>

La caricature qui porte le titre (fig. 2) *Il restauratore delle carte geografiche, ed il suo aiutante* (« Arlecchino », 10 févr. 1861) présente deux personnages qui ont les traits de Napoléon III et de Cavour. Le premier ministre du roi du Piémont est derrière l'Empereur français : il regarde, d'un air curieux et hébété, les mouvements de Napoléon III qui redessine (« restaure ») la carte de l'Europe, après avoir abondamment repassé à la peinture nouvelle les autres cartes qui sont aussi bien à proximité du chevalet du peintre-dessinateur. Le contraste est fort ici entre l'air de l'Empereur et celui du premier ministre piémontais.

A son tour, l'opposition entre cette image de Napoléon III, élégant et distant, et celle où il figurait en araignée nous convainc que les choses se sont en bonne partie clarifiées dans l'opinion internationale comme si, sorti de sa toile après avoir ingurgité et paralysé bon nombre d'insectes, d'animaux, et d'hommes, il pouvait décider froidement une nouvelle géographie, aidé par son serviteur en Italie. Ces deux caricatures parues au début de 1861 à Naples dans l'« Arlecchino » évoquent, par analogie, celle qui avait paru l'année précédente dans « Il Fischietto » de Turin, à la date du 5 avril 1860. Le caricaturiste piémontais Redenti avait présenté la cession de Nice et de la Savoie à la France sous un titre pertinent : « *Ostacoli da superare e che si*

---

<sup>7</sup> Gombrich a attiré l'attention sur les métaphores « universelles ou naturelles » dans les langues, métaphores que l'on retrouve dans le langage de la caricature. Plus précisément il indique le caricaturiste politique comme quelqu'un qui peut mythologiser le monde de la politique, en le physionomisant (op. cit.)

*supereranno* ». La caricature met en évidence l'image de Napoléon sous les signes symboliques et métaphoriques (et homophoniques ... pour finir) d'un lion, qui guette derrière deux énormes pierres portant les toponymes NIZZA et SAVOIA, sur lesquelles se projette en haut une échelle qui permet de les dépasser. Il s'agit de l'échelle de Gianduja, le masque piémontais, symbole donc de la région et de l'état du Piémont. Voilà encore un masque pour représenter localement les mutations politiques en cours, en direction de l'unité nationale. Le commentaire de la caricature, en bas, joue sur l'antiphrase : « *Per riconoscenza alla Francia, pel bene d'Italia, un grande sacrificio s'è compito* ».

C'était l'écho, mais satiriquement retourné, des justifications officielles, que le discours prononcé le 26 mai à la Chambre par le ministre Cavour répétera à propos de la cession à la France des terres ayant appartenu au Piémont, et pour laquelle de violentes réactions s'étaient manifestées chez les patriotes.

Le caricaturiste napolitain Delfico n'arrête pas de traiter le même sujet national, en variant la structure de ses compositions<sup>8</sup>.

La troisième caricature est consacrée (fig. 3) au *Riconoscimento dell'Italia* et porte la date du 12 mai 1861. Elle nous fait comprendre que l'Italie, en tant qu'identité nationale politiquement constituée, est un fait acquis dans la considération internationale. La caricature est tripartite. A droite : une femme couronnée a, à ses côtés, un petit garde armé et à l'air plutôt ridicule, Cavour, et un beau guerrier à l'air sérieux et respectable, Garibaldi. Ce groupe est sur une estrade et la femme est assise, avançant ses mains pour l'acte d'hommage que lui offre le second groupe de personnages.

Le second groupe présente une série d'acteurs et figurants descendant en file d'un escalier. La théorie est ouverte par Napoléon III qui avance sa tête pour le baisemain à la belle dame assise, dont le regard est dirigé vers le haut (signifiant un comportement hautain, vraisemblablement). Le roi de Prusse (Guillaume I) et les autres suivent.

Le troisième groupe est placé à gauche : un personnage à tête de licorne pousse un autre à deux têtes d'aigle. Les référents sont transparents : l'Angleterre pousse l'Autriche au même acte de reconnaissance, mais celle-ci renâcle.

Exception faite du groupe italien, les deux autres sont représentés par des métaphores à demi animalières, selon le bestiaire politique très connu.

On considérera comme une suite thématique de la caricature vue précédemment, celle qui paraît sous le titre (fig. 4) *Effetti del riconoscimento*

---

<sup>8</sup> Le caricaturiste napolitain Melchiorre Delfico, descendant du grand patriote de la République napolitaine de 1799, avait travaillé à l'« Arlecchino » de 1860 à 1864, après avoir travaillé à la première série du même journal et au « Punch » de Londres. Il est, entre tous les caricaturistes italiens de son époque, « il più fine e completo » (G. Molisano Morghen, dans *Caricatura e Satira politica in Italia ...*, op. cit., p. 6).

*del Regno italico* (« Arlecchino », 23 juin 1861). Elle aussi est tripartite : en haut, s'abattant à cause du feu qui l'a fait exploser, une montgolfière porte l'inscription des catégories et des référents fixés en 1815 (date qui est reportée sur l'engin) : ARMONIA, COALIZIONE, etc.; à sa droite, un petit « follet » ayant la rondeur de Cavour aurait mis le feu au ballon de la Restauration par son Regno d'Italia (dont est affiché le nom sur le volant que porte le personnage); en bas, à droite, la femme-Italie, l'unicorne-Angleterre, l'Empereur-Napoléon III (en premier plan), le Soliman, le Grand Mogol, expriment leur joie en ricanant et en jetant des lazzis ou des provocations à l'autre groupe de gauche, dont les traits appartiennent à la maison de Habsbourg, au tsar de Russie, au clergé catholique, et sont modifiés caricaturalement par les larmes et le désespoir. Voilà des « effets » contradictoires de la « reconnaissance » du Royaume d'Italie. Delfico s'amuse bien dans ce véritable chef-d'oeuvre de caricature politique par l'image.

Le rapport de Delfico à Napoléon III porte un double signe : la conscience du rôle important joué par l'Empereur dans l'unification italienne (que la guerre de 1859 a accélérée), la méfiance que les oscillations de l'Empereur suscitaient dans les milieux politiques italiens (et que l'armistice de Villafranca avait confirmée). Le caractère indéfinissable du personnage avait été fixé par Delfico aussi dans un contexte autre qu'« Arlecchino », un *Album di caricature in 24 tavole*, publié à Naples en 1861, où une caricature de Napoléon III est expliquée par le titre-commentaire :

CHISTO NON SAGGIO ADDO' CANCARO L'AGGIO DA PORTA'...

(je ne sais vraiment pas où le placer, celui-là, ou bien, moins délicatement: je ne sais où le foutre, ce bougre).

Le thème de la fonction de la France, dans le nouvel équilibre européen, est traité à la même époque par Daumier dans le « Charivari ». Le grand dessinateur français, comme nous le rappelle Gombrich<sup>9</sup>, dans la caricature ayant pour titre *L'équilibre européen* (3 avril 1867) montrera « une Europe terrorisée qui essaie de maintenir son équilibre, se tenant sur une mine qui roule sous ses pieds et qui a déjà la mèche fumante » : c'est une allégorie qui exprime bien la situation du « nouvel équilibre ».

Une autre caricature de Daumier, *Renouvelé des Japonais* (« Charivari », 30 déc. 1867), exprime la même situation : sous un arc formé par l'inscription EQUILIBRE EUROPEEN, une toupie tourne sur le fil d'un sabre. Est-ce un art japonais ? L'orientalisme occidental de cette époque aurait permis à Napoléon III d'apprendre (mais d'exercer jusqu'à quand ?) cet art subtil et dangereux.

---

<sup>9</sup> E. H. Gombrich, op. cit. (tr. it. *Le armi del vignettista, A cavallo di un manico di scopa*, Turin, Einaudi, 1976, p. 196).

Mais justement cette caricature de Daumier en évoque une autre de Delfico à Naples : dans son *Album* de 1861, déjà cité, il avait proposé *Sorprendente gioco di un taglio di coltello*, une caricature qui ramenait à « Arlecchino » et qui a été commenté de la manière suivante :

*L'instabile equilibrio di Inghilterra, Cina, Stato Pontificio, Austria e Turchia sulla lama del coltello retto da Napoleone III allude scherzosamente al ruolo determinante svolto dalla Francia nella politica europea. Al suolo giacciono quei govemi che grazie a quella politica non risorgeranno più : Maria Luisa di Partna, Leopoldo II di Toscana, Francesco II delle Due Sicilie e Rugantino, simbolo della Repubblica romana del' 49 caduta anch'essa per l'intervento francese.<sup>10</sup>*

Une autre caricature de Delfico, parue le 15 sept. 1861 dans l' « Arlecchino », mérite d'attirer l'attention sur les indices européens que l'opinion publique de Naples pouvait reconnaître et interpréter : sous le titre (fig. 5) *La telegrafia napoletana in moto*, cinq personnages aux traits reconnaissables sont disposés de gauche à droite devant une console télégraphique et envoient, chacun dans sa propre langue, un message à l'autre bout du fil. Les parcours des messages sont représentés par des lignes zigzagantes, accompagnées de l'écriture: ce sont des messages télégraphiques et leurs formes linguistiques caricaturées :

1. *Grande Joie Grande Ivresse* (message français envoyé par Napoléon III à ... Napoléon III, à l'autre bout du fil et recevant froidement)

2. *Siamo fritti - anche i ragazzi in fasce - gridano - viva Garibaldi* (en italien, adressé à Marie-Louise de Parme, à François II de Naples, à un représentant du clergé).

3. *Giornate 7 e 8 riuscite magnifiche* (est-ce Lamarmora envoyant un message à Turin ?).

4. *Sei cente mille abitante folere tutti Italia una* (un ministre germanophone envoie son message de l'autre côté : un personnage tressaille en recevant l'écho de ce jargon quelque peu allemand).

5. *Neapolitan Public Impazzided for Garibaldi* (autre message en jargon anglo-italien : un ministre assis en bonne forme reçoit de l'autre côté, encadré dans son bureau portant l'inscription « Foreign Office »).

Cette caricature très élaborée est une véritable *condensation*, à plusieurs niveaux sémiotiques, de la situation à Naples, diversement perçue par les

---

<sup>10</sup> *Caricatura e Satira politica in Italia ...*, op. cit., p. 47-8.

victimes, profiteurs, ou spectateurs, des événements connus. L'usage du système télégraphique, pour caricaturer la vitesse synthétique du message, mérite d'être pris en considération et du point de vue historique et du point de vue spécifique de la caricature politique.

Dans l'exploitation réitérée du personnage de Napoléon III, la caricature de Delfico marque la primauté, par le nombre des occurrences aussi bien que par la centralité et l'intensité du personnage. La répétition est de type sériel ou syntagmatique.

Une répétition de type paradigmatique, dans l'analyse d'« Arlecchino », peut être représentée par un personnage inattendu en ce domaine sémiotique - il s'agit d'Alexandre Dumas, dont la présence à Naples en ces années a peu attiré l'attention des critiques et biographes. C'est bien le cas de s'y intéresser, au contraire.

Le 23 décembre 1860 Delfico fait paraître une caricature avec le titre (fig.6) *Ego sum ... / Il nuovo lampione di Napoli* : les traits physiologiques du personnage caricaturé laissent percevoir le référent, sa tête est éloquent, son identité et son nom sont là. Le personnage devait être même physiquement très connu à l'époque, alors que notre capacité de le reconnaître immédiatement ou probablement passe par la médiation de la photo célèbre prise par Nadar, exactement vers 1860. La présence de Dumas à Naples s'explique dans le cadre de l'expédition de Garibaldi en Sicile et jusqu'à la capitale du royaume. En effet, le romancier français, en voyage vers l'Orient, s'était uni aux troupes de Garibaldi en partance de Gênes vers la Sicile, contribuant même avec une somme considérable à l'achat d'armes et de munitions pour la bonne cause de la révolution italienne. Or à la fin de l'aventure militaire, Garibaldi, en guise de récompense pour Dumas, l'avait nommé directeur honoraire des musées de Naples aussi bien que des fouilles de Pompéi. Cette nomination avait provoqué de vives polémiques chez les intellectuels-patriotes napolitains. En plus, sous l'inspiration et la tutelle de Garibaldi, Dumas avait fondé le journal quotidien « L'Indipendente », dont le premier numéro avait paru le 11 octobre 1860 (et qui durera jusqu'en 1864). Le journal était en italien et avait aussi une correspondance française. Son programme était au service de l'Unité italienne, sous les auspices du roi de Piémont et de Garibaldi. Le ton était toujours très relevé, et la signature d'Alexandre Dumas omniprésente dans le journal.

Tous ces éléments permettent de comprendre les traits constitutifs de la caricature de Delfico, *Ego sum !! ... Il nuovo Lampione di Napoli !* Dumas apparaît assis sur un des monts qui entourent Naples et éclaire une foule en contre-bas. Mais la lumière qu'il projette est une lumière réfléchie : elle provient tout simplement du soleil qui resplendit naturellement sur la ville. Dans la partie basse de la caricature, des pêcheurs-marchands de poissons vendent leur marchandise, enveloppant des anguilles dans les feuilles de

« l'Indipendente ». Caricature dans la caricature, le titre du journal apparaît aussi sous forme de segment significatif, autrement activant : « Pendente ». Cette caricature peut avoir une valeur paradigmatique autonome et être immédiatement comprise dans ses relations sémiotiques multiples : soleil--Dumas-lumière réfléchi--marchands de poissons--journal. La lecture peut se faire synthétiquement : Dumas prétend éclairer le peuple (il y a même un intellectuel-bourgeois dans la foule), mais la lumière ne lui appartient pas, le journal servant au plus comme une enveloppe pour un poisson d'une viscosité notoire. Comment ne pas interpréter la viscosité comme un sème portant un *déplacement* sémiotique d'un sujet à l'autre du discours (comme dans un processus onirique) ? Le titre donné à cette caricature est, répétons-le,

*Ego sum ! !...*

*Il nuovo Lampione di Napoli!*

Dumas, donc, comme nouveau réverbère de Naples. La véridicité de ce message est apparemment problématique, sinon inversée. C'est ce qui est suggéré déjà dans un morceau de bravoure mystificatrice paru à la date du 25 novembre 1860 sous le titre (fig. 7) *Un articolo di Alessandro Dumas*. L'indication entre parenthèses, « (Libera traduzione dell'*Indipendente*) », ne laisse pas prévoir l'ironie, qui est systématique dans le texte, et qui révèle immédiatement l'artifice rhétorique, la « libre traduction » n'étant qu'une pure invention. La fréquence obsédante du pronom personnel IO (moi, en majuscules) envahit les champs intellectuels et pratiques où les actions du personnage sont censées s'appliquer et se proposer : encombrante omniprésence, éclairante et résolutive, comme elle se veut, pour un peuple ignorant et inactif. La rhétorique caricaturale saisit donc le sens de la présence et des rôles de Dumas à Naples, pour les porter à la limite de la décence et de l'acceptation. Il est évident que caricature imagée et parodie verbale réalisent, du point de vue sémiotique, un renversement des signes portés socialement par Dumas : Ego sum, IO-IO-IO-IO.... mais en réalité il n'est pas, il ne fait pas, il ne dirige pas, il n'écrit pas, il n'éclaire pas ... L'axe iconographique et l'axe verbal se conjuguent, donc, à distance, en fonction du même but idéologique : montrer l'incongruité de Dumas, malgré son omniprésence et la présence envahissante de sa signature.

*Arlecchino* ne lâche pas facilement sa proie : Dumas va réapparaître à la date du 21 avril 1861 sous un autre faux texte attribué à l'*Indipendente* (sans signature ni référence à Dumas), et c'est encore *l'égotisme* de Dumas qui sera une fois de plus thématiqué jusqu'à devenir auto-prosopopée, *égolatrie*.

Pour finir, je voudrais attirer l'attention sur une autre caricature qui présente une synthèse des thèmes illustrés dans mon analyse : il s'agit d'une planche, sur une double page du journal, intitulée (fig.8) *Divertimento di*

*caccia* (« Arlecchino », 11 juin 1861) : au « divertissement de chasse » participent bon nombre de protagonistes du cadre international en mouvement à cette époque. La composition est structurée selon un binarisme fondé sur la dichotomie homme/animal, en raison des conflits déclarés ou encore latents. L'homme tire sur l'animal, ou bien (comme dans le « monde à l'envers ») l'animal tire sur l'homme : on se doute que Napoléon III tire sur un canard-aigle à deux têtes, que Garibaldi tire sur des oiseaux-chapeaux de prêtre (en direction de Rome), et ainsi de suite. En haut, tendant vers le centre, une maison de campagne porte l'enseigne « Trattoria di Campagna di A. Dumas ». A l'intérieur, à proximité de l'auberge campagnarde, une table préparée pour un repas, servie par un personnage qui a les traits de Dumas. C'est le divertissement de chasse, avec la promesse finale de bonne chère. On pourra dégager de ce signe central une autre référence de la biographie de Dumas, mais nous pourrions l'ignorer aussi, car ce qui compte c'est le sens de l'ensemble de la caricature, que nous percevons parfaitement aujourd'hui encore et qui garantit l'autonomie relative de sa lecture pertinente.

Toutefois, il faut que nous confirmions que, si la caricature a ses lois et son autonomie, pour vivre elle a besoin des contenus de la réalité, car c'est la réalité qui reste le noeud dur et ferme, indépassable, de la caricature comme image de caractère politique. Autrement, elle manque sa cible et ses effets.

**Vito CAROFIGLIO**